

Trimestriel d'actualité d'art contemporain: janv., février, mars 2019 • N°78 • 3€



35 Hommage à Robert Stéphane par Alain Delaunois.

Choisir de lui rendre hommage en publiant en pleine page un champignon, readymade végétal, de Daniel Meyer, est-ce finalement un bon choix pour un hommage? N'est ce pas finalement le dernier des outrages que l'on pourrait faire au fondateur de l'art conceptuel? J'avoue que ce questionnement m'a taraulé quelques jours durant. Finalement le doute s'est évaporé. Je trouve cette image emblématique dans le sens où ce champignon répondant au joli nom d'Amadouvier ne doit en réalité la survie de son espèce que parce qu'il se love et se nourrit des restes d'un arbre mort. Voici la définition de Wikipédia pour l'Amadouvier : " Son nom renvoie à l'amadou, mot d'origine provençale qui signifie « amoureux », en allusion à sa capacité à prendre feu." Quelle belle métaphore pour le "fourvoyeur" des valeurs modernistes... Paradoxalement, parler de cette pratique de parasitage et de sa prolifération dans la nature n'est ce pas mettre en éclairage les pratiques contemporaines tout en mettant en avant la pratique duchampienne liée à l'empreinte et au corps absent? Que l'on parle de corps glorieux ou de corps es-

L'image de couverture est une image extraite de la vidéo de Clément Cogitore "Les Indes Galantes", en consultation libre sur le net. Dans sa vidéo, Cogitore mixte la danse Krump avec la musique de Rameau. Un mariage pas vraiment contre nature au final. Comme nombre de ses contemporains, l'artiste récupère lui aussi des images dont il détourne la signification. Le récent Prix Duchamp qui lui a été attribué réactive cette pratique axée sur le recyclage. Une page lui est consacrée. Sa récente exposition bruxelloise et sa conférence chez JAP au Bozar nous a permis d'approfondir le sens d'une démarche qui place la résurgence du sacré et du rituel au centre.

The image is a black and white poster for an exhibition. In the top left corner, a box contains the text 'CENTRE DE LA GRAVURE ET DE L'IMAGE IMPRIMÉE'. Below this, a grey banner reads 'EXPOSITION CHRONIQUES'. Underneath the banner, the dates '13.10.2018 > 03.03.2019' and the names of the artists 'Thierry lenoir', 'Daniel Nadaud', and 'Frédéric Penelle' are listed. The central illustration features a large, detailed insect on the right, possibly a cicada or similar, with prominent eyes and antennae. To its left is a dark, hairy creature with a long, segmented mouth, resembling a werewolf or a stylized animal. The background is filled with smaller, faint illustrations of various insects. On the right side, the website 'WWW.CENTREDELAGRAVURE.BE' is printed vertically.

BIENTÔT DÉJÀ HIER

Métamorphoses et écoulement du temps

30.03 > 08.09.2019

Christiane Baumgartner

Kikie Crèvecoeur

Michel François

Carsten Höller

Roman Opalka

Luc Tuymans

...

CENTRE DE LA
GRAVURE
ET DE L'IMAGE
IMPRIMÉE

Le Centre de la Gravure bénéficie du soutien permanent de la Fédération Wallonie-Bruxelles,
de la Loterie nationale, de la Wallonie et de la Ville de La Louvière

La parole est à Sigalit Landau



Des psys qui montent au front dans l'espace public pour barrer la route à l'extrême-droite, ce n'est pas courant. C'était à Bruxelles en décembre 2018. Ils avaient à leur côté Sigalit Landau, artiste-phare de la scène de l'art contemporain en Israël. Psychanalyse, art et activisme politique: la convergence des luttes incite à écouter le « parler vrai » des artistes.

Elle a débarqué à Bruxelles le vendredi, y a passé la journée entière du samedi et a repris l'avion pour Israël le lendemain. Un séjour bref. Elle est habituée, elle voyage beaucoup. Née d'un père roumain et d'une mère anglaise, elle a vécu aux Etats-Unis, en Angleterre et en Israël. Le multiculturalisme fait partie intégrante de sa personnalité. Mais que venait donc faire chez nous Sigalit Landau, sachant qu'aucune exposition en Belgique n'était à son programme ? En fait, l'artiste était invitée à participer à un Forum européen organisé le 1^{er} décembre à l'Université Saint-Louis. Un Forum mis sur pied par des psychanalystes lacaniens (le mouvement *Zadig* — *Zéro Abjection Democratic International Group* — en Belgique) sur le thème des discours politiques « qui tuent ». Une journée entière de débats avec traductions simultanées en anglais, néerlandais et français à partir des interventions d'une vingtaine de participants. Voilà pour le contexte.

Elle sculpte, elle filme, elle peint, elle s'installe

Le soudage est un procédé d'assemblage permanent. Il a pour objet d'assurer la continuité de la matière à assembler. Sigalit Landau (née en 1969 à Jérusalem) s'exprime à travers des créations qui font entendre, sous la forme d'autant de matériels de soudage, un langage non verbal. La polyphonie d'objets d'art chargés de relier son passé historique et son avenir. Sensuelles et subversives, ses sculptures, ses vidéos, ses installations, peintures et dessins ont fait connaître les multiples facettes de son œuvre et donné un poids considérable à son nom à travers le monde entier ces vingt dernières années. Ceux qui ont vu le *hula hoop* en fil de fer barbelé entamer la chair de la jeune femme dansant nue sur la plage au bord d'une mer indifférente n'oublieront jamais cette vidéo emblématique de son travail. « *Barbed Hula* » date de 2000. Depuis lors, on a pu découvrir en Europe sa spectaculaire installation pour le pavillon israélien de la Biennale de Venise de 2011, ses sculptures de sel, le monumental abri antiaérien de bronze (« *Miqlat* ») installé dans la cour du MahJ à Paris, puis à Marseille en 2016, des expositions ici et là, de Londres à Berlin en passant par Madrid. En solo ou en groupe. A New York, le MoMA l'a exposée à plusieurs reprises, le Japon et l'Australie ne sont pas en reste, de nombreuses récompenses consacrent ses travaux. D'une inlassable créativité, l'artiste s'est doublée au fil des ans d'une activiste militant pour la paix. Jamais elle n'a hésité à mettre son propre corps en jeu dans ses performances et diverses réalisations, on se souvient avec émotion de la magnifique dérive de ces 500 pastèques traversées de part en part par une corde, solidement enroulées dans une spirale de 6 mètres où se trouve exposé son corps d'artiste nu, mordu par le sel. Un radeau déployé sur le bleu monochrome de l'eau. La

spirale se défait doucement dans la mer alors que le bras tendu de l'artiste désigne la zone des chairs rouges des pastèques « blessées ». Un dessin splendide doublé d'un dessein qui ne l'était pas moins. A propos de son utilisation récurrente de la pastèque et de cette vidéo de 2005 (intitulée « *DeadSee* »), l'artiste précise : « *Je ne me souviens plus du moment où j'ai appris, où j'ai découvert que les pastèques arrivaient à maturité beaucoup plus sucrées quand elles poussaient dans un désert, irriguées par des captages d'eau salée... Une métaphore imparable en tout cas, de la culture d'un fruit étrange sur les rivages d'un lac salé jusqu'aux douceurs des fins de repas: du désert au dessert – le fruit devient « bon », qui provient d'un environnement incroyablement sec et mort. J'ai utilisé cette matrice triviale mais bien réelle pour faire ressortir la vulnérabilité du corps mais surtout sa flottabilité étonnante dans ces eaux, pour montrer le processus de guérison d'une blessure... Je dérivais dans ma spirale avec un œil baignant dans la solution saline turquoise. Comment passe-t-on de l'état de chair souffrante d'une victime à celui de cerveau (mémoire) d'un survivant ? C'est bien parce que je suis persuadée n'avoir pas de réponse à cette question, que je me sens obligée de redéfinir des choses. Je «reprogramme l'objet» et, ce faisant, je le re-charge de sens ».*

Pour se présenter à nous en 2016, elle attire notre attention sur une boîte à musique dans laquelle tourne une petite ballerine sur l'air de « La mort du cygne », une pièce de Camille Saint-Saëns extraite du *Carnaval des Animaux*. La ballerine est un kebab à la chair de melon séchée dans du sel, recouverte de résine époxy et de rouge sang (du cygne) ; elle est entourée de bijoux anciens d'origines européennes et d'autres. On connaît l'importance de la danse dans la vie et l'œuvre de Sigalit Landau, ainsi que son attachement à la culture populaire du *fast food* oriental.

Au Forum de Bruxelles

Elle habite un pays de réfugiés qui ont peur du lendemain. Pour sa contribution au Forum de Bruxelles, elle a choisi de faire projeter sur les deux grands écrans placés face à l'assistance, à quatre reprises, une série de vidéos d'une durée de quelques minutes à peine. Elle en a réalisé une vingtaine à ce jour. Une

punctuation visuelle, poétique et politiquement chargée de sens à méditer à l'ouverture de l'événement, à sa clôture et en guise d'intermède esthétique/éthique entre deux débats. Les 600 participants au Forum ont ainsi pu savourer à leur arrivée le film de la préparation d'une pâtisserie orientale très populaire: le *knafeh* dont un homme dispose à la main les ingrédients sur une pâte feuilletée avant de la rouler pour en découper les petits gâteaux à tremper dans le miel. Quand le pâtissier couvre entièrement la crêpe de rouge, le plan fixe se fait symboliquement insistant, la puissance de cette peinture est à son plus haut degré d'expression. Plus tard, les spectateurs verront des enfants tracer sur le sable d'une plage, à l'aide d'un bâton, des lignes délimitant des parties de territoire à perdre ou à gagner. On y joue sur la Bande de Gaza comme à Ashkelon; une autre vidéo nous montre David, un jeune homme lançant des pierres plates qui ricochent sur la surface de l'eau. « *Knafeh* », « *Azkalon* », « *Mermaids* », ... On pense à Francis Alÿs et à ses jeux d'enfants. A nous d'interpréter la portée historique et culturelle de leurs gestes apparemment innocents. La dernière vidéo de la journée? Un tas de chaussures rassemblées au milieu d'un îlot voguant sur une Mer Morte sans frontière.

Les discours qui tuent

Dans le chef des organisateurs, un échange de paroles, d'informations et de points de vue s'imposait à l'heure où déferlent sur l'Europe, à l'instar des Etats-Unis, des discours populistes criminels tenus par des mouvements ou des gouvernements irresponsables. Il s'agissait de prendre la mesure du danger de dérives démagogiques et de repenser la démocratie représentative. Le discours est une arme dans le débat social et la guerre des mots a souvent précédé la guerre en actes. Or le langage, notamment via les réseaux sociaux, est actuellement très instrumentalisé. Discours du déni, discours pour faire diversion, discours simplificateurs et délirants, Dans la rhétorique américaine, les discours de haine deviennent *mainstream*. Les agents de l'État, sans nécessairement se montrer véhéments, les tiennent au mépris de la vérité des faits, ou encore en les masquant insidieusement derrière le rationalisme froid du *politiquement correct*. Qui, mieux que des psychanalystes lacaniens, pour

dénoncer les glissements de sens des mots, les *fake news*, les insultes, les généralisations idéologiques (ce que J.-A. Miller appelle les « énoncés massifiants ») qui annulent les différences ? La démocratie semble mener une dangereuse attaque contre elle-même et des faits inacceptables se banalisent. Les discours « qui tuent » remettent en question les fondements de l'Etat de droit (le pouvoir législatif), disqualifient les intellectuels, entendent balayer le modèle rationnel légal (dont le fondement socio-économique a été décrit par le sociologue allemand Max Weber dans l'entre-deux-guerres) et mettent en concurrence les victimes du « système » : certains « gilets jaunes » s'en sont pris aux migrants accusés de leur voler la priorité quant aux préoccupations et mesures favorables à adopter par nos dirigeants. On reconnaît là les racines subjectives de la xénophobie et du racisme : je hais et persécute l'autre à qui j'attribue des avantages qui me lèsent. Du contrôle des frontières censé nous protéger des fauteurs de trouble qui se trouveraient à l'extérieur, on passe à la multiplication des murs et à la surveillance policière de ceux qui vivent à l'intérieur de ceux-ci (les visites domiciliaires, les tracasseries perpétrées à l'égard des hébergeurs de migrants), etc. La lutte des classes se voit débordée, comme l'a prédit le romancier Michel Houellebecq dès 1994, par une « extension du domaine de la lutte ».

Mer Morte vs Mère morte

Sigalit Landau en témoigne depuis la mise en œuvre de ses premières créations d'objets, les artistes ont leur voix singulière à faire entendre dans la cacophonie ambiante. La voix de la résistance, connectée à la réalité avec l'ambition de modifier le Réel. Voilà des années déjà qu'elle plonge dans l'eau baptismale de la mer Morte des objets qu'elle en extrait plus tard complètement incrustés de sel. Des instruments de musique, un tutu ou une robe de mariée, des chaussures, ... Cette mer est son laboratoire, comme l'atteste le livre « *Salt Years* » publié en 2017, lequel rend compte de son voyage à travers les territoires qui l'entourent et du processus permettant à ses sculptures d'exister. En 2011, elle est partie dans la ville « révolutionnaire » de Gdansk, en Pologne, pour y déposer sur la surface d'un lac gelé une paire de baskets ainsi transformée. Pouvoir de transformation

par l'art ? Le sel a fait fondre la glace et les baskets ont été lentement englouties dans l'eau sombre et froide. L'image de cette expérience se trouvait projetée à l'étage supérieur du pavillon israélien lors de la Biennale de Venise mentionnée plus haut, alors que l'installation au niveau du sol de « *One Man's Floor is Another Man's Feelings* » (titre de l'installation) était un système de canalisations dans lequel l'eau circulait en circuit fermé, comme le sang dans un corps. La Mer Morte serait ainsi un vagin susceptible de donner la vie à une forme de beauté corrosive, cette existence féérique, laquelle induit la métaphore de notre cheminement, s'avérant elle-même précaire et éphémère. La violence contenue de la mer/mère est inscrite dans l'Histoire. Paradoxalement, le niveau de la Mer Morte baisse de plus d'un mètre chaque année, elle a perdu en 50 ans le tiers de sa superficie et aucune vie végétale ou animale n'y est possible. S'agissant du pouvoir créatif des artistes, il n'est pas anodin de rappeler que le psychanalyste français André Green (1927- 2012) a développé en 1980 un concept qui paraît pertinent. Le « complexe de la mère morte » désigne en effet l'expérience que peut traverser un jeune enfant dont la mère, après avoir été un objet chaleureux, excitant, source de vitalité et de gaieté pour lui, devient subitement froide, éteinte, atone — comme morte. Présente mais dévorée par une dépression (liée à un deuil ou à une déception amoureuse), cette mère est subitement trop triste pour s'intéresser de façon vivante à son enfant. La relation riche et heureuse qui s'était nouée quand il s'était senti aimé par elle, inexplicablement, s'est transformée pour le confronter à la perte, au vide, à l'impuissance et à la solitude. Suite à ce désinvestissement incompréhensible, il se peut qu'il se sente coupable et qu'un blocage le saisisse jusqu'à peser dans ses relations futures. Comment confier plus tard son amour à un être susceptible de devenir subitement comme mort à la relation ? Pour Green, certains choisissent la créativité par-delà la relation amoureuse, par perte de sens d'un tel lien ou même pour s'affranchir de l'autre. Il relève la présence de ce « syndrome » de la mère morte chez de nombreux artistes dont certains sont véritablement et authentiquement créatifs, et pourtant totalement incapables d'aimer (1).



Sigalit Landau, *Miss*, 2014, rope suspended in the water of the Dead Sea, 28 × 11 × 84 cm, unique
Courtesy of the artist and Dvir Gallery Tel Aviv

« Salt Crystal Island-Bridge »: le projet d'un pont.

Sigalit Landau, quant à elle, avoue avoir une connaissance intime de la douleur, du vide, de la mélancolie, ... Elle met en avant sa sensibilité et son empathie vis-à-vis de la souffrance d'autrui pour motiver son choix de faire des études d'art, suivies d'une carrière artistique. Ce qu'ont vécu ses grands-parents durant la Première Guerre mondiale l'affecte. De même, évidemment, la « solution sans fin » (titre d'une œuvre de 2005) du conflit entre Israël et la Palestine. En ce qui la concerne, elle appartient à une génération d'Israéliens nés dans une période post-traumatique. Ce qui ne l'empêche pas de vouloir opérer la soudure entre les générations passées et à venir, en œuvrant activement pour créer la paix dans son environnement. Son projet de pont jeté sur la mer Morte, le *Salt Crystal Island-Bridge* (50 x 28 x 4 m), est une main tendue. Symbole d'un vœu pacifiste, il décrit une ligne sinueuse entre Israël et la Jordanie. Comme Christo, entre autres, en a fait de nombreuses fois l'expérience dans ce type de réalisation, elle devra encore patienter plus d'une année pour le concrétiser, alors que la maquette est terminée et que les pouvoirs publics, les différentes administrations, les ingénieurs et autres corps de métier ont donné leur accord pour collaborer. Affranchie de toute représentation par une galerie en France (Kamel Mennour) ou en Belgique, ne voulant plus se plier à la routine des expositions et des Foires du marché de l'art, de nombreux collectionneurs et institutions la soutiennent malgré tout et elle s'accroche. « I am hungry all the time, I never give up, I will fight to the end », confie-t-elle en souriant. Dont acte.

Catherine Angelini

(1) Du complexe au syndrome de la “ mère morte”, Vincent Estellon, Cahiers du D.E.P.S., 2013.

Dvir Gallery Brussels
67 rue de la Régence
1000 Brussels
tel: +32 2 513 69 90

December 8 – January 19, 2019

Mort à crédit – Miroslaw Balka, Latifa Echakhch, Shai-Lee Horodi, Sigalit Landau, Yudit Levin, Sarah Ortmeier, Barak Ravitz, Miri Segal, Naama Tsabar, Alma Itzhaky

Comme un état de conscience doux et enveloppant nous dit Giovana Massoni, la curatrice de cette triennale du design. Cette approche permet un regard multiple qui ne se veut pas démonstratif, mais plutôt engagés et sensibles. Il est impossible en quelques lignes de brasser l'ensemble des expositions. Je me suis donc arrêté sur un espace qui m'a particulièrement intéressé de par sa diversité de points de vues : la grande verrière du Musée Boverie. On y découvre la réflexion menée par le commissaire d'exposition Jean Philippe Possoz accompagné de Nicolas Bomal autour de l'idée de *Precarious architecture & design* et le projet de Paolo Cascone *The Miner's House architecture of migration*.

Une des qualités des projets présentés dans cette partie de l'exposition est la cohabitation entre art, architecture et design qui par différentes approches questionnent les fractures sociales, les blessures dans le paysage, le besoin de réminiscence, la fragilité d'une pratique,... et de la sorte faire de la *Fragilitas* un moyen de vivifier les réflexions et pratiques.

Precarious architecture & design s'ouvre avec une vidéo de Claude Catelin, *video hebdo n°46 – chaise inclinée*. L'artiste s'emploie à tester l'équilibre de son corps sur une chaise. Jusqu'où peut-il déstabiliser l'objet, compenser par la relation qu'il a avec lui, jusqu'où peut-on aller avant de chuter ? Il est assez facile de faire le lien avec notre époque qui ne cesse de jouer avec le fragile équilibre qui semble nous mener vers une chute certaine. Cette performance peut aussi se faire métaphore d'une pensée qui cherche à se placer dans une zone d'inconfort et se développe par des changements de postures. Le projet *La Apoteka*, une maison de briques et de bambous dans la forêt tropicale d'Oaxaca au Mexique, se veut une forme d'altérité entre les personnes qui ont travaillé ensemble à l'édifice, mais aussi avec les matériaux et pratiques locales. Une immersion et des réajustements constants qui font de celle-ci une expérience humaine beaucoup plus qu'un simple objet architectural. Par différentes performances et récits récoltés rue d'Aerschot, le bureau Alive architecture tente d'intégrer une dimension plus humaine à l'intérieur d'un espace urbain dédié à la consommation du sexe, et par là, pose la question des différentes précarités qui lient un instant usager et travailleuses. Avec un groupe d'étudiants de l'ENSA Paris, Cyrille Hanappe envisage l'auto-construction de la Jungle de Calais comme un laboratoire des nouvelles villes du 21^e Siècle. Ici, l'urbanisme se fait sans que ses programmeurs, façonneurs et infrastructures habituelles soient présentent. La capacité de trouver des solutions pour habiter ensemble sur un territoire sans les savoirs institués habituellement. La scénographie réalisée par Design With Genius est elle-même conçue dans une économie de moyens vigilante à l'impact sur l'environnement. Pour un événement qui ne durent que quelques mois, la réponse fut de louer des échafaudages. L'éphémérité du dispositif répond à l'éphémérité de l'événement. D'autres projets tout aussi intéressants occupent cet espace articulé de façon très aérée pour que la qualité de cet espace lumineux puisse profiter à chacun, et sans pouvoir les décrire tous de manière aussi brève soit-il, on peut dire que la fragilité n'est pas ici perçue comme



The minner's house, architecture of migration, Paolo Casconne ©F.N.

seulement une contrainte, mais bien comme une ressource qui révèle les potentialités locale de chacun dans des contextes particuliers.

Les spécificités locales d'un lieu sont aussi envisagées par Paolo Cascone comme potentiellement régénérateur, ici, d'une mémoire, d'une communauté et d'une pratique du design. *The minner's house, architecture of migration* à l'ambition d'être à la fois un outil pédagogique, une réflexion sur l'outil numérique dans la production et la conception, le rapport au travail, la capacité d'un objet à conscientiser la mémoire des gens, de questionner le rapport entre l'immigration et l'industrialisation, le lien entre les spécificités local d'un paysage et la production d'objets redistribués sur un territoire beaucoup plus étendu, ... une sorte d'œuvre totale qui serait à la fois politique, artistique, design et historique. Cela fait beaucoup d'ambitions pour cette micro-architecture qui se veut légère et nomade. En soi, l'objet est intéressant. La structure en bois qui rappelle les étagères des industries céramiques vient faire le lien avec la précarité des galeries minières. Sa hauteur permet une mise en scène des différentes stratifications du paysage minier liégeois : la végétation qui pousse sur les terrils, la terre qui sera utilisée comme un reliquat dans la composition de poteries contemporaines, des outils et objets utilisés par les mineurs, des photographies de ceux-ci et des baraquements dans lesquels ils vivaient. Même si l'extraction du charbon a peu de chose à voir, immédiatement du moins, avec la production d'objet design et son industrie, il est bon de montrer dans une triennale de design la façon dont l'industrie façonne des paysages et des hommes, les utilisent et les usent, les épuisent. Je ne sais si nous sommes face à une esthétisation d'un discours sur la précarité liée à l'immigration minière, si celle-ci est une plus-value à la production de ces céramiques contemporaines, ce qui est sûr, c'est que l'on peut voir dans cette installation un artefact de la réflexion de Paolo Cascone, une façon de s'intéresser à l'objet au travers de l'énergie humaine déployée et de son impact environnemental.

Ludovic Demarche

Reciprocity se déployait dans la ville à travers quelques galeries et centres d'art. A la Chataigneraie, Laurence Dervaux, artiste commissaire, optait pour un choix thématique lié à la séparation et au manque.

Au rez-de-chaussée Laurence Dervaux déploie quelques pièces en rapport à sa démarche. En s'approchant, on découvre qu'il s'agit de petits ossements humains bobinés de fil rouges. Nous sommes tiraillé entre attraction et répulsion. Dans la pièce annexe, une multitude d'écrans vidéos suspendus où l'on voit des mains anonymes occupées à rembobiner. Un geste symbolique qui renvoie à l'idée de faire renaître symboliquement une partie de ces corps inertes.

Le parcours narratif qui s'amorce est traversé par l'idée de séparation, de perte et de reconstruction. A l'étage nous découvrons l'installation vidéo de Laurent Quillet constituée de 4 écrans vidéos. On peut y voir l'artiste filmer un enchaînement de ses « au revoir ». Multiplication d'une même scène où on y voit l'artiste embrasser à tour de rôle les membres de sa famille. Cette œuvre a débuté le 26 avril 2015 et se clôturera le jour de sa mort. Sulafa Hijazi, artiste d'origine Syrienne, continue le parcours. Dans sa vidéo *The red Shoes* (2018) on y voit un personnage virtuel léviter et se balader hors de son corps en survolant une ville dont l'architecture aérienne renvoie à Damas. Une phrase ponctue cette vidéo, « Les villes et les rues ont des noms qu'ils ne choisissent pas » une référence à son exil à Berlin. La thématique de l'exil est reprise un peu plus loin par Benoit Bastin qui joue avec la métaphore du baluchon. Celui-ci est soutenu de deux branches d'arbres d'essences différentes. Il nous parle du lien des origines familiales. Est-ce le silence de plus en plus « assourdissant » des chants d'oiseaux de nos campagnes qui fait que de plus en plus d'artistes l'ont choisi comme emblème de leur travail ? Priscilla Beccari nous parle d'envol dans son installation. Une certaine de cintres à forme d'oiseaux sont déployés au plafond et prennent le chemin de la fenêtre, en partance vers où ? Omar Ibrahim utilise la physicité de l'oiseau dans ses dessins qui évoquent la migration vers un horizon meilleur. Charlotte Louage s'inspire du nid en nous proposant une petite série de délicates mises en scène sur ce thème. Suite à sa performance, Kubra Khademi, d'origine afghane, a été chassée de Kaboul, sa ville d'origine. Sur une vidéo de 2005 on peut voir l'artiste se balader en rue, voilée et vêtue sur le haut du corps d'une armure en métal évoquant les parties intimes

de son anatomie. On y voit les réactions violentes des hommes qu'elle croise dans la rue. Une des quatre pièces exposées est une robe blanche déposée au sol. A l'endroit du sexe est brodé délicatement un oiseau blessé. Elle nous propose en peinture son autoportrait. Nue et affichant sourire aux lèvres, sa toison pubienne, elle semble reconvoquer Leonard et Courbet à son chevet. Une autre vidéo à caractère poético politique avec Abdullah Al Hakawati qui nous parle de la guerre, sans image violente. Ses lents balayages de caméra établissent un rapport intime à la nature. L'artiste nous restitue tout en subtilité par l'image et le son la réalité d'un conflit. Les buildings détruits d'Alep de Mirella Younes nous renvoient aux maisons de fortune d'Olivia Mortier. L'artiste utilise la maison comme métaphore de soi et du monde. Une note d'humour, Benoit Bastin s'est rappelé que les visiteurs qui se rendent au cimetière peuvent être parfois fatigués. Il leur propose des chaises. Une installation surprenante intitulée « Pour ceux qui restent ». Un petit cartel en cuivre doré sera fixé au dos des chaises d'accueil disposées en plein air dans les cimetières de la région. Il signale que ces chaises peuvent être déplacées et utilisées selon les besoins des visiteurs. Une excellente initiative !

L.P.



Laurent Quillet ©F



Pluridisciplinaire, Clément Cogitore alterne l’installation, le cinéma et la photographie. En privilégiant volontairement le domaine du hors champ, il privilégie la présence de l’absence. Clément Cogitore aurait tendance à apparaître dans le champ de l’art comme un commentateur du monde. Un peu comme si un humain, disparu depuis la nuit des temps, réapparaissait soudainement sur terre et tentait d’apporter ses commentaires à nos comportements erratiques. A l’ère du numérique, il traite de la survivance des rituels et du sacré dans des phénomènes de foules ou les concerts qui le captivent. À ce titre, les résonances dans son œuvre sont nombreuses, on pense bien sûr en premier à Aby Warburg, mais aussi à Pasolini qui entrevoyait des résurgences de rituels liturgiques sur les terrains de foot, à Grazia Toderi qui en vidéo a également exploré ce domaine. Clément Cogitore est un conteur. Il aime brouiller les pistes et nous réenchanter dans son style bien personnel. Entre le bien et le mal, il réintroduit le discours de l’ange dans le hors-champ. Le côté hypnotique d’une musique, le fantastique, l’extase, le basculement, la mise en abîme sont convoqués à tour de rôles. Dans une société saturée d’images et de fausses valeurs, son analyse critique et poétique faite d’intuitions et de croyances, captivent et combler un vide existentiel. Cogitore, c’est un peu l’Ovni de ce début d’année. Du moins en Belgique car en France, c’est l’artiste dont on parle. Il vient d’obtenir le Prix Duchamp 2019 avec The Evil Eye, une réalisation entièrement réalisée à partir d’images provenant de banques d’images à vocation publicitaire. Avec comme toile de fond un écran LED qui nous hypnotise, les images se font doubler par une voix off aux accents d’apocalypse et de fin du monde. Il a fait le buzz dernièrement avec Les Indes Galantes. Dans ce petit film, il choisi d’entrecroiser, avec une géniale intuition, la musique de Rameau avec des danseurs de musique Krump. Une autre facette de son talent, c’est le film documentaire. “Braguino”, tourné en Sibérie l’a fait connaître auprès des cinéphiles. FluxNews l’a mentionné dans un des numéros précédent sous la plume d’Aldo Guillaume Turin. Et j’attendais avec impatience la confé-

rence bruxelloise où, invité par JAP, l’artiste y déclinait sa production en y ajoutant ses commentaires. Nous en avons extrait quelques uns, à lire ci-dessous. La présentation de son film Braguino a eu lieu au cinéma Galerie avec à la clef une expo rétrospective en sous-sol permettant de visualiser, dans de bonnes conditions, l’étendue de sa production. L’expo est visible jusqu’au 21 janvier 2019.

Braguino 2017

Entre utopie et dystopie, ce documentaire est un western existentiel doublé d’un conte sur l’enfance. Au milieu de la taïga sibérienne, à 700 km du moindre village, se sont installées deux familles, les Braguine et les Kiline. Aucune route ne mène là-bas. Se joue ici un conte cruel dans lequel la tension et la peur dessinent la géographie d’un conflit ancestral.

Clément Cogitore : Au départ j’avais envie de faire des choses autour de l’utopie. Dans le film les enfants sont très présents, ils ne parlent pas mais on les voit beaucoup. Je cherchais des situations ou des gens essayaient de méditer le monde pour essayer d’en construire un nouveau. La piste la plus intéressante venait de Sibérie dont j’avais juste les coordonnées GPS. Quand je suis parti, je m’attendais à trouver une seule famille. C’est un film sur l’échec d’une utopie, sur l’impossibilité de partager, de se protéger, J’ai fait deux voyages. Le premier pour les rencontrer puis je suis revenu, quatre plus tard, pour les rencontrer et faire le film. Braguino parle de l’échec d’une utopie et de l’antagonisme, c’est-à-dire que de très loin j’essayais de raconter quelque chose de nous-mêmes . Ce petit film est une métaphore de choses qui me paraissent complexes et dangereuses dans le monde d’aujourd’hui mais qui sont trop grande pour les traiter frontalement.

Un Archipel, 2011
27 avril 2008, 14 heures G.M.T : Un des épisodes les plus désastreux de l’histoire de la marine Britannique. Réalisé à partir d’images trouvées sur Internet et d’agences de presse.

“Un archipel” se déroule au croisement du cinéma muet, du cinéma expérimental et du storytelling hollywoodien.

Clément Cogitore : C’est un film que j’ai fait à partir d’images d’archives amateurs et d’autres images prises par moi, à partir d’un fait divers qui m’intéressait. Chaque fois que je montre ce film, il y a toujours des réactions entre des gens qui croient que tout ce qui est raconté est soit vrai, soit faux. D’autres pensent qu’il y a un peu des deux, ce qui est le cas. C’est à dire que le principe du montage fonctionne entre des informations qui sont données et des signaux visuel et sonores qui sont donnés en alternances et petit à petit ils ont de moins en moins en commun. Un écart se creuse. Ce qui m’intéresse, c’est cet écart de croyances que le spectateur va combler avec son imaginaire. Ce désir de croire du spectateur. Le film bascule dans une fiction au bout d’un moment. Ce seuil de bascule n’est pas vraiment identifiable. Le spectateur, par son désir, par son imaginaire, va combler des choses que le récit ne lui donne pas. Ce manque à combler, qui est dans chaque spectateur, va fabriquer le film.

Élégies, 2014
C’est une vidéo où des centaines de petits écrans lumineux flottent au-dessus d’une marée humaine. Le public d’un concert filme à l’aide de téléphones portables une scène hors-champ. Comme sous-titres d’un chant absent, des vers des « Élégies de Duino » de R.M Rilke.

Clément Cogitore : Les sous titres sont tirés de textes de Rilke qui parlent de la figure de l’ange en tant que figure magnifique et terrible à la fois. Une sorte de présence invisible, sacrée et dévastatrice. Je les fais apparaître dans ce film comme les sous-titres d’un chant qu’on n’entend jamais. La voix est la voix du spectacle, d’un narrateur. Tout est concentré sur cette foule qui est plongée dans ses ténèbres et qui cherchent à saisir à travers ses écrans de smartphone des fragments de lumière dans l’espace. Ce qui m’intéresse derrière ça, c’est comment des formes scénographiques très anciennes à caractère liturgique réémergent d’une manière presque fantomatique à une époque qui est la nôtre, parcourue d’images, d’in-

Clément Cogitore:
“Ce qui m’intéresse, c’est cet écart de croyances que le spectateur va combler avec son imaginaire.”

formations et de technologie et comment ces dispositifs qui sont des hommes et des femmes rassemblés et tous tournés vers le même objet qui est vraiment la base de liturgie est revisitée par le dispositif du concert. Il y a une dimension dans mon travail où je vais essayer de chercher comment les choses comme des fantômes reviennent, et prennent des formes qu’on ne détecte pas de suite mais qui remontent très très loin dans l’histoire des hommes, des formes et des images. Comment certaines choses irrésolues résistent à nos évolutions technologiques aux nouveaux récits qu’on s’invente. Comme certaines questions essentielles qui sont le sacré, la mort, l’énigme amoureuse, le sens des rêves... La science ne nous donne pas des réponses réellement satisfaisantes et c’est dans ce manque-là que s’inscrivent beaucoup de choses qui pour moi font le cœur de mon travail.

Lino Polegato: D’où provient cet intérêt pour le rituel, le sacré ?

Clément Cogitore : Je m’intéresse juste à ces régions de l’esprit où certaines choses résistent à l’interprétation, à la science, à l’intellect, des choses ou l’idéologie, l’esprit humain n’a pas donné de réponse satisfaisante. Des choses très simples qu’un enfant pourrait se poser. Mais du fait de ce manque, c’est la fiction, c’est l’art, des formes de croyances qui prennent en charge et investissent ce manque. Et le rituel est une manière de mise en scène de cette prise en charge, une manière de le rendre visible.

La technologie numérique a effacé du champ cette réalité.

Non, je ne pense pas du tout que ce soit effacé. Ces interrogations-là restent. Elles sont peut-être moins visibles et moins reconnaissables, dans la manière ou on les a en mémoires, ou on est habitué de les voir. Mais je pense que notre monde continue avec d’autres technologies. D’autres récits continuent d’interroger les mêmes zones.

Vous intervenez un peu comme un journaliste philosophe qui essaie de sonder le monde d’aujourd’hui...

Clément Cogitore: Je pose des questions et dans le registre documentaire ça prend cette forme là. Je vais voir une personne et la caméra atteste de ma présence, d’une rencontre. Donc ça prend d’abord cette forme là. Je m’intéresse à un endroit du monde, à un fait, un événement particulier et passé, les faits. Et, à partir de ça, je tente de creuser afin de révéler autre chose.

Il y a le corps, le sacré, les gestes, ce basculement au croisement de la réalité et fiction, ces croisements

continus sont une forme de dystopie ? Vous chercher des portes de sortie en fait...

Clément Cogitore : Oui, en tout cas les croisements. Je crois assez peu à cette ligne très claire entre cinéma de fiction et documentaire. Notre mémoire, notre esprit est une machine à produire de la fiction à partir de notre histoire, de nos souvenirs. On crée sans cesse du récit et on y injecte de la fiction à partir de choses qu’on croit qu’elles se sont passées. On aimerait qu’elles se soient passées, telles qu’on nous les as racontées. On pense qu’elle se sont passées de cette manière là. Toute notre personnalité est construite sur un gros bloc de fiction qui est collé à un bloc de faits qui s’interpénètrent et qui fait que c’est nous.

Que représente pour vous le médium de l’image animée ?

Au tout début quand j’ai commencé à faire des films et que j’étais étudiant, j’avais beaucoup de certitudes sur ce qu’était le cinéma, l’art vidéo, le documentaire, qu’est-ce que c’est la fiction. Les règles me paraissaient très claires. Et plus ça avance moins ça l’est, moins ces règles me semblent claires, valables et intéressantes. L’avenir du cinéma au sens large c’est trop vaste pour moi. Si je fais un détour pour essayer de vous répondre, je vous répondrai que si j’étais écrivain, j’écrirai autant de recueils de poésies que de romans. On ne les retrouve pas au même endroit de la bibliothèque mais ça reste de la littérature et ça passe par le langage. J’ai ce rapport-là, par rapport à l’image en mouvement. Ça peut être des formes très brèves, très immédiates, Ça peut être un projet plus écrit plus lourd qui doit passer par des acteurs. C’est à dire que j’ai d’abord une intuition et très vite je sens que ça va aller vers ce type d’objets, vers ce type de durée. De fait, le musée est un lieu assez accueillant, qui accueille des objets qui ne sont pas placés ailleurs. Le cinéma en général fait du long métrage de fiction qui tourne autour de deux heures pour pouvoir vendre des tickets. En fait c’est une industrie. Alors que le musée accepte des objets moins rentables qui cherchent d’autres moyens d’exister ou de vivre ou de se déployer dans l’espace ou le temps. Donc, de fait, c’est le musée qui accueille une grande partie de mon travail mais le dispositif du cinéma classique avec des acteurs, des scénarios, des événements traversés par des personnages m’intéresse autant que des formes totalement expérimentales et non narratives.

Frédéric Coché « L'Homme Armée »

Jusqu'à ce jour, Frédéric Coché travaillait de petites gravures pour ses livres et de grandes peintures pour ses expositions. Dans sa dernière bande dessinée, *L'Homme Armée*, il alterne gravure et peinture dans un même recueil pour offrir un récit atemporel qui se lit par l'image. Frédéric Coché y offre une réflexion universelle sur la condition humaine. L'alternance entre gravure et peinture construit un récit aux figures antithétiques et, à l'image pourtant, tout à fait voisines : les super héros peuvent habiter les paysages Renaissants. Ici, toutes les frontières des mondes connus se brisent progressivement. Progrès et sauvagerie, raffinement et brutalité, mort et vie y sont simultanés et offrent au lecteur une vue sur l'ambiguïté originelle de l'Homme, cet orchestrateur de la plus grande distinction et des pires barbaries.

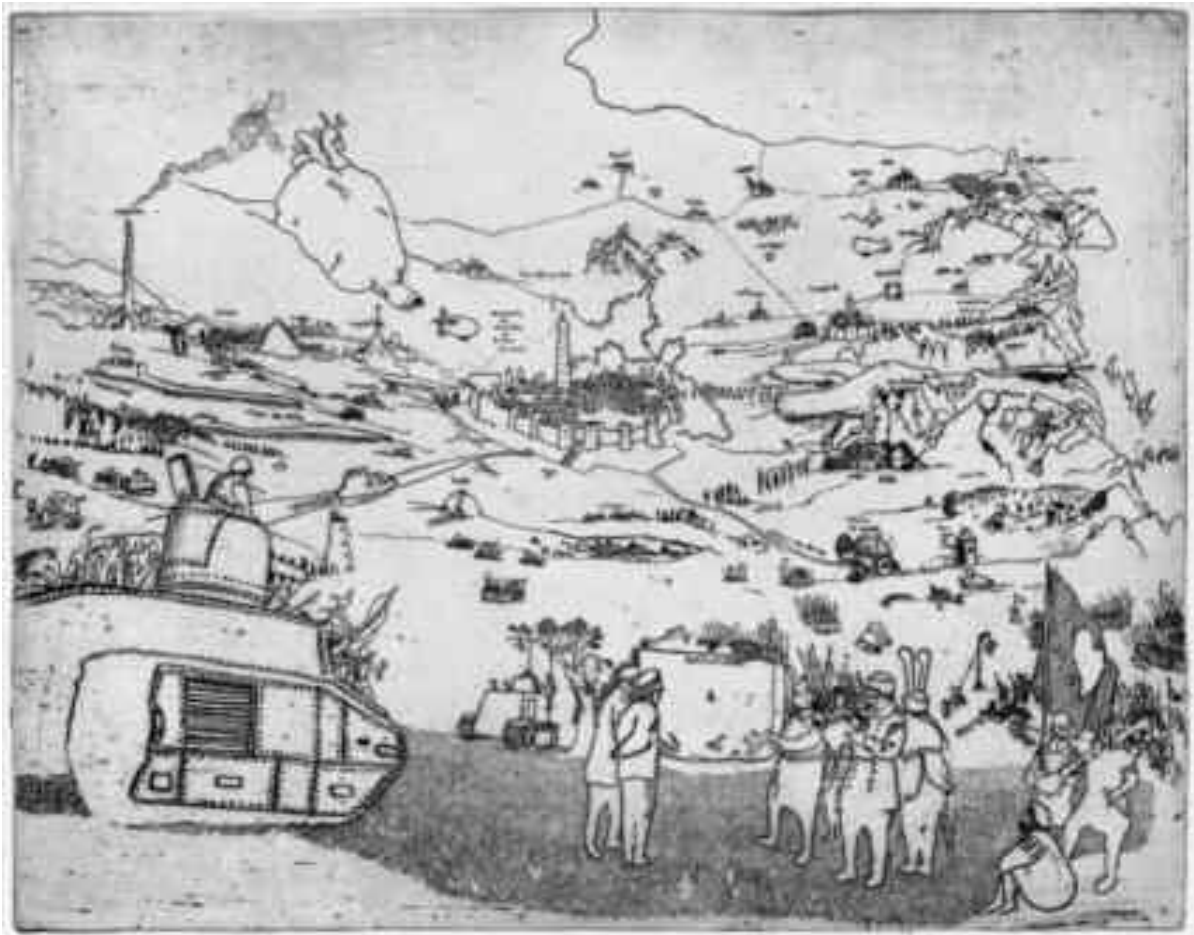
Annabelle Dupret : Je souhaitais que tu racontes le récit de « L'Homme Armée » tel que tu l'as écrit. Pourrais-tu raconter cette histoire à ta façon. Comment la mettrais-tu en mots ?

Frédéric Coché : Le récit est très lié à mes livres précédents, autant dans la façon de le réaliser que dans le sujet. Le sujet de « L'Homme Armée » est lié aux rapports humains (comme toujours). Mais mon livre précédent, « Vie et mort du héros triomphante » était intimement lié à la figure paternelle. Les images, ainsi que les titres des chapitres, oscillaient entre des figures de géométrie et des figures de l'informe. Ce qui était attribué à la géométrie, comme le tombeau par exemple, se rapportait à la rigidité, à la valeur de la loi, et donc au pôle paternel. *A contrario*, l'informe, le fluctuant, le biologique, se rapportait à la figure féminine, au pôle maternel. Or ici, dans « L'Homme Armée », les structures invisibles du récit sont plutôt articulées autour de la question

(ou de la figure abstraite) d'autrui, bien plus qu'au développement d'un individu (un personnage) au centre du récit. En effet, dans « Vie et mort du héros triomphante », le sujet était un petit enfant tout momifié oscillant entre les forces de la nature (les aspects chaotiques et bouillonnants de la vie) et la géométrie qui est quelque chose de figé et donc de mort. Trouver l'équilibre de sa vie, c'est à la fois osciller entre les forces structurantes (mais en même temps mortifères et qui rigidifient tout) et les forces spontanées et bouillonnantes qui nous élèvent dans un chaos épuisant. Dans « L'Homme Armée », on trouve aussi ces deux grands pôles (dont la géométrie comme force structurante, ici, liée à la notion d'héritage par exemple).

Le point de départ de « L'Homme Armée », ce sont deux grands axes qui s'affrontent. D'un côté, on trouve le super héros et, de l'autre, on trouve la figure de la noblesse, du chevalier, qui tire sa force de ses ancêtres. Le super héros, lui, naît dans un accident. Suite à une manœuvre dans un laboratoire, il devient super héros et il se trouve alors largement au-dessus de tout le monde. Il ne doit rien à personne ni à lui-même. Ce n'est pas parce qu'il a bien travaillé qu'il est devenu quelqu'un au-dessus des autres. C'est juste un hasard. Ça, c'est le grand concept. Au départ de mon récit, il y a ces deux mondes en complète opposition qui vont s'affronter...

En commençant, je souhaitais faire un livre de super héros. Si au final, ça a donné ce livre qui n'est pas du tout un récit de ce type, il y a un élément très important qui en a été constitutif. Les super héros apparaissent de façon super spontanée, accidentelle, donc, quelque part, de façon chaotique. Et, ce qu'il faudrait ajouter c'est qu'au final, autour d'eux, ce qu'ils cherchent à tout prix, c'est à maintenir le *statu quo* et donc la loi telle qu'elle est. En fait, ils défendent le monde tel qu'il est et ils ne veulent surtout pas que ça



Frédéric Coché, *L'Homme Armée*, FRMK, 2019.

change (il n'y a que les méchants qui veulent que le monde change !). À l'opposé de cette force-là, il y a, dans mon livre, une grande part consacrée à la figure de la noblesse pour qui la question déterminante restera toujours « Comment justifier pour elle-même la légitimité de sa place au-dessus des autres, dans la partie supérieure de la pyramide ? ».

Dans mon livre, ces deux bords s'affrontent donc. Or, dans un cas comme dans l'autre, ces deux tendances sont toutes deux d'ordre masculin. Et cet affrontement ne trouve pas vraiment d'issue. Disons que, quelque part, ils cherchent à atteindre leurs limites, à se dépasser, en écrasant l'autre. Or que se passe-t-il quand on dépasse ses limites ? On arrive juste au contact de l'autre et on essaye de l'écrabouiller ou de l'opprimer. Dans le récit, la seule issue trouvée qui ne soit pas destructive, ce sera de recommencer dans une autre direction, celle-là, associée au féminin. En fait, selon moi, le livre aboutit à la question sociale de la féminité. N'attribue-t-on pas à la féminité la capacité à établir des réseaux sociaux plus forts, la qualité d'être dans la négociation, alors que la fonction masculine va être plutôt dans la confrontation ? Le livre oscille donc entre lutte et équilibre. Au final, les super héros comme les chevaliers s'entre détruisent et détruisent le monde en tournant en rond. Ils ne sortiront de là qu'en acceptant une sorte de renaissance. Autant le roi que le super héros entreront dans un nouveau cycle. L'un en servant de nourriture aux oiseaux, l'autre en entrant dans un œuf. Le livre s'achève donc de cette façon. Et c'est là que ça commence. On n'y trouvera pas plus de proposition concrète...

Pourrais-tu aborder, à partir de ce développement, l'univers visuel propre au livre ?

Je pense très clairement que l'invention, la création, ne part jamais de rien, mais qu'on est toujours en train de re-

formuler des choses déjà existantes. Tous les peintres, depuis la préhistoire, s'appuient toujours sur une image préexistante. Est-ce qu'il y a jamais eu une première image que l'on a tous ensuite reformulée, je ne crois même pas. Je crois qu'en premier lieu il y a du y avoir une homme qui a reconnu, dans les reliefs d'un rocher, une forme qu'il n'a fait que contourner. Autrement dit, c'est parce que l'on voit des images que l'on est capable d'en faire. Chez moi, c'est très affirmé : je puise dans l'histoire de l'art, je reformule des peintures. Et, ce qui fait que je pense que c'est de l'ordre de la création, c'est que, comme je suis issu d'une autre culture que mes ancêtres, cette différence-la, dans la reformulation, crée une nouvelle œuvre. La grosse différence entre ces créations et les miennes, c'est que, moi, j'associe les œuvres entre elles. Un sens nouveau émerge. J'y place à la fois mon vécu et ma culture, ma différence.

Les planches gravées ont l'esprit d'illustrations fantastiques ou d'estampes médiévales. Par ailleurs, on y trouve, réalisés avec brio, des jeux d'anachronismes. Comment as-tu orchestré cela ?

Il y a deux choses. Il y a par exemple mon plaisir à m'immerger dans les gravures de la Renaissance et de puiser largement dans toutes ces ressources. Et, parallèlement, j'entretiens une recherche que je souhaite la plus atemporelle possible. J'évite les références trop strictes à une époque. Dans mon enfance, je n'ai pas du tout vécu dans des ambiances de livre. Je viens d'un milieu plutôt prolétaire, et les livres on en n'avais pas. De l'amour pour l'Histoire, j'ai glissé vers l'Histoire de l'Art. Il y a sans doute dans mon esprit l'idée de faire un portrait de l'humanité le plus complet possible. L'idée de garder une part d'enfance, une part de l'âge adulte, une part de maturité dans le dessin, de la tendresse, de la dureté.

Peux-tu donner des éclairages sur tes processus de création ? Ton acti-

vité de dessinateur de bande dessinée passe par une immersion complète dans l'activité de peintre et de graveur. Alors, pourrais-tu me dire si ton processus commence par la peinture et la gravure pour se poursuivre en narration ?

Non. Il y a quand même une décision qui est à l'origine du départ du livre. Je voulais clairement faire quelque chose qui soit en relation avec les Comics. Je pense en particulier à ces revues qui étaient à la fois en couleur et en noir et blanc (on y trouvait par exemple deux pages couleurs suivant deux pages noir et blanc). Et j'ai voulu répéter cela. Et, dès lors, j'ai décidé de travailler la peinture à l'huile et, parallèlement, la gravure. Ce qui est très paradoxal car, avec ces techniques, on est vraiment à l'opposé du rendu de ces revues qui favorisaient le travail le plus rapide possible (avec l'ancrage au pinceau en à plat de couleur facile à reproduire). Mais ça représente justement pour moi tout l'intérêt à faire cela. Donc, dès le départ, j'ai choisi d'alterner des gravures et des peintures à l'huile. Dès ce moment, le travail a demandé un temps beaucoup plus long, vu le format des peintures à l'huile (par exemple 2 x 1,6m). Les gravures, elles, ont été gravées au même format que celui de l'édition finale du livre. Elles sont donc de petites tailles. Comme le projet était très étendu dans le temps, j'ai, parallèlement, fait d'autres expositions, d'autres projets. C'est donc un livre qui a pris presque 10 ans pour sa réalisation. Même si j'ai reçu une aide du CNL pour la réalisation du livre, il a fallu, économiquement, que je fasse d'autres projets parallèlement. Dans ce projet particulier, la structure préliminaire est restée parfaitement intacte par rapport à la forme finale du livre.

Vient de paraître : Frédéric Coché « L'Homme Armée » FRMK 2019



François Olislaeger, Musée des arts et métier, ©FluxNews

Extravaganza / Hors de l'ordinaire

Festival Images Vevey

« Hors de l'ordinaire » est bien le terme qui convient pour définir la récente édition du *Festival Images* qui s'est tenu en septembre dernier à Vevey, dans le canton de Vaud, en Suisse.

Vevey est cette petite ville suisse blottie sur la rive du lac Léman, à proximité de Montreux et de son célèbre festival de jazz. Site historique de la multinationale Nestlé, la ville a accueilli Charlie Chaplin qui y passa les 25 dernières années de sa vie et possède, avec le musée Jenisch, un remarquable musée des beaux-arts qui abrite notamment la Fondation Oskar Kokoschka. Du point de vue photographique, la ville possède, sur une des plus grandes places à ciel ouvert d'Europe, le musée suisse de l'appareil photographique et elle est aussi le siège d'une des plus anciennes écoles de photographie d'Europe. Au sortir du XXe siècle marqué par une crise économique industrielle majeure, la ville, en se basant sur cet héritage visuel, a fait un pari sur l'avenir en s'autoproclamant "Vevey, ville d'images". Le cinéma, la photographie et les nouvelles technologies numériques s'y retrouvent associés.

Le *Festival Images* transforme littéralement la cité en une capitale de l'image au sens large, la photographie ayant, depuis l'irruption du numérique, largement amplifié le champ de ses investigations.

Pour cette nouvelle édition qui a attiré près de 50.000 visiteurs, les organisateurs ont poursuivi avec les recettes qui ont fait de leur manifestation la plus importante biennale d'art en Suisse: présenter en plein air près de la moitié des soixante expositions du programme, rendre leur accès gratuit, heureusement jamais au détriment de la qualité ou de l'intérêt des oeuvres exposées. Rues, places, parcs, rives du lac, façades diverses, bâtiments publics, panneaux d'affichage, vitrines et autres devantures de magasins sont investis par des images de tous formats et de tous styles. Comme le rapport d'échelle avec les surfaces qui les ac-

cueille est respecté - d'une simple affiche à d'immenses bâches tendues sur des façades aveugles et qui peuvent atteindre les 100m2 – les images s'inscrivent parfaitement dans le tissu urbain. Pour la petite histoire, ces bâches sont recyclées par la suite en divers articles et accessoires de bagagerie originaux et uniques que l'on pourra retrouver lors de l'édition suivante dans les points d'accueil de la manifestation.

On l'aura compris, la déambulation dans la petite ville se fait de manière fluide, chaque image donnant l'impression d'avoir trouvé sa place naturelle dans un parcours parfaitement balisé et signalé, ce n'est pas toujours le cas pour ce type de manifestation urbaine. La question de l'échelle et de la taille des images par rapport précisément à cet environnement citadin constitue aussi bien la caractéristique que l'intérêt de cette biennale. Découvrir certaines photographies connues en format monumental, telles pour cette édition celles de Philippe Ramette, Arnold Odermatt, Philippe Durand, Rodney Graham, Daido Moriyama ou Cyrill Porchet modifie notre appréhension de celles-ci. Elles se transforment en quelque sorte en icône de leur travail et dépassent la sphère classique de la photographie. Leur côté sur-réaliste les fait fonctionner différemment à la mesure de la puissance presque incongrue de leur grand format. S'opère ainsi une nouvelle et inédite relation avec le visiteur qui se mue rapidement en spectateur d'un nouveau genre de l'image fixe.

Il est donc de moins en moins question de la notion classique de "tirages photographiques" à Vevey et ce glissement vers une forme plus globale de l'image donne à celle-ci une connotation qui va bien au-delà de ce celle attribuée en général aux festivals de photographie. Au fil de ses éditions, le festival évolue ainsi petit à petit vers une biennale des arts visuels au sens large. La vidéo très présente au début – notamment pour une question de disponibilité de lieux - l'est aujourd'hui beaucoup moins.



"A tale of II Cities 4, Paris, 1989" de Daido Moriyama sur la façade Andritz Hydro ©Images Vevey/Mathilda Olmi

Cette nouvelle orientation se fait au bénéfice d'installations qui peuvent prendre la forme d'oeuvres monumentales, elles aussi, souvent situées à l'intérieur de bâtiments. Plus que jamais, elles correspondent à la thématique de cette édition *Extravaganza / Hors de l'ordinaire*. Comme pour les oeuvres placées à l'extérieur, elles aussi jouent, pour la plupart d'entre elles, de ce rapport au lieu.

On pense en premier lieu à la *Narrow House*, la surprenante maison compressée d'Erwin Wurm qui rentre tout juste dans la vaste Salle del Castillo, point névralgique de la biennale.

Autre installation immersive, et auditive cette fois, celle d'Erik Kessels qui a rassemblé dans l'Eglise Sainte-Claire plusieurs milliers de pochettes de 33T de musiques de fanfares internationales. À la diversité des visuels des vinyles correspond celle d'une bande sonore diffusant un mixage détonnant de ces musiques.

La palme de l'extravagance revient dans doute à Martin Zimmermann et

Augustin Rebetez qui ont transformé les vastes sous-sols d'une ancienne droguerie en catacombes maléfiques peuplées de macabres créatures. Y sont projetés une dizaine de films burlesques autour du personnage de Mr. Skeleton.

Inversement, l'extravagance peut aussi se situer dans le minuscule ou le réduit, comme Henry Leutwyler qui a recouvert une cabine téléphonique avec les pages du carnet d'adresses privé de Frank Sinatra, ou encore avec le cinéma portable de Pierre-Philippe Hofmann et Mathias Domahidy, qui va de ville en ville.

On revient dans la démesure avec la limousine en bois de Giona Bierens de Haan. Inspirée d'un véritable véhicule et longue de près de trente mètres, elle fait office de bar et de lieu de rencontre pour le festival. C'est également de déplacement dont il s'agit avec *The Stranger*, cette installation du Chinois Xiaoyi Chen. Il a photographié des rocs de montagne déplacés par le recul du glacier du Rhône qu'il expose dans une scénographie originale sur une des

places de la ville. Faisant partager ses préoccupations pour la mutation du paysage alpin, il présente ses images en taille réelle, mais en négatif ; ceci implique que le spectateur doit utiliser l'inversion des couleurs de son smartphone pour les voir en positif.

Cette interrogation constante du médium photographique, de ses limites et de son potentiel constitue le propos même du festival. Il pourrait se résumer sans assez bien dans l'installation urbaine d'Olivier Lovey intitulée *Miroir aux alouettes*

Bernard Marcélis

Extravaganza / Hors de l'ordinaire, Festival Images Vevey. Biennale des arts visuels, Vevey (CH), du 8 au 30 septembre 2018 (www.images.ch)

GALERIE BERNARD BOUCHE

JACQUELINE MESMAEKER: 19 janvier - 2 mars

JORGE MOLDER: 9 mars - 20 avril

PAOLO ICARO: 18 mai - 6 juillet

Johan Muyle : « Pratiquer la moto est un moyen de m’extraire du monde de l’art. »



Harley Davidson-Constantin Meunier au BPS22

Que ce soit au BPS22, entourée des bronzes à la gloire du travail ou en présentation plus classique à la Galerie Cosmos, les Harleys de Johan Muyle revendiquent l'idée d'Anapxia, qu'il a fait gravé sur une courroie de la moto Now futur. Les grecs aujourd'hui interprète ce terme avec l'idée de revendiquer le droit à la multiplicité des unités. Une espèce de contre pouvoir que s'octroi l'artiste face aux stéréotypes imposé d'un système.

Début 2019 la mythique Harley Davidson passera, économie de survie oblige, au moteur 100% électrique. Tans pis pour les amateurs de belles sonorités, tout a une fin. Johan Muyle, artiste et motard, lui n’abdique pas, il reste fidèle au mythe. Ses belles montures customisées sont montrées au Garage Cosmos jusqu’au 20 janvier 2019.

Célébrée par BB et Gainsbarre, elle a en France sa mélodie fétiche qui claque encore dans nos oreilles à l’instar du ronflement caractéristique du moteur bicylindre en V qui passe en intro dans le disque. Au niveau planétaire elle a connu son heure de gloire. On a encore en tête la bande son, *Born to be wild* du film Easy Rider sorti fin des années soixante. Chevauchant leurs Harley, Peter Fonda et Dennis Hopper l’on fait entrer dans la légende du rêve américain. Johan Muyle, artiste contemporain, est un inconditionnel des Harley, il les collectionnent, les bichonnent et en fait de véritables œuvres d’art rutilantes. En les customisant avec passion, il les fait entrer dans son vocabulaire plastique teinté d’oxymores et de jeux de mots. Pour l’artiste, la moto c’est d’abord une philosophie de vie, une manière d’être au monde tout en affichant ses paradoxes et sa singularité. Memento Mori, le nom donné à une de ses motos est exemplatif à ce sujet. L’artiste a fait graver sur le pare-chocs arrière : « We were like you, you will be like us », ce vieil adage romain nous renvoie à cette dure réalité : Nous sommes de passage, tout est vanité. Des disques de freins à la selle de croco en passant par tous les accessoires de haute valeur symbolique qui la constituent il en fait une œuvre futuriste avec plus value. Il est sûr et certain que Marinetti, s’il avait vécu à notre époque, aurait adoré la chevaucher. En invitant Johan Muyle à exposer ses motos customisées dans son lieu au nom prédestiné : Garage Cosmos, (ça ne s’invente pas !) Eric fabre se fait plaisir. Le galeriste collectionneur signe dans la préface du catalogue un texte bien ajusté qui évacue l’idée du ready made pour revenir à des courants avants gardistes plus liés à la vitesse. Pour argumenter son propos, il reconvoque deux personnalités de l’histoire de l’art qui ont célébré l’introduction de l’idée de la machine et de la vitesse dans la sculpture : Raymond Duchamp Villon, qui s’est fait connaître en 1914 avec sa sculpture le Cheval majeur et Henri Gaudier-Brzeska, artiste anarchiste libertaire mort tragiquement en 1915 à l’âge de 23 ans. En art, on peut tout se permettre et la transgression est d’usage. Ce n’est pas Johan Muyle qui le contredira, lui qui a choisi comme logo symbole pour la cover de son catalogue, un poing serré sur fond de roue aux allures duchampiennes. Faut-il y voir une volonté secrète de casser le formalisme encombrant du ready-made ? Dans son art, l’artiste aime cultiver ce fond de rébellion qui amène un côté rock and roll dans sa démarche.

Les deux performances illustrées dans le catalogue, « Burnout Machine (qui consiste à faire de la fumée en faisant patiner sa roue arrière) et Sculpture Surfing, (exercice d’équilibre qui

consiste à se tenir debout sur la selle de sa moto en marche) participent de cette rock and roll attitude. L’artiste a toujours voulu dans son parcours professionnel faire preuve de syncrétisme en mixant art populaire et art élitiste. (pour finaliser ses créations, il fait exclusivement appel aux ateliers d’artisans). Réconcilier l’Art et le Peuple, par les temps qui courent un beau challenge à relever pour un artiste...

Entretien réalisé au Garage Cosmos.

LP: Tu ne veux pas parler de ready-made pour tes motos customisées, pourquoi ?

Johan Muyle : Je comprends qu’il y ait une apparente ambiguïté mais ces objets sont fonctionnels et je roule avec. Je rapproche ça du street art. J’ai toujours voulu faire un syncrétisme dans mes sculptures entre la culture populaire et par ailleurs l’art contemporain. Si on veut être péjoratif vis-à-vis de l’art contemporain on peut parler d’élite. Le lien entre les deux m’intéresse au plus haut point et dans la pratique de la Harley Davidson il y a bien sûr une part de mythologie. Ce qui fonctionne avec la Harley Davidson c’est la possibilité de démonter l’ensemble de la moto, et de la reconstituer, c’est peu faisable avec d’autres motos qui sont plus désignées. Ici la mécanique est très simple, il y a un bloc moteur, un bloc transmission, la boîte de vitesses et puis la roue, c’est très basique. Comme ça existe depuis une éternité, il y a tout un aftermarket qui donne la possibilité de la customiser. Ça m’a pris neuf mois de travail. Les intervenants sont nombreux. Le « gros œuvre » a été réalisé par American Fever, un garage spécialisé à Angleur. Des designers italiens ont participé. J’envoie des plans et je leur demande de réaliser des choses. Les roues ont été commandées aux États Unis. Les disques de freins ont été gravés et réalisés en Belgique. C’est une connexion entre la France, l’Italie, les EU et la Belgique...

L.P.: Il y a plusieurs mythologies qui cohabitent, qu’est ce qui symbolise le mieux la Harley ?

L’image qui m’intéresse c’est celle d’Easy Rider, c’est *l’m poor*



Garage Cosmos, © FluxNews

lonesome cow-boy, John Ford revisité dans les années soixante. C’est parcourir les longs espaces en toute liberté, c’est une ode libertaire, ça continue le mythe du cow-boy qui parcourt le désert,

L.P.: Les figures de styles c’est de l’humour ?

Pratiquer la moto comme sur une planche de surf, c’est une pratique habituelle lors des grands rendez-vous de moto. C’est comme enfant quand on lâche son guidon. Je les pratique ces motos, je fais plusieurs fois par année des longs runs en solitaire. Le monde de l’art est omniprésent quand on est artiste, pratiquer la moto est un moyen de m’extraire de ce monde.

Sculpture Surfing

Johan Muyle

Garage Cosmos (Uccle)

15 décembre – 20 janvier 2019

du vendredi au dimanche, 13h–18h

Le livre de Johan Muyle «Sculpture Surfing» est paru aux éditions du Caïd.

Seront présentés en expo: Sioux in Paradise, (2016), un chopper custom, Memento Mori (2010), un bobber custom, No More Heroes (2008-2018), un Heritage custom et Burnout Machine (2010-2017),nun fatboy custom.

Et Caroline Purgal créa la femme...

Dans sa thématique de création, Caroline Purgal remonte le temps, le temps où les sirènes étaient femmes-oiseaux, comme dans la Grèce Antique. Et dans l’illyade d’Homère, ce sont bien des sirènes à plumes qui ont chanté pour envoûter Ulysse et son équipage. Car c’est seulement au moyen-âge que la sirène se dote d’une queue de poisson. Telle une femelle saumon, Caroline remonte le cours du temps et passe de la femme-sirène (pièce monumentale exposée à la Galerie Flux en 2016) à la femme-oiseau qui sera exposée dans le même lieu, fin janvier 2019. Aux innombrables écailles vertes succède le plumage noir... Pour trouver la justesse de son propos dans cette nouvelle réalisation, Caroline travaille durant deux ans pour peaufiner les pattes de volatile, le buste aux seins nus, le visage à l’expression étrange (comme ces madones au regard intérieur mais ici avec une nuance de souffrance supplémentaire) rehaussé d’un châle noir couvrant les cheveux et les omoplates de la femme. Mélange déstabilisant d’Orient et d’Occident, de femme hurlant en ses seins et se rétractant en son visage, de femme libre et de femme bridée. Quel est ce bout de femme en carcan? Caroline Purgal évoque les femmes corbeaux croisées dans les rues de Bruxelles. Elle fustige ces régimes patriarcaux, monothéistes et totalitaires qui enferment la féminité des femmes. Avec sa sculpture, elle questionne la femme hybride, la femme plurielle, la femme outrage, la femme douleur, la femme résignée mais aussi la femme en mue... Qui semble préfigurer et précéder la femme libérée, la femme éros, la femme harpie, la femme en rage, la femme en rut qui toutes seront célébrées dans l’ensemble de l’exposition à venir. Certes des parfums de Bataille se dégagent des inspirations de la Purgal où rien n’est gratuit dans

ses provocantes productions autant saupoudrées de scandale que de germes philosophiques. Et cette plasticienne de 27 ans sortie depuis peu de l’académie des Beaux- Arts de Bruxelles dispose de nombreuses palettes pour envoûter et questionner à la fois, le rapport à la séduction, le rapport à la nudité, le rapport à l’éros et parfois même le rapport au monde pornographique qu’elle dénomme le fast food de la sexualité. Cette jeune femme ni ange, ni démon pare ses créations de multiples facettes revendiquant dans notre époque conventionnelle l’intégration de tous les pouvoirs et archétypes de la femme, de Lilith à Eve pour n’en nommer que deux. Quand Caroline Purgal sculpte, elle aime jouer avec les matières dont le silicone pour façonner ses focus sur le corps. Elle privilégie les bustes et les bouches comme en 2016 avec l’installation « Tea time », une représentation de goûter à la Lewis Carroll où des bouches charnues et invitantes débordaient de tasses de porcelaine anglaise.

Depuis sa formation en joaillerie, elle poursuit ses créations teintées de perles incisives avec sa collection nommée Misogyne représentant des poissons hameçons pour attraper le grand homme-poisson (pouvant lui aussi être hybride et complexe ? Ou victime consentante de la sirène ?). Quelques photos de bijoux portés dans des poses et des couleurs douces contrastent avec la



© Studio Carlonie Purgal

tonalité piquante du message. C’est que Caroline aime aussi le délicat. Ses dessins érotiques sertis dans des ovales de plâtre à l’ancienne en témoignent ainsi que ses petits mondes avec des sculptures miniatures.

Dans ses multiples médias, elle fera intervenir du sucre pour une sculpture et des liquides dans des installations. Quelques vidéos seront à découvrir et une performance dont la teneur reste secrète...

Judith Kazmierczak

Expo Galerie Flux
Nihil Obstat
Caroline Purgal
25/1 au 16/2/2019
60, rue Paradis
4000 Liège



Maxence Dedry, Ne vous méprenez-pas, Junior Teto est vendeur de matelas. Envie de prendre une pause? 2016, photographie.

African Vox présente

LES MITRAILLEURS

**MAXENCE DEDRY &
JEAN-SYLVAIN
TSHILUMBA MUKENDI**

26.01.19 — 02.03.19

Vernissage :
vendredi 25 janvier, 18h30

Finissage :
samedi 2 mars, 18h30



SPACE Collection
En Féronstrée 116, B-4000
Liège + 32 (0) 486 339 393
info@space - collection.org
www.space - collection.org

MESSIEURS DELMOTTE

BORN TO LOSE / LIVE TO WIN

Avec *Born to Lose / Live to Win*, galerie de peintures plus ou moins réussies glanées çà et là, retournées, datées du jour de leur acquisition et signées, Messieurs Delmotte inscrit sa pratique dans une tradition artistique déjà ancienne d’interrogation des fonctions de la signature (Picabia, Ben ou Manzoni), notamment la fonction d’index : désigner l’auteur, désigner l’œuvre comme « un Messieurs Delmotte », condensant, réduisant, cristallisant sa pluralité auctoriale (rien que ça) en une œuvre unique, clairement identifiable à sa signature noire – noire comme l’encre qu’urine un Tintin-Fontaine (*Manneken Tintin without face and Features*, 2018) à quelques dizaines de centimètres de là, noire comme les costumes portés par l’artiste, noire encore comme ses longs cheveux soigneusement gominés. S’il est un style dans l’absence de style revendiquée par Messieurs Delmotte, c’est peut-être ce *noir distanciant*.

Ici un faux-Corot d’époque. Là, un vase de fleurs. Ailleurs un portrait. Lorsqu’à l’aube des années 1990 Jim Shaw accède à la notoriété aux États-Unis en présentant ses *Thrift Store Paintings*, la perspective est tout autre : faire le portrait d’une culture vernaculaire adolescente à partir de ses propres images. Il y a bien un principe stylistique unificateur dans tout ce *bad art*.

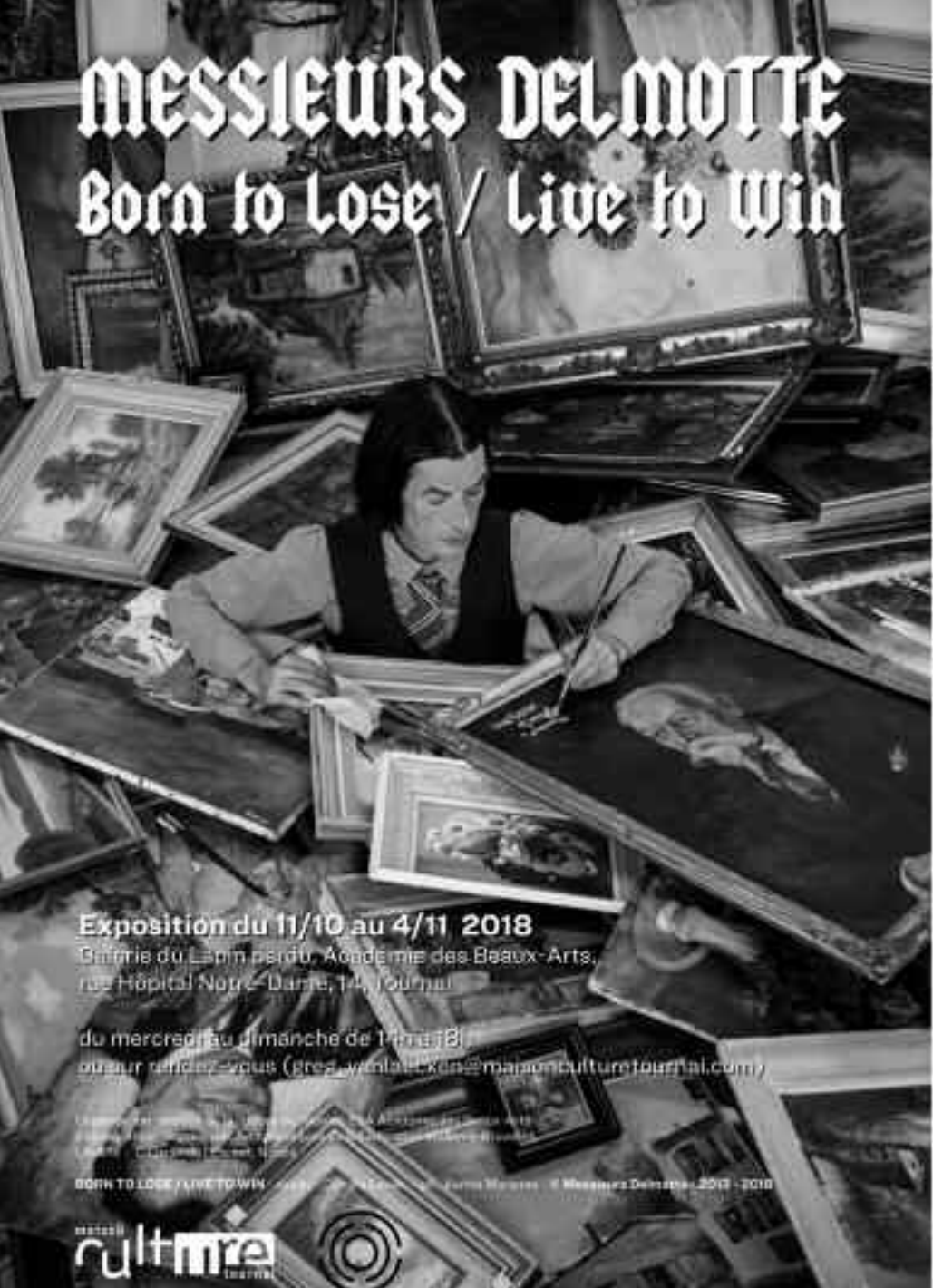
Messieurs Delmotte endosse pour sa part les habits d’un DJ *has been*, mixant des styles *has been* – une précédente pièce indiquait que le futur lui-même « avait été » (*Future Has Been*, 2011) et se voyait *ipso facto* relégué dans la catégorie des vieilleries hors de propos, inadéquates, déplacées. La constance de son inadéquation sociale confère d’ailleurs au sublime – un sublime débile qui n’en est que plus prégnant.

Les toiles collectées depuis 2013 pourraient bien ne pas seulement « avoir été ». Les signer et les retourner peut, si l’on en croit une histoire de l’art vieille tout juste d’un siècle, leur conférer quasi magiquement une seconde vie – une nouvelle vie artistique et une place sur « le marché de l’art contemporain » en quittant celui des « tableaux à la douzaine » selon une distinction proposée par la sociologue de l’art Raymonde Moulin. À l’envers, signé et daté, le tableau trouvé est un Messieurs Delmotte. La liste des prix l’indique très clairement : de 3000 à 5000 euros, le collectionneur devra s’acquitter du prix de la valeur symbolique. Messieurs Delmotte est un artiste contemporain. Il ne peint pas de chromos. Il ne peint pas de croûtes. Il ne peint pas de « tableaux à la douzaine » ni de tableaux du dimanche. Ni du lundi, du mardi, du mercredi ou du jeudi, aimerait-il sans doute préciser. Quand il peint, il se consacre à de la provocation facile et/ou débile : chier sur un caneton, peindre un logo de supermarché sur un lapin, faire porter une ceinture de chasteté à un panda – comme si ces pauvres bêtes n’avaient pas suffisamment de problèmes à se reproduire. Ironie subtilement idiote. Ces *Forbidden Projects* constituent des dépenses absurdes d’énergie artistique : de grands formats, une exécution

minutieuse, des précisions de pédagogie (pour ceux qui n’auraient pas compris de quoi il s’agissait, les différents éléments du dessin – « canard », « merde », « mouche » – sont textuellement indiqués). La provocation facile, ce n’est pas simplement l’idée bête, ni même le spectre de sa réalisation effective, c’est déjà sa mise en image, le geste qui lui a donné une existence visuelle et iconographique. Donc, ces tableaux chinés ici et là, offerts ou ramassés alors qu’ils s’apprêtaient à finir au rebut, datés du jour de leur improbable rencontre avec Messieurs Delmotte, accrochés à touche-touche sur le mur d’exposition comme c’était l’usage au 18e siècle et jusqu’aux derniers feux du Salon (ou dans les intérieurs bourgeois, c’est tout comme), ces tableaux sont devenus – pouvoir de la signature, du retournement et de la date – des Messieurs Delmotte.

Aléatoirement pendant la durée de l’exposition, certains tableaux (un, deux, trois à la fois) sont retournés par l’artiste pour retrouver leur endroit originel et redevenir l’œuvre originale. On peut alors les acheter pour le prix auquel Messieurs Delmotte les a lui-même acquis, accompagnés d’un contrat stipulant « ceci n’est pas un Messieurs Delmotte », annulant en quelque sorte l’effet conjoint de la signature, de la date, et surtout du retournement antérieur. Robert Morris avait retiré à l’une de ses œuvres toute qualité esthétique après que l’acquéreur, Philip Johnson, ne se fut pas acquitté du montant dû à l’artiste (Robert Morris, *Statement of Aesthetic Withdrawal*, 1963). Messieurs Delmotte, selon l’humeur, retourne l’une ou l’autre de ses œuvres pour qu’elles ne soient plus siennes, en dépit de l’inscription qu’il y avait portée. Qui veut un Messieurs Delmotte dûment certifié par un contrat d’authenticité doit s’acquitter du prix fort pour acquérir l’œuvre par l’artiste retournée.

Au style vestimentaire caractéristique de Messieurs Delmotte Performeur répond l’anti-style de Messieurs Delmotte Peintre. Anti-style qui, dans sa systématité performative, redevient style, conceptuel cette fois. À l’envers, daté et signé... On songe au destin similaire d’une pissotière devenue fort célèbre depuis. Est-ce d’ailleurs un hasard si un ready-made modifié urine de l’encre sur un piédestal cubique à quelques encablures ? Grand amateur de goût douteux, Messieurs Delmotte ne s’en tient pas aux tableaux de brocante. Il a trouvé une fontaine de jardin et à l’effigie de Tintin dans la posture d’une autre figure nationale, le *Manneken-Pis*. Mais le héros de Hergé, quelque peu dévoyé dans une telle position, n’est plus reconnaissable qu’à son pull bleu, sa houppe blonde et son pantalon marron. Le visage a en effet été effacé, patiemment poncé par Messieurs Delmotte. Anonyme, non sans rappeler quelques visages évanescents de Magritte, c’est comme si sa face avait été greffée à deux autres figures du Panthéon populaire belge, Bob et Bobette, que Messieurs Delmotte a *tintinoisés* en un couple aux sourires jumeaux oppressants et factices – *fake twins* indique le dessin.



Le monde à l’envers a pris un coup de froid

Croque-(nature-)mort(e), Messieurs Delmotte nous convie à une exposition-funérarium. En face du mur recouvert de tableaux retournés, des verres attendent le visiteur pour le cocktail de vernissage. Des verres et des vers (*Verres à Asticots*, 1997) : on oublie que le jeu sur l’homophonie des termes est délicieusement mauvais lorsque l’on s’apprête à saisir l’un des objets en question. Le vernissage n’a pas eu lieu, les verres sont toujours retournés, abritant face aux tableaux des colonies d’asticots morts – échos à quelques performances passées de l’artiste qui alternait en public verres de champagne et verres d’asticots alors vivants (*Maggots & Champagne*, 2011). Messieurs Delmotte vient ainsi tempérer son nihilisme joyeux, sa provoc facile et sa bêtise glorieuse par une vanité façon *Addams Family*. La fiction, la plaisanterie et les réflexions sur l’art contemporain sont comme annihilées par ce *memento mori* qui désigne sans plus aucune ambiguïté la foire aux vanités qu’est le marché de l’art contemporain.

Mais la blague potache n’est jamais loin : la nature-morte fait littéralement retour avec l’odorant arbre à salami (*L’Arbre à Salami*, 1996), un ficus

elastica qui se nourrit de la graisse des tranches de charcuteries posées sur ses feuilles, palliant ainsi à l’absence d’arrosage. Nature et viande : il y aura donc de quoi grignoter au vernissage ; nature et chaire morte : les verres à asticots et l’arbre à salami sont liés par plus d’un jeu de mots.

La nature morte n’aura pas lieu

Détrônement – détournement – retournement – renversement. Sans cesse Messieurs Delmotte brouille les repères dans lesquels on aimerait se reposer quelques minutes : de l’indigeste au plaisant, du spirituel au loufoque, du bête au délicat : on ne sait jamais sur quel pied danser, ni si le salami de l’arbre est du lard ou du cochon. En bout de course, une seule certitude offerte par l’artiste : une œuvre d’art véritable, sérieusement emballée, sur un piédestal. C’est le bocal à poisson rouge, *still-life* authentique puisque le poisson continue de nager à l’intérieur, à l’abri des regards et des chocs du marteau de Messieurs Delmotte, derrière son papier bulle.

Morgan Labar

Docteur en histoire de l’art de la gloire de la bêtise.



Tintin-Fontaine (*Manneken Tintin without face and Features*, 2018)

Le non verbal



Tous les chemins mènent à Rome. Enfin, espérons-le. Ou ne l’espérons plus, dès lors que le monde a changé, et que les pôles ont été inversés, modifiés, chamboulés. Multiples sont les centres d’attraction. Divers sont les chemins.

Comme tous les chemins menaient à Rome, cet article consacré à Alice Neel, une peintre américaine née en 1900 et morte en 1984, que le sieur Xavier Hufkens expose en sa galerie dorée de Bruxelles en cet automne 2018, s’amorce par un détour. Celui-là nous entraîne dans l’univers d’un contemporain de Neel, qu’elle a d’ailleurs croqué dans un célèbre portrait, à savoir Andy Warhol. Alice Neel et Andy Warhol ont ceci de commun qu’ils sont tout deux portraitistes.

Et justement...

Dans les portraits réalisés par Andy Warhol sur toile ou sur papier au moyen de la sérigraphie et de la peinture –portraits de célébrités et de magnats en tout genre– il y a une dimension frappante dont on parle peu. On ne dit pas souvent que chacun de ces portraits est une esquisse éclair et pénétrante de la personnalité psychologique de celui ou celle qui est représenté. Cette personnalité psychologique ne surgit pas seulement dans la photo elle-même dont se sert Warhol pour dresser en sérigraphie ses noirs : les traits principaux du visage. La photo utilisée fait icône mais en quelque sorte elle s’y arrête. Si on s’arrête là, on est aussitôt renvoyé ailleurs dans un jeu de miroirs en rebonds, caractéristique du monde des médias. Lui qui, à présent, nous entoure totalement. Mais si on va au-delà de l’icône, l’appréhension de la personne se poursuit. On met presque la main dessus. Elle apparaît alors volontiers dans la combinaison des couleurs en aplats convoquées dans le portrait, et dans les zones du visage où sont disposés les rehauts de couleur. Ce sont ces rehauts, dans leurs teintes et leurs emplacements qui donnent une information sur la personnalité profonde que nous appréhendons et que Warhol a saisie. Ce serait là de la psychologie chromatique ou du chromatisme psychologique, pour le dire à l’emporte-pièce.

« Je ne suis pas plus intelligent que j’en ai l’air » disait Warhol avec candeur. Ou encore « Tout est à la surface de mes tableaux ». L’air de dire, tout est là. Ces deux célèbres maximes pince-sans-rire sont, comme souvent avec Warhol à la fois complètement ironiques et totalement sincères. Il a parfaitement raison de dire que tout est là, que tout est donné : mais seulement, chez lui (chez un être humain), la surface est vaste et a du volume. Il faut se mettre au diapason de cet usage psychologique de la couleur et du rehaut qu’engage Warhol dans ses portraits. Il s’agit d’un langage très intuitif, quasiment non verbal pour approcher précisément le non verbal du sujet. Non verbal sur non verbal. Nous sommes *dans* l’aura de la personne... *au sein* de la masse d’énergie qui la constitue dans une paradoxale rencontre de la deuxième et de la troisième dimension. La démarche artistique de Warhol, l’air de rien, procède en de successives ou simultanées étapes : elle investit, habite, transperce, dévoile, démasque. Warhol formule également une provocation (il y a de l’interpellation dans ses portraits, comme une apostrophe enjouée, le menton levé). C’est un portrait croisé : il y a toujours un peu de lui dans les portraits qu’il esquisse des autres et puis en arrière-fond il y a l’histoire qui s’en mêle. Il portraiture pareillement l’air du temps.

Il y aurait donc au moins trois ou quatre portraits mêlés, si l’on compte le premier jeu spéculaire médiatique autour de l’icône, qui est le plus sûr miroir aux alouettes jamais dressé. Ces tableaux en sérigraphie sont d’authentiques portraits : des physionomies, des



psychés spécifiques des sujets, distinctes de celles que portent leur auteur. Cependant, ils forment également un autoportrait de ce dernier en fragments, par touches, par l’aura silencieuse dont les modèles sont enveloppés. Warhol est cette aura silencieuse, enveloppante, à la fois partout présente et constamment absente.

Un sésame est le principe du face-à-face : il y a dans les tableaux un regard qui s’adresse au faiseur de l’image, et au-delà, au spectateur. Mais ce regard du sujet en retour tombe rapidement dans le vide ; un vide-piège que Warhol a instauré à dessein. C’est précisément dans ce vide-piège que se déverse la personnalité qu’il portraiture. Dans ce vide-là, il y a de l’espace pour que se déploie tout le gaz de cette personne. Tout son nuage psychologique...

Comme ces portraits warholiens sont fondamentalement stratifiés c’est presque une gageure de rendre compte de ce qui se déroule dans ces œuvres, avec des mots. Essayons-nous pourtant à cet exercice d’archéologie en nous saisissant par exemple de portraits de Mick Jagger. Il existe une série de dix portraits datant de 1975 qui combinent des fragments photographiques en noir et blanc, des portions du visage complétées au trait noir, et des masses géométriques ou approximativement géométriques noires, grises, roses, beige pâle, vert pistache, turquoise clair venant infuser, bâtir l’image...

Dans ces portraits, il y a quelque chose qui bouscule : cela s’entrechoque. Ce sont bien sûr les pierres qui roulent et le rock qui claque. Les masses noires et grises viennent sans cesse créer des

ruptures tandis que les poses successives de Jagger elles-mêmes, au fil des versions du portrait, offrent comme un mouvement giratoire, entre les faces, demi-faces, trois quart faces : shooting de mode. Ces premières masses noires sont néanmoins ponctuées par des plages de teintes pastels infiniment douces. Quelque chose de délavé et de très british dans les combinaisons de couleurs. Des teintes *cottage* pour ainsi dire. Des teintes petits gâteaux marbrés de mélanges sucrés et alcoolisés incertains, comme le veut la science anglaise des desserts. Les teintes acidulées d’une jeune adolescente aimant s’habiller en femme-enfant. Une sorte d’Alice au pays des merveilles, en plus musclé. Suave candeur portée crânement en des lieux de crime. Et puis il y a des roses bondissant parfois vers le rouge, et des turquoises soulignant les lèvres ou les paupières accentuant évidemment l’ambiguïté sexuelle du sujet dont Mick Jagger a beaucoup joué, tout comme David Bowie et nombre d’autres.... Dans cette prise de lèvres, c’est un peu comme si Warhol roulait un patin à son sujet : ce sont des portraits infiniment sensuels que ceux de Warhol, qui embrassent, qui iraient même plus loin que le simple désir de possession de l’autre, qui exprimeraient une empathie quasi humaniste dans l’embrassade farouche de tout potentiel désirable passant.

Voilà tout ce que l’ami Warhol arrive à dire de l’esprit de son sujet avec une série de teintes, des traits, et des rehauts... Tel est l’art de Warhol de portraiture, d’épaissir les surfaces, un peu comme on rend épaisse une sauce liquide.



Nous voilà à Rome à présent : c’est à dire, chez Alice Neel, à la galerie Xavier Hufkens de Bruxelles, en 2018. Où l’on voit qu’il est aussi question du non verbal, et de l’épaisseur psychologique que nous portons là haut, en notre matière grise. Où l’on parle aussi de couleurs, de poses, de plans, et de croisements de regards et d’êtres...

Alice Neel a été portraiturée par Robert Mapplethorpe, quelques temps avant sa mort, et par provocation (ou empathie ? empathie avec le monde mi extra vivant mi extra mort de Mapplethorpe ? manière de faire le portrait avec lui, à quatre mains ? signe de sa stupéfiante capacité à l’interaction, à l’inter-identité) elle a joué à la morte. Elle a pris la pose du portrait mortuaire façon Marcel Proust, les yeux clos, et la bouche ouverte, puisqu’après notre dernier souffle se relâchent les maxillaires.

Alice Neel discute avec des peintres bien plus jeunes qui font l’actualité aujourd’hui, d’Elizabeth Peyton à Jana Euler. C’est une peintre du siècle dernier qui n’a pas pris une ride et qui ne devrait pas en prendre de sitôt. Allons donc lui demander le secret de sa crème de longévité...

Alice Neel a eu une vie très mouvementée. Une vie de mort vivante dont il faut un peu parler ne serait-ce que pour bien voir, bien comprendre que si tous les chemins mènent à Rome, il y en a des plus sinueux que d’autres. Pourquoi ? C’est une question qu’on peut se poser sur le pourquoi du comment de la distribution des destinées dans le monde, dans la vie. Pourquoi elle ? Et qu’est-ce que cela donne, si tant est que cela ait quelque influence directe sur l’art, ou indirecte, par défaut, par réaction ; l’art ayant pu être pour Neel un potentiel échappatoire.

Alice Neel a 30 ans. Elle est internée dans un hôpital de Philadelphie. On lui interdit de créer. Trop perturbant dit-on. Salle vide où elle est observée. Horaire spartiate. De retour dans la maison parentale, elle est retrouvée à moitié inanimée sur le sol de la cuisine, le matin de la première nuit qu’elle passe là. Sa tête dans le four. Telle était l’idée pour aller à Rome. Plus tard, son père se plaint -sans déconner- de la note de gaz... Nouvelles tentatives de départ pour l’espace de diverses sortes: avaler des morceaux de verre, sauter dans une fosse dans laquelle on descend le linge des étages, s’auto-asphyxier... Mais cela ne marche pas. Conclusion : tel n’était donc pas son chemin, la mort n’était pas le raccourci.

Rembobinons un instant le film : mariée en 1925 à Carlos Enriquez, un peintre cubain, elle déménage dans l’île et a une première fille, prénommée Santilliana. Le couple retourne vivre à New York en 1927, où l’enfant à peine né meurt de diphtérie. Naît

ensuite Isabetta, que Carlos emmène à La Havane pour la montrer à ses parents, avant de partir manu militari pour la France, laissant là enfant et femme plus loin, toujours plus loin. D’où les pulsions de disparition consécutives aux pertes, aux abandons...

Mais le drame ne finit pas, semble interminable. Kenneth Doolittle est le nom d’un nouveau compagnon d’Alice Neel, qui a fait la guerre d’Espagne et qui traîne son addiction à l’héroïne dans Greenwich Village. Après deux ans de vie commune, le gaillard dans un accès de fureur brûle trois cent aquarelles et ruine cinquante toiles de sa jeune amie. Suit une probable relation avec John Rotschild, un ami qui, le demeurera. Et ensuite, vient un chanteur de nightclub, Jose Negron, dont elle a un fils, Richard. Le dit chanteur disparaît dans la nature trois mois après la naissance de son rejeton. Les hommes, leur courage...

Autre compagnon et autre fils : Hartley naît de son union avec le réalisateur Sam Brody... Dans les années qui suivent, Alice Neel fait ce qu’elle peut. Elle peint, elle crée dans son coin, et tente, sous l’impulsion de son thérapeute, d’entrer en contact avec le monde de l’art new-yorkais de l’époque, qui lui entrouvre la porte à défaut de la lui ouvrir en grand. Elle fait le portrait de quelques personnalités en vue, dont le commissaire Frank O’Hara, alors en poste au MoMa. Puis plus tard, Henry Geldzahler, commissaire au Metropolitan. Mais ni l’un ni l’autre ne l’expose. Et quand vient une médiatique exposition intitulée *New York Painting and sculpture : 1940-1970*, à laquelle Neel rêve de participer, Geldzahler qui l’organise lui répond : « Ainsi donc tu veux devenir une professionnelle à présent ? ». Ce n’est que dans les années 1970 (à l’âge respectable de septante ans et au-delà donc) qu’elle est quelque peu revalorisée par la vague féministe, dans laquelle Neel, paradoxalement, ne se reconnaît pas. Rome, Rome... Quelle histoire !

L’œuvre d’Alice Neel est exposée à Bruxelles aujourd’hui et il faut maintenant dire le non-dit, le non verbal de sa peinture, de ses portraits. L’exposition prend pour parti de se concentrer sur les œuvres réalisées à la campagne et non dans le tumultueux New-York. Neel eut en effet la possibilité de se retirer régulièrement dans des maisons situées dans le New Jersey (elle acheta un modeste cottage à Spring Lake en 1935) et dans le Vermont (où son fils Hartley parti plus tard travailler, raison pour laquelle elle put lui rendre visite dans cette région). Les deux tableaux les plus anciens de l’exposition date de 1952 et de 1961. Le plus tardif de 1981. Et l’ensemble date pour l’essentiel de la seconde moitié des années 1960 et de la première moitié des années 1970. Ce sont notamment des portraits de ses enfants Richard et Hartley, et bientôt de leurs amies respectives, puis de leurs enfants. L’exposition comporte également des œuvres en apparence classiques : paysages et natures mortes, qui cependant, au même titre que les portraits, ont un surprenant dynamisme.

Que se passe-t-il dans cette peinture d’Alice Neel? Au même titre que Warhol, l’ensemble des portraits est fondé sur le principe de la pose : les sujets regardent la peintre, ou s’en détournent au maximum sur le coup d’une passagère rêverie. Mais il y a ce même face-à-face, c’est certain. Néanmoins, l’alchimie ici est d’une autre nature que chez son mentor masculin. D’abord, on dirait qu’il y a comme une « succion », une « aspiration ». On dirait que le suc vital de la personne représentée est sucé, pompé, extrait (comme on tirerait du pétrole d’un puits ou de l’eau d’une source). Cela, pas tant à des fins perverses (ce qu’éventuellement on pourrait soupçonner dans le chef de Warhol) qu’à des fins d’exposition du monde intérieur du sujet. Or ce monde intérieur ainsi mis à nu vient aussitôt rencontrer le monde extérieur, c’est-à-dire la surface du sujet. Cette surface quelque part est aussi traitée par voie de succion dans le sens que cette fois ce qui est aspiré, ce serait l’arrière-plan social, identitaire que véhiculent les vêtements portés, les objets inclus dans l’image, les lieux, et les postures. Avec la méthode d’Alice Neel, rien ne saurait être caché, parce que justement, son humanisme tient dans le fait de faire sortir ses sujets d’eux-mêmes, et de faire aussi sortir leur époque qui soudain suinte par les pores de leurs peaux. C’est certes parfois cru, les sujets semblent volontiers vulnérables, ils semblent des marionnettes de leurs temps, de leur milieu. Mais telle est cette vulnérabilité qui les rapproche de nous. Nous ne sommes pas différents d’eux, et c’est ainsi que nous serons vus dans le futur si quelques traces photographiques subsistent de nous. Quand on prend une photo, dans le moment, cela ne nous semble pas spécialement remarquable : c’est un reflet de la réalité dans laquelle nous sommes immergés. Mais avec le temps qui passe, tout ce qui était sous la surface de l’image et que nous ne pouvions voir, trop aveuglés que nous étions par notre contemporanéité, affleure au devant. C’est le talent de Neel qui fait sien, en peinture, cette magie rétrospective (ou introspective a posteriori) de la photographie.

On pourrait en outre insister, plonger plus avant dans cet étrange principe de déformation des visages que met en œuvre Alice Neel. Là aussi, là encore, là toujours, cela peut paraître choquant, voire même agressif. Mais cela ne l’est pas. Warhol, au contraire de Neel, magnifie volontiers ses sujets. Ils les flattent. C’est le monde de strass qui le fascinait dans l’enfance qui le guide. C’est le narcissisme inhérent à l’être humain qu’il explore, c’est aussi son amour fondamental pour l’autre qui l’anime, et pour l’auguste beauté... Neel procède elle à l’inverse : elle enlaidit ses sujets. Elle déforme leurs traits. On pourrait même voir les stigmates qu’on croit parfois apercevoir, par projection de craintes, sur les visages des personnes souffrant de psychoses. Elle trace comme une volontaire diagonale de psychose dans les visages de ses sujets : elle les barre d’un trait. Pourquoi fait-elle ça ? Là encore, pour faire affleurer le paquet de névroses que nous portons tous : la bizarrerie, tout le biscornu de nos esprits que cachent trop bien les traits. Warhol, n’a pas évacué cette dimension : il la traite avec son jeu délicat de strates de couleurs, de rehauts... Neel, elle, retourne le visage comme un gant.

Ce qui est beau là dedans, c’est que cela témoigne d’une profonde empathie pour l’autre. Il y a certes, sans doute, de la projection de la part d’Alice Neel sur ses sujets. Comment pourrait-il en être autrement ? Mais il y a un entre-deux ; il y a une commune humanité. Cette commune humanité est évidemment encore plus étrange à expérimenter quand il s’agit de ses propres enfants qui, pour être du même sang, pour partager de mêmes traits, sont aussi des personnes différentes de leurs parents. Différents mais semblables, unanimement.

L’enfance, l’infinie quotidienneté, le présent... Ce sont encore trois ingrédients de la peinture de Neel dont il conviendrait de parler. Neel a beaucoup peint des enfants : c’est tout de même un sujet très particulier de l’histoire de l’art, les enfants... On songe à Vélazquez, à Manet... C’est cet espèce de continent de pensée en soi, qui nous est mystérieux au final, à nous adultes : un continent dont on se sait originaires, mais dont on sait peu. En nous retournant comme un gant, Neel cherche la doublure de l’enfance. Dans cette doublure, nous résidons. Et à l’inverse, voici qu’elle vieillit à dessein les enfants : la spéculation est là cette fois dans le futur. Quel visage, quelle psyché plus tard auront-ils, semble-t-elle se demander quand elle les scrute de la pointe de son pinceau. Arriveront-ils à contourner les mauvais réflexes que l’humain (domination, égoïsme, cruauté) a toujours eu et qu’on peut voir aussi en germe dans l’enfance, en son obscurité.

Quant au présent, cet ingrédient secret de tous les grands peintres... Faire en sorte que l’œuvre demeure dans le présent... Il y a dans l’exposition l’une ou l’autre nature morte, l’un ou l’autre paysage disions-nous. C’est en eux qu’on peut voir le plus nettement l’opération temporelle qui advient. Ces tableaux sont saisissants parce que, selon la même technique de succion et de retournement de gant, nous assistons à une incroyable synthèse de temps. On est propulsé par ces peintures dans l’instant même où elle furent peintes. Instant est sans doute un mot témoignant de trop de rapidité : c’est un temps plus long que cela : le temps de peindre le tableau : une heure ou deux. Nous vivons une heure ou deux en 1981, en 1975... Quelque chose de cet ordre. Mais ces deux heures de concentration sur des fleurs, sur un pot, sur des oignons, sur une chaise, une porte, sont l’occasion d’une abyssale méditation sur les temps longs et courts qui ont pu avoir lieu avant et dont on semble se souvenir confusément, de même que sur les temps longs et courts qui auront lieu après. Et le spectateur ne peut que constater le coup de poker réussi, car nous sommes ce temps futur prédit dans la peinture de 1981, de 1975... Nous sommes dans le tableau, et nous le sommes de façon feuilletée. Nous le sommes comme Proust dans sa Recherche : en une atmosphère finement entrelacée d’éternité. Pour briser le verbal (c’est-à-dire le conventionnel du point de vue social, identitaire, historique et aussi artistique) pour rendre compte d’une expérience infiniment complète, physiologique dirons-nous, il aura fallu à Proust user du langage jusqu’à l’excès, jusqu’à sa dissolution. Neel, pour sa part, y sera parvenu avec ses qualités particulières de scrutatrice, d’aspiratrice de suc vital, de gantière tournant et retournant les peaux.

Yoann Van Parys

Gouden vlies

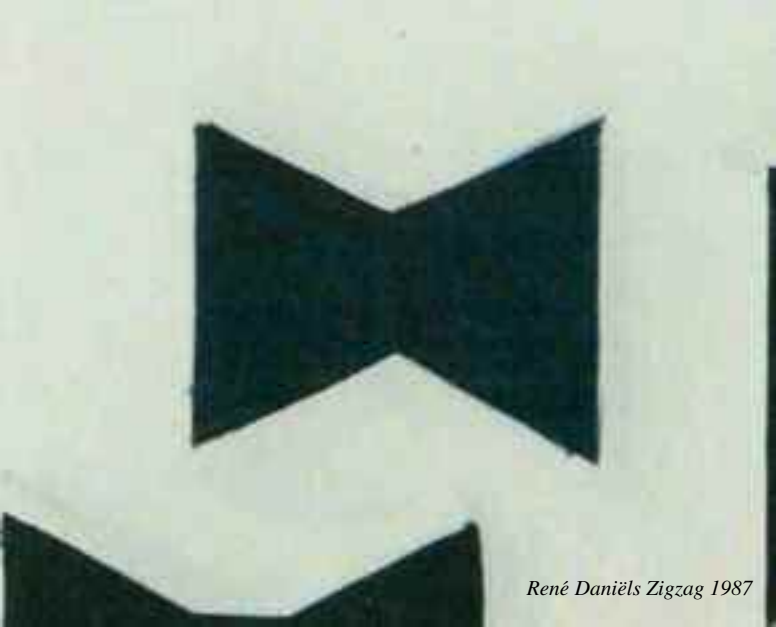
Le Wiels présente depuis le mois de septembre 2018 et jusqu’au 6 janvier 2019, la peinture de René Daniëls. *Fragments from an Unfinished Novel*, rend public un ensemble de quinze salles d’exposition qui attestent de la cohérence d’une œuvre efficiente. Les quatre textes du catalogue éclairent diversement le corpus des peintures par une lecture qui se garde de tout argument spécieux.

Une conférence de Peter Sloterdijk fit scandale au mois de juillet 1999. J’en fais ici référence non pas pour raviver la polémique qui s’en est suivie, mais pour son idée inaugurale qui lui fit dire combien et pourquoi les livres étaient les vecteurs d’une culture humaniste. Un livre équivalait à une lettre qu’un auteur envoie à un ami et cette chaîne séculaire et empathique de 2500 ans, aurait fondé *la nature et la fonction* de l’humanisme¹. De source grecque, une dynamique sectaire et contagieuse aurait donné naissance à des sociétés littéraires et de communication productiviste et expansionniste. En disant

cela, ne voit-on pas poindre le terrain propice à l’achoppement ? Mon propos est autre.

Une définition autonome et moderne de la peinture bénéficierait d’une semblable disposition pour la filiation, sujette aux ancrages et aux relais, pour constituer une épistémè de l’art passé et contemporain. A la renaissance, Léon Battista Alberti envisagera le tableau comme *une fenêtre ouverte sur l’histoire*². Une conceptualisation individuelle de la représentation quadrangulaire, qui fédèrera les artistes en une communauté d’esprit, laquelle versera la licence esthétique dans les consciences. Au fil du temps, une permanence dialectique issue de la modernité, traversera les avant-gardes du XX^e siècle, en édifiant l’idée que le Sujet de l’art n’est autre que lui-même.

Une partie non négligeable de l’œuvre de René Daniëls nourrit cette conviction de poursuivre une évolution ascendante de l’art. Cette question récurrente est visible dès la première salle où une toile de 1981 représente



ses propres tableaux encadrés selon des modalités dix-neuviémistes. Au gré des cimaises, les peintures précisent une double intention : celle de l’inscription filiale et celle de la peinture pour elle-même, exprimée en termes d’avènement. C’est peut-être en cela que le peintre s’inscrit pleinement

dans la temporalité post-moderne des années 80, quand avec force, le modèle du tableau initié par Alberti, questionne littéralement son efficacité, dans le contexte d’une société libertaire et libérale, suspicieuse envers toute forme de stabilité institutionnelle. La majeure partie des peintures couvre dix années d’une production intensive (1977-1987). Un accident vasculaire cérébral survint à l’artiste à la fin de l’année 1987, et l’exposition entend signifier la reprise d’une activité picturale en montrant ses travaux récents (2006-2014).

La composition d’une petite encre sur papier, intitulée *Gouden vlies* (*toison d’or*, 1987), part d’un centre, duquel plusieurs directions annotées mènent vers la mention du titre, ainsi répété. Cette vue synoptique ne délivre aucun message univoque, bien au contraire, cet embranchement associerait de nouvelles possibilités à la complexité des idées et des actions guidant hypothétiquement le peintre à l’œuvre. René Daniëls trace et peint également des arborescences pour y disposer des locutions qu’il adjoint aux titres de certaines peintures (*Lentebloesem*, *Fleur de printemps* ; *Embarcadères*, *Kades-Kaden*). Ces ensembles prennent la forme de cartes mentales que je relie bien volontiers aux *cimaises articulées* que l’artiste représente plus que régulièrement dans ses tableaux.

René Daniëls intitule certaines de ses œuvres et leur accorde également le plaisir du commentaire. Pour d’autres séries, c’est le contraire qui se produit. Elles rendent effective une littéralité, comme s’il lui importait de les présenter comme les abstractions de ses thématiques de prédilection. Ainsi, la dimension picturale côtoie, sans tiraillement apparent, une figuration que traverse le peintre locuteur.

Les arborescences peintes et écrites par l’artiste, incitent à la réflexion quant à ces titres et commentaires qui assurent ainsi la cohérence et l’évolution plastique de l’ensemble. René Daniëls peint tantôt des objets (*livres*, *lettres*, *disques*, *skateboards* et *chapeaux*) ; des références à l’architecture (*façades*, *fenêtres*, *maisons*, *chambres doubles*, *l’observatoire* et *les quais*) ; des lieux (*Piccadilly Circus*) ; des locutions (*La chambre noire*, *Souvenirs d’un oubli*, *La fête est un tournoi*, *Ce que la forme de sonnet est pour la poésie*, *Le complot des sens*, *Continuellement dehors*, *Peinture sur le drapeau*).

Mais, c’est le contexte de l’art lui-même qui semble être « *La muse amusée* » de l’auteur. Une indexation

de quelques titres en dit long sur la lecture qu’il en donne : *Rat sur un skateboard*, *La critique*, *L’institution des beaux-arts*, *Noix de coco*, *Les harengs*, *La corrida*, *La force d’attraction des planètes*, *Zigzag*, *Le retour de la performance*, *Peinture sur langues inconnues*, *Le spectacle d’image le plus contemporain*, *Félicitations avec ta main laide*, *Conversation sur la peinture*, *Voici, l’historien de l’art*, *Les académies*, *La muse amusée*, *Historia mysteria*, *Toison d’or*, *Le Zeitgeist de l’art occidental sur la Documenta 1982* et, *Enfin seul*.

Les œuvres sur papier se veulent plus vindicatives que les toiles, qui déplacent l’ordre des priorités envers une abstraction picturale inédite. Ces deux dimensions du travail cohabitent aisément, tant l’une semble être le ressort de l’autre.

La peinture de René Daniëls développerait une figuration double ; en déployant, soit, une écriture expressionniste basée sur une simplification d’images, soit, en expérimentant un principe de réitération des formes, lequel permet l’obtention de figures et de motifs. Ainsi, se distinguerait une toile comme *Eindelijk* (*Enfin seul*, 1982), de cette autre peinture, *Mystic transportation* (*Transport mystique*, 1987), laquelle transfigure les signes iconiques (*immeuble*, *chemins* et *cimaises articulées*), en signes concepts et ouverts à une grammaire picturale autonome vis-à-vis de la contingence des significations. En ce sens, le signe le plus récurrent sera celui que l’on nomme, tantôt, *le triptyque*, *le nœud papillon*, tantôt, *les cimaises*, en sachant désormais, que sa lecture ne relève plus du fait de savoir ce que ce signe représente, mais bien de suivre sa transfiguration, avec l’attention qui convient, pour découvrir sa relation à l’espace pictural et au sens qui lui est subséquent.

La présentation des tableaux dans l’espace muséal est d’une grande sobriété. Regarder les toiles accrochées aux cimaises de l’exposition fait puissamment écho au contenu d’un nombre important de peintures. La mise en abîme à l’œuvre concentre le regard qui se nourrit de figures, mille fois inscrites dans l’espace de la peinture, que René Daniëls reconsidère pour chacun. La disposition spatiale des formes et des figures étonne. A la fois, flottantes et présentes, elles sont peintes avec vigueur et légèreté. La couleur nourrit également cette impression, intense par endroits, éteinte en d’autres.

C’est un fait paradoxal que le *savoir-peindre* de René Daniëls réifie l’environnement et l’imaginaire alternatifs des années 80, à des fins d’articuler, formes, figures et couleurs, dans un espace chromatique qui absorbe tout, pour n’en laisser qu’une perception résiduelle et essentielle à la peinture.

Jeanpascal Février
30 octobre 2018

Un Royaume sans frontière

Michel Couturier à la Galerie Jacques Cerami

Flux News : Vous présentez actuellement une nouvelle exposition à la Galerie Jacques Cerami. De quoi s’agit-il ?

Michel Couturier : Les pièces que j’y montre font partie d’un travail plus large : deux vidéos, des installations, des photos et des dessins. C’est une série que j’ai commencée il y a presque trois ans et qui a pour objet divers lieux de Sicile. Je terminais à ce moment-là une vidéo dans les ports de la Manche, Douvres et Calais.

Dans la suite de ce travail entre l’Angleterre et la France, je me suis naturellement intéressé aux ports siciliens, c’est un peu la même histoire qui s’y déroule maintenant, le titre *Un Royaume sans frontière* y fait référence. En même temps, ces ports sont empreints d’une autre histoire : celle du XX^e siècle italien et bien sûr, celle plusieurs fois millénaire de la Sicile. Cette exploration m’a aussi mené vers un autre endroit, en plein centre de l’île : le lac de Pergusa. C’est là que, selon Ovide, Pluton a enlevé Perséphone et l’a emmenée jusqu’aux profondeurs des Enfers à travers les eaux sombres du lac. Depuis les années 60 (il miracolo economico), ce lac est ceinturé par un circuit automobile, aujourd’hui un peu déclassé.

Flux News : En quoi ces lieux vous ont-ils intéressé ?

Michel Couturier : Les ports et le lac mythologique sont des lieux chargés d’histoire et de récits, des lieux où les infrastructures d’acier et de béton attaquent le paysage, des lieux inhabitables : le bitume, les murs, les grilles, les voitures et les motos qui foncent, les camions qui surgissent chargés de conteurs... En travaillant dans ces lieux, j’essaie de les comprendre et aussi de les dompter, les apprivoiser, les habiter quand même.

Un royaume sans frontière de Michel Couturier à la Galerie Jacques Cerami jusqu’au 27 janvier 2019. Ouvert du mercredi au vendredi de 14 à 19h, le samedi de 11 à 18h. Route de Philippeville, 346 à 6010 Couillet (Charleroi).



photos Michel Couturier

François Curlet: “J’ai développé une syntaxique de fainéant vagabond.”

Crésus ou Crusoé, tout est là. Dans cette image d’affiche d’expo, François Curlet nous donne quelques clefs de lecture pour comprendre son travail. Que pouvons-nous y voir ? L’artiste se pose dans une mise en scène emblématique. En plein soleil, les pieds dans l’eau jusqu’à la ceinture et les bras en croix, il nous toise du regard. Cheveux ébouriffés il a plus l’air d’un Robinson égaré que d’un Crésus. Quoique... Comme dans une des oeuvres clefs de Duchamp, la porte est ouverte ET fermée à la fois. Nous sommes en face de Crésus et de Robinson, l’artiste est entier. On ne peut jouer le jeu que si l’on y va à fond. Soit dedans ou dehors mais pas un pied dedans ou dehors . «Il faut toujours avoir les deux pieds d’un côté ou de l’autre, sinon, ça ne marche pas ». Pour qu’il y ait une dynamique visuelle, il faut que ça bouge que ça discute, que l’image et parfois le son « relationne ». Pas question de tricher, on y va. Mouillons-nous ! Le côté poétique de son vocabulaire syntaxique fonctionne comme un bâton d’éveil, une sortie de secours. Il aime rappeler : « Il faut bien qu’il y ait une dimension ou ça ne rigole pas, sinon on se lasse. (...) Sans poésie, il



La voiture cercueil intègre l’accident par la vitesse. Extrait du court métrage Jonathan Livingston

Lino Polegato: Sur l’affiche de ton expo, on peut te voir en pose.
Ce n’est pas dans mon habitude de me mettre en scène mais je pense que j’étais décomplexé avec l’usage des comédiens lors des répétitions de tournage.

François Curlet: Tu optes pour la pose de Crusoé plutôt que Crésus...
Je suis un naufragé volontaire. Un Crusoé en chemise rayée signée Ralph Lauren. Ce qui est bon, c’est de déchirer une chemise lignée signée Ralph Lauren ou découper à la meuleuse une Jaguar de type E ou d’amener des singes à Bamako la nuit pour faire un film, Crème de singe. C’est des petits moments qui font plaisir. C’est l’effet Mont Chéri. (rires)

Dans la première salle du parcours on découvre trois pièces, Parmi celles-ci Homeless Is More, un panneau peint te représentant dans un déguisement de coq. D’où vient cette idée?
J’avais 24 ans en 1991, à la Fondation Cartier, ma première expérience en tant qu’artiste. Je voulais faire un panneau en mettant en situation un homme qui dort dehors. Je me suis vu en tant que rêveur. Le dormeur qui rêve et qui se transforme. On a fait ça avec un photographe de plateau. J’ai choisi de travailler avec un peintre affichiste qui faisait des affiches avenue Louise pour tous les cinémas de la Toison d’Or. Avant de le montrer chez Laurent Jacob devant le musée de la Boverie, j’étais chez Cartier. Il existe trois versions, il y a ce panneau qui se met à l’extérieur ou dedans comme maintenant. Il y a deux versions papier. Il y a une version papier comme une étude qui est la même que celle-ci pour jouer le jeu de la peinture. Ma première étude a été peinte par Pierre Bismuth, je lui ai donné les accessoires en mousses en échange du service. Suite à cela j’ai pu mettre en place le projet avec Laurent Jacob avec le vrai studio de peinture en 2001. Je trouvais ces affiches magnifiques.

Pourquoi ces attributs de gallinacé, ce lit d’hôpital?
C’est un rêve: il y a le côté coq, le rapport à la francophonie. C’est un songe: « Le songe d’une nuit de coq ». Là, en l’occurrence, il n’y avait pas de film, c’était l’affiche qui faisait le film où l’imaginaire du regardeur était anticipé comme un film.
Il y a un côté lit d’hôpital, c’est vrai ! C’étaient les lits de la Fondation Cartier des résidents et je n’ai laissé que la mousse, la couette. Il y a un côté hôpital, c’est assez bizarre.

Il y a, en avant-plan, cette mobylette crashée au sol devant ton

n’y a que technique. » D’entrée de jeu, à l’entame du parcours expositif, il nous met au parfum. La pièce sculpturale intitulée T.V. Set est en marbre de deux couleurs. Aussi joyeuse qu’une pierre tombale, elle trône en début de parcours et sert d’interlude. On fait une pause avant de démarrer. L’écran de télévision ovale en marbre moucheté fait référence à une image brouillée. « La neige sur l’écran, c’est la fin des programmes » nous confiera-t-il. Une entrée en matière qui nous déstabilise et qui nous relie indirectement à la dialectique visuelle mise en place dans la grande salle de fin du parcours ou est présentée une petite série de ses dernières productions filmiques. Dans un de ces films, on y voit rouler à tombeau ouvert la fameuse Jaguar cercueil du film Harold et Maud. De la pierre tombale du début de parcours au cercueil de fin de parcours. Les jeux sont fait, ça sent la fin de la comédie. Tout est dit ou presque. Il nous rappelle qu’il n’est pas dupe: « Le cercueil c’est aussi une piste d’atterrissage sur laquelle on peut parier. »

panneau.
Toast Cannibale a été fait en 2004, beaucoup plus tard. Il y a la rencontre des deux avec le matelas, le traitement de peinture, la glissade. C’est un crash moelleux.

Troisièmes éléments important, les Lens Flair de 2004 disposés dans la salle complètent ce parcours visuel...
Ce sont des éblouissements, c’est du LSD. C’est avant. On passe dans la drogue, le songe. On passe la frontière du réel et ensuite on a la musique avec des petites histoires plus locales accompagnées de pièces sonores. (N.D.L.R.: Gloria de Brebis de 2019, une bande son de Philippe Cam) Et puis on a des choses plus sages, faites à la main du genre cabinet. Puis des objets plus calibrés, des produits.

Et puis les films, réalités suprêmes...
Le rapport au sujet vivant. L’utilisateur des objets, des signes que j’utilisais avant c’est lui qui est mis en valeur ... On a l’image et l’impact psychologique des motifs. C’est ce que j’ai découvert en faisant des expériences avec des acteurs au théâtre et en travaillant aussi au projet sur Ann Lee. J’ai commencé à travailler avec des gens du monde du ciné. On a commencé à ouvrir la brèche. A mettre la graine dans la tête.

Derrière la petite salle que tu nommes cabinet, on retrouve la suite des objets de plage. Objets glanés et assemblés de manière poétique.
J’ai détourné ce que j’avais sous la main. J’ai développé une syntaxique de fainéant vagabond. J’aimais cette façon de faire, pas faire...

Objets ready made?
Les ready made sont des histoires classiques. On ne peut plus se revendiquer de ça. Les jeux son fait ! Prendre un readymade et dire qu’on le met... Il vaut mieux peindre un plateau de pommes, c’est plus audacieux. On ne peut plus se poser sur ce postulat. Il est acquit. C’est comme une boîte d’aquarelle. Au niveau des années soixante et des vocabulaires, il y a eu une grosse secousse. On est plus dans des formes de syntaxe pour reprendre la parole d’un vocabulaire formulé.

Dans ce jeu d’assemblage, il y a une porte que tu as customisée, qui me rappelle la porte de la liberté de Jeff Geys qui débouche sur un cul-de-sac...
Avec la mise en place de ce judas, elle est poétique, sinon ça devient



François Curlet © FluxNews

une porte de prison. On a envie d’y aller, mais on se carapate. On a hâte de se carapater. On essaie de trouver des moyens de réponses, de se stabiliser. On est un peu comme des steadicams mais on ne filme pas. On est juste des steadicamers en balance et on essaie de temps en temps de rendre une image.
Ça symbolise un peu le domaine privé, le club, les réunions de groupes... On peut y voir des références à la porte de Chambres d’amis de Jeff Geys, sauf que chez moi il y a aussi la porte du chat qui est incluse et qui fait sortie de secours.

Près de cette porte, dans l’angle supérieur de la salle, tu as installé dans un coin, le logo triangulaire de la marque Nabisco...
J’étais étudiant quand j’ai conçu cette pièce (1989) Nabisco était une marque de bouffe qui utilisait ce logo dans l’angle de ses paquets. Le refaire sur toile en peinture acrylique, c’était une façon de transformer tout l’espace en packaging. C’est un clin d’œil au White cube.

Le rôle de l’artiste aujourd’hui, c’est toujours celui d’amuseur public?
Pas plus qu’un critique d’art ou d’autres... Comme disait André Balthazar: “Quoique vous fassiez, vous êtes ridicules” Quoi que l’on fasse ça ne rigole pas. Il faut bien qu’il y ait une dimension ou ça ne rigole pas, sinon on se lasse.

Sauf quand ça fait des chiffres chez Sothebys...
Le marché de l’art, c’est la banlieue de l’art.

C’est quoi la finalité pour un artiste, se retrouver dans la collection Pinault?
Si c’était ça la finalité, j’aurais arrêté de travailler depuis cinq ans. La finalité c’est de continuer à travailler, à faire des choses, avoir besoin de dire des choses. Il y a des canaux où c’est visible et d’autres canaux où ça ne l’est pas. Parfois il y a des stimuli extérieurs qui génèrent un truc.

Il y a un côté Dalton chez toi? Surtout face à cette batterie de casseroles de cuivre trouées de part en part.
Je suis un Dalton télescopique. Lucky Luke, je le trouve triste dans son rôle. Il a un côté moraliste. Il vaut mieux finir pendu... (rires)

Qu’est-ce qui traduit le mieux le langage de la réalité: les films ou les objets?
Ca dépend sur quel point on se pose. J’aime bien les films, c’est l’espace psychologique et narratif qui me plaît. J’ai fait des signes avec des objets qui sont parfois des fables. Avec le film ça permet de prendre le sujet vivant.

L’objet corbillard pourquoi?
La voiture corbillard existe dans un film, Harold et Maud, mais le décor a été détruit à la fin. J’aimais ce film par rapport à ce qu’il racontait sur la liberté d’agir dans la société. La voiture cercueil c’est un objet de design abouti parce qu’elle illustre une des fonctions. Elle intègre une des fonctions, l’accident par la vitesse. Ce qui me plaisait, c’était d’extraire cette voiture de la fiction, de la fable et de la passer au crible de la production pour qu’elle devienne réelle .
Tout a été plié, la savoir faire d’un très bon carrossier qui a fait une pièce de maîtrise. Ce qui m’intéressait c’était de sortir cet objet d’une fable pour le faire rentrer dans la réalité un peu comme le Willy Wonka Plus de l’usine.
Ce qui me plaisait avec ce film, c’était de montrer ces capacités d’excès de production pour arriver à un corbillard, un objet de luxe qui fascine. C’était pousser la logique de production, avoir un objet luxueux mais que ce soit un corbillard.

An Mac’s François Curlet “Crésus et Crusoé”
Du 25 novembre 2018 au 10 mars 2019

Exceptionnel !

Tout le monde ne réussit pas son examen de passage au Wiels, ainsi que l’a institué Dirk Snauwaert, le directeur des études. Ne citons pas de noms pour ne pas être mauvaise langue. Après tout, il n’y a jamais rien de manqué en soi comme nous l’enseigne John Cage et Sister Corita Kent dans leur manifeste *10 Rules for Students, Teachers and Life*, et ils ont bien raison. Mais il est sûr qu’on peut s’autoriser à dramatiser un peu le tableau, par goût de la fiction et du *chit-chat*, en disant que cet antique paquebot de la bière qu’est le Wiels s’est révélé ingouvernable pour plus d’un. Il est certain qu’avec deux trappistes dans le nez, on ne va plus droit. Ce n’est pas le cas du jeune capitaine Koenraad Dedobbeleer qui vient de s’emparer de ce navire avec une exceptionnelle adresse, une exceptionnelle sobriété (dans le sens minimaliste et non éthylique du terme). Capitaine au sang froid ou pirate renonçant au rhum : il faut un peu ces deux attitudes pour réussir un tel tour de force. C’est que les espaces du Wiels sont purs mais parfois assez secs et dominateurs.

Son exposition mi rétrospective, mi nouvelle création projetée en tout cas le Wiels dans le 21^{ème} siècle comme peu d’artistes ont réussi à le faire avant lui. Si on y songe, on se souvient bien sûr de Matias Faldbakken, de Danh Vo, de Marc Leckey ou plus récemment de Rita McBride. Mais finalement, on dirait que c’est Dedobbeleer qui est le plus dans notre époque. Il est là, *Instagramment* là, devant nos yeux : le voilà ! A moins que la mémoire ne joue ses tours habituels et ne favorise le dernier à passer ? Un peu comme au concours Reine Elisabeth où on sait qu’un candidat jouant dans les derniers a toujours plus de chance de s’inscrire dans les esprits fatigués et emmêlés des jurés et de remporter un prix ? Petit chanceux que ce Koenraad Dedobbeleer !

Se présente une exceptionnelle exposition du vingt-et-unième siècle donc, montée par le chouchou de ses dames, qui a toujours été le chouchou de ses dames depuis le début de sa carrière, mais pour le coup, qui l’a été à raison. A tout seigneur, tout honneur : Dedobbeleer est notre jeune Roger Federer, est notre jeune Eden Hazard. Un champion avec de la classe.

Dedobbeleer est sculpteur avant tout. S’il fallait choisir un camp, il s’y trouverait. C’est assez frappant de penser à la mouvance dans laquelle il s’inscrit au niveau de la Belgique, si on prend le parti de considérer les choses sous cet angle pavillonnaire. En effet, en observant bien le paysage, on pourrait se risquer à dire qu’il y a une véritable génération de sculpteurs nés dans les années septante qui semble comme ça un peu sortir de nulle part. On réunirait sous cette bannière les exceptionnels Gert Robijns, Leon Vranken, Koenraad Dedobbeleer, Freek Wambacq, Wesley Meuris... Toute une génération belge (flamande et volontiers masculine hélas, mais enfin passons) qui a merveilleusement synthétisé les apports du minimalisme, du pop art et... du surréalisme. Cette triade est excessivement gagnante : cela donne chez les artistes cités et chez d’autres artistes encore de très belles, de très funky, amusantes et riches œuvres. On peut dire ce qu’on veut, mais chez nous, en Belgique, le niveau est bon, la barre est haute.

Cette génération semble un peu sortir de nulle part, car on ne voit pas très bien quelle aurait été la précédente vague à qui elle serait redevable. De quelle cuisse de Jupiter serait-elle née ? Sous quelle étoile ? L’étoile de l’exceptionnel Guillaume Bijl ? De l’exceptionnelle Joëlle Tuerlinckx –à qui il manquerait cependant un peu d’humour ? Ou peut-être de façon plus artistiquement plausible sous l’étoile de l’exceptionnel Richard Venlet ? Ou d’une génération venant encore entre ces figures et nos jeunes pousses ? Avant eux, il semble qu’il y ait plutôt une sculpture plus étroitement post-minimaliste, intégrant à la limite des reliquats du symbolisme comme petite et assurément intéressante fantaisie nationale. Ou alors cette plus embarrassante, plus pesante composante expressionniste, pas inintéressante non plus mais pas toujours bien embouchée... Ce n’est cependant pas ce riche ensemble auquel on a affaire maintenant, avec nos jeunes premiers, où on a un cocktail qui a le mérite d’être à la fois local et international. Un joli coup double, fidèle au monde mondialisé que nous émondons.

Alors que fait le chouchou Dedobbeleer au Wiels ? Il se saisit du troisième et du quatrième étage (la mezzanine). Chaque étage possède mine de rien ses spécificités, ses exigences. Le troisième étage a des plafonds très hauts, avec une présence forte de tout l’attirail d’éclairage et de chauffage suspendu. Quant au quatrième étage, c’est cette fameuse salle finale isolée, avec annexe et fenêtre basse ouvrant sur toute la ville, qui semble toujours demander un « grand final », un peu comme au Mac’s ou cette caractéristique architecturale de la salle « grand final » est portée à son maximum du fait que tout est en ligne, de plain-pied, et qu’on aboutit à cette immense salle carrée en sentant qu’il va falloir y faire quelque chose, et si possible quelque chose de costaud. Ce qui est sans doute l’attrape-nigaud de base...



Dans son exposition, Koenraad Dedobbeleer pose d’abord quelques jalons indiquant qu’il n’est pas dupe de l’aventure dans laquelle il est entraîné : plusieurs œuvres ironisent ainsi sur le thème du miroir, mon beau miroir... Ce n’est pas rien, pour l’ego, d’avoir une grande exposition au Wiels, de pouvoir jouer en grand avec tous ses Legos. Koenraad Dedobbeleer le sait, et fait une élégante révérence à ce sujet qui indique où il entend se placer : ni trop haut, ni trop bas. Le milieu déjà, nous y reviendrons.

Autre geste, tenant plus d’une correction de l’espace d’exposition : quand on arrive à son étage, on tombe littéralement sur un mur, ou plutôt un paravent. Il faut contourner ce paravent pour entrer dans l’alcôve de son exposition. Mais enfin, entendons-nous, cela reste, là derrière, une très grande alcôve, une très grande maîtrise de l’espace. Il ne faut pas apprendre à Dedobbeleer ce qu’est la gestion sculpturale d’un espace. Là, maintenant, c’est plutôt lui qui nous l’apprend. Ses professeurs étant partis à la retraite, ou sur le point de partir à la retraite (si on peut se permettre cette coquine vue de l’esprit, tout en conservant bien sûr intacte la curiosité et la passion pour ce que les aïeux, les grabataires, sortiraient encore comme lapins de leurs chapeaux), il monte maintenant au créneau.

On est immergé dans un grand espace d’un seul tenant peuplé de sculptures, une fois passé le paravent d’entrée, une fois notés les jeux de miroirs, une fois expérimentées ces quelques nécessaires corrections (un professeur de danse que ce Dedobbeleer, qui vous épaulera comme ça un architecte ou un directeur de musée par quelques gestes amicaux mais fermes d’ajustement, pour leur apprendre à bien tourner un mouvement, à se dresser artistiquement sur leurs pointes). Ce grand espace ressemble à un jardin ou à une salle de gym, ou à un musée. Faire un musée qui mime un musée n’est pas identique au fait d’être simplement dans un musée. Il y a un twist dans cette affaire assez caractéristique de Dedobbeleer qui aime, parmi de nombreuses choses, les dispositifs de scénographie muséale. Mais pas les plus spectaculaires, au contraire les plus prosaïques : socles, et par dessus tout, pieds de support. Le pied de support qu’on pour-

rait appeler en référence au monde du jardinage le « tuteur » est une des clés du travail sculptural de l’artiste. On ne compte plus les pièces qui engagent physiquement cet élément. Le tuteur est un axe qui distribue. C’est un axe qui donne différentes directions, qui soutient, qui articule. Il y a du Richard Venlet, du Rita McBride, du Manfred Pernice, du Suchan Kinoshita dans cette histoire, pour citer quelques noms que nous connaissons dans notre paysage. Mais il y a surtout du Dedobbeleer là-dedans.

Ce tuteur a évidemment quelque chose de simultanément critique et empathique : d’un côté cela donne l’occasion à l’artiste de se faufiler dans l’histoire des musées, et de glisser ici et là des commentaires au sujet de, par exemple, la façon dont on traite (instrumentalise ?) l’histoire dans les musées d’archéologie, ou d’arts premiers... L’exposition, le travail, est si dense de sujets, qu’on craindrait de ne pas parvenir à tous les citer, mais parmi eux, il y a notamment un chapitre assez conséquent sur la colonisation, ou sur le post-colonialisme qui tend à devenir un thème si tendu quand il touche à la question du musée (cfr. Tervueren et autre politique de retours des œuvres menée en France par Macron). Un thème cher au Wiels, et cher à l’air du temps en général que Dedobbeleer aborde cependant de son côté en une émotion pleine et nuancée, et surtout en une émotion incarnée, matérialisée (là où Vincent Meessen par exemple, spécialiste attiré de la question postcoloniale ces derniers temps manquerait sans doute d’une main plongée dans une matière). Dedobbeleer a aussi le bon goût d’en faire un sujet parmi d’autres. Ce n’est pas exclusif et c’est moins sentencieux que son collègue.

Parmi les autres sujets traités par notre chouchou, il y aurait par exemple les plaisirs des jours, il y aurait le corps, la sexualité. Il y aurait la loi capitaliste et à vrai dire sportive de l’effort... On trouve notamment dans cette première grande salle une très haute sculpture assimilable à un cheval d’arçons, avec des tubes en métal brunis, et des poignées pour faire des genres d’exercices acrobatiques.

Et puis il y a toute une série de pièces qui renvoient à l’univers domestique, de près ou de loin. D’ailleurs, s’il y a bien un amour qui réunit tous les tenants de cette génération de sculpteurs flamands nés dans les années 1970, c’est bien celui pour le formica. Ils sont tous dingues du formica, probablement parce que c’était un matériau clé des cuisines de leur enfance dans les années septante et quatre-vingt. Et que ce matériau doit véhiculer, outre une accablante dimension maternelle et féminine (ingrédient de contrepoint nécessairement attractif en matière de sculpture, médium si masculin à la base), quelque chose d’intéressant du point de vue de l’illusion. Le formica, avec ses imitations de matières sur âmes en aggloméré anticipe le monde de l’image dans lequel nous vivons désormais, de même que l’étrange relation à la matière que nous avons à tout niveaux.

Quant au corps et à la sexualité, remarquables sont les pièces qui nous évoquent des enjeux de pesanteur : ce sont des « tombés » des pièces qui s’effaissent et qui parlent par là d’une physionomie bonhomme, d’une approche réaliste des corps sous la tutelle philosophique de Laurel & Hardy : c’est un examen dépassionné de ce qui existe comme corpulences dans le monde, et qui nous définit, sans jugement, sinon celui d’une empathie. Une grande et significative sculpture murale par exemple est réalisée en tissu jaune et semble être une grande poche, ou un grand corps, que l’on découvre empli de noix. Cela pourrait presque être la version du Christ en

croix de cette génération de sculpteurs, que cette œuvre. Un Christ en croix ramené au niveau, relax, d'une quotidienneté, des noix qu'on va chercher dans la forêt en automne. A moins que les noix ne représentent les millions de spermatozoïdes qui s'agitent gaiement en d'autres bourses avec la ferme (si on ose écrire) intention de parvenir à leur fin un jour ou l'autre? On peut aussi renverser cette sculpture en terme de genre, et y voir plutôt le ventre d'une femme enceinte, avec ses multiples noix qui incarneraient les possibles de l'être à venir, ou quelque chose comme ça... Une vierge à l'enfant donc, ou un Christ en croix, à votre choix.

On sent d'ailleurs qu'il y a un fantôme d'enfant qui se promène gaiement en cette vaste plaine de jeux. Les signes de fantaisie inscrits dans nombre de sculptures « sans raison » (pourquoi en faudrait-il toujours une, et qu'est-ce que la raison, le raisonnable en sculpture finalement?) surgissent ici et là comme autant de bulles de savon.

La confrontation avec la « grande figure » de l'artiste pourrait être un des autres thèmes évident de l'exposition : on voit une copie d'un tableau flamand trônant au centre de la salle, lui aussi ayant sa béquille, son point d'appui. Puis on voit une sculpture faite de deux écrans de sérigraphie articulés qui reprennent en grand le graphisme d'une invitation d'une exposition passée de Duchamp-Villon (non pas Duchamp donc, mais bien Duchamp-Villon, une descente de piédestal bien significative aussi). Ou encore, au revers du paravent clôturant la première salle, il y a cette pièce avec deux projecteurs diapositives à carrousel (instrument incarnant si bien cette idée de tuteur, d'axe distributeur) présentant côte à côte des reproductions différentes de mêmes œuvres emblématiques de l'histoire de l'art, comme une invite à considérer toutes les approches possibles d'une similaire création : l'œuvre d'art étant ici le tuteur et distribuant autour d'elle ses interprétations, s'y arrimant. Cet enjeu d'image/sculpture, de comment la sculpture négocie la présence/l'existence de l'image, est aussi signalé tout du long.

Quand on passe dans le second espace du plateau, en franchissant donc le second paravent qui fait office de sas, on se retrouve dans un espace qui, d'un côté poursuit le propos, mais de l'autre, le relance. Une manœuvre très adroite, un sacré coup de gouvernail.

Dans le second espace que voyons-nous? D'abord, il y a un groupe de socles/présentoirs verdâtres, plein de facettes sur lesquels sont distribués des objets (du tuteur au distributeur en somme il n'y a qu'un pas). On peut bien sûr voir dans ces constructions une métaphore désormais quasi classique (tant on la retrouve chez de nombreux artistes) de l'ordinateur, ou d'internet qui sont autant de tuteurs/distributeurs d'informations, d'images, à leur manière.

Sur un des socles, on peut voir une lettre de commande passée par l'artiste sur Internet. Commande de quelque objet de curiosité : une babiole finalement, parmi d'autres. Cette lettre nous permet une indiscretion, celle de voir que Dedobbeleer habite (ou semble avoir son atelier) dans le quartier des Marolles/Sablon à Bruxelles. Cette information (cette spéculation?) peut éclairer les sculptures sous un nouveau jour. En effet, on sait que ces quartiers à Bruxelles sont massivement tournés vers l'objet antique, plus ou moins kitsch, plus ou moins indispensable, ou résolument inutile, c'est selon. Se promener dans les rues de ces quartiers, pousser éventuellement jusqu'au marché de la place du Jeu de Balles, revient finalement à déambuler dans l'arrière-cour de notre civilisation de la consommation. Là où finalement, il faut bien stocker tous les objets produits, désirés, voire plus tellement désirés, se trouvant à la limite du rebut comme au marché au puces... Toutes ces considérations éclairent en fait le titre donné par Koenraad Dedobbeleer à son exposition : *Kunststoff - Gallery of material culture*. Nous vivons indéniablement dans ce monde de désirs accumulés dont on ne sait pas vraiment où il mène/mènera... Ces désirs et autres lubies accumulés, incarnés dans les objets, c'est ce qu'on pourrait nommer les fichiers en cache (pour parler informatique) de notre société. Des tas de fragments d'informations que le système tente de caser quelque part bon an mal an, tout en les tenant à distance en périphérie pour ne pas trop ralentir la machine, alors qu'ils ont finalement beaucoup à dire sur qui nous sommes et peut-être beaucoup à apporter pour la faire fonctionner cette machine. C'est une sorte d'inconscient. Notre ami Jacques André dont il a déjà été question en ces pages en sait long sur le sujet, lui qui s'est consacré plus exclusivement à l'objet livre. La différence cependant entre Jacques André et Koenraad Dedobbeleer, c'est qu'André va regarder dans le fond du panier, tandis que Dedobbeleer va regarder au milieu du panier.

Cette idée de « milieu » est absolument fondamentale dans la pratique de Koenraad Dedobbeleer. C'est un postulat qu'il n'est pas le seul à tenir : en quelque sorte, c'est le succédané par excellence de l'attitude tenue par les artistes ayant été désireux d'atténuer le pathos de l'expressionnisme, sous toutes ses itérations historiques, non sans « réchauffer », « animer » dans le même temps l'héritage

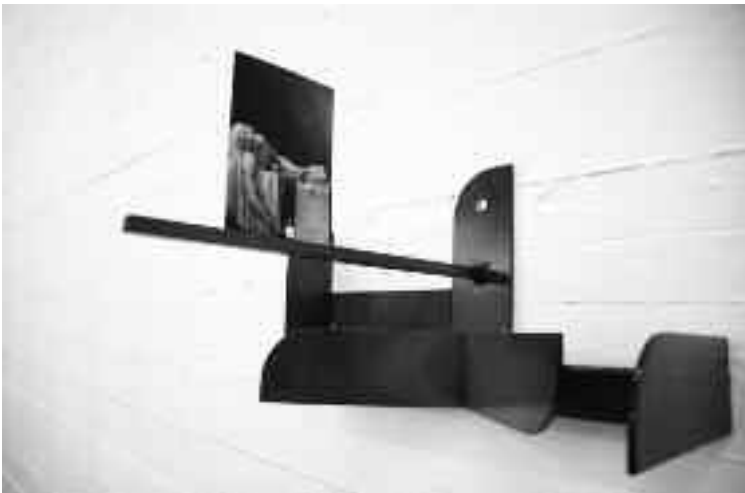
minimaliste. Car le minimalisme de Koenraad Dedobbeleer est tout de même différent de celui d'un autre André, à savoir Carl. Les plaques de Carl André, et le cheval d'arçons de Dedobbeleer, c'est tout de même autre chose, même si les deux œuvres s'avèrent « praticables ». On pourrait dire en somme que chez le belge, il y a une tendance vers l'anthropomorphisme. C'est un minimalisme anthropomorphique, tantôt au niveau de la forme même, tantôt dans le principe : c'est-à-dire que le germe participatif que portait la sculpture minimale canonique a tout simplement éclos, discrètement. D'ailleurs, pour ce qui est d'inclure la vie véritable, il y a une autre sculpture dans l'exposition qui n'est rien d'autre qu'une corbeille à fruits : un ananas, des bananes et autres fruits sont disposés fièrement sur un piédestal, et remplacés on l'imagine de temps à autre au fil de l'exposition.

Il est possible de rebondir sur l'idée de « réchauffer le minimalisme » en parlant encore d'une autre spectaculaire sculpture de cette seconde salle. L'œil stupéfait découvre en effet un volume tubulaire blanc, sorte d'ampoule considérablement agrandie en verre qui est reliée par de longs tuyaux de métal au système de chauffage du Wiels lui-même, suspendu, on le disait. C'est à nouveau une opération d'arrimage (arrimer un canot à la rive d'un canal de Flandre ou l'arrimer dans un des petits ports de notre côte?). La sculpture-radiateur est arrimée au centre d'art, et elle vient questionner sa fonction. Est-ce que le centre d'art réchauffe? Est-ce qu'il est lui-même ce tuteur, ce distributeur?

Finalement, une autre forme tutélaire de la pratique sculpturale de Koenraad Dedobbeleer est celle du point de rencontre qu'incarnerait justement un objet. Quels sont les objets qui incarnent les points de rencontre, qui les signent? Cela peut-être par exemple le vide-poches qu'on trouve dans le hall d'entrée d'une maison et où on laisse glisser mille choses emportées ici et là plus ou moins consciemment dans la journée. Et il y a une sculpture vide-poches dans l'exposition. Cela peut aussi être le cendrier. Et il y a une sculpture cendrier dans l'exposition. C'est humaniste un cendrier : cela accepte les cendres de tout le monde, sans distinction. Ou cela peut-être le présentoir de magasin, ou le meuble de bibliothèque, ou encore le radiateur, ou encore et surtout le braséro, le poêle par dessus lesquels se tendent les paires de mains, pour se réchauffer de l'hiver venu.

Le poêle est justement la surprise du chef, la surprise du chouchou! Quand on monte les escaliers et qu'on arrive à cette dernière salle suspendue du quatrième étage, cette salle « grand final » que nous avions annoncée, que trouve-t-on? Eh bien, pas du tout un envoi final poétique, pathétique, émouvant... Non, on trouve une salle quasi habitable, imagée à travers la présence d'un véritable poêle à bois en fonctionnement, de bancs positionnés tout autour, d'une réserve de bûches, d'une brouette, d'une machine pour se faire du café, d'un présentoir avec des livres et d'une vue sur la ville là en bas... Le point de rencontre absolu : un chalet, ou un réfectoire, pour raviver par boutade une vieille image fantomatique de monastère/couvent/béguinage que nos régions connaissent bien. Comme si cette salle en était le lointain prolongement. C'est une totale surprise évidemment, et un sacré coup de génie de finir une exposition de cette manière car bien sûr ce passage en down tempo est très beau : réunissons-nous donc autour de quelques bûches et de café, cela devrait déjà beaucoup aider. Ayons à portée de mains quelques livres de poètes divers et variés (de Dan Graham à Karl Blossfeldt, de Georges Vantongerloo à Franquin) qui nous aideront à méditer dans nos conversations quant au présent et éventuellement à l'avenir du monde. Ces conversations que nous mènerons là haut, tranquillement, quelque part au milieu du tumulte actuel paraissant pour le coup bien exagéré : soit qu'il fût trop minimaliste, soit qu'il fût trop expressionniste! Et arrimons-nous les uns aux autres. Portons-nous les uns les autres à bout de bras. Soyons des tuteurs les uns pour les autres (dirait le moine dans le monastère, la religieuse dans le béguinage, etc). Tutoyons-nous (dirais-je pour ma part). Et tout devrait mieux aller.

Louis Annecourt



Aucune case

L’art de Sofie Vangor n’entre dans aucune case. Telle un électron libre, cette artiste pluridisciplinaire recherche avidement le changement et est sans cesse à l’affût de nouveaux médiums avec lesquels développer sa créativité. Elle a ainsi touché à la peinture, la gravure, la broderie ou encore la performance. Une pratique l’accompagne cependant de manière indéfectible depuis bientôt cinq ans : le tatouage éphémère.

C’est peu de temps après avoir expérimenté la performance, dans *Nonante jours* (2014), que l’artiste liégeoise réalise pour la première fois un tatouage sur elle-même à l’occasion de la *Pigeonne morte* (2014). Depuis, ils se sont démultipliés, sur son corps ou celui d’autrui, et ils font maintenant partie intégrante de son art.

Ces tatouages, elle les réalise en apposant différentes matrices – creusées par ses soins – directement sur sa peau ou celle de volontaires. En imprimant sur la peau, elle transgresse une technique traditionnelle déjà présente dans son travail, la gravure, et l’allie à un autre médium, la performance. Cette méthode permet également à Vangor de combiner deux éléments extrêmement importants dans sa pratique à savoir l’écriture et le corps. Elle puise en effet dans ses textes et ses souvenirs pour réaliser ses matrices.

Son Œuvre est fondamentalement autobiographique et les textes qu’elle reprend pour ses visuels sont d’ailleurs directement liés à son histoire personnelle. L’utilisation symbolique du tatouage s’inscrit dans cette tendance car elle prend racine dans un moment marquant de sa vie. Il s’agit du jour où un policier lui demanda d’identifier le corps de son parrain par son seul tatouage. Ce tatouage que l’artiste eut sous les yeux durant tant d’années devint soudainement, par sa disparition et son absence, une image fugace. Paradoxalement, cette trace indélébile, permanente, se transforma en une trace éphémère. Cette marque désormais invisible est pourtant à jamais inscrite dans sa propre chair, sa mémoire. Ce qu’elle désigne comme étant la mémoire du corps.

Le tatouage peut recouvrir différentes fonctions chez Vangor. Par sa nature biographique, il semble être avant tout cathartique en exultant ses traumatismes et en renforçant sa *Résilience* (2017). Le tatouage est alors stigmaté. Il peut également être sensuel, érotique, par cette façon qu’il a de donner le corps à voir mais aussi par ses propriétés tactiles (il faut pouvoir manipuler la peau pour pouvoir l’apposer). Dans *Sauvage* (2016), l’artiste fait explicitement référence aux rituels tribaux notamment par le biais de masques. De ce contexte, le tatouage se révèle être un signe identitaire qui fédère et rassemble des individus. Il donne un sentiment d’appartenance et permet à Vangor d’échanger avec autrui. Enfin – dans des performances comme *Je veux et j’exige* (2018), *Épousemoi* (2018) ou des projets comme *Trouvons la sortie !* (2019) – le tatouage lui sert d’outil de contestation. La peau se fait l’étendard des protestations et des revendications de l’artiste ou du public. De même, il permet de désacraliser l’art en le sortant des galeries et des musées ou de questionner la relation entre l’image et le corps.

Ce faisant, Sofie Vangor se place dans la lignée d’artistes – tels Valie Export, Ulay, Wim Delvoye ou Santiago Sierra – qui ont joué avec les caractéristiques inhérentes de cette pratique ancestrale. Comme eux, elle ressent le besoin de revenir au corps pour prendre position et exploite le tatouage pour les symboliques qui en découlent. Elle s’en détache néanmoins par le rapport intime qu’elle entretient avec et l’intentionnelle éphémérité de son action.

Alix Nyssen
Historienne de l’art spécialisée dans le tatouage (ULiège)



« J'ai un truc à dire et je vais le dire avec ma peau ! »

BOZAR a entamé sa 3^{ième} édition « Next Generation Please ! » réunissant des jeunes, des artistes et des responsables politiques pour réfléchir à des questions politiques en lien avec l'histoire européenne actuelle. Cette année, outre les conférences, débats et performances à venir, 12 projets ont été sélectionnés sur différents thèmes qui sont en cours d'exploration avant d'être exposés et partagés en mai 2019. Pour en citer quelques uns, il y a l'Atheneum Brussel redéfinissant la liberté dont le concept de liberté d'expression avec l'artiste Dirk Hendrikks et deux philosophes Steven Raemen et Gideon Hakker. Des élèves du COOVI Anderlecht, abordent l'égalité des genres avec la chorégraphe, danseuse Yentl de Werdt et le philosophe Jan Knops. L'école Thomas More Kempen d'Anvers réfléchit sur le professeur idéal de notre société européenne. Le film « Recognition » de Lyse Ishimwe Nsengiyumwa se penche sur l'amour comme acte de résistance et instrument politique avec un groupe de jeunes et des créateurs africains. Le chorégraphe roumain Cosmin Manolescu avec son concept de « corps émotif » observe les problèmes actuels de l'Europe fragmentée avec des jeunes belges et roumains. Place des paysages dans la ville, place des femmes questionnant la société sur les réseaux, échanges d'idées sonores, parcours de migrants et l'ensemble de tous les projets sont sur le site de Bozar. Pour Liège, PhiloCité a conçu trois initiatives : le centre des jeunes « la Baraka » avec la réalisatrice Catherine Lévêque et le krumper (1) Patride Kanyinda réfléchissent à un projet multidisciplinaire axé sur le corps et la révolution pour exprimer leurs droits. Des étudiants de l'école HELMo encadrés par Véronica Cremasco, ingénieure-architecte, redéfinissent le rôle du travailleur socio-culturel. Et un groupe d'étudiants de l'école supérieure des Arts de la Ville de Liège encadrés par l'artiste Sofie Vangor développe un projet ayant pour thèmes la contestation et la révolution avec le médium privilégié de l'artiste, l'image imprimée et plus particulièrement sa pratique du tatouage éphémère.

Sofie Vangor raconte comment ce projet est né, suite à l'invitation par Guillaume Damit, philosophe praticien de PhiloCité, de participer au projet BOZAR, Next Generation Please ! « J'ai voulu moi-même constituer le groupe de jeunes. J'ai alors lancé un appel auprès d'étudiants de l'ESAVL qui connaissaient ma pratique et qui m'ont eu comme professeur à un moment donné de leur cursus de formation. Mais dans ce projet, les étudiants ne me voient plus comme un prof mais comme une artiste plasticienne et moi je ne les vois plus comme étudiants mais comme des jeunes passionnés par l'art. Une fois le groupe constitué, le premier atelier a commencé aux alentours de la Toussaint car chaque workshop doit se profiler en dehors des temps scolaires. Oui, je me souviens : on a commencé le jour des morts » (rires). Pour ce premier atelier de deux jours, le groupe a réfléchi les thèmes de la contestation et de la révolution, thèmes choisis par Sofie Vangor parmi tous ceux proposés par BOZAR. Pour ce faire, Jessica Borroto, philosophe et Alix Nyssen, historienne de l'art, toutes deux intéressées par l'usage du corps dans l'art, sont venues présenter leurs éclairages aux jeunes afin que ceux-ci puissent nourrir leurs propres réflexions et échanger ensemble. Un texte de Michel Foucault sur le corps utopique a été analysé. Un autre article paru en 1988 sur une pratique d'affiches et de slogans créés par des étudiants des Beaux-Arts de Paris en 1968, sous la houlette du plasticien Gérard Fromanger (2), a aussi été un moteur d'émulation de ces jeunes de 2018. Une manière pour eux de s'identifier au mouvement de mai 68 et de se projeter dans un rôle d'acteurs à part entière dans cette entreprise artistique porteuse de sens. Cette notion de sens est en effet primordiale pour Sofie Vangor. Tant dans sa pratique personnelle que dans le geste avec ce groupe des jeunes, prime la nécessité de créer sous l'impulsion d'un besoin et non par commande. Toutes ses œuvres sont effectivement nées d'une urgence à décliner des événements autobiographique, sources

vives de son expression plastique. Depuis toujours, l'art lui colle à la peau et aux tripes. Dès lors son rapport à la matière est plus que signifiant ! Et cela elle le transmet au jeune collectif qui s'empare du projet pour BOZAR. C'est qu'ils auront à s'investir corporellement ces jeunes ! Maxime Gillot, un des dix participants, étudiant de second master de BD témoigne combien cela représente un défi pour lui que cet engagement. Le voilà à sortir de sa zone de confort, de sa zone de dessinateur installé dans sa bulle de création derrière sa table à dessins. Il vit ce trouble de l'excitation du projet et de l'anxiété de comment cela va se passer au final, le jour de la présentation où il sera question non seulement de présenter des créations d'affiches mais aussi de se présenter en tant que corps résistant s'affichant. Corps emblème, marqué de son discours à l'encre noire en tatouage choral. Et comme le proclame le texte de Foucault, non seulement le corps humain est l'acteur principal de toutes les utopies mais dans l'acte de se masquer, de se maquiller, de se tatouer le corps entre en communication avec des pouvoirs secrets, des forces invisibles. C'est donc à une forme de rite sacré que Sofie Vangor convie son petit monde. Il s'agira non seulement d'exprimer une idée en lien avec sa propre histoire et le thème de la contestation mais aussi de l'incarner. « J'ai un truc à dire et je vais le dire avec ma peau » leur propose Sofie Vangor. Cela suppose une prise de risque. Cela suppose un dépassement de soi. A ces jeunes qui peuvent se sentir frustrés dans la société actuelle, Sofie Vangor offre l'opportunité de se dire en tant qu'artistes ayant des positions politiques à revendiquer. Le groupe a d'ailleurs trouvé son slogan phare : « Trouvons la sortie ! » qui sera le titre de leur future performance. Car si dans la rue, les gilets jaunes sont actuellement présents; sur les affiches et sur la peau, le noir et blanc sera brandi en mai 2019. L'archétype du poing levé est effectivement exploité. Et Maxime Gillot de me montrer un de ses dessins représentant une variation du poing contestataire, retenu par le groupe. Les jeunes artistes fonctionnent en effet par productions en workshops mais aussi à domicile. Chacun ramène ses travaux qu'il propose aux autres membres du groupe qui élisent les dessins à conserver. « Le médium est super libre » raconte Maxime Gillot. « Je me sens messenger dans ce projet, messenger d'une idée concrète à transmettre. Avec Jessica Borroto, on a parlé du corps dans l'œuvre, du corps assimilé à une puissance d'agir, selon l'américaine Judith Butler (3) qui s'oppose à Simone de Beauvoir parlant de corps silencieux. Personnellement, je ne porte aucun tatouage, qui dans l'absolu est un médium personnel pour rendre le corps expressif. Via le tatouage éphémère proposé par Sofie Vangor, j'ai envie de dire aux gens que tout le monde peut se réapproprier du pouvoir et changer l'Europe, le monde politique actuel. Et pour cela il faut repenser collectivement la démocratie... Avec le groupe, nous conjuguons nos efforts et nos idées. Nous découvrons de nouvelles techniques, nous creusons la gomme, nous discutons et réfléchissons ensemble. »

Judith Kazmierczak

(1) Danseur de Krump, mouvement de danse né fin des années 90 dans les ghettos de Los Angeles représentant des battles visant à dépasser les violences subies

(2) Laurent Gervereau, 1988, "Matériaux pour l'histoire de notre temps", L'atelier populaire de l'ex-école des Beaux-Arts. Entretien avec Gérard Fromanger, pp. 184-191

(3) Judith Butler, philosophe, enseignante à l'Université de Berkeley, "Ces corps qui comptent", 1993

Exposition "Next Generation, Please!" du 09 mai au 02 juin 2019 à BOZAR (rue Ravenstein 23, 1000 Bruxelles). Vernissage le 09 mai 2019 à 18h.



Lili Dujourie

Chez Micheline Szwajcer

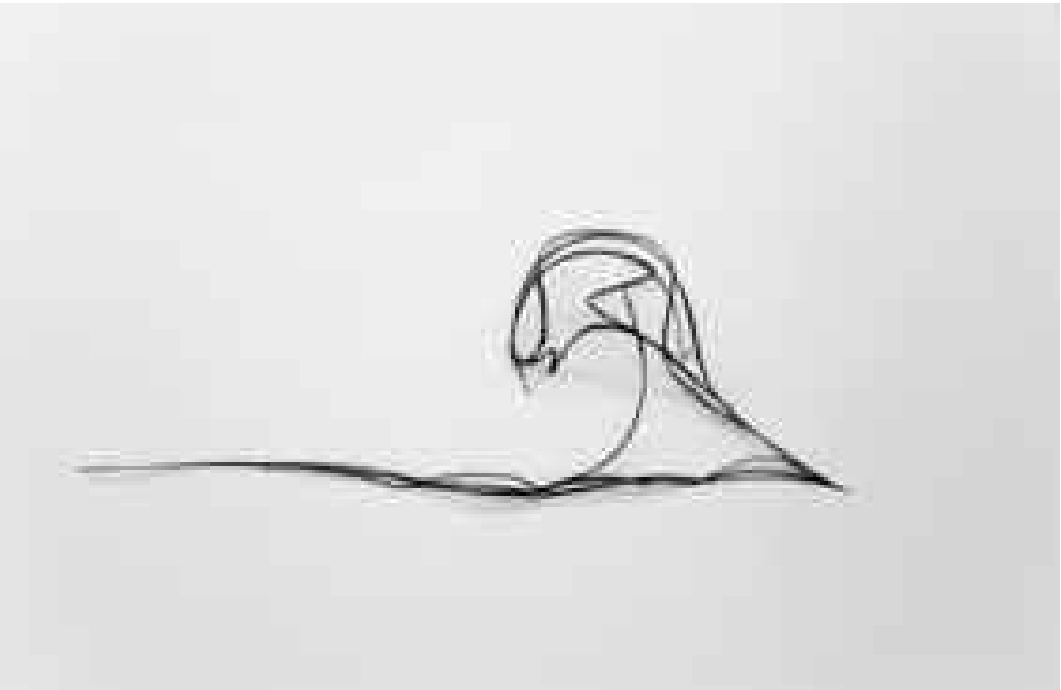


Lili Dujourie, Kabinetten, 1992, (5x) 171 x 31 x 52 cm, iron, plaster

Lili Dujourie (1941) est une artiste qui, durant toute sa carrière, a marqué l’art belge de son empreinte. Elle l’a toujours fait via un très grand amour pour l’art (de la peinture), via l’auto-performance avec le média vidéo qui émergeait au début des années septante, et via son grand attrait pour la poésie.

Chez Micheline Szwajcer, elle présente une sélection de deux séries de travaux du début des années nonante et du début de notre siècle. L’intérêt formel de Lili Dujourie pour la manière dont les Primitifs Flamands traduisaient en peinture les vêtements et les textiles, où la lumière

jouait avec les plis, est ici à voir de manière magnifique dans cinq cabinets. Ces cabinets consistent en boîtes d’acier peintes en noir, soutenues par des pieds très fins. L’ouverture de chaque boîte se situe à hauteur de la tête du visiteur. A l’intérieur se trouvent des morceaux de plâtre fragilement drapés, qui se présentent comme des intérieurs « intimes ». Les boîtes noires avec leur contenu blanc virginal, font penser à une représentation schématique d’une personne debout. Le visiteur est entouré par la vie représentée de manière abstraite dans un blanc/noir polarisé, où l’acier dur et noir protège le plâtre blanc fragile.



Lili Dujourie, Achilles, 2000 43 x 124 x 14,5 cm iron wire

Ces cabinets avaient été montré pour la première fois à l’exposition fascinante et innovatrice « *Het subtiële gemis* » (1993) de Bart Cassiman. A cette époque, c’étaient des travaux qui se nichaient parfaitement dans la nouvelle forme de sculpture, qui rehaussait des formes minimales avec un contenu très personnel et instinctivement poétique.

Il y a trois autres pièces dans cette expo ascétique mais totalement poétique, « Eulalie », « Achilles » et « Eleonora » (2000- 2001). Elles sont de nouveau à considérer comme des portraits intérieurs, patiemment fabriqués de différents fils en acier qui montrent une silhouette humaine quand on les regarde de loin. C’est beau et touchant de voir comment Lili Dujourie a construit ces travaux presque de manière artisanale et comment elle garde le jeu des lignes en forme contre le mur avec des petits clous.

Le dialogue entre ces travaux contre le mur et les cinq cabinets disposés au sol entraîne une sensation de promenade et le vécu des pièces ne se tra-

duit pas facilement en mots. Poésie !

Le curateur Martin Germann du S.M.A.K. à Gand, a créé en 2015 une très belle rétrospective de son œuvre. A l’occasion de cette petite exposition, il a écrit un texte court, dont je voudrais partager la dernière phrase. « *It is a struggle between fluid thought and static matter, between steel and plaster, metal and skin* ». (C’est une lutte entre des pensées fluides et de la matière immobile, entre acier et plâtre, entre métal et peau.)

Luk Lambrecht

traduction Joke Lootens

Jusqu’au 21 décembre au Verlatstraat 14 à Anvers.

Michaël Matthys: “ Les Nez rouges, c’est un pied de nez à la mort.”



Michaël Matthys, ©Flux News

Au croisement de la BD et d’un travail plus plastique de peintre et de graveur, Michaël Matthys, est un conteur, à sa manière. Il s’est fait connaître en 1997 avec un travail fort sur la Ville de Charleroi: la Ville Rouge (édité par Fremok). Avec comme matière première le sang de bœuf et le charbon du fusain, il réalise une série de planches où il raconte sa ville: un climat, les quartiers glauques que l’on ne veut pas voir. Chez lui, pas de hiérarchie dans la mise en forme de la réalité, les architectures brutaliste et les SDF font parties du décor. Je me rappelle du choc de son installation sur La Ville Rouge lors d’une précédente édition de Manifesta à Hasselt. Le fait qu’il se re-

trouve accolé à Ernest Pignon-Ernest au Botanique est une excellente initiative. Les deux artistes sur le terrain de l’art sont quelque part des frères d’armes. Dans leur art, ils travaillent tous deux à faire renaître les disparus, ceux qui dérangent. A la galerie du Botanique Michaël Matthys expose quelques œuvres fortes et notamment une de ses dernières séries qu’il a baptisé les Nez Rouges en référence aux activités ludiques, jeu de cartes et autres, qui meublent les moments creux des Maisons de repos. Michaël Matthys me rappelle la dernière scène qui l’a fortement marqué du film de Bergman, «le 7e Sceau» . Dans cette scène le chevalier

joue aux échecs avec la mort. Le seul moyen pour lui de rester en vie c’est de continuer à jouer et de le vaincre. S’il est battu, il sait que la mort l’emportera.

L.P.

Botanique Expos:

MICHAEL MATTHYS
LE LONG FLEUVE TRANQUILLE
> Dimanche 27.01.19
Botanique
ERNEST PIGNON-ERNEST -
EMPREINTES
>Dimanche 10.02.19
Prochaine expo:
MICHEL MAZZONI
Jeudi 28.02.19
- Dimanche 14.04.19

Ernest Pignon-Ernest:

“Je travaille la mémoire enfouie du lieu.”

La sensibilité méditerranéenne de l'artiste se déploie à merveille dans la ville de Naples. Dans une de ses premières actions inspirée du David et Goliath, il a associé ses deux Maîtres de cœur: le Caravage et Pasolini. Ces deux grandes figures avaient en commun l'art de traiter les grands rites sacrés en mettant en scène les gens de la rue. Durant sa conférence de presse au Botanique, il n'oublie pas de revenir sur son amitié entretenue avec le graveur Dacos qui l'a initié en 1971 dans l'apprentissage du procédé sérigraphique.

En agriculture, la stratification est un procédé technique qui permet de faire lever ce qui est en dormance pour initier la germination. Une belle métaphore pour Ernest Pignon-Ernest qui travaille à faire émerger à la surface ce qui est enfoui. Les interventions d'Ernest Pignon-Ernest fonctionnent comme des piqûres de réveils pour nos mémoires engourdies. Roger Pierre Thurine, commissaire de l'expo, nous dévoile dans «Conversation» aux Editions Tandem, la richesse d'une démarche consacrée à la restauration du caractère sacré qui relie les lieux et les hommes.

Lino Plegato : Est-ce que le lieu est fort parce qu'il est habité par l'histoire ou par la nature géologique du lieu?

Ernest Pignon-Ernest: C'est un tout indissociable. Naples est le produit de son histoire et de ses mythes. Naples, c'est à la fois la sensualité de la vie, le bordel et en même temps la présence de Virgile qui situe dans l'Eneide, la présence des Enfers en dessous. J'ai rencontré le responsable du Vésuve. En cas d'éruption, il y a huit cent mille morts en 24 heures. A Naples on vit avec cette présence de la mort. Elle imprègne tout et j'espère que ça imprègne mes dessins. C'est pour ça que mes dessins n'ont pas la même texture que ceux de Soweto. J'ai collé presque 100 dessins originaux à Naples. Je regrette de n'avoir pas fait assez de photos de la dégradation. Quand j'ai travaillé pour des endroits spécifiques, j'ai utilisé le dessin original. J'aime mieux parce qu'il y a une émotion. L'idée que l'œuvre va disparaître est beaucoup plus forte. Les gens le sentent. Ce ne sont pas des graffitis. On sent que c'est investi. Il y a un long travail qui est nourri de beaucoup de choses. Et puis ça va disparaître. La mort annoncée fait partie de l'œuvre, du corps. À Naples, aucun dessin n'a été déchiré. Ils sont tous morts par le temps. La Sainte Agathe, collée au bout de l'allée, est restée onze ans.

Vous me donnez l'impression d'être un croyant athée, un peu comme Pasolini...

Hormis le fait que j'adore les femmes, (rires) je suis totalement d'accord avec Pasolini. Pour moi, c'est la référence totale. Vis-à-vis de l'art, du monde contemporain. C'est quelqu'un qui analyse en permanence et en même temps d'une grande subjectivité, les colères, etc. Chez lui, il y a Marx et en même temps le Christ. Il a toujours une approche très charnelle des lieux et des gens. J'ai longtemps cru que c'était une contradiction, mais ce n'est pas le cas. C'est l'approche charnelle des lieux et des gens qui en révèle la dimension sacrée. Ce qui fait que le sort d'un petit voyou de Rome dans Accatone devient un parcours épique. En même temps il est en prise avec la politique de son temps dans les écrits Corsaires.

Qu'est-ce qui vous a poussé vers

Pasolini ?

Ce sont ses écrits, sa dimension visionnaire qui nous alerte sur ce que va devenir la société. Il est au début de cette forme de consumérisme. Il voit venir tout ce que ça apporte comme déshumanisation, il dit que la télévision fera plus de mal à notre culture que ne l'a fait le fascisme. Je le dessine dans la position d'une Pietà, c'est un signe de notre culture. Dans mon œuvre je suis revenu souvent vers cette image de la Pietà, tout en étant athée.

Vous vous considérez comme un artiste de la tradition ou un artiste contemporain ?

Je pense que je suis un artiste contemporain qui est conscient qu'il s'inscrit dans une histoire. Je crois à ce sacré laïc qui est la conscience de s'inscrire dans le temps. C'est une assimilation critique de notre histoire. Dans mon œuvre il y a ça. Chez Pasolini, dans son œuvre, il y a

tout le temps, dans ses films, sa poésie, une relation à l'histoire et à l'histoire de l'art. Et en même temps une prise aiguë sur les problèmes contemporains. L'inscription de mes images dans un lieu pose les mêmes problèmes que ceux que pose Buren avec ses rayures. Je fais du lieu un espace plastique. Je travaille le lieu plastiquement par l'inscription de mon image. Je ne travaille pas seulement plastiquement, je travaille le sens du lieu aussi. Mais la proposition plastique pose les mêmes questions.

Le lieu est l'élément central. Finalement l'image est un trompe l'oeil?

En laissant le papier blanc autour, j'affirme que ce n'est pas un trompe l'oeil . C'est une fiction, c'est un ready made. C'est le lieu, lui même, que je propose comme œuvre, le lieu travaillé par la présence de mon image.

Le film, *Se Torno*, nous montre qu'il y a une nécessité à réactiver une pensée vivante.

Il se tient debout, là devant nous. Il nous regarde. Il tient un corps dans ses bras, son corps comme un christ descendu de la croix. Il nous pose la question : qu'avez-vous fait de ma mort?

Ernest Pignon-Ernest met en scène la figure de Pasolini comme un homme portant son propre cadavre. On le voit dans son atelier travailler sur l'articulation des deux corps. Il veut que ce soit réaliste, mais il veut aussi créer un « signe » L'artiste veut éviter le pathos généré par une image montrant un Pasolini à la mâchoire écrasée, au foie éclaté,... Comme un chat brûlé vif, écrasé par le pneu d'un camion, pendu par des jeunes à un figuier. (Pasolini). L'artiste lui donne une image christique inspirée de la Pietà

Ce n'est pas la première fois qu'il interprète cette scène religieuse. Pour son intervention à Soweto, il s'inspire d'une image célèbre issue de la révolte de 1976 durant l'apartheid: la mort de Hector Petersen, 12 ans, que l'on voit sans vie dans les bras d'un homme. Vingt-six ans plus tard, Ernest Pignon-Ernest reprend cette photographie et dessine une femme, au corps droit et au regard digne, tenant le corps d'un homme mort du sida. Autre violence qui meurtrit l'Afrique. Cette manière de transfigurer

nos contemporains, célèbres ou non, dans une imagerie directement inspirée de figures mythiques et religieuses peintes par des artistes tel que Michel-Ange ou Rubens, puise dans cette esthétique et nos imaginaires des forces convoquées pour interroger notre époque, permettre une distance avec le sujet et prendre conscience de la scène plutôt que de simplement l'observer ou la contempler. C'est ce que le film *Se Torno* nous montre. Cette implication dans l'image, celle de la pensée de Pasolini, sa vie et sa mort, l'implication de l'image dans des lieux, et ce qui en surgit chez les gens.

Dans le film, on peut voir l'artiste coller les images de Pasolini portant son propre cadavre à Rome, Ostia, Naples, Matera. Au Campo dei Fiori, au café Tevere, ... Des villes et des lieux que le poète connaît pour y avoir tourné des films ou y avoir vécu. Entre un monument dédié à Gramsci et une des images de Pasolini, deux passants nous disent: *c'est le martyr d'une époque. Il était en avance sur son temps, comme Jésus-Christ. On vit dans une société qui ne te permet pas d'être comme ça. Ils l'assassinaient à nouveau aujourd'hui. Ce serait une nouvelle défaite pour tout ce qu'il représente.* À côté du café Tevere, Pino Pelosi qui a été condamné pour homicide sur Pasolini, nous dit face à



Se torno, (Si je reviens) extrait du film

l'image de Pasolini: *lui, il souffre, tandis que l'autre semble très dur avec son visage émacié. Cela ressemble à un cauchemar, un mauvais rêve... Il a un regard de reproche, comme s'il reprochait à quelqu'un de ne pas avoir assez fait. C'est un reproche aux malhonnêtes, aux personnes qui ont peur de faire sortir la vérité. Ce n'est pas de la haine, il ne haïssait pas, c'est un reproche.*

À Scampia, dans la banlieue de Naples, Ernest Pignon-Ernest va rencontrer Davide Cerullo. Poète, photographe, éducateur et ancien malfrat, il va être le guide pour l'artiste. Pour intervenir de manière juste dans ce paysage désolé, il fallait à l'artiste quelqu'un qui connaissait les lieux pour y avoir vécu. Plusieurs images de Pasolini seront collées dans « Les trois Voiles ». Nom donné à des immeubles sociaux laissés complètement à l'abandon par les autorités. La population y vit encore, au milieu des tags, des fils électriques affleurant les flaques d'eau, des voitures brûlées ou abandonnées, des draps de linge flottant dans l'azur décrépi des murs, ... Pour

Davide Cerullo, c'est facile de voir le laid dans cette banlieue. Et l'image de Pasolini qui y surgit est pour lui l'occasion de dire qu'il ne faut pas abandonner, ne pas baisser son froc, ne pas se complaire dans cette « merditude ». Cette image devient une présence fondamentale de la pensée de Pasolini.

Tu savais que pêcher ça n'est pas faire le mal mais ne pas faire le bien dit Pasolini au Pape XII. Cette phrase a résonné chez Davide Cerullo, comme une renaissance possible, pour lui et pour tous les autres habitants de Scampia.

Le film ne fait donc pas que suivre les pérégrinations de l'artiste Ernest Pignon-Ernest, mais interroge la capacité d'une image à faire ressurgir une pensée et sa personne. Ces images interrogent les lieux sur ce qu'ils sont devenus. Pour chaque morceau de murs choisi par l'artiste pour y coller son image de Pasolini, il y a des gens qui seront interpellés. Cela va du selfie touristique à la création d'un mausolée. Certaines de ces images sont déchirées.

Une passante interprète cet acte comme une violence faite en mémoire de la violence sur Pasolini. Une interprétation qui donne à l'image sa force vive. Protégée ou maltraitée, ce qu'elle porte en elle n'est pas oublié.

Peu à peu, je me décomposerai dans la lumière déchirante de la mer, poète et citoyen oublié. Pasolini.

Le travail qu'Ernest Pignon-Ernest réalise ici en mémoire des 40 ans de la mort de Pasolini et le film *Se Torno* montre qu'il n'est pas oublié, mais qu'il y a une nécessité à réactiver non pas une mémoire, mais une pensée vivante.

Ludovic Demarche

Se torno (Si je reviens) Ernest Pignon-Ernest et la figure de Pasolini. Collectif Sikozel, 2016, 60 minutes

Botanique
ERNEST PIGNON-ERNEST - EMPREINTES
>Dimanche 10.02.19

DUC HAMPIGNON
(Marcel)

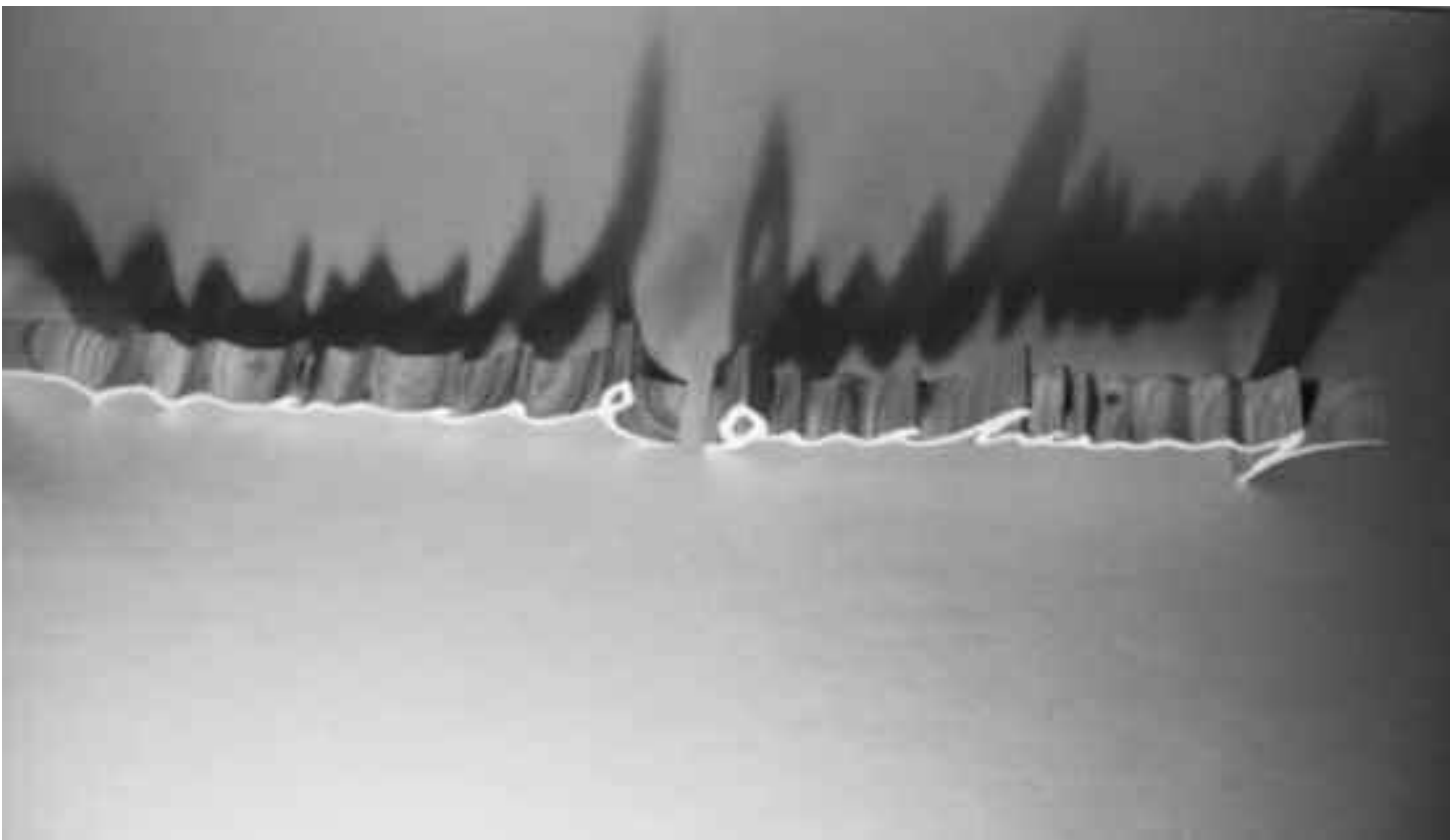
L'ombre de Marcel Duchamp est elle surestimée ?

Marcel Duchamp avait fixé à l'envers une roue de bicyclette sur un tabouret et il la regardait tourner dans son atelier. Était-elle une œuvre exposée ou un objet qui sert de passe temps, de décoration mouvante ou de divertissement, comme on regarderait les flammes de bûches qui scintillent dans une cheminée ou bien tout autre chose, un manifeste, une œuvre révolutionnaire qui changeait le destin et l'orientation de l'art occidental des années à venir ? Remplaçait-t-elle avantageusement à ses yeux le mouvement de son fameux Nu descendant un escalier ?

Sa réticence créative, son silence et son ombre furent peut-être sur-estimés. Mais il fut l'un de ceux, fait assez rare à son époque, à symboliser la fin du lien classiquement entretenu entre la forme et le sens. Ce qui, en contrepartie, a initié de nombreux courants artistiques et a surtout induit le risque de présenter tout et n'importe quoi, de manière parfois pathétique.

Vivant son expérience existentielle comme une œuvre, il semblait déplacer avec souplesse ses pensées, ses actions et ses affects comme des pièces sur un échiquier. Peindre est une chose mentale, disait-il. Il faisait, tout en donnant le sentiment de ne pas faire. Mais des œuvres d'art peuvent-elles être habitées par l'effort de n'être pas des œuvres d'art ?

Jean-Paul Thenot



La trace du corps glorieux de l'artiste, Marcel Duchamp, 2008, photo Jean-Paul Thenot.



Musée des arts et métier, Mathieux Mercier

Marcel Duchamp: Appolinaire affirmait n'importe quoi! Mettons qu'il ait parfois deviné ce que j'allais faire mais réconcilier l'Art et le Peuple, c'est une belle rigolade.

Jean-Pierre Cramoisan (écrivain): Son ultime ready-made testament, il le fera dans un restaurant parisien Le Victoria, en 1965, au cours d'un dîner Rrose Sélavy : une urne dans laquelle il recueillera les cendres de son cigare. Duchamp est vieux, mais il continue toujours à s'amuser, à ironiser, à branlocher du cocotier, mettant l'agitation artistique au pied de l'urne. Il se peut aussi que ce soit une manière de faire une ultime passe d'ironie grinçante à la mort : le mirliflore incinère l'art pour l'éternité ! Ceux qui essaieront de l'imiter par la suite en seront pour leurs frais : des précieux têtes ridicules, des fantoches verbeux s'effondrant sur le trou noir de leur ego.

« Il sera peut-être réservé à un artiste aussi dégagé de préoccupations esthétiques, aussi préoccupé d'énergie que Marcel Duchamp, de réconcilier l'Art et le Peuple. »

Guillaume Apollinaire, 1913



Musée des arts et métier, François Olislaeger

AU RAPPORT !

Née en 1985, Joséphine Kaepelin est une jeune artiste française basée à Bruxelles. (1) En juillet dernier, j’ai visité son atelier se situant près du quartier du Botanique — au sein d’un espace géré par Greylight Projects, une organisation indépendante d’artistes aux multiples horizons. (2) Le but initial de notre rencontre était de préparer — avec un collectif de travailleurs issus du réseau de PointCulture — la médiation d’une exposition à venir. Cette expo s’est déroulée cet automne au sein de l’espace galerie de ce réseau associatif défendant pour la saison une thématique basée sur « Le Travail » et sa mise en question. (3)

Une rencontre dépend toujours d’un contexte

Ce que l’on reçoit en premier, c’est ce que l’on garde près de soi : des impressions. Bien qu’ancrée dans le monde du travail, l’œuvre de Joséphine Kaepelin ne va pas dans le sens de la production. Elle ne produit rien — ou presque. L’essentiel de son œuvre réside dans les rencontres qu’elle provoque au sein des entreprises qui l’embauchent, sous un statut qu’elle s’est récemment inventé. En effet, Joséphine est aujourd’hui « prestataire de services intellectuels et graphiques ». Ce statut lui permet d’aller à la rencontre des ouvriers/employés, de la direction, en passant par la comptabilité, sans oublier les techniciens en tous genres. Son but est de provoquer des coupures dans le quotidien de la vie de l’entreprise — afin que puisse émerger une parole, indépendamment de la direction qu’elle pourrait prendre. La parole est donc centrale dans son œuvre. Pas vraiment la sienne — mais celle des gens qu’elle rencontre, à qui elle porte un intérêt, en veillant à ne rien forcer. Joséphine n’est pas mandatée par l’entreprise dans un but précis, comme pourraient l’être une société d’audit ou un coach extérieur embauchés par les ressources humaines. En effet, le contrat passé entre les parties (par l’intermédiaire d’un centre d’art, via des subsides ou par l’entreprise) n’autorise pas l’entreprise à lui passer une commande précise — servant par exemple dans un but social, à la réorganisation des ressources ou à la production d’un objet prédéterminé comme une œuvre de commande. Bien que la notion de « bien-être » ne soit pas loin de sa démarche, il s’agit avant tout de comprendre que son statut de « prestataire de services intellectuels et graphiques » est un « pastiche », une « figure de style » masquant à peine son vrai visage, celui d’une artiste désirant se confronter à la réalité (ce qui, à ses dires, a peu lieu dans le monde des galeries, musées ou centres d’art parfois trop fréquentés par un public déjà averti). Ainsi, le statut qu’elle s’est inventé est en lui-même une « anomalie » ou une « brèche » dans un monde bien trop souvent utilitaire (tout doit être utile, avoir une fonction, un sens déterminé à l’avance). La latitude de sa fonction lui permet d’expérimenter librement et sans contraintes (ou presque) des dispositifs qui lui permettront d’aller à la rencontre du personnel et de récolter du matériel en vue de la confection de son « rapport ». L’enregistrement de nombreux entretiens

ou la production d’écrits vont ici de paire avec l’animation de dispositifs souvent ludiques favorisant l’expression du personnel rencontré avec consentement. L’emploi des dispositifs en question fait lui-même l’objet d’une documentation, ce qui permet de garder une trace ou rendre compte lors d’une exposition ultérieure du processus qui a eu lieu. Un « process » en 3 couches On peut définir le travail de Joséphine Kaepelin en 3 étapes — afin d’en faire apparaître la trame. Premièrement, il y a les dispositifs qu’elle invente et utilise afin de faire émerger la parole des employés lors de ses interventions. Ses dispositifs ont essentiellement comme caractéristique d’être utilisés en tant que « véhicule » ou « déclencheur ». Leurs conceptions dépendront du contexte (en corrélation avec le « monde de l’entreprise » — utilisant et détournant par exemple le langage technique des profils de fonction de l’entreprise) ou non (utilisant des formes ludiques en décalage avec le sérieux de rigueur — comme une « roue de la fortune » ou un « jeu de domino » incluant par la même occasion la notion de hasard). Ses dispositifs ainsi présentés dans le cadre d’une exposition n’ont pas l’apparence d’objets d’art au sens classique du terme (le bel objet). L’attention est ailleurs. Deuxièmement, il m’a semblé intéressant de s’attacher à la présentation de données récoltées par ces dispositifs et que l’artiste présente dans son « rapport ». Il s’agit là de moments choisis par elle seule — peut-être à l’état « brut » ou déjà retravaillés — et transmis in fine à l’entreprise. Ce vivier de données singulières dénote dans le flux des communications standardisées habituellement attendues. Qu’advient-il de ce rapport ? En lui-même, que symbolise-t-il pour l’entreprise ? La question est ouverte. Troisièmement, au-delà du « rapport », il m’a semblé intéressant de s’attacher à la réification de ces données en de nouvelles œuvres. Souvent composées avec des moyens de production de type industriel et non des moyens propres à une pratique artistique traditionnelle de type beaux-arts, Joséphine use de moyens originaux comme une photocopieuse de bureau ou un tapis de sol synthétique détournés de leur fonction — amenant une expression inédite, en guise de « trace », de « mémoire partagée », de « témoin » de ce qui a eu lieu. Ainsi, dans le cas de sa résidence artistique dans l’entreprise Siegwark, sur base de trois propositions soumises aux votes des employés, le rapport aura pris la forme d’un « rapport mural » inauguré en fin d’année, peint dans différents bâtiments de l’entreprise, dans les lieux de passage. Le titre de l’intervention finale « Il s’est passé quelque chose. » évoque à la fois la grande ouverture et la fragilité de sa démarche. Quelle est donc la signification profonde de tout cela ? Qu’a-t-on pu se dire de singulier ou d’essentiel (en rapport aux personnes ou au travail, etc.) ? La mise en abîme des « process » à cette qualité de poser de nombreux problèmes. Enfin, « Que fais-tu dans la vie ? » (titre emprunté à l’un de ses dispositifs) est une exposition qui montre comment l’artiste utilise les communications au sein de l’entreprise (annonçant par exemple sa prochaine venue en vue de réaliser de nouveaux entretiens) en usant des formes



© Daria Lippi. Depuis fin 2016, Joséphine Kaepelin, endosse le statut de Prestataire de services intellectuels afin d’observer et agir dans différents contextes professionnels.

du monde de l’entreprise — une forme souvent rigide, sérieuse, strict, uniforme (papier bleu, entête, etc.) - mais ayant une toute autre saveur. Ainsi, Joséphine utilise une stratégie de présentation empruntant des formes graphiques à l’esthétique « bureaucratique », agissant peut-être à première vue comme « laissez passer » mais ne dissimulant pas bien longtemps sa vraie nature — celle d’une artiste théâtralisant sa posture sans jamais se détourner de sa vocation première. A ce stade, il devient primordial de comprendre quelles sont les sources d’inspiration de l’artiste, sources qu’elle revendique et qu’elle présente d’ailleurs dans cette exposition.

Ancrage et transparence : des références annoncées

Un art créé à partir des relations qui existent entre les personnes et leur contexte est-il possible ? Pour répondre à cette question, Joséphine Kaepelin a été à la recherche de différentes sources qu’elle a étudiées. Aussi diverses que variées, citons par exemple le mouvement dénommé « Art sociologique » et son manifeste daté de 1974 ou le travail de Fred Forest, dont nous livrons ici-bas un court extrait de sa Lettre à Vilém Flusser datée du 5 janvier 1976 : « En réalité, il est de plus en plus patent que mon activité n’est plus de l’art, qu’elle n’est pas de la sociologie mais qu’elle est une troisième chose entre les deux qui se cherche, s’empâte difficilement, n’a pas encore de nom, mais qui s’avère finalement beaucoup plus passionnante et intéressante. » Plus actuel, le travail de Jean-Baptiste Farkas (voir IKHÉA©SERVICES / Glitch) se trouve également dans la liste de ses inspirations : « Je pense qu’on peut pratiquer l’art de façon alternative. Par exemple sans présenter d’objets d’art dans des lieux d’exposition mais en faisant plutôt ce que moi j’appellerai des « services » qu’on peut appeler aussi des protocoles mis en action. C’est-à-dire des idées qui vont être mises en forme de façon temporaire dans des lieux qui ne sont pas forcément dédiés à l’art. »

Être artiste, une attitude ?

Si, dans une démarche se voulant de relation, l’attitude compte, je pointerai volontiers 3 grandes caractéristiques à la démarche de Joséphine Kaepelin. Premièrement, l’ouverture que l’on pressent tant dans son comportement général que comme faisant partie de ses qualités individuelles et s’intégrant dans sa posture en tant qu’artiste. La grande ouverture dont elle fait preuve vis-à-vis de ce qui émerge des situations qu’elle amène dans ces rencontres est le signe d’un travail sincèrement non basé sur la volonté de contrôle, acceptant le hasard et favorable à l’expression d’une parole singulière, humaine (au sens fondamental du terme ou en fonction d’une situation/contexte), respectueuse des gens (son public est aussi sa matière première, ce qui exige de la prudence / à ce niveau on a évoqué une éthique de la « neutralité ») voire poétique (au sens d’ancrée dans la profondeur du monde).

Deuxièmement, le recours au Paradoxe comme effet/révéléateur de contraste. La grande ouverture/liberté dont fait preuve Joséphine par rapport aux sujets de son étude contraste avec l’utilisation du langage « bleu de travail » omniprésent dans sa démarche. D’un autre côté, il est clair que ce langage est utilisé à contre-emploi. Il s’agit bien d’une théâtralisation facilitant la prise de contact et l’exigence de transparence de la démarche annoncée à sa base comme « expérimentale » et sans autre finalité qu’artistique (bien que). La « technicité-technicienne » de ses œuvres contraste également avec une matière première essentiellement basée sur la rencontre et l’inattendu.

Troisièmement, la forme d’Engagement artistique qu’elle pratique. Bien que Joséphine n’agisse pas directement comme « agent de changement » au sein de l’entreprise, bien que sa démarche ne cherche pas à structurer une parole critique (qu’il n’en déplaise à certains), bien qu’elle œuvre à tous les niveaux et sans prise de position apparente, l’attention qu’elle accorde à son

sujet d’étude ne peut que provoquer des réactions en chaîne — réactions dont elle ne semble pas douter mais dont elle ne souhaite pas se mêler en dehors des « procédures » artistiques qu’elle met en place à un moment donné de l’entreprise (elle relève néanmoins le témoignage d’employés pointant a posteriori des vertus de mieux-être découlant de sa démarche). Enfin, bien que relativement inapparent sans une attention approfondie, il m’a semblé que le sel de son travail se trouvait également dans l’excitation et la vitalité que peut apporter une démarche artistique engageant un si grand nombre de protagonistes (l’entreprise Siegwark emploie environ 270 personnes potentiellement concernées par son enquête/résidence) alors même qu’aucune réussite n’est assurée. La grande confiance que révèle cette démarche envers une certaine définition de la fonction d’artiste et de l’action artistique — définition qui fut renouvelée dans ses intentions par des artistes (sortes de mentors) qu’elle aime à citer (Harun Farocki, Fred Forest, Martin Le Chevallier, Romana Schmalisch et Robert Schlicht, ou encore Mierle Laderman Ukeles) — mériterait d’être explorée par la jeune génération des artistes souvent influencée par le nihilisme ambiant. Je me demande parfois si, de notre temps, nous n’avons pas perdu de vue que réfléchir l’art est ce que nous avons de mieux à faire devant une œuvre. Nous n’osons plus dire les choses et en même temps nous passons une grande part de notre précieux temps à « communiquer » Le langage du monde mort est partout pareil : à la fois complexe et uniforme, totalisant et individuel, provocateur et superficiel. Bref. À mon avis, le travail de Joséphine se situe dans une zone franche, où ses dispositifs semblent être en mesure d’imiter juste ce qu’il faut de ce qui doit l’être pour parvenir à s’aventurer au cœur même de l’entreprise. Dans le monde des employés, le régime des vacances annuelles est aussi une forme de « coupure » que l’on évoque avant une période de vacances pour se faire mousser. Après coup, on ne l’évoque guère bien longtemps, car cela pince un peu. Son travail, me semble-t-il, ne peut pas être de cet ordre – car si de « coupures » il s’agit – elles s’opèrent de l’intérieur du système. C’est là que réside l’habileté de son langage et de son engagement. Non pas dans le discours, non pas dans l’ailleurs des voyages passés ou futurs, mais dans ce qui peut faire effraction au sein même d’une situation où d’ordinaire la masse domine. Mais qu’est-ce que la « masse » ? Qu’est-ce que cette main au dos qui nous pousse à agir conformément à ce qui finalement nous attend, nous guette ? Si de conformité il s’agit, ouvrir à cet endroit, c’est tenter l’échappée qui nous en révèle les essentiels. « Le réel, c’est quand on se cogne » disait Lacan

Samuel Nicolai, médiateur culturel

(1) www.josephinekaepelin.com
(2) www.greylightprojects.org
(3) www.pointculture.be

Anamorphose du textile pur au TAMAT de Tournai

La promotion 2018 des boursiers fut particulièrement productive. Il semble que la collaboration active des directeurs artistiques des ateliers et la créativité induite dans les dossiers de candidatures aient produit une émulation stimulante.

Depuis 1981, la bourse du TAMAT permet chaque année à huit artistes de poursuivre des recherches au sein d’ateliers avec accompagnement par des plasticiens chevronnés. Si, à l’origine, il s’agissait de pratiques exclusivement textiles, aujourd’hui son « ancrage se niche dans la transgression du concept de textile pur » et son « attention se porte tant sur l’immatérialité du médium que sur le savoir-faire et la technicité ».

Rechercher une identité

Pour la Belgo-roumaine qu’est Adina Ionescu-Muscel se pose la question de l’identité. Qui est-on lorsqu’on est au point géométrique de deux cultures ? Elle combine donc deux éléments plastiques : la photo d’une part, le fil croché de l’autre. Les images sont figées dès la prise de vue ; elles appartiennent à des trouvailles en brocante autant qu’à des archives personnelles autobiographiques. L’ouvrage au crochet reste à faire.

Ce qui existe déjà, elle le déconstruit et le reconstruit. C’est le cas des passe-

ports devenus supports d’ajouts aux antipodes du froid sérieux des administrations, en harmonie poétique avec la fantaisie, l’irrationnel. Le fil de coton ou de soie servira à inscrire sur les personnages des écritures faufilees qui soulignent ou relient, des reprisages qui remplacent en cachant. S’impose alors une sorte de va-et-vient permanent entre la réalité d’un clan familial, des fragments de territoire tels que des cailloux et l’inventivité créative qui s’est emparée d’eux avec des motifs de couturière au travail ou de dentellière héritière d’une tradition mise simultanément au défi de réaliser des nappes décoratifs que des sous-vêtements érotiques.

Mêler le fluide et le compact

Jamie-Lee Duvieusart s’est laissée fasciner par le métal. En le connectant avec le tissu, elle ouvre un champ expérimental à larges potentialités. Que ce soit le cuivre ou l’étain, elle a procédé à des transformations d’oxydation pour apporter un plus au niveau du matériau complément de son façonnage sculptural. Quant à la connivence avec le textile, elle s’élabore grâce à des tentatives d’assimilation de ses créations à celles des couturiers. Permettre aux corps de se parer de ses trouvailles relève de la gageure qu’il soit question d’habits ou de bijoux.

Elle estime que la main peut collaborer



Chloé Houyoux Pilar aux prises avec son tissage de pattes d’araignée ©MV-FN

avec la machine, lui préférant cependant la première à la seconde. Ses carnets de recherche donnent une idée précise de la manière dont elle travaille à la métamorphose des apparences. Elle affectionne la translucidité qui, tout en arrêtant le regard, lui permet d’aller au-delà après s’être accroché fugitivement à des morceaux métalliques ou à leurs traces ; une façon probable de suggérer la fragilité en compagnie de ce qui est en passe de l’écrouler.

Akané Yorita explore le territoire et l’architecture à partir de la ligne. La Belgique cartographique passée au blanc ne laisse plus voir que des liaisons linéaires entre les éléments qui habitent sa surface. Une façon de visualiser le réseau des veines et des artères qui irriguent une région. Elle affiche Drawing , série de dessins aux feutres colorés qui se conjuguent en fins traits arrondis, produisant une écriture purement visuelle dont la légèreté rappelle celle des fils à tisser, dont le pouvoir évocateur rejoint celui des musiques répétitives.

Elle s’est aussi attachée à travailler des œuvres de manière à les marier aux ogives de bâtiments anciens, à simuler au mieux l’idée de colonne. Aussi présente-t-elle certaines créations sur le lieu insolite de la Fondation funéraire FaMaWiWi, installée dans d’anciens fours à chaux.

La plasticienne a encore requis un palier du musée pour y installer des tissus blancs qui reproduisent à la mine graphite les textes et ornements de dalles tombales de l’église tournaisienne St-Nicolas, répartis en tapis sur le sol. Au milieu, un divan, habillé de blancheur, attend qui veut s’y étendre pour un moment de médiation à propos de notre éphémère condition.

Tricoter nos peurs

Se servir non point du fil mais de cheveux ou de poils, tel fut le postulat de départ d’Élodie Wysocki. Ces matières sont utilisées telles quelles ; il lui arrive de les convertir en feutre à partir de procédés artisanaux. Il est assez cohérent que la manipulation de ces dérivations du vivant ait conduit l’artiste à façonner des créatures en liaison plus ou moins consciente avec le légendaire lié à la chevelure et au pelage.

On ne s’étonnera pas de voir ses masques, ses animaux surgir du sein d’un univers fantasmagorique où le mystère est générateur de peurs ancestrales. Les pratiques sorcières, les déchaînements sanglants sont monnaie courante dans les contes fabuleux qui nous ont été transmis à travers les siècles et que la littérature et la filmographie dite d’horreur perpétuent au même titre que l’actuelle prolifération des polars avec ou sans tueurs en série. Cadavres animaliers, fausse naturalisation de poissons carnivores, crânes maculés et décapités, pelisses pour défilés de loups-garous, mains crispées en gestuelle mortuaire..., tout concourt ici à donner des frissons. Que ceux qui jamais n’ont rêvé de vampires ou de goules lapident Wysocki à coups de bobines !

Peut-être les arachnophobes leur emboîteront-ils le pas devant les réalisations de Chloé Houyoux Pilar. Pour combattre sa propre répulsion, elle est partie de l’analogie à établir entre le travail habituel de l’araignée et celui d’une lissière ou d’un tisserand. L’exorcisme de ses épouvantes est passé par un travail minutieux. Elle a tricoté des pattes d’araignées, brodé des textes ou des canevas sur tissus, photographié ces bestioles maudites. Elle a même installé un ensemble d’yeux de verre pour simuler ceux de l’insecte en train d’observer les humains passant par là. Elle s’exhibe en une succession photographique dans une espèce de performance durant laquelle elle se débat dans une toile qui l’enserme, homéopathie singulière.

Colorer et inventer des signes

Cathy Weyders ne néglige pas les mystères. Les siens sont différents. D’abord, ils éclatent de couleurs, chantant dans l’espace. D’impressionnantes silhouettes nous dominent : elles sont vêtues de drapeaux de pays, se dressent masquées, ce sont les Géants de la nation . La joie sereine que leur polychromie devrait générer s’en trouve quelque peu atténuée. Ils sont un pouvoir sans visage. Du coup, les fanions patchwork de nationalismes emmêlés ne semblent pas réellement célébrer une vraie fête si ce n’est, peut-être, pour les dirigeants.

Aux alentours, des éléments indiquent que tout n’est pas si optimiste. Une pirogue sommaire en bois est submergée de migrants entassés, reliés entre eux par un fragile gilet de sauvetage collectif dérisoire. Il fait pendant à un autre, individuel cette fois, aux motifs de l’étendard européen, bouée factice pour démocraties en train de se noyer. Les techniques sont chez Weyders plus traditionnelles. Et son humour plutôt cynique traduit fort ce sentiment de mélémélisme nationaliste qu’ont généré nos régimes de plus en plus enclins aux populismes.

Sara Crémer apparaît hétéroclite. Elle est comme certains dessins de ses carnets : un ensemble diversifié dessiné à l’encre de Chine, tels des rébus insolubles ou complètement polysémiques, à croire que leurs composants sont connectables dans une infinie variété de combinaisons. Son humour est autre, davantage cérébral et décalé.

De Dewi Brunet, plisseur, on retient d’abord la rigueur des formes. Il s’est construit des métiers à plisser de manière à renouveler au maximum les possibilités d’un procédé qui pourrait assez vite rencontrer ses limites. Il n’y en a plus guère dans ce cas-ci. Le créateur passe du papier au tissu. Il navigue entre la réalisation de petits objets à vocation décorative, de réalisations davantage sculpturales, d’éléments vestimentaires portables avec une élégance que souligne la géométrie et agrémenté de motifs déformés empruntés à des œuvres de la collection permanente du musée, dont Edmond Dubrunfaut. Sa démarche oscille harmonieusement entre artisanat et design, entre origami et installation plastique.

Michel Voiturier

« Recherches 2018 » au TAMAT, 9 place Reine Astrid à Tournai, jusqu’au 20 janvier 2019 et à la Fondation FaMaWiWi, Fours à chaux, Chemin du Halage (face au numéro 135) à Tournai-Chercq jusqu’au 23 janvier 2019. Infos : www.tamat.be ou +32 (0)69 23 42 85.Catalogue : « Carnet de recherches 2018 », Tournai, TAMAT, 2018, 154p. (bilingue français-anglais) (10€).



Liège, Une autre manière de visiter les Chefs d’œuvres de la Boverie, c’est faire connaissance avec la sculpture hybride «Sapin Palmier Olivier» de Jacques Lizène. Dans la salle de la Rotonde vous vous amuserez à essayer de reconnaître les détournements de la collection. © F.N.

Antoine de Galbert :

“Les collectionneurs ne sont pas que des épiciers”

Amateur passionné, Antoine de Galbert a rassemblé en 25 ans une importante collection mêlant art brut, art primitif et art contemporain. En 2004, il a créé à Paris une fondation d’art contemporain, la maison rouge, pour y présenter des expositions temporaires. En plein succès d’estime il décide d’arrêter son parcours. Entretien entre Michel Clerbois et Antoine de Galbert.

Quel est votre parcours ? J’ai vu un DVD édité autour de l’exposition « le mur », on y voit l’appartement de vos parents, étaient-ils collectionneurs ou cela n’était-ce que des choses, des meubles de famille ?
C’était une famille érudite mais pas du tout collectionneuse d’art moderne ou d’art contemporain, par contre, le processus, l’intérêt qu’on peut avoir pour des objets était présent.

Et vous, comment y êtes-vous arrivé ?

Antoine de Galbert : J’y suis arrivé par l’illustration, par la bande dessinée. Après avoir essayé de dessiner aussi. J’avais touché au dessin, à la peinture comme tout le monde et petit à petit je me suis passionné pour tout ça. J’avais commencé à travailler dans une entreprise et je m’emmerdais, c’était absolument horrible. La seule solution pour moi très vite, cela a été de toucher l’art, rentrer en art, et d’ouvrir une boutique. Je ne connaissais pas grand-chose, peut-être que je n’y connais toujours rien (rires...) on s’en fout d’ailleurs ! On accroche un truc qu’on aime : un artiste, une peinture, et on essaye de la vendre. Puis j’ai appris, je me suis promené, j’ai beaucoup regardé, écouté et j’ai fait un essai de galerie, qui ne m’intéressait pas vraiment, le geste commerçant ne m’intéressait pas et comme j’ai eu la chance d’avoir un peu de revenus, un peu de patrimoine familial et que c’était devenu ma vie, ma vie était dans l’art et nulle part ailleurs ; j’ai décidé d’ouvrir la maison rouge.

C’est très simple, c’est un cheminement naturel. Sur un plan intellectuel, culturel, c’est la suite de ce que j’ai fait au début, il y a même des artistes que j’ai exposés dans ma galerie et que j’ai exposés ensuite à la maison rouge ou des artistes que j’aurais aimé exposer dans ma galerie. Ce qui fait que contrairement à des capitaines d’industrie ou à des grands capitalistes qui confient la direction culturelle à d’autres gens. Moi j’ai tout assumé et je ne me suis pas fait avoir, je n’ai pas acheté les dernières coqueluches à la mode. C’est pour cela que j’ai montré Rainer et des artistes comme Louis Soutter, parce que c’était en fait la suite de ce qui m’intéresse. Évidemment des jeunes artistes, on en a beaucoup montré aussi, mais voilà c’est un prolongement avec un statut juridique qui a changé donc sans but lucratif, c’est une vraie fondation.

Comment le projet est-il né concrètement, à quel moment avez-vous pris cette décision ?

La Maison rouge, c’est très simple, c’est le prolongement de ce que je faisais avant, avec plus de moyens financiers et un objectif non lucratif, c’est une vraie fondation. C’était à la

fois un choix politique pour moi par rapport à une réflexion philosophique sur un patrimoine privé, c’était un choix de vie, une quête identitaire, tout était là mais jamais je n’ai pensé que ça allait marcher comme cela. Alors y a eu la directrice formidable Paula Aisemberg, sans qui la maison rouge aurait été autre, sans doute très différente et puis une équipe géniale. C’était une expérience formidable, humaine parce que moi qui n’avais jamais travaillé en équipe, j’ai découvert ce que c’était, des gens que j’aime beaucoup, puis un public de plus en plus nombreux.

Mais au début ce n’était pas si simple, je me souviens d’une exposition magnifique où l’on a montré Augustin Lesage avec un céramiste Elmar Trenkwalder, je pense que ce fut une des plus belles expos de la maison rouge et bien, il n’y a pas eu un chat ! Déjà en 1988, j’ai eu une première galerie en province, je me souviens d’un vernissage sans personne, où j’étais seul avec l’artiste, qui en plus buvait... c’était horrible. Quand vous avez vécu cela, après, on s’ébahit quand vous avez un vernissage avec 2000 personnes, une expo avec 50 000 visiteurs. Qu’est-ce que vous voulez faire de mieux après ? C’est pour cela que je passe à autre chose. Vous voyez c’est très simple, nous l’avons fait.

Mais pourquoi fermer maintenant ?

Il y a plusieurs raisons, il y a forcément une usure, une sensation de moins d’énergie quand on se lève le matin, vous savez le baromètre c’est quand on a envie ou pas, et puis il y a un coût, parce que le budget c’est très lourd et que je ne suis pas un milliardaire. J’ai fait ce que je voulais, je n’ai aucune aigreur, je suis plutôt ravi. J’ai eu des articles partout, des décorations, je suis heureux comme tout. Voilà il vaut mieux arrêter quand tout va bien, c’est pareil pour tous les métiers. J’étais très soucieux pour l’équipe, de ne pas laisser des gens au tapis, nous avons très bien organisé tout cela...

Quelle est la première œuvre d’art acquise et que vous considérez comme importante ?

Tout ça est un monde qui se construit tout doucement. On n’est pas tout d’un coup collectionneur. C’est un cheminement. Très vite j’ai abandonné l’édition, la bande dessinée et l’illustration, c’étaient des bouquins que j’achetais, ce n’était pas des œuvres.

Puis j’ai commencé par des œuvres assez figuratives parfois expressionnistes, parfois fantastiques, pour aller petit à petit vers des arts différents. C’est-à-dire que je suis passé à côté de beaucoup de mouvements d’art dit « contemporain », j’ai un peu d’art conceptuel dans ma collection, l’art minimal y est absent. Je ne suis pas très contemporain en fait, ça se voit dans la maison rouge. J’ai exposé beaucoup de gens qui vivent, qui s’inscrivent dans une contemporanéité mais pas tellement dans l’art contemporain tel qu’on le conçoit.

Il y a toute une forme d’art qui m’embêtait carrément mais à tort sans doute parce qu’on a toujours tort. J’aurais dû acheter Richard Long, Richard Serra, Carl André.... J’ai loupé Beuys, de très grands artistes qui n’étaient pas



la maison rouge, Antoine de Galbert © Michel Clerbois

forcément dans ma veine. Je reconnais qu’il y a d’immenses artistes partout. Mais voilà c’est comme ça, on a un parcours on ne peut pas tout faire, sinon on meurt d’angoisse parce que le monde de l’art est trop vaste et qu’il faut le borner. Chacun se débrouille comme il peut.

Ces dernières années, auront été celles des décroissements quand même, c’est-à-dire que tout est possible. On peut aimer un dessin érotique comme on peut aimer un tas de charbon avec un néon planté dedans. On n’est plus du tout dans les dogmes comme il y a quelques années. Il y a encore vingt ans quand j’ai commencé, c’était vraiment très cloisonné, et en France encore plus. Il y avait « Support/Surface », il y avait machin. La peinture était morte. On avait affaire à des Ayatollahs qui disaient des conneries et qui aujourd’hui disent l’inverse de ce qu’ils disaient. Là, aujourd’hui on est dans une période de liberté. Je pense que c’est une chance. On est dans un grand bordel mais c’est une chance. Quand on est amateur d’art tout est possible.

D’un pays à l’autre, on se rend compte que c’est le même système qui existait...

Oui, mais il y avait plus de liberté chez vous en Belgique, plus de folie parce que nous, nos artistes, ils héritent de Duchamp, d’un contre mouvement, d’une remise en cause du cadre et du socle. Tandis que vous, vous descendez de Magritte, vous avez des maîtres à penser qui sont beaucoup plus fumistes, beaucoup plus ouverts, beaucoup plus passionnants, beaucoup plus fous que les nôtres.

Vos collectionneurs sont extraordinaires, j’en connais plein. C’est un pays de collectionneurs, c’est un pays d’artistes. Il y a une densité artistique, il y a un nombre d’artistes extraordinaires qui ont atteint une notoriété énorme, autant dans les Flandres qu’à Bruxelles, pour un tout petit pays qui est grand comme un département français. C’est incroyable ! C’est une densité culturelle, dans un pays qui souffre au niveau de la finance publique encore plus que nous, qui n’a que très peu de politique culturelle,

c’est comme l’Autriche. Il y a des tas de pays qui sont beaucoup plus vivants que nous sur le plan artistique parce qu’ils n’ont pas de grands décideurs, qui tuent...

Mais vous venez de citer la Belgique en disant la Flandre et Bruxelles et vous avez oublié la Wallonie ! Car pour l’instant on a une polémique sur la participation belge à la biennale de Venise 2019, le pavillon se partage une fois sur deux entre les Communautés, flamande et francophone et la Ministre francophone a décidé pour la prochaine de présenter deux artistes flamands vivant à Bruxelles, cela semble signifier que les artistes wallons sont inexistants....

Mais quand je disais Bruxelles je réduisais car par exemple à Liège, il y a des artistes géniaux, comme Lizène, il y a des pataphysiciens. Puis il y en a un que j’adore c’est Capitaine Longchamp. J’ai plein d’œuvres de lui ! Ce sont des gens qui sont un peu timbrés ; pour trouver des gens timbrés chez nous, faut se lever tôt. Il y en a mais ils sont dans leur campagne et on les associe plutôt à l’art brut qu’à des avant-gardistes.

Et donc en fait ce côté pluridisciplinaire dans votre collection allant de l’art brut à l’art contemporain, pour vous c’est naturel...

Le côté naturel c’est difficile de l’expliquer. Je pense qu’il y a quand même une réaction à l’art contemporain qui m’ennuyait ou peut-être qui m’intimidait. Comme j’étais autodidacte, je me disais : « tu ne connais pas machin, tu ne connais pas truc » j’avais l’impression d’être idiot à l’Époque. Après on se rend compte que c’est parfois les peintres les plus muets qui sont les plus complexes et du coup j’ai peut-être réagi en allant vers l’art brut, qui m’a passionné parce que j’avais l’impression que c’était des gens qui échappaient à cette imposition, à cette culture. Je lisais Dubuffet etc. et puis ensuite j’ai bâti inconsciemment un monde que j’ai appelé art populaire qui regroupait l’art brut, l’art modeste, l’art populaire tel qu’on l’entend et l’art primitif parce que pour moi c’était finalement relativement proche. C’étaient des cultures réelles mais non

occidentales. Adolf Wölfi ou un artiste de Côte d’Ivoire, sont assez proches. J’aime beaucoup l’art religieux, les objets de croyance, de piété, faits par des gens simples. J’ai bâti inconsciemment une sorte de collection bizarre qui regroupe des modesties qui sont magnifiques ! Une croix sculptée par un marin pêcheur, c’est parfois bien plus beau qu’une croix d’un artiste confirmé. Voyez ce que je veux dire. C’était un peu un fourre-tout, « un bordel animiste » comme disait Pierre Legendre. J’adore ce mot.

Après c’est difficile d’en parler puis de montrer parce que je fais de temps en temps des expositions de la collection. C’est difficile de choisir parce qu’après je vais mettre un reliquat d’une bonne sœur du XVIIe à côté d’un Fontana. C’est inexplicable ce genre de chose. Peut-être que c’est bien de pas être capable de tout expliquer finalement.

Je crois que vous faites partie de ce genre de collectionneurs qui invente quelque chose, les gens vont dans tous les sens...

On m’a dit que j’étais un artiste. En fait je ne suis pas du tout un artiste. Je fais tout ça parce que je ne suis pas un artiste, enfin je crois. Il est possible que des collections comme celle-ci fasse œuvre. C’est-à-dire que vous pouvez avoir des milliards, cinquante Jeff Koons, sans pour autant que votre collection soit intéressante, parce qu’on n’a pas besoin de vous pour voir des Jeff Koons. En revanche il y a certaines collections, et je ne me mets pas dedans parce que ce serait un peu prétentieux, qui font Œuvre, parce que le fait de rassembler des objets, des œuvres, donne un sens, une relecture de l’art. C’est à ce moment-là qu’on dit la collection untel, c’est à ce moment-là que la collection prend le nom de celui qui l’a constitué. Mais ce n’est pas une œuvre. En revanche, elle fait Œuvre. C’est un peu une nuance, faut pas confondre.

C’est un peu comme le musée imaginaire de Malraux mais de façon physique, concrète.

Oui exactement, quelque chose comme cela. Après il y a la notion de cabinet qui m’a beaucoup intéressé. Est-ce que le cabinet de curiosités a un prolonge-

“J’ai bâti inconsciemment une collection bizarre qui regroupe des modesties qui sont magnifiques !”

ment contemporain, sans doute, mais c’est plus un prolongement de l’étrangeté qu’un prolongement exotique ou de l’inconnu, des voyages ou de la colonisation. Il y a nécessairement une notion de cabinet, quand on met une figure bouddhiste à côté d’un Man Ray, déjà on assemble, on bâtit une pensée souvent inconsciemment.

Par contre nous pouvons réactiver, parfois. C’est ce qu’on a fait avec l’œuvre de Tetsumi Kudo. Quand on fait l’exposition de Kudo en 2007, il était un peu oublié, il n’y avait que la galerie Mathias Fels qui le montrait autrefois à Paris. Après l’expo de la maison rouge, il y a eu une exposition à Philadelphie, puis à la galerie Andrea Rosen à New York. La réactivation c’est important parce que l’histoire de l’art c’est un immense cimetière, c’est terrifiant. Il y a des millions d’artistes et il en reste... Le collectionneur a la possibilité d’aller déterrer, d’aller rechercher des artistes qu’on a laissés passer et il y en a beaucoup ! Heureusement cela fait aussi partie de ce qu’on peut faire d’intéressant, ne serait-ce que pour comprendre ce qu’un artiste a fait, de connaître ce qui a été fait avant.

La présentation du « mur », c’était quand même une exposition majeure !

« Le mur », c’était extraordinaire, d’abord parce que c’était un suicide pour moi, parce que nécessairement quand vous mettez trente ans d’achats sur les murs, il y a des choses qui ne vous concernent plus, qui ne m’intéressent plus... Je n’aime pas le mot erreur parce que je ne pense pas qu’il y ait d’erreur mais en même temps j’étais très fier de ce que j’ai aimé, presque autant que ce que j’aime aujourd’hui. C’est comme quand on aime, si vous avez aimé une femme, vous n’allez pas dire aujourd’hui que c’est une conne sinon vous n’avez aucun respect pour vous-même.

Les œuvres, c’est pareil ! Je les recontextualisais et ça m’a beaucoup touché de revoir, d’assumer et de comprendre, de défendre. Et l’autre phénomène extraordinaire, c’était de mettre au même niveau tout ça, aussi bien une œuvre qui coûtait 500 000 balles, qu’une

œuvre qui ne coûtait rien ! Je parle de mettre en avant la valeur affective plus que ce qu’on a l’habitude d’en dire. Cela a été une exposition qui a marché, qui était risquée, c’était un vrai risque de tout mélanger, les artistes entre eux, et ils ne m’ont en pas voulu y compris les artistes connus ! Personne ne m’a fait de réflexion. J’ai eu des réflexions de l’extérieur, me disant que c’était irrespectueux mais aucun artiste ne s’est permis de pas être content, d’être ou pas vexé donc c’était quelque chose d’inouï.

J’ai lu que vous aviez revendu la collection d’art primitif ?

Parallèlement, il y a dans ma collection, une collection d’art ethnographique, rien que des coiffes, beaucoup d’ailleurs que j’ai pu trouver en Belgique. J’en ai fait une donation, c’est-à-dire que je n’ai pas vendu, j’ai donné toute la collection au Musée des Confluences de Lyon. C’est plus ou moins 530 objets. Il va y avoir une grande exposition, un catalogue et nous sommes en train de travailler dessus, cela va être un événement pour moi et puis ça va être très beau.

Et le reste de votre collection ?

Le reste de la collection, elle est privée, elle est dissociée de la maison rouge. Je la garde mais vous savez, les collections elles bougent, elles ont une identité, elles peuvent être vendues en partie, données à ses enfants, données à des musées. Cela va se faire naturellement. Donner, j’aime assez, si je pouvais donner aux musées, c’est quelque chose que je trouve très intelligent. Je pense que l’on n’hérite pas d’une collection. J’adore mes enfants et si je pouvais leur donner de l’argent ou des maisons, je préférerais. Une collection c’est presque une personne, et on ne donne pas une personne. L’idéal serait de donner ou de vendre. D’ailleurs c’est souvent ce que font les collectionneurs. Cela montre leurs positions sociales, leurs facilités ou leurs difficultés, ils vendent ou ils donnent aux musées !

Ce sont quand même des ovnis les collectionneurs ! ?

Vous ne pourrez jamais faire une typologie du collectionneur. Ça n’existe pas, ils sont tous différents. Il y en a

autant de cons que d’intelligents, de malhonnêtes et d’honnêtes, de formidables. C’est comme toutes les professions. Les collectionneurs ne sont pas des gens qui sont rouges ou noirs. Les vrais collectionneurs sont très habités et ils sont un peu fous. Il y a presque un envoûtement et ce sont des gens qui sont vraiment malades, qui peuvent mourir pour un objet. J’en ai vu certains très très bizarres.

Alors maintenant la suite, c’est quoi ?

La suite, on va faire une grande fête pour la fermeture du lieu. Toujours dans l’esprit de fermer positivement si on peut dire parce que sinon ce serait un peu triste. Et puis la fondation continue, puisque c’est une fondation reconnue d’utilité publique et donc dans le droit français cela lui donne une pérennité et des possibilités de recevoir des dons. Les bureaux seront ailleurs avec deux ou trois personnes pour le fonctionnement et on va faire du mécénat. J’ai évidemment plein d’idées mais c’est un peu tôt pour en parler parce que là du coup, il faut réaliser ce qu’on dit, il faut être plus prudent. De toute façon la fondation ne m’appartient pas. La fondation par définition, elle n’appartient plus à personne mais elle est liée au fondateur. Par contre vous pouvez à la mort du fondateur arrêter une fondation. Vous y mettez un terme et vous donnez le capital à une cause reconnue d’utilité publique, à un musée, à un hôpital. On peut s’en défaire. On n’en hérite pas non plus ou alors il peut y avoir une mémoire, par exemple un enfant qui reprend la présidence. Mais tout ça dépend de l’ampleur du capital, mais moi c’est quand même quelque chose d’assez modeste.

« L’envol », cette dernière expo, vous vous y êtes investi ! ?

C’est une exposition, une expression que je trouve assez marrante et poétique : l’envol, le rêve de voler, c’est une exposition que nous avons réalisé à quatre* et qui traite de ce rêve de voler aussi bien actuel qu’avant l’aviation et qui exclut pour des raisons techniques et administratives et autres, tout l’art ancien, c’est-à-dire les anges, l’art religieux, etc. Donc c’est une exposition qui se résume au XXe siècle avec des jeunes et des vieux, des inconnus, des connus, des intellectuels ou des gens plus simples, des fous, c’est une expo très maison rouge.

Quand je l’ai visité, je trouvais que les gens étaient heureux et qu’il y

avait une espèce de jouissance de passer d’une pièce à l’autre, c’est une expo très ludique !

Oui, c’est très ludique, c’est une expo qu’on a voulue un peu légère. Dès l’origine avec mes trois comparses, on la faisait sans penser à la maison rouge. Puis un jour, je leur ai dit que je fermais, et cela parut évident de la faire à la maison rouge. On ne va pas chercher un musée pour faire l’envol alors que le titre est quasiment une évocation de la fin de la maison rouge : c’était trop beau.

C’est une exposition où la médiation, la pédagogie est un peu superflue. On a à peine besoin d’explications, ma mère pourrait aimer une expo comme ça, c’est un très bon critère (rires). Cela a souvent été un critère pour moi parce que je pense qu’une exposition peut être simple et populaire et intelligente à la fois. C’était même mon objectif à la maison rouge : Non pas être populaire dans le sens populiste, et donner aux gens ce qu’ils vont gober facilement mais au contraire, donner aux gens ce qu’ils pourraient aimer, ce qui ne veut pas dire qu’il ne faut pas faire un petit effort mais les bonnes expositions sont celles, que l’on peut lire à plusieurs degrés d’intelligence, de culture. Une exposition qui peut être vue par un jeune, par une personne âgée, pour moi c’est une qualité.

Je trouve que la mise en espace, la scénographie est aussi assez extraordinaire !

Oui, pour cette exposition, exceptionnellement, on a pris une scénographe qui s’appelle Zette Cazalas qui est très marrante et est une excellente artiste, (elle va d’ailleurs réaliser l’exposition des coiffes au musée de Lyon car le jury l’a aussi choisie là-bas).



expo la maison rouge © Michel Clerbois

“Monsieur Duchamp nous a dit que l’on pouvait jouer ici”



La vitrine de Mathieu Mercier © photo F.N.

En 1942, à New York, lors de l’un de ses vernisages, Marcel Duchamp eu l’idée d’inviter des enfants à venir jouer à la marelle au déplaisir des visiteurs. Lorsque certains leur faisaient la remarque, les enfants répondaient avec innocence : “Monsieur Duchamp nous a dit que l’on pouvait jouer ici”. Voilà un titre « tout trouvé » que Julie Bawin a exploité pour son expo anniversaire des cinquante ans de la disparition de Duchamp au Musée des arts et métiers à Paris. Les deux artistes convoqués sont : Mathieu Mercier et François Olislaeger.

Alors que le premier y associe des objets provenant de sa propre collection, François Olislaeger, lui, développe une narration sous forme de bande-dessinée qui déroule la vie de Duchamp, superbement mise en bulles dans les vitrines et même au plafond. Lors de notre visite, nous avons eu la chance d’assister à quelques pas de danses improvisés par une adolescente étoile en herbe. Sous les suspensions

mobiles, par son déplacement gracieux, la jeune danseuse, sac vert fluo au dos, prenait du plaisir à faire s’animer le petit carrousel de François Olislaeger. Découverte un peu par hasard, la vitrine de Mathieu Mercier invitait le visiteur à transgresser les règles de l’hermétisme et à découvrir son contenu. Sans doute trop conforme à l’esprit ready made, elle ne réussissait pas à captiver l’attention des visiteurs. Les enfants, eux, prenaient du plaisir à faire tourner les manivelles des pistons voisins. Un musée où l’on peut toucher les œuvres ! C’est Duchamp qui aurait été ravi... Pour ceux qui aiment les surprises, une pièce magistrale à ne pas rater : L’avion N°3, la magnifique machine à voler de Clément Adler.

Fabrizio Novelli

Une expo à découvrir jusqu’au 17 février prochain au Musée des arts et métiers à Paris

VOYAGE DANS LES CITÉS OBSCURES

Samaris, Urbicande, Xhystos, Brûsel, Mylos, Alaxis, le lac Nemo, les Quarxs, les Bunyips, Eugen Robick, Mary la penchée... derrière la magie des noms se cachent des lieux, des créatures animales, des personnages qui peuplent l'univers des Cités obscures créé au début des années 1980 par le dessinateur François Schuiten et le scénariste Benoît Peeters.

L'intégrale des *Cités obscures* que publient les Éditions Casterman livre les œuvres-cultes du tandem mais aussi de nombreux inédits, des extraits du *Guide des Cités*, des raretés. Sur les quatre tomes prévus, regroupant bandes dessinées, récits graphiques proches du roman-photo, guide des cités, trois ont vu le jour. Le voyage dans l'univers parallèle des cités auquel nous convient François Schuiten et Benoît Peeters double l'itinérance géographique d'un voyage mental, spirituel, initiatique. Pénétrer dans cet autre monde doté de lois physiques, chimiques singulières, c'est s'ouvrir à un univers décalé, invisible depuis le nôtre, c'est s'approcher d'une réalité parallèle que Novalis, Julien Gracq, René Daumal, Jules Verne, Calvino, Chamisso, Piranèse ont interrogée, entrouvrant les portes de cet Ailleurs aux initiés. Démonstrateurs d'une œuvre-monde tenant de la fantasmagorie des bâtisseurs de cathédrales, concepteurs d'une cosmologie vertébrée par les explosions architecturales, François Schuiten et Benoît Peeters font de l'invention d'un univers parallèle une ode à l'envolée dans l'imaginaire et le levier d'une lecture de notre monde. Les frontières entre réalité et songe, entre l'ici-bas et l'au-delà s'estompent, les paradoxes spatio-temporels règnent en maître, la division entre nature et culture se voit mise à mal, des plantes luxuriantes trouvent des gratte-ciels en verre.



F. Schuiten, B. Peeters, couverture des Murs de Samaris, Casterman

L'ombre de Borges, de Jules Verne, d'Orson Welles, d'Escher plane sur les cités de Pähry, de Calvani, de Blossfeldstadt, sur Orsenna (ville mythique du *Rivage des Syrtes* de Gracq), sur le Mont Analogue (hommage à Daumal), le désert des Somonites (en lequel on peut notamment lire une allusion au *Désert des Tartares* de Buzzati). L'œuvre-fleuve campe une géo-histoire parcellaire, lacunaire, d'hypothétiques cartographies de ces cités qui se font la guerre et s'illustrent par des féeries ou des cauchemars architecturaux rappelant les styles Art Nouveau, Art Deco, futuristes, totalitaires de notre monde. Si la traversée onirique de la grandiose Urbicande, des Mystères de Pähry a lieu en noir et blanc, l'incursion dans les *Murs de Samaris*, dans la mégapole Brûsel, sur *La Route d'Armilia* se place sous le signe de la couleur.

Chaque album illustre la pensée de Paul Valéry, « nous autres, civilisations, savons maintenant que nous sommes mortelles ». L'évolution des cités suit un rythme organique, une courbe biologique : à leur essor, à leur ascension succède leur ruine. Le prométhéisme, l'*hubris* des grands urbatectes (Eugen Roblick à Urbicande), la fièvre des promoteurs (Freddy De Vrouw à Brûsel), la débauche d'architectures surhumaines, la dérive totalitaire des rêves architecturaux, l'agissement de sociétés secrètes se heurtent à un retour de manivelle, au ressac de la nature déchaînée. Truffées de références, labyrinthe de renvois à des œuvres littéraires, artistiques, cinématographiques, à des inventions scientifiques, *Les Cités Obscures* déclinent une métaphore de la Tour de Babel, laquelle tour est l'ombilic, l'Urcanevas de tout projet architectural. Ce n'est plus Dieu ou une instance tran-

scendante qui châtie les hommes pour avoir érigé une construction reliant la terre au ciel, c'est la nature dans son immanence qui, malade, déréglée d'avoir été asservie, domptée, exploitée sans merci, voit son équilibre rompu et se soulève en déluges, tremblements de terres, ouragans... Dans le séisme qui anéantit Urbicande, dans les inondations post-bibliques qui frappent Brûsel, comment ne pas lire les catastrophes naturelles que, d'avoir déréglé les équilibres entre écosystèmes, d'avoir saccagé la planète, nous endurons de nos jours avec une fréquence et une intensité qui vont en crescendo ? Édifice esthétique et conceptuel sans précédent, magnifique odyssée graphique et textuelle, *Les Cités obscures* doublent l'hyperréalisme d'une veine fantastique où retours dans le passé et dystopies machiniques illustrent souvent le concept de « trop tard » que Deleuze repérait dans l'œuvre de Visconti. Chez Schuiten et Peeters, le « trop tard » qu'on retrouve aussi chez Kafka, dans *Le Château*, *Le Procès*, prend divers visages : trop tard objectif (s'atteler à un projet lorsque les conditions ne sont plus réunies), trop tard subjectif (les personnages comprennent trop tard ce qui leur arrive, le pouvoir totalitaire extermine les voyants, les opposants).

Il y a du Kafka, un devenir Bartleby dans le chef d'Albert Chamisso dans *L'Ombre d'un homme*, personnage au nom éponyme du créateur de Peter Schlemihl, l'homme qui avait vendu son ombre. Un sentiment d'étrangeté habite de nombreux personnages visionnaires, hantés par des obsessions ou victimes de phénomènes paranormaux. Songeons à Mary Von Rathen dont le corps penché indique, selon le savant Axel Wappendorf, l'action gravitationnelle d'une autre planète à la recherche de laquelle ils partiront, songeons au peintre Augustin Desombres rejeté par la société, ou encore au docteur Abraham. Dans *L'Enfant penchée*, l'existence d'un passage possible entre le monde obscur et le nôtre se confirme. L'espace-temps serait traversé de trous de ver. La loi ordonnant les mondes obscurs se place sous le signe des déséquilibres, des bifurcations, d'apparitions de phénomènes incontrôlables. La folie de la programma-

tion, du contrôle se heurte à un retour de refoulé, à l'explosion de phénomènes aléatoires, imprévisibles, sur lesquels aucun contrôle ne peut plus être exercé. Comme je l'ai mentionné à propos des albums *La Fièvre d'Urbicande*, *Brûsel*, cette perte de contrôle illustre de façon exemplaire ce que le monde contemporain affronte (réchauffement climatique, cataclysmes naturels à répétition, devenir chaotique du système Terre...). La cité divisée d'Urbicande sera la proie d'une prolifération organique exponentielle : la structure métallique d'un cube évidé enserre le territoire, se propage à la façon des végétaux au fil d'une expansion monstrueuse dont on imputera un moment la responsabilité à l'architecte Eugen Robick, soupçonné d'être à l'origine de ce déferlement d'un rubik's cube doté d'une croissance illimitée. De manière prophétique, l'essor vertigineux du Réseau, de la structure cubique exploré dans *La Fièvre d'Urbicande* (1985) annonce le développement d'internet.

Dérives totalitaires des utopies, mondes déshumanisés, régis par la foi dans le progrès, folie des dirigeants sacrifiant le peuple à leur démence, individu broyé par un panoptique tentaculaire, phénomènes naturels apocalyptiques, croissance rapide de la végétation, devenir ruines de cités légendaires, alliance d'hyperrationalisme et d'ésotérisme, arpentage de tous les espaces, géographiques, mentaux, amoureux, mémoriels, questionnement de l'archive, histoires qui bifurquent comme les sentiers de Borges... au sein du royaume de la bande dessinée, Schuiten et Peeters bâtissent un neuvième art parallèle. La force d'une œuvre se mesure au nombre infini de portes qu'elle ouvre aux lecteurs.

Véronique Bergen.

François Schuiten, Benoît Peeters, *Les Cités obscures*, Éd. Casterman, Livre 1, 328 p., 45 euros, Livre 2, 386 p., 47 euros, Livre 3, 408 p., 47 euros.



F. Schuiten, B. Peeters, couverture du tome 2, l'intégrale des Cités obscures, Casterman

LA LIGNE *SISMIQUE* DE JEAN-MICHEL BASQUIAT

Paie ta soupe / Construis un château / Fous-y le feu, Jean-Michel Basquiat.

Vitesse, énergie, alphabet sauvage des formes, des mots, ligne sismique... quelques traits qui condensent l'œuvre picturale, graphique de Jean-Michel Basquiat (1960-1988). Trente ans après la mort de l'artiste, la Fondation Louis Vuitton rend hommage à ce prince de la couleur au travers d'une exposition exceptionnelle qui donne à voir des œuvres majeures. Par le nombre de créations sélectionnées, par la mise en espace, l'exposition Basquiat fait événement. C'est sous le signe d'une parenté entre écorchés vifs, entre créateurs qui réinventèrent le vocabulaire de l'art que se tiennent la rétrospective Basquiat et l'exposition Egon Schiele, ayant toutes deux Dieter Buchhart comme commissaire d'exposition. Dirigés par Dieter Buchhart, les catalogues (Gallimard/Fondation Louis Vuitton) font la part belle aux analyses déployant le régime interne de ces deux novateurs météoriques ayant révolutionné l'histoire de l'art en moins d'une décennie. Les Éditions Taschen consacrent de leur côté un ouvrage monumental, l'édition la plus complète de Basquiat à ce jour, ouvrage dont Hanz Werner Holzwarth signe la préface et Eleanor Nairne le texte. Enfin, *Eroica*, la puissante fiction de Pierre Ducrozet sur un artiste qui a réinventé la figuration à une époque où régnaient l'abstraction, l'art conceptuel, le minimalisme sort en poche chez Actes Sud/Babel.

L'exposition à la Fondation Vuitton et le catalogue qui l'accompagne, l'ouvrage publié par Taschen, le roman de Pierre Ducrozet permettent de passer au-delà de la légende de l'artiste imposé en plein vol à l'âge de vingt-sept ans (rejoignant ainsi les incendiés du club 27), de sortir de la construction iconique, du mythe de perdant magnifique, mythe qui a occulté la singularité du geste posé par Basquiat. Éprouver physiquement les tableaux, les dessins s'échelonnant de l'année 1980 à l'année 1988 permet de percevoir la cohérence de la trajectoire de celui qui se voulait le premier artiste noir de l'histoire. En moins de dix ans, dans l'urgence, s'appropriant et revisitant l'histoire de l'art, les cultures africaines, les croyances vaudou, les dessins animés, la publicité, l'art de la rue, Jean-Michel Basquiat crée plus de 800 tableaux et de 1500 dessins. De sa pratique des poèmes urbains signés SAMO (Same Old Shit) que Basquiat taguait dès 1977 avec le graffeur Al Diaz, de son passage comme musicien dans Gray, groupe de *noise music*, les toiles de Basquiat portent l'empreinte. Une empreinte que l'on décèle à plusieurs niveaux — niveaux de l'association de l'image et du verbe, du traitement des mots comme des formes graphiques, des listes comme des mantras, de la combinaison du visible et du lisible ou encore de l'attention au rythme dans la composition de l'espace. Basquiat affirmait que, dans sa peinture, il y avait 80 % de colère et 20 % de mystère. Peinture-cri, peinture-combat de

boxe avec le monde, peinture militante donnant voix et visibilité à ceux qu'on a relégués dans l'invisible, les Noirs, construisant un panthéon qui rend hommage aux sportifs (Hank Aaron, Jesse Owens), aux boxeurs (Cassius Clay, Sugar Ray Leonard...), aux musiciens de jazz (Charlie Parker, Dizzy Gillespie...).

Cadillac Moon, La Hara, Prophet I, Grillo, Riding with death, Heads, Skulls, les crânes, les têtes bousculent le système rétinien, nerveux, mental par l'énergie des lettres explosées, raturées, codées et des figures brûlant d'une intensité qu'exhausse le génie de la couleur. Branché sur le présent du monde, sur l'Histoire, sur la culture populaire, sur l'art africain, Basquiat capte et absorbe les flux de folie, l'esclavage, la ségrégation raciale, le modernisme, le Pop Art, Cy Twombly, De Vinci, Picasso, la Bible, les mythes anciens et actuels, le vaudou, la sorcellerie. Il carbure au dieu de la vitesse, peignant sur les supports qui lui tombent sous la main, portes, châssis de fenêtre, frigo. Liste de noms, voyelles isolées nageant dans un champ de lignes au trait irrégulier, dans un champ de formes tordues, lacunaires. Basquiat se moque des étiquettes qu'on lui colle, néo-expressionnisme, primitivisme, force sauvage. Il applique à la peinture les procédés du hip-hop, il sample picturalement, cut-ups littéraires et remix musicaux transvasés sur la toile. *Hip-hop painting, jazz painting...* Il intègre les photocopies, les collages, tendant des constellations de mots, des poèmes visuels. On sait qu'il peignait en écoutant les princes du be-bop, du jazz, Charlie Parker, Dizzy Gillespie, Miles Davis, John Coltrane, mais aussi *Le Boléro* de Ravel, la *Symphonie héroïque* de Beethoven (cf. sa toile *Eroica*). Il brouille les limites entre conceptuel et viscéral, revendique faire de l'anti-art, combine les cultures, celles de l'Occident, de l'art pariétal, de la rue, de ses racines haïtiennes et portoricaines.

Mettant en place un jeu d'intertextualités, de citations, de motifs récurrents (couronnes à trois pics, camions, voyelles...), Basquiat pose un geste pictural qui est un geste politique : sortir des coulisses, amener sur la scène afin de les sacrer ceux qu'on a confinés dans l'invisible, dans la douleur, les Noirs, les hispano-américains. Venu du *street art*, côtoyant la scène artistique underground new-yorkaise, ami de Keith Haring, d'Andy Warhol avec qui il composa plus d'une centaine d'œuvres, il développe un bestiaire personnel nourri de héros, de dessins animés, de traités d'anatomie (celui de Gray que sa mère lui offrit lorsqu'enfant, il fut renversé par une voiture, ceux de Leonardo da Vinci...) et produit un langage pictural unique innervé par le télescopage des dimensions du lire, du voir et de l'entendre. Recourant à l'acrylique, au crayon gras, élisant la gestualité, l'itération de mots, de voyelles, le réseau de signes, la ligne tremblée en instruments d'une « politique de la forme et d'une politique d'iconographie » (Okwui Enwezor), Jean-Michel Basquiat se



© Estate of Jean-Michel Basquiat Licensed by Artestar © Fond.Louis Vuitton / Marc Domage

tient à l'épicentre d'une explosion artistique new-yorkaise que percuteront le sida, la drogue. Une overdose d'héroïne et de cocaïne l'emportera le 12 août 1988, un an après le décès de Warhol qui l'avait dévasté.

Intégrant l'histoire de l'art, la géographie, la chimie, l'anatomie, les réseaux de signes officiels et souterrains, la cacophonie d'une Histoire bâtie sur la servitude des Noirs, Basquiat ne cessa de dialoguer avec Cy Twombly, Picasso, Leonardo Da Vinci... Le dessin de Vinci intitulé *Deux allégories de l'Envie* inspira la dernière toile de Basquiat, la sidérante *Riding with death*, tout en dépouillement, sortie de silence, au plus loin des peintures saturées de signes, de pictogrammes, allégorie de la mort qui fauchera l'artiste peu de temps après. Dans ce cavalier émacié aux côtes surlignées chevauchant un cheval réduit à son squelette, on pourra voir, comme l'écrit Francesco Pellizzi dans le catalogue de l'exposition, « un « auto-portrait » de l'artiste » : « la « Mort » n'est pas « en vacances » — elle est *devenue* le corps-de-l'artiste et fait route avec lui vers l'Au-delà ». Dès ses premières œuvres, Basquiat avait érigé la scène de la peinture, l'espace de la toile comme le lieu où se sacrer un memento mori. Peuplés de fantômes, inspirés par les voix des disparus, ses peintures communiquent avec l'autre monde. La superposition des couches de peinture, l'effacement des lignes, les coups de brosse rageurs, le battement entre l'apparition des figures et leur dissipation accentuent la sensation physique d'un dialogue avec les morts, d'un acte de peindre relevant de la possession qui envoûte en retour le spectateur.

Dans la monographie Basquiat publié par les éditions Taschen — une monographie qui suit l'évolution

chronologique des œuvres —, Elénaor Nairne analyse les « constellations sémantiques », les « narrations visuelles » composées de références codées, de strates de sens mises en place par l'artiste dans des toiles qui tiennent du palimpseste. Victoire de l'équilibre sur le chaos, compositions discontinues, rythmées, acérées, opérateurs de désarticulation des figures, parfois ras de marée d'une anarchie brouillonne... les corps de Basquiat hurlent leur révolte, leur rage, leur souffrance, sœurs de celles qui embrasent les corps torturés d'Egon Schiele mort il y a cent ans en 1918 à l'âge de vingt-huit ans. Si tout autant que le marché de l'art, la toile est un ring, les règles qui les régissent l'un et l'autre diffèrent. Règles d'un système broyant les artistes maudits, laminant ceux qu'il propulse au faite de la célébrité d'un côté, règles de bousculer les règles, d'inventer son univers pictural, de décocher des uppercuts visuels, psychiques de l'autre.

Comme l'écrit Pierre Ducrozet dans sa stupéfiante fiction biographique sur Basquiat : « Son pinceau ira aussi vite que le saxophone de Bird. Sur la toile, contrepoint, chœur, répétition, mélodie rompue et reprise, boucles — jazz. Maîtrise du rythme, improvisation des formes [...] Ayant tout assimilé à une vitesse folle, il put tranquillement aborder sa pente — à pic [...] Il intégrera la réflexion de l'art conceptuel pour en faire tout autre chose, créera son propre langage, dont lui seul connaît la syntaxe : quelque chose de lisible et d'incompréhensible. Une langue faite d'une profusion de signes, d'une architecture complexe, d'un trait enfantin et brutal, d'une poésie radicale, d'une absence totale de compromis avec le canon ».

Véronique Bergen.



Portraits de Jean-Michel Basquiat, Lee Jaffe, 1983 © LW Archives, LLC. Courtesy of LW Archives, New York by permission. All Rights reserved. Exposition Jean-Michel Basquiat, Fondation Louis Vuitton, 2018

Exposition Jean-Michel Basquiat, Fondation Louis Vuitton, jusqu'au 14 janvier 2019.

Catalogue de l'exposition Jean-Michel Basquiat, dir. Dieter Buchhart, Gallimard/ Fondation Louis Vuitton, 352 p., 45 euros (avant-propos de Bernard Arnault, préface de Suzanne Pagé, textes de Dieter Buchhart, Okwui Enwezor, Jordana Moore Saggese, Paul Schimmel, Franklin Sirmans, Olivier Michelin et Francesco Pellizzi).

Basquiat par Hans Werner Holzwarth et Eleanor Nairne, Ed. Taschen, 500 p. format XXL, 150 euros.

Pierre Ducrozet, *Eroica*, Actes Sud, coll. Babel, 263 p., 8,50 euros.

Exposition Egon Schiele, Fondation Louis Vuitton, jusqu'au 14 janvier 2019.

Catalogue Egon Schiele, Gallimard/ Fondation Louis Vuitton, 224 p., 35 euros (avant-propos de Bernard Arnault, préface de Suzanne Pagé, textes de Dieter Buchhart, Jane Kallir, Jean Clair, Alessandra Comini).

Poppe et Rolet à l’œuvre : expo duelle et duale

Voici peu, le Centre Pompidou Metz, proposait une panoplie impressionnante de couples d’artistes pour en analyser les apports à l’histoire de l’art de la première moitié du XXe siècle. La création issue d’un duo, qu’elle soit humaine par des enfants ou esthétique par des œuvres, a quelque chose de particulier. Elle témoigne d’une communion de vie et de pensée qui nourrit chacun des deux partenaires, les enrichit, leur apporte des ouvertures de thématique, de pratique artistique.

Avec *Petite mort et grandes vertus*, Véronique Poppe et Christian Rolet poursuivent l’expérience entreprise en l’Hôpital Notre-Dame à la Rose de Lessines par Raphaël Debruyen et son équipe. Celle d’intégrer l’art contemporain au sein d’un musée conservant des œuvres et des objets d’un passé ayant trait à la souffrance humaine autant qu’à l’inventivité médicale. Elle commença avec Alain Bornain; se poursuivit avec Orlan, Pjeroo Robjee, Gérard Berréby.

Cette fois, puisque le travail est celui d’un binôme et non d’un individu solitaire, l’approche est un peu différente. D’autant que les deux artistes, régionalement fort proches du lieu d’exposi-

tion, se sont beaucoup imprégnés des éléments appartenant aux collections du musée. Et, de par leur vie en commun, ont laissé parler pas mal d’émotions, de sensations en appartenance avec le plus discret de leur existence. Comme l’écrit à juste titre Régine Vandamme, « leur alliance

vaut de l’art » et ce qu’ils ont vécu ensemble est un constituant essentiel de ce qu’ils créent.

Une adéquation entre localisation et création

L’hôpital ayant été ce qu’il fut, Véronique et Christian ont décidé de répartir leurs travaux en 14 stations, nombre correspondant à celles qui constituent, selon la tradition catholique, le chemin de croix du Christ. Chacune est dédiée à une vertu : courage, tolérance, fidélité, pureté, justice, bonne foi, gratitude, amour, tempérance, humilité, générosité, miséricorde, compassion et douceur. Autrement dit ce qui en l’homme est susceptible de produire des effets bienfaisants.

Au fil des salles, des œuvres se sont intégrées pour un dialogue visuel et sensuel, philosophique ou spirituel. Également pour exprimer non seulement les facultés énumérées ci-avant mais aussi de la dérision, du questionnement, de la remise en question. Car, à l’instar d’un journal intime, la centaine de travaux ici réunis se proposent en confidence d’une expression vécue en commun, chacun gardant sa personnalité tout en endossant les apports de l’autre.

On sait que Poppe affectionne le dessin, la représentation figurative, le noir et blanc; que Rolet aime la peinture, les formes, les couleurs, les audaces matiéristes, les assemblages insolites. On constate qu’ensemble, en dehors de certaines productions personnelles, ils prennent plaisir à intégrer la démarche de l’une avec celle de l’autre, au moyen d’interventions sous forme d’ajouts, par exemple.

Les procédés sont d’abord traditionnels : dessin, peinture, collages, modelage... Ils appartiennent aussi aux démarches très actuelles comme la vidéo. Ils sont complétés par nombre de trouvailles souvent surprenantes, notamment le réemploi de vieilles radiographies. Il y a pas mal de détournements à partir de documents anciens. Il y a des rencontres d’objets inattendus, des façonnages mystérieux et, surtout, un rapport assez direct avec l’endroit où ils sont exposés. Car le musée induit forcément des connotations en fonction de son passé.



Véronique Poppe – Christian Rolet, “Comme une folle allégresse” (détail) © Hôpital N-D à la Rose 2018

Les ajouts sur les portraits ou sur des documents authentiques utilisés en tant que supports sont de divers ordres. Ils viennent cerner le sujet, déconstruire ou biffer un élément ainsi que procède notre mémoire lorsqu’elle efface petit à petit un souvenir ou lorsqu’elle est brutalement confrontée à notre désir inconscient d’oublier. *Be-you-tiful* est emblématique à ce propos. Composée de plusieurs peintures sur verre ou sur miroir, cette installation prend l’apparence d’une œuvre en voie de destruction; une sorte de gangrène laisse présager un envahissement rongant le tain permettant de renvoyer une image vers qui regarde.

Car les œuvres se présentent assez couramment comme un relais entre deux perceptions : présence et absence, affirmation et gommage. Ainsi telle ou telle jeune femme portraiturée se voit-elle maculée de salissures, de rouge sanguinolent ou de bleu lacrymal, de reliquats de ruban adhésif. Des visages se confondent avec une invasion végétale ou organique. D’autres lévitent en surimpression. Des silhouettes sont vides, rendant visible la matière du support.

La symbolique de signes récurrents, par exemple la croix et ses signifiés religieux, instille des références complexes. La présence répétée de plantes ramène à l’évidence du côté de la transposition du cycle vital dirigé de la naissance vers une mort qui présuppose un renouveau proche. L’amour de la vie se conjugue avec la morbidité. De même que le fantastique contraste avec la banalité quotidienne grâce au mouvement animé, grâce à des assemblages hérités du surréalisme et de l’art brut. Les détournements d’objets divers allient la surprise et un humour décalé que renforce la proximité des pièces muséales conservées avec la modernité des créations additionnelles.

Chaque intervention de Véronique Poppe et de Christian Rolet mériterait une recherche à propos du rôle de l’image, de l’évolution esthétique, des rapports passé-présent, de l’apparence superficielle et du contenu subtil, des analogies et de leur pertinence, de la communication lorsqu’elle n’emprunte pas le chemin de la parole informative mais propose un cheminement souple à travers une parabole, un substrat culturel brassant ce qui compose notre mémoire collective et notre affectivité individuelle.

Michel Voiturier

« *Petite mort et grandes vertus* » est accessible en l’Hôpital Notre-Dame à la Rose, 1 place Alix du Rosoit à Dessines jusqu’au 17 février 2019. Infos : 00 32 68 24 03 ou www.notredamealarose.be

Catalogue : Raphaël Debruyen, Régine Vandamme, « *Petite mort et grandes vertus* », Lessines, Office du Tourisme/Amis de l’Hôpital N-D à la Rose, 2018, 184 p. (bilingue français-néerlandais)

“Léon Wuidar, Mémoires d’un peintre liégeois 1945-1980”



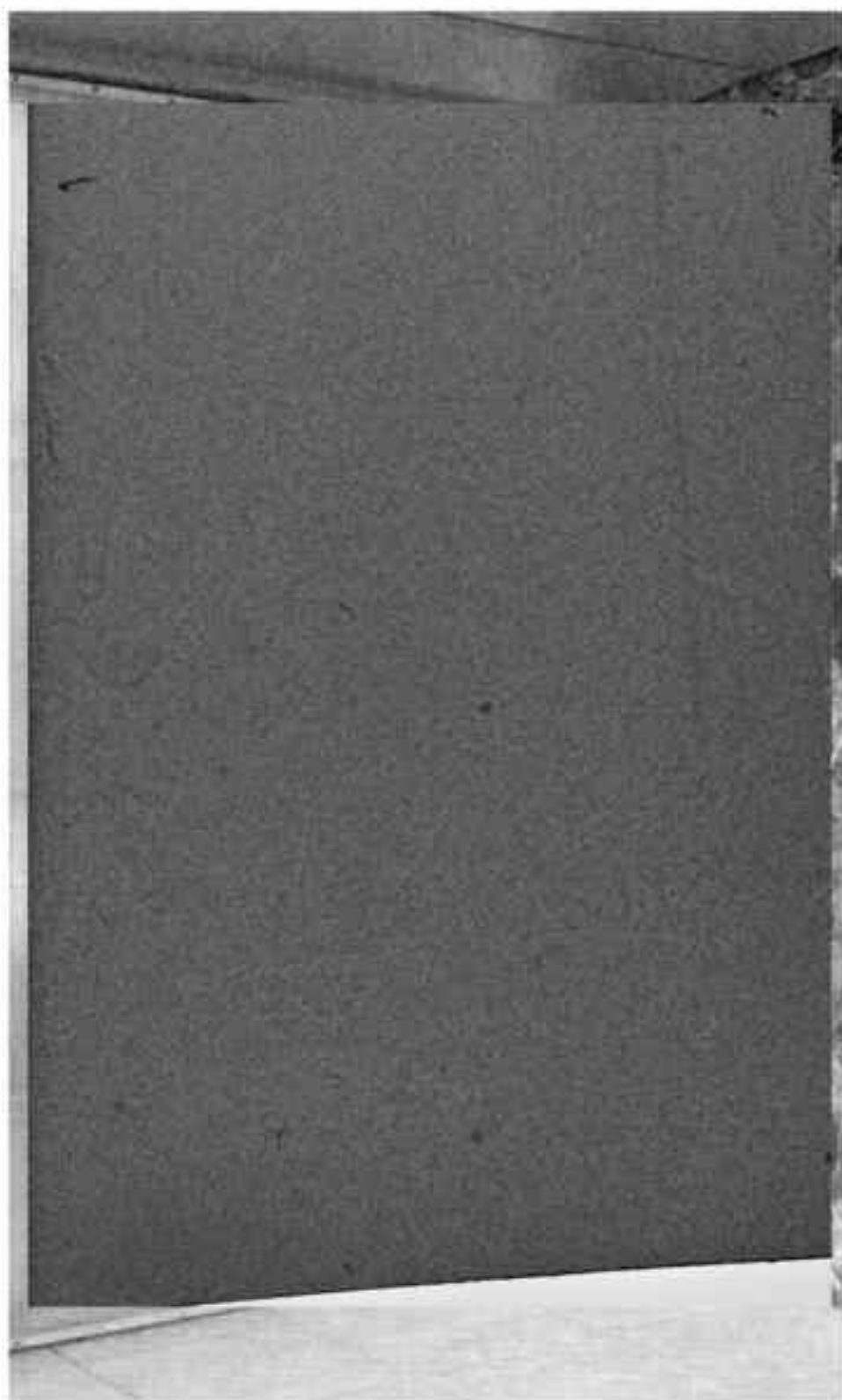
Vue de l’exposition de Leon Wuidar à la White Cube gallery, London

L’art géométrique de Léon Wuidar est de plus en plus apprécié. Découverte tardivement par le marché de l’art, son oeuvre aime faire flirter la courbe et l’angle aigu et se redimensionne aux yeux de qui la redécouvre aujourd’hui.

Léon Wuidar est né à Liège en 1938. Il est actuellement représenté à Bruxelles par la Galerie Albert Dumont et la Galerie Rodolphe Janssen. Il vient de terminer une exposition à la White Cube gallery à Londres et participera à la Brafu au stand de Rodolphe Janssen du 26 janvier au 3 février 2019 prochain. Avec une très belle oeuvre de 1938, il participe à l’expo collective Liège-Chefs d’oeuvres, jusqu’au 18/8/2019 au musée de la Boverie, bien entouré de Picasso et de Sonia Delaunay.

Pour ceux qui aimeraient en savoir plus sur l’artiste un livre vient de sortir aux Editions du Perron: “Léon Wuidar, Mémoires d’un peintre liégeois 1945-1980” préfacé de main de maître par Xavier Canonne, tombé sous le charme de ce personnage au look un peu décalé, au costume strict et à l’allure West Coast. Une multitude d’anecdotes croustillantes décrites avec style et humour par Léon Wuidar nous dévoilent le milieu artistique liégeois des années cinquante. La vie culturelle “foisonnante” de l’époque gravitait autour d’un centre d’art, l’APIAW, et d’un collectionneur hors norme, Fernand Graindorge, vrai amateur d’art moderne, qui aimait autant les artistes que les oeuvres et auteur d’une magnifique collection artistique. Dans cette évocation du passé, il nous parle de son attirance particulière pour le jeu des combinaisons des lettres de l’alphabet qu’il déclina dans ses interactions avec l’architecture des lieux. En conclusion, une citation caractérise bien le personnage: “C’est qu’il faut, ou qu’il suffit, d’être soi-même et ne pas aller prendre ailleurs chez les autres.”

L.P.



MICHEL MAZZONI
OTHER THINGS VISIBLE
 EXPO MUSEUM | 28.02 - 14.04.19



JULIE SCHEURWEGHS
WOMAN AS PARTS
 EXPO GALERIE | 28.02 - 21.03.19

Le Botanique : rue Royale 236 Koningsstraat | Bruxelles 1210 Brussel - Infos : 02 218 37 32 - www.botanique.be



« Women in Art Brut ? »

Avec le projet et la Collection « **Living in Art Brut** », Hannah Rieger affirme que son travail de Collection dépasse largement l'intuition et représente une mobilisation complète et quotidienne qui fait autant appel à une activité sensible qu'à des exigences croissantes pour nourrir celle-ci et en développer la connaissance. Pour la Collectionneuse, cela signifie aussi, littéralement, que cette activité aura de manière croissante une influence sur son identité, et, dès lors, qu'elle se consacrera et investira tout son temps, et chaque fois plus encore, à ce projet de Collection. Autrement dit, cette activité sous-tend une mobilisation qui ne se confine évidemment pas aux acquisitions, puisque s'y ajoutent des investissements « non thésaurisés » comme les prises de parole publiques, les publications d'articles, les lectures, la recherche, les très nombreux déplacements, et la présence dans les ateliers. Pour Hannah Rieger, l'art brut est devenu une part, toujours grandissante, de sa personne et de sa personnalité.

Avec les deux expositions successives « Les femmes dans l'Art Brut ? », au musée Art)&(Marges à Bruxelles (jusqu'au 10 février prochain), et « Flying High. Women artists of art brut », au Kunstforum de Vienne (à partir du 15 février prochain), une institution consacrée à l'art contemporain, Hannah Rieger contribue à offrir un regard incontournable et non négociable sur la place de la femme, ET sur celle de l'art brut dans le champ de la connaissance et de l'art contemporain.

Annabelle Dupret: Avant toute chose, je souhaitais vous demander d'où provenait cet intérêt chez vous pour les femmes artistes, un regard qui s'affirme résolument dans les deux expositions auxquelles vous vous consacrez en ce moment, à l'une, à Bruxelles, en exposant des pièces de votre Collection, à l'autre, à Vienne, en secondant le commissariat de Ingrid Brugger dans la prospection et l'exposition de femmes artistes « brut » à travers l'Histoire ?

Hannah Rieger : Oui. J'ai étudié l'économie et ma première recherche, à 22 ans, était consacrée à la discrimination sur le marché du travail ! Cependant, je dois également préciser que j'ai toujours travaillé dans des environnements où il y avait très peu de femmes, et jamais au sommet de la hiérarchie. Que ce soient dans les banques ou dans les universités, dans la consultance, dans les entreprises etc. Mais ce qui a été frappant et interpellant, plus tard, alors que j'entamais ma Collection, c'est que ces statistiques ce sont également retrouvées chez les artistes que je découvrais dans l'environnement de ma collection et de ma prospection, comme par exemple au Gugging* qui était exclusivement masculin.

Dans l'exposition que je présente à Bruxelles, je pense qu'il n'est pas anodin de se pencher sur les statistiques et les chiffres relatifs aux œuvres. On y trouve 22 femmes artistes pour 19

artistes hommes, ce qui appuie une véritable parité. Sur ces 41 artistes, 13 proviennent de la Maison des Artistes du Gugging (institution psychiatrique historiquement masculine). Il y a dans l'exposition 16 artistes autrichiens et, parmi les 25 autres, une large représentativité internationale avec des artistes de Chine, d'Uruguay, des États-Unis, de France, de Suisse, de Grande Bretagne, d'Inde, et du Japon.

Je suis également très honorée de secondar le commissariat de Ingrid Bouger pour l'exposition à venir à Vienne sur les artistes « brut » féminines au Kunstforum dont celle-ci assure la direction. Il y aura à peu près 300 pièces venant de partout et de diverses époques (cheminement depuis les pièces historiques jusqu'aux contemporaines). Ce sera une exposition dont le contenu n'a jamais été réuni de la sorte précédemment. Par exemple, en provenance de la Prinzhorn Collection, il y a effectivement eu un livre magnifique et une exposition sur les femmes de cette Collection ; mais, par contre, il n'y a jamais encore eu de regard étendu sur les artistes « brut » femmes de toute provenance dans le temps et dans l'espace. C'était mon rêve premier, et là, c'est très concret, cela va être enfin présenté effectivement aux yeux du monde ! Et, nous serons deux femmes, dans les coulisses de cette exposition.

Cependant, il y a également un fait que je peux pointer aujourd'hui à mon sujet. Ma mère était encore bien plus radicale que je ne l'ai été. Mes parents s'étaient rencontrés dans un club féministe. Ce sont mes antécédents. Mon père était radicalement engagé dans un mouvement socialiste secret, en 1936, et ma mère était engagée dans un club féministe. Ils se situaient au même lieu à Vienne et c'est comme cela qu'ils se sont rencontrés. C'est mon background... Et, peut-être que, ayant 60 ans aujourd'hui, je réunis, à ce jour, différentes choses de ma vie, et, surtout, celles qui sont importantes, comme cette notion d'artistes femmes.

Dans l'exposition « Les femmes dans l'Art Brut ? », à Bruxelles, le thème féminin s'est trouvé en accointance parfaite avec les œuvres. Pouvez-vous également me parler de votre situation de femme collectionneuse, le travail et le soulèvement d'énergie que cette activité sous-tend pour vous et tout ce que vous mobilisez pour l'activité de votre Collection ?

Avant toute chose, je souhaite préciser que tout artiste brut, dans lequel je me plonge et que je découvre, m'intéresse profondément, qu'il soit un homme ou une femme. Pour moi, chaque artiste choisi fait écho à ce que Harald Szeemann avait appelé : « Les mythologies individuelles ». Ceux-ci travaillent à travers des idiomes individuels qui dépassent l'art et la culture *mainstream*. Pour moi, c'est cet aspect-là qui est le noyau fort de la réflexion. Quand je découvre les œuvres, elles touchent mon âme. C'est avant tout une approche émotionnelle. Selon moi, la qualité de l'œuvre apparaît immédiatement. Pour

moi, cette évidence est le noyau fort de l'énergie que je vais mobiliser.

Pour répondre à votre question quant au thème de l'exposition « Les femmes dans l'Art Brut ? », je tiens alors à préciser que ma première orientation, ce n'est pas de me demander si ce sont des



Laila BACHTIAR, "Alja", 2017. Crayon et crayons de couleur sur papier
(c) Collection Hannah Rieger

femmes ou des hommes artistes que je choisis. Quant à mon énergie, elle provient avant tout de ce que je vis à travers cette activité de Collection. C'est ce que j'ai formulé par l'expression : « Living in Art Brut ». Pour vous éclairer, deux aspects sont déterminants pour moi. Le tout premier est que je sois touchée par l'œuvre. Le second relève de toute la prospection que je fais parallèlement. C'est-à-dire que je vais dans les foires, dans les musées, dans les expositions, dans des ateliers, et que je lis énormément de livres etc. Tout cela signifie que je ne suis pas exclusivement dans une approche purement émotionnelle. C'est comme cela que la question du genre de l'artiste (féminin/masculin) n'est jamais intervenue en amont de mes choix.

Le thème a été proposé par le Forum Culturel Autrichien. Ça rencontrait leur projet culturel et, pour moi, cela offrait l'opportunité de présenter les œuvres ici à Bruxelles. Selon moi, c'était déterminant de pouvoir montrer une partie de la Collection ici à Bruxelles. De plus, Tatiana Veress et Coline De Reymaeker – Art)&(Marges – étaient très intéressées par le sujet. Avec la présidence Autrichienne de l'Europe, nous avions aussi comme fil rouge l'exposition d'artistes autrichiens. Nous

voulions donc aussi présenter des artistes masculins, sans quoi le spectre des œuvres aurait été beaucoup trop réduit.

Donc, mon énergie vient de la rencontre des œuvres avec mon projet « Living in Art Brut » (qui est aussi le nom de mon

femmes collectionneuses d'art brut. Il y a des galeristes, des femmes mariées à des collectionneurs d'art brut, mais les femmes collectionneuses d'art brut indépendantes sont très rares. Et d'autant plus rares encore sont celles qui se concentrent sur les femmes artistes. C'est très manifeste dans le champ de l'art contemporain et, tout autant, dans le champ de l'art brut. Ceci constitue également le terrain sous-jacent de mon activité. Ça représente donc un des trois piliers de ma stratégie d'acquisition. Dans l'évolution qu'elle a prise, je me suis donc premièrement focalisée sur le Gugging (car c'est un foyer de création autrichien historique et actuel). Cependant, un autre pilier fondamental de mes acquisitions s'est affirmé : il s'agit de toujours laisser une part possible de découverte, de liberté de découverte, lorsqu'elle se présente à moi.

Selon vous, assistons-nous aujourd'hui à une plus grande visibilité de l'art brut ? Il y a des acteurs forts qui vont dans ce sens (collectionneurs, galeristes, musées, commissaires etc.). Y a-t-il une séparation qu'il faudrait faire tomber ?

Je pense que c'est une question très intéressante. Et il y a plusieurs approches pour y répondre. À propos des frontières à franchir, je dirais très sommairement que c'est la question de la réception et de la visibilité de l'art brut. De manière générale, l'art brut ne reçoit toujours pas la reconnaissance qu'il mérite. Et donc, je dirais (et tout spécialement pour l'Autriche, car je connais très bien sa situation) que, dans le monde académique (directeurs de musées, historiens de l'art, galeristes, maisons de ventes, commissaires etc.), il n'est pas universellement accepté que l'art brut a un statut d'égalité absolue par rapport aux autres champs artistiques.

Je vais quand même brièvement ouvrir une parenthèse pour parler de quelques exemples qui vont dans le sens opposé de cette immense omission. Par exemple, *a contrario* de ce silence, à l'échelle internationale, nous assistons à deux mouvements d'ouverture. Avec la Biennale de Venise de 2013, il y a eu un positionnement de reconnaissance de l'art brut. On a pu également voir, dans cette même suite d'idées, des musées bien établis d'art contemporain qui ont présenté des expositions d'art brut. C'est ce que j'appelle un mouvement d'*intégration* des œuvres, comme ça a été le cas avec la Biennale. Et, d'un autre côté, parallèlement à cela, il y a aussi un nombre croissant de galeries spécialisées présentant exclusivement de l'art brut qui ont fleuri, par exemple à New York, à Paris, à Amsterdam, à Cologne etc. Depuis le début des années 2000, de nouveaux lieux consacrés à l'art brut ont commencé à ouvrir un peu partout : le *Musée Gugging* en Autriche, le *LAM* à Villeneuve d'Ascq, le *Outsider Art Museum* à Amsterdam également, ou encore le *Museum of Everything* de James Brett à Londres etc.

Hier soir, j'ai eu l'occasion de parler à Andrew Edlin qui n'est pas uniquement le responsable de l'*Outsider Art Fair*

Collection Hannah Rieger

Entretien

mais qui est également galeriste à New York, et je lui ai demandé (dans le même champ de conversation que nous avons aujourd’hui) s’il se considérait comme une galerie spécialisée en art brut à New York. Et il m’a dit « Bien entendu ! », mais il m’a également dit qu’il exposait parfois d’autres artistes contemporains dans sa galerie. Dans le même mouvement, on observe aussi un développement à travers les foires comme les « Outsider Art Fair » à New York et à Paris. Dans d’autres foires généralistes comme la FIAC à Paris on peut voir certaines galeries spécialisées en art brut.

Pour résumer, je dirais qu’il y a une émergence qui se produit. On observe cela également chez les collectionneurs. Il y a des collectionneurs spécialisés comme moi, mais il y a aujourd’hui également des collectionneurs spécialisés en art contemporain qui opèrent un éclairage sur des artistes bruts. Je pense donc qu’on assiste à une émergence, mais on ne sait pas encore comment ce développement va prendre forme.

Le fait que ces œuvres sont rarement considérées pour leurs qualités plastiques, esthétiques, et conceptuelles, constitue une omerta magistrale dans notre époque qui parle à tout crin de l’art sans le regarder. Ne pensez-vous pas qu’une passerelle essentielle, pour l’art brut, serait sa présence dans d’autres environnements artistiques plutôt qu’uniquement dans sa « catégorie » étroite ?

Bien entendu, mais il faudra toujours trouver des directeurs de musées qui soutiendront cette optique et montreront de l’art brut. Dans la Biennale de Venise de 2013, dirigée par

Massimiliano Gioni, cet éclairage sur des œuvres d’art brut a constitué une petite révolution. Quand je suis allée à la Biennale de Venise, en 2013, j’ai regardé très attentivement ses choix. Et, l’année dernière, à la Biennale, cela s’est poursuivi : il y avait des artistes comme Judith Scott, Dan Miller et Lubos Plny. On pouvait véritablement jouer le jeu de chercher, dans l’exposition, quels étaient les artistes bruts parmi les autres artistes. C’était très intéressant.

Comme votre question est de savoir quels obstacles on devrait faire tomber, je vous parlerais du projet que je commissionne en collaboration avec Ingried Brugger : une vaste exposition, dans un musée viennois d’art contemporain, qui s’intitule « Flying High. Women artists of Art Brut ». Nous avons réuni à peu près 300 œuvres qui couvrent une période d’une centaine d’années. Il y aura des œuvres de la Collection historique Prinzhorn (dont 88 artistes bruts femmes ont fait partie), des œuvres de la collection de Dubuffet, des œuvres d’artistes bruts contemporains comme Laila Bachtar (Autriche), Jill Gallieni (France), Martha Grunenwaldt (Belgique), Judith Scott (US), Misleidys Francisca Castillo Pedrosa (Cuba). Pour l’Autriche, c’est très important parce que, au cœur de Vienne, ce musée avait déjà présenté, à la fin des années nonante, une grande exposition appelée « Art and insanity » et, aujourd’hui, à nouveau, y est présentée une exposition consacrée à l’art brut. Pour moi, c’est quelque chose de fantastique qui se prépare et je suis très heureuse d’y contribuer avec ma connaissance sur le sujet. Mais je dois préciser qu’après cela, je ne suis pas

sûre que beaucoup de musées d’art contemporain (et à Vienne, il y a des musées d’art contemporain exceptionnels) auront changé d’optique pour leurs expositions futures et la présence d’art brut en leur sein.

Pour moi, cette question s’est présentée pour la première fois en 1980, dans une grande exposition dans un musée à Vienne. Des œuvres d’artistes bruts reconnus comme Johann Hauser et Oswald Tschirtner (deux grands artistes du Gugging) y avaient été présentés. Pour moi, ce fut le point de départ de mon activité de Collection. Et c’était des portraits de femmes... Suite à cela, en 1984, je vis une exposition au MoMA à New York, « Primitivism in the 20th Century Art » où il y avait une large section sur les surréalistes (connus pour avoir collectionné et avoir été inspirés par des dessins issus de cliniques psychiatriques).

Donc, pour compléter et répondre à votre question, l’art brut a été présent dans les musées, et c’est le cas aujourd’hui, également. Mais il y a encore et toujours de vrais obstacles. Je les nommerais la visibilité et la reconnaissance. Pour être claire, selon moi, on ne peut jamais voir que ce qui bénéficie d’une visibilité. Ne peut exister que ce que l’on voit. Et, dès lors, il faut œuvrer en continu à cette visibilité. C’est mon credo.

Dès lors, pourrait-on évoquer, pour conclure, l’esthétique et les processus de création (par exemple les techniques). Il y a si peu de lectures et de regards sur les œuvres elles-mêmes, par exemple sur un plan exclusivement esthétique, sur le plan strict de

« Les femmes dans l’Art Brut ? jusqu’au 10 février 2019 Art)&(Marges Musée Rue Haute, 314 1000 Bruxelles +32 (0)2 533 94 90 info@artetmarges.be

« Flying High: Women Artists of Art Brut » Curatrices : Ingried Brugger & Hannah Rieger 15 février 2019 > 23 juin 2019 Bank Austria Kunstforum Wien Freyung 8, 1010 Vienna - Autriche +43 (0)1 537 33 26

l’image, un travail d’iconologie en somme.

Je partage absolument votre point de vue. Et, bien entendu, on ne peut absolument pas négliger la biographie des artistes. Il faut mettre au premier plan les artistes et également s’intéresser à la technique. Prenons l’exemple d’une des artistes phares du Gugging, Laila Bachtar. Si vous regardez ses dessins, vous êtes pris entre deux mondes. Il y a, d’un côté, cet aspect extrêmement coloré, et, d’un autre côté, ces infinies nuances de gris. C’est à ces deux tendances conjointes qu’on reconnaît son œuvre. Si on observe très attentivement ses pièces, on approche sa technique. Elle condense des traits serrés tout au long de la réalisation de l’œuvre. Elle avance donc dans le dessin par une structure semblable à un réseau. C’est ensuite qu’apparaissent les motifs où elle croise ces surfaces, soit au crayon, soit au crayon de couleur. Et donc, ces deux mondes, en apparence distincts, sont approchés par la même technique avec elle. Dans ses dessins, tout se place ligne après ligne, ligne traversant les lignes. C’est une manière et un processus qui évolue très lentement jusqu’à ce que son travail soit atteint dans sa densité. Et, pour moi, certains de ses dessins, dont le réseau fait ressortir des nuances extrêmement fines de crayon gris et colorés, sont proches des structures et du tissage de tapis complexes. Autrement dit, elle crée une structure extrêmement dense, à travers sa technique, et, de plus, ce processus qui lui est exclusif n’est possible que dans un avancement d’une extrême lenteur.

Par ma fréquentation de l’atelier du Gugging, je sais que l’on peut voir

comment Laila Bachtar travaille et, j’ai, par exemple, à ma connaissance le fait que la complétion d’une pièce de sa part nécessite infailliblement un temps certain de réalisation. Il est donc essentiel de comprendre sa technique pour connaître ses œuvres.

Mon approche est donc que l’on doit regarder l’œuvre, la technique, le matériau etc. qui sont incontournables pour développer la connaissance. Et je pense absolument que c’est bien plus important que la biographie. Mais, parfois, ce développement doit être lié à la biographie. Par exemple, j’ai vu récemment une exposition internationale d’art brut très intéressante où les biographies y étaient renouvelées et actualisées dans leur contextualisation. Et cela a représenté un avancement important pour les œuvres dans la mesure où l’on peut, à partir de là, développer de bien meilleures connaissances sur celles-ci. Mon point de vue est donc que l’on ne peut pas négliger les biographies, mais celles-ci ne devraient pas, comme vous le dites, orienter notre regard vers un point de vue strictement romantique. La biographie doit y être relevée comme point constitutif de compréhension de l’œuvre au même titre que celle de n’importe quel artiste, qu’il soit un artiste brut ou non. Tout comme la biographie a une importance certaine pour n’importe quelle personne.

Ho nostalgia della gente povera e vera che si batteva per abbattere il padrone senza diventare “quel padrone”
P.P.P.

“ Les gens de peu qui luttèrent pour renverser leur patron et voulaient ne pas se substituer à ce patron-là me rendent nostalgique”

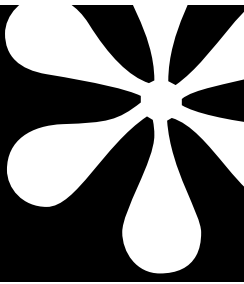
Traduction, Aldo Guillaume Turin



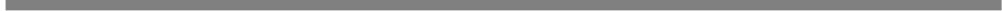
Chronique 20

Aldo Guillaume Turin

Djos Janssens, Egypte,
Norbert Stück, Olivier Stévenart,
Paul Virilio.



UN TEMPS SANS AGE



Il existe dans les environs de Liège, sur les hauteurs qu’on rejoint par la route en lacets, un musée de vive force, puisque cherchant à se saisir, ce qui ne va pas sans une troublante impression d’angoisse, quoique secrète, du mouvement du monde, celui des saisons, celui du continuum qui unit le jour et la nuit, les clartés de l’un et les simulacres de l’autre: le Musée en plein air du Sart Tilman. Il est la manifestation d’une volonté non de pourfendre l’espace du feuillu qui partout domine, mais d’ajuster, serait-ce en mesurant et répartissant les énergies alternées de l’humain et de la nature, la prétention à donner voie à des œuvres, principalement des sculptures, et le désir, bien visible, d’exempter cette réalisation de toute becquée morale qui en alourdirait la seule intention de dialoguer avec la lumière pour elle-même, avec les rumeurs alentour – avec un milieu vivant. Peu d’angles morts, ce qui s’explique du fait que des bâtiments modernes abritent ici plusieurs facultés universitaires : l’idée d’un jardin aux parcelles et pelouses où l’art respirerait enfin rejoint celle, déjà caressée du temps d’Aristote, d’un lieu ouvert capable d’accueillir la charge mentale que véhiculent les lois de pensée. Sans doute Djos Janssens, invité à exposer l’un de ses travaux dans ce contexte, a-t-il eu le besoin de s’en souvenir, c’est aussi sans doute pourquoi l’installation qu’il y présente fonctionne de manière aussi épurée à partir de composantes élémentaires comme le cerveau, d’un côté, en regard du cœur, mais du cœur en tant qu’organe, de l’autre.

Le choix qui a été le sien s’est porté sur une petite salle récemment restaurée dans un ensemble architectural dont la vocation vient d’être redéfinie : autrefois un restaurant communautaire, l’endroit est devenu polyvalent et regroupe des fonctions tout à la fois sociales, éducatives et promotionnelles. Janssens, à l’ordinaire, recherche la capacité d’agir sur le spectateur tout en créant des dispositifs qui font écho à d’importantes, d’urgentes questions et n’y parviennent pas toujours, cela non pas approximativement mais combattivement, de sorte que l’on soit averti, et tout de suite, du divorce entre le réel et le langage. Recourant à de multiples indices puisés dans l’imagerie telle qu’aujourd’hui la répandent à des degrés exorbitants les médias ou la sorte de visuels tels qu’ils se trouvent fabriqués dans le domaine touristique, ou plus souvent encore politique, il leur assigne une identité fondée sur l’inversion de leur valeur de départ, non sans causticité et non sans abolir en eux leur poids de culture graphique. Au premier plan de cette assignation cette fois-ci demeure néanmoins la salle où Janssens produit son dispositif, et qui ne manque pas de faire songer d’emblée à une cabine d’observation, puisque séparée du reste à l’aide d’un vitrage, de quoi, finit-on par se dire, décourager toute envie de s’introduire dans cet au-delà du collectif, de la relation utilitaire ou des dépendances et des intrications diverses dues à la scénarisation de tous types d’échange, ou de demande. Cabine, cellule d’isolement, «refuge» ainsi que l’interprète Jean Housen qui a commenté la mise en place du projet, la salle à laquelle l’artiste livre à la façon d’une expérience avertie sa vision d’un monde en miroir – deux chaises symétriquement entposées sur un sol revêtu de rayures alternant rouge vermillon et blanc de substrat, deux figures d’un iceberg où apparaît en surimpression, c’est presque d’une stéréoscopie qu’il conviendrait de parler, le double dessin très simplifié d’un cœur comme extrait d’un manuel de médecine – s’offre à la découverte en accentuant le décalage entre la matérialité des choses vues en leur totalité, et la symbolique des référents auxquels, instinctivement, chacun raccroche son propre sentiment de se retrouver à la fois requis par l’appel des formes et l’appel plus en profondeur d’une intériorité perdue, peut-être même au contraire niée.

Des études nombreuses, la plus célèbre d’entre elles étant de la plume de Jack Goody, ont démontré la puissance sociale et simultanément imaginaire de l’écrit sur ceux qui, sans pouvoir le pratiquer, lui reconnaissent une supériorité sur tout autre moyen de s’identifier, se faire connaître, et tout autant d’aimer et de se faire en vérité aimer. Il est une autorité de la représentation par les mots, en ce temps-ci, que concurrencent et écrasent à coups répétés leurs inexorables rivales que sont les images, mais, dans les deux cas, la codification en marche se construit de manière supra-physique. Dans le dédoublement du sens, dans la subdivision que souligne Janssens d’entrée de jeu en intitulant son dernier travail

Vortex-Cortex, il semble que la proposition avancée touche à ce qui, en rapport avec l’action verbale ou iconique, déjoint le mécanisme de la représentation d’avec lui-même en tant que facteur de domination. Le film vidéo présenté non loin de là, dans une autre salle, confirme par ses vues brouillées d’aléas la permanence de cet axe de conflictualité.

*

Matins d’Egypte, matins qui savaient se satisfaire des consignes de la nuit. Une fois l’initiative prise de recomposer les heures, quand bien même des jours entiers se passaient à remplir sa tâche dans l’étuve d’un bureau surpeuplé, on s’en allait. Pour ensuite se réveiller à des kilomètres du Caire et de son sempiternel brouhaha – ces matins-là, recherchés comme un bienfait qui aurait eu le don d’apparaître et de disparaître sans que l’on pût comprendre pourquoi, ressemblaient à un voile qui empêtrait les idées nées sur le bord du sommeil. Il n’y avait nul moyen, intime ou explicite, d’échapper en conscience à ce faste, avare en tonalités changeantes, mais abreuvant sans faillir l’imagination – réemployant ses atours à satiété, un faste qui louvoie avec sa propre capacité à se dissoudre tout à coup. De n’être pas menacés de se temir, c’étaient, ces matins perdus, des événements considérables. On s’inclinait, pour ainsi dire, on éprouvait le choc d’une délivrance, on croyait l’espoir retrouvé. On apprenait à comprendre que l’adoration du soleil avait été vécue jadis par les servants des temples comme une entrave à leur magistère, et comment ils avaient soulevé le questionnement de l’imixtion d’un dieu plus puissant que tous les autres dans les affaires de la société.

Les années n’ont rien enlevé à ce fabuleux transfert d’énergie dont les effets se faisaient ressentir tandis que s’achevait la nuit, que le ciel rosissait et bleuissait tour à tour et cependant de manière répétitive et toujours identique. En 1972 on voyageait et campait encore comme si les étendues de champs nourriciers ou de sables gris, aussi variées que le ciel était un recommencement de prodiges, encourageaient toutes les audaces et n’exigeraient en aucun cas d’appliquer un principe de sécurité : on notait en roulant sur la piste que le soleil se montrait parfois plus clair, d’autres fois plus foncé et compact, d’un volume de loin en loin cisaillé par le raclage dû aux poussées d’air chaud. Quoiqu’on ne prit jamais la route et, plus dociles à l’instinct et solubles dans l’écoulement de la durée, un nombre incalculable de chemins non recensés, sans arme à feu – et parfois c’était une vieille carabine à un coup dont il fallait avant de partir vérifier le réel potentiel – on aurait pu croire le pays, si vaste pourtant, fort mal en prise sur ses bourgades, ses pêcheries, la simple dépendance des sanctuaires géants qui en parsement la surface et, pour cette raison, la traduction de la paix incorruptible d’après la mort que ne cesse de rappeler leur image depuis bien plus longtemps que l’ère moderne. Heureusement les Egyptiens d’alors, en mesure de styliser à leur guise les conditions de vie qui étaient les leurs auprès des étrangers, pauvreté et souvent famine comprises, ne transigeaient pas lorsqu’ils évoquaient à contrecœur, les dangers de la route. Des criminels venaient d’être élargis à la suite de récents amendements en matière de droit, de justice – des voleurs, mais capables de creuser un sillon de meurtre ininterrompu jusqu’au milieu des terrains de fouille que la rumeur publique décrivait comme très facilement accessibles. La parole à cette époque avait pour les guides valeur conjuratoire et, à cause de leur bienveillante insistance, on se décidait à défendre les corps et les biens, on achetait l’une ou l’autre pièce d’artillerie au marché noir, sachant d’avance qu’elle était illicite et qu’en cas de contrôle par la police on risquait d’ailler au devant de lourds ennuis.

Le grand musée du Caire désormais est en passe d’éteindre ses feux. A moins que les responsables s’occupant de lui faire un sort à hauteur des collections qu’il abrite n’orientent son avenir vers une unité reconquise, après des transformations de structure. L’édifice étoilait les randonnées accomplies pour voir Philae, Kamak, la chaîne des bâtis mémoriels que relie des courants vitaux. On rentrait, on revenait au Caire étrangement émus, et aussitôt après on s’engouffrait à l’intérieur du glorieux mastodonte pour y embrasser les ombres là où les objets trouvés les plus rares étaient réunis et modi-

fiaient leur essence par défaut de datations assurées quant à leur origine – un calme singulier engluait l’attention et l’on s’oblouissait en contemplant ces sommets de beauté. Les attributs funéraires rythmaient la visite récapitulative, les sarcophages au décor demeuré presque intact, les momies couchées en quadrilatères et les statues monumentales en pied réveillaient la joie face à ces mondes comme en produisent les signes.

Selon la presse spécialisée, le nouveau musée appellera, sur le « plateau » de Gizèh où il s’établit, les curieux à aborder toutes ces merveilles avec la rigueur nécessaire à déduire de l’univers formel de la civilisation pharaonique, et aussi bien des significations y afférentes, l’évidence d’un rapport au monde littéralement hanté par un futur immobile, un Au-delà proportionné à des prédictions elles-mêmes opérantes uniquement par statisme. Mais quand on traverse personnellement l’Egypte – et pour cela bien entendu les déplacements en groupe comme aujourd’hui ils s’imposent ne peuvent suffire –, quand on a la chance de se rendre sur les sites sacrés que l’on visitera avant tout afin d’élucider par leur biais un rapport à soi-même, au réel, et à tout l’inconnu encore, on perçoit, si même indistinctement, qu’il est au surplus un monde de controverses inhérent à ces visages de pierre, à ces profils admirablement taillés en relief ou peints. Et que l’harmonie assujettie aux formes, omniprésente, si en effet elle prépare à une évasion hors des limites de la vie terrestre, conduit également à ceindre l’expression donnée aux faits, exhaussés par les rites qui en disposent, partout exposés – à faire coïncider, de manière inattendue, leur inscription avec le plein épanouissement des gestes et des poses que ces faits et ces rites suggèrent à un monde de silhouettes aux lèvres empreintes d’un sourire et semblant tout ignorer de l’exil auquel la coutume est censée les condamner.

*

L’expérience que constitue l’approche de l’art à la découverte pouvait, durant la décennie quatre-vingt et encore quelque temps par la suite, occuper une place prépondérante quand on avait des yeux pour se rendre compte des attaques en règle auxquelles étaient dorénavant soumis les diktats formalistes hérités des ères antérieures. Frappaient prioritairement, pour les sens exercés mais aussi pour ceux qui ne l’étaient pas, des activités collectives nouvellement promues, et bientôt caduques, qui promettaient aux artistes qui y participaient – néo-actionnistes ou performeurs en herbe, ou même également touchés par l’aile de la reconnaissance avec le soutien d’une poignée de galeristes – qu’ils s’élèveraient demain au firmament international. Il ne se passait pas un soir sans qu’on eût vent d’un rendez-vous plus avantageux que celui à peine quitté, et les œuvres éphémères succédaient aux œuvres éphémères ; quelques élus paraissaient échapper au tourbillon, ils s’isolaient et rien ne les distinguait mieux de la mêlée que leur quête inépuisable non d’un savoir supérieur ou d’un doigté suprêmement habile, bien que sensible, au niveau de leur application dans les tâches concrètes entraînées par leur démarche propre, mais on peut dire d’une fureur tranquille, à température variable, comportant selon l’humeur, selon l’attitude spirituelle atteinte pour un instant, de singuliers passages à l’acte, des passages rétifs au moindre encadrement causal parce que supposant inévitables la subversion et la poésie qu’ils extraient du néant : ainsi de Joseph Beuys qui se cherchait une âme sœur dans une étoile de feutre et voyant la vérité nue dans les preuves que donnait le fiel animal d’une structuration conjointe à de l’infini.

Berlin alors dominait la scène de long en large – le mur de séparation entre les deux parties de la ville, conséquence de la guerre froide, allait bientôt définitivement sombrer dans la syntaxe officielle des livres d’Histoire. Mais Bruxelles gagnait, elle, à cette revisitation des auspices modernes, à leur contestation, une opportunité grandissante à se faire admettre en tant qu’actrice de ce qui ressemblait tout ensemble à un grand jeu mystificateur et, de façon contradictoire, à l’investissement réflexif des données où le langage, verbal tout autant que plastique, lesté ses mécanismes longtemps éprouvés jusqu’au plus infime.

Le plan K représentait l’un des ports d’escale au sein de ce Nouveau Monde : situé dans un quartier autrefois

d’usines sur le territoire bruxellois, c’était un lieu reven- diquant, a minima, l’hypothèse d’une mise avancée à la marge, très à part dans l’ensemble des usages culturels que s’octroyaient des bâtiments abandonnés par l’industrie et qui devaient connaître leur réaffectation. C’est là qu’un soir Norbert Stück présenta une performance se faisant d’emblée de l’inoublable. Avec le recul du temps, il se révèle plus farouche, plus silencieux qu’il ne se révélait peut-être véritablement, tandis que des personnes prenaient place sur des sièges comme s’il était question d’une séance de cinéma, que la lumière allait s’éteindre et le noir répondre aux exigences pratiques d’une projection. Là, devant le public, se trouvait un semblant de scène, et Stück s’employait à recombinaison, le mot ne suffit pas, les éléments d’une action dramatique sur un socle constitué d’une imposante quantité de savons de Marseille, ses mains ordonnatrices traitaient des poissons morts, tas informe à la droite du protagoniste, avant, un à un, si peu souhaitable que cela pût paraître, de les frotter à l’aide de ces savons, libérant ainsi une odeur d’ammoniaque adoucie, mais à peine, par des relents de lessive. Oui – le drame, effectivement, tenait dans le hiatus entre une perspective toute poétique établie, attestée même, par une vision et la tentative de la réduire à un idiome utilitaire, et à l’univers contingent.

Olivier Stévenart, aujourd’hui, dès lors qu’il intervient sur un espace habitable qui lui a été proposé et s’enhardit à en modifier le sens de fond en comble, possède une intransigeance identique et, pour sa part, tout en œuvrant, s’interroge sur la forme qu’adoptera la lecture faite par autrui de ses décisions, qui sont davantage des supputations. Et récemment c’était une Pierreuse, à Liège, où, au niveau d’un rez-de-chaussée de dimensions courtaudes il s’est engagé à publier sur les murs quelques noms de familles reliées entre elles par des intérêts communs ou opposés, et toutes concernées, et de près, par le génie civil. L’intervention est minimaliste, puisque voici, composés en bas de casse et moulés dans des bâtons de plâtre aux arêtes franches, ces patronymes qui s’incrustent dans les murs comme les infatigables abeilles dans leurs alvéoles. Vient à l’avant-plan l’impression d’un arbre généalogique, ce que démentent les lettres assemblées, car les noms ne se présentent que seuls et différents – puis arrive celle, complexe, touffue, d’un trait tiré au moyen des trois dimensions de l’espace, trait tiré à regret sur une période disparue ; un mur commémoratif, un peu un champ d’honneur battant le rappel afin que ne se retirent pas complètement de la vie les Constructeurs d’autrefois, ni leurs promesses, lesquelles ont le droit de rêver qu’elles se maintiendront et, pourquoi pas, se consolideront en dépit des avancées technologiques nées des algorithmes requalifiant la maçonnerie.

*

10 septembre 2018, mort soudaine de Paul Virilio, une semaine plus tard annoncée dans la presse écrite mais, comme un retour des choses à l’égard de quelqu’un qui ne les avait guère ménagés, ignorée dans les autres réseaux d’information, à l’exception de quelques-uns. Comme il lui était arrivé de le faire fort souvent au long de sa carrière de philosophe et d’urbaniste, il venait de se livrer à un entretien : avec Jean-Louis Violeau il avait tenu à revenir sur un point fondamental de sa réflexion, à savoir le statut de frontière qu’il accordait volontiers – en précisant qu’il parlait de l’ultime frontière – au littoral, non seulement celui de l’Atlantique, dont il était familier, mais aussi à des fronts de mer situés sur l’autre versant du globe. Ses remarques frappent essentiellement quand elles lâchent les rênes et survolent, en partant du constat de « la fin de la géographie », une série de problèmes en cascade, tous soumis à l’attraction dominante du phénomène de la mondialisation : ce que le livre paru chez Sens & Tonka souligne préférentiellement, c’est la néantisation des frontières que se répartissaient les instances politiques, leur baisse d’efficacité devant l’invasion numérique qui se signale par son instantanéisme. Ce dernier marque la fin de la représentation du monde par l’étendue, la victoire de la ponctuation des espaces où habiter, par où transiter, sur le droit d’être soi à même un sol que l’on connaît et partage.

MICHELINE SZWAJCKER

JOS DE GRUYTER & HARALD THYS
DANIEL DEWAR & GRÉGORY GICQUEL
KOENRAAD DE DOBBELEER
FRANÇOIS CURLET

opening on 07/02/2019 6 - 9 pm
exhibition from 08/02 until 05/04/2019
open thursday - friday from 10 am - 6 pm
saturday from 2 pm - 8 pm
or by appointment

Verlatsstraat 14, 2000 Antwerp
tel +32 (0)3 237 11 27
mob +32 475 44 11 27
contact@gms.be
www.gms.be

ANGELINNA

RIVOLI BUILDING ESPACE, Window A
690, chaussée de Waterloo (Bascule) - 1180 Bruxelles
angelinna.bxl@gmail.com - 0032 474 123282
www.angelinna-bxl.be

proposition #3
curator Michel Clerbois

MARCEL POLIN
GESTE / FORME

Vernissage 13.01.19 15:00-19:00
Exposition 14.01 - 09.03. 2019

Contact : 0033 6 87 28 14 23
Marcel POLIN - GESTE n°30, 2018, acrylique sur toile, 97 x 146 - © Marcel Polin



Abonnez-vous ! Soutenez l’Art et la Culture !

> Belgique 2 ans : 20 € > Etranger 2 ans : 50 € > N° de Compte : BE42 240-0016055-54

Rédaction: asbl Flux • Edit.resp.: Lino Polegato / Conception graphique : remerciements à Anne Truyers
rue Paradis, 4000 Liège • Tél. : +32.4.253 24 65 • Fax : +32.4.252 85 16 • fluxnews@skynet.be • www.flux-news.be

Avec le soutien de la Fédération Wallonie-Bruxelles



Salut à Robert Stéphane

Robert Stéphane disait volontiers qu’en apparaissant sur l’écran de la télévision belge, à l’automne 1956, et devenant ainsi le premier visage du journal télévisé de ce qui s’appelait alors l’INR, il avait contribué à unir l’image avec le son, jusqu’alors omniprésent grâce à la radio.

Et c’est bien ainsi qu’était fabuleusement Robert lui-même, l’image et le son. Face à son interlocuteur du moment, la parole était naturellement persuasive, le verbe enthousiasmant, le discours toujours empreint d’humour ou d’ironie pour faire passer quelque chose de sérieux, suivi de l’argument qui fait mouche, ponctué au final d’un « Non ? » de conviction, bien plus qu’interrogatif. Et l’image, elle, amenait à la fois les gestes enveloppants des bras et rassembleurs des mains, la malice pétillante du regard, le visage rond et souriant de l’homme de spectacle qu’il aimait être, souvent. « Alors ceci, c’est une nouveauté absolue... » A chaque fois, pour convaincre, il assurait le show, fidèle comme toujours à son mantra de service public : faire saisir « la pédagogie des enjeux », grâce à quelque chose d’attirant, d’innovant, qui pouvait capter l’attention.

Son décès inopiné le 1er décembre, à la veille de ses 86 ans, a brutalement rendu orphelines plusieurs générations d’anciens étudiants, d’amis, amies, compagnons de route. On a justement rappelé quelques-uns de ses faits d’armes, à l’INR, à la RTB, au Centre de production de Liège qu’il créa et dirigea, terminant sa carrière à la RTBF comme administrateur général. Ce boulimique de la curiosité, ce féru de technologies, passionné par l’art de transmettre, partisan convaincu du câble qui relie plutôt que de l’antenne qui surplombe, est dans les années 70-80 l’un des créateurs de la télévision locale, de la télévision à la demande et du télétexte, avant de participer à la fondation de TV5, première chaîne européenne par satellite de programmes francophones. A la fin des années 90, après le conflit en ex-Yougoslavie, Robert Stéphane devient encore le directeur de OBN, chaîne TV de Bosnie émettant depuis Sarajevo, visant à favoriser le rapprochement entre les trois communautés antagonistes, serbe, croate, et musulmane.



Marcel Duchamp :
Où que je sois, j’ai l’impression d’être dans une salle d’attente. C’est fatigant, parce que le train a toujours beaucoup de retard.



Irruption de Vidéographie

Mais l’un des rôles précurseurs de Robert Stéphane fut le soutien et la reconnaissance de l’art-performance et de la vidéo qui, fin des années 60, commençaient à se répandre en Europe. Il avait rencontré Bill Viola et Nam June Paik aux Etats-Unis, et avait saisi que la vidéo légère (quoique encore fort lourde en matériel...) devait entrer au plus tôt dans la sphère publique. En 1976, il lance depuis le Centre de production de Liège l’émission Vidéographie, qui en dépit de financements aléatoires et de changements continus dans les heures de programmation, a tenu le coup jusqu’en 1986, prenant le pouls, à travers plus de 130 émissions, de l’évolution des médias, des nouvelles technologies, et de la création vidéo. Réunis par Robert Stéphane, des réalisateurs inventifs et transgressifs, Jean-Paul Tréfois, Paul Paquay, Jacques Delcuvellerie, des femmes journalistes, présentatrices, scénaristes, comme Annie Lummerzheim-Florkin, Marcelle Imhauser, Christiane Philippe... Et de nombreux réalisateurs, engagés dans le documentaire (Thierry Michel, Jean-Claude Riga, Jean-Pierre et Luc Dardenne), le cinéma d’animation (Raoul Servais), le court-métrage onirique (Danièle et Jacques Louis Nyst).

A la fois espace de diffusion pour des artistes venus d’ailleurs (Wolf Vostell, Bill Viola, Nam June Paik, Chantal Akerman, Boris Lehman...), de rencontres (avec par exemple Fred Forest, pilier de l’art sociologique en France), Vidéographie devient également un lieu de production : on capte les performances de Patti Smith célébrant Arthur Rimbaud à Cologne, de Laurie Anderson présentant United States au Cirque Divers, de Jacques Charlier guitariste répétitif dans Desperados Music, ou de Jacques Lizène s’appliquant à monter Quelques séquences d’art sans talent.

La fin de l’émission, la disparition précoce de quelques membres de l’équipe, n’ont pas mis un terme à Vidéographie. Renaissant sous la forme de l’asbl Vidéographies (avec S), avec toujours à sa tête un Robert virevoltant d’un projet à l’autre, d’une association momentanée à des événements plus récurrents, à Liège, en Belgique ou ailleurs, et entouré notamment de Fanny Pluymers et Dick Tomasovic, Vidéographies a largement participé, durant les quinze dernières années, à l’efflorescence des nouvelles créations dans le domaine de l’image et du son. Festivals, rencontres, échanges avec des centres d’art (Argos, le Muhka), numérisation des archives des émissions 1976-1986, sont à mettre à l’actif de l’association. Quinze jours avant son décès, Robert au téléphone m’exposait deux idées (parmi d’autres) qu’il avait sur le feu : imaginer un événement pour mieux faire connaître les jeunes créateurs de jeux vidéos, et associer à l’exposition Liège. Chefs-d’œuvres à La Boverie, une programmation spécifique d’œuvres majeures de l’art vidéo, évidemment issues des archives de Vidéographie. Et pourquoi pas ?

Alain Delaunois

François Curlet

Crésus & Crusoé



MAC's

25.11 2018 ▶ 10.03 2019

EXPO GRAND
HORNU

WWW.MAC-S.BE