

Belgie-Belgique
P.P.
bureau de dépôt
Liège X
9/2170



FLUX NEWS

Trimestriel d'actualité d'art contemporain: avril, mai, juin 2019 • N°79 • 3€



S o m m a i r e E d i t o

2/3 Edito par Lino Polegato. Un hommage à Erik Duyckaerts récemment disparu.
4 Entretien avec Thomas Chable, par Judith Kazmierczak
6 Expo Fiona Tan au MAC's par Sylvie Bacquelaine
7 Des mots et des couleurs, des maux et des douleurs au BPS22 par Michel Voiturier
8/9 Expo de Jacqueline Mesmaeker à la Verrière par Yoann Van Parys
10/11 Expo Michel Blazy à la Loge, un texte de Louis Annetcourt.
12 Expo de Michel Mazzoni au Botanique par Catherine Angelini.
 Interview de Gregory Thirion, nouveau directeur du Botanique.
14 Un recensement de la foire Arco à Madrid par Genaro Marcos
15 Expo de Pierre Huyghe à la Serpentine Gallery, un texte de Luk Lambrecht
16 D'Anvers au Giardini, expo de Laure Prouvost au M HKA et au Pavillon français à Venise par Romain Masquelier. *Lettre à Laure Prouvost* d' Aldo Guillaume Turin.
 Intervention off d'Eva Evrard à Venise par Lino Polegato
17 "Mondo Cane" au Pavillon belge de Venise par Colette Dubois.
 Interview du directeur Ralph Rugoff et du Président Paolo Baratta par Lino Polegato.
18/19 Entretien Véronique Bergen et Joëlle de La Casinière
20 Expo de Wim Delvoye aux Musées royaux des Beaux Arts, recensement et interview par Lino Polegato.
21 Expo de Micheline Latini à la galerie Flux, un texte d'Alain Delaunoy.
 Expo Pierre Gerard aux Drapiers, un texte de Ludovic Demarche.
22 Expo sur la Poésie sonore au Palais de Tokyo, un texte d'Aurelia Declercq.
 Exposition d'Isidore Isou au Centre Pompidou par Aurélie Declercq.
23 Bernard Tullen au Triangle Bleu, un texte de Dominique Legrand.
 Art dans les Ardennes, un nouveau musée à Redu par Romain Masquelier.
24 Expo Stephane Mandelbaum au Centre Pompidou, un texte de Véronique Bergen.
25 Exposition au musée de la photo de Charleroi par Michel Voiturier.
26 Méditer avec Patricia Dopchie et Eric Fourez, un texte de Michel Voiturier
27 Exposition à l'Ikob d'Andrea Éva Györi, un texte de Romain Masquelier.
 Expo Clemence Van Lunen à la galerie Alice Mogabgab par Sandra caltagirone.
28 Entretien avec Yves Michaud par Lino Polegato.
 Expo Theaster Gates au Palais de Tokyo par Frédérique Van Leuven.
 "Eloge de la lenteur" Antoine de Winter, un texte de Ludovic Demarche.
29 Expo Giacometti au LAM par Michel Voiturier.
30 Expo Pieter Vermeersch au M Museum par Colette Dubois.
 Expo Jacqueline Maesmaeker à la galerie Bouche par Jeanpascal Février.
31 Creative Being, un texte de Sandra Caltagirone sur Pya MyrVOLD.
 Exposition Benoît Platéus au Wiels, un recensement par Céline Eloy.
32 Prendre le temps d'arpenter le temps Expo collective au Centre de la gravure, un texte de Michel Voiturier.

● Pour exister il faut être montré disait Warhol et il n'avait pas tort. Nous le relayons en ce renouveau printanier: rien de tel qu'une première page de couverture qui se projette dans le futur. Il s'agit du projet d'Eva Evrard qui présentera cette pièce dans le cadre off de la 58e Biennale de Venise en off. D'une grande pureté, tant au niveau de la forme que du contenu, cette sculpture céramique plaquée or fonctionne admirablement bien comme métaphore des temps présents. Espoir et tragédie y sont réunis et nous interpellent. « J'aime bien l'idée que ça n'a pas de prix et que ça risque de disparaître » me rappelait l'artiste lors de sa visite. Lorsque j'ai vu débarquer Eva, venue de Liège pour me parler de son projet vénitien, c'est toute une partie de l'histoire de FluxNews qui en quelques instants a défilé sous mes yeux. Dix incursions de type sauvage me sont remontées en mémoire. (Il est d'ailleurs grand temps que je prenne un peu de temps pour archiver et sortir un catalogue.) Nous ne pouvons que lui souhaiter de vivre une magnifique aventure et de faire rebondir sa carrière. Nous en reparlerons plus tard... Heureusement, Venise n'est pas uniquement le meeting point à ne pas louper, il y a encore de l'art qui s'y frotte. Dans ce numéro, nous consacrons deux pages en ciblant la participation belge et française. Passer du local au global, c'est un peu la fonction d'une représentation à Venise. Wim Delvoye qui expose à Bruxelles me rappelait que c'est grâce à sa première participation vénitienne en 1990 qu'il avait été remarqué et invité à exposer à New York par la galeriste Ileana Sonnabend. En 1999, il a été invité par Szeemann à Aperto, qui ouvrait cette année là, sa sélection à 50 jeunes artistes chinois. Grâce aux nombreux contacts, Wim avait pu commencer sa carrière en Chine. Avec un bon médiateur à la barre, nul doute que notre pavillon national, idéalement placé dans le parcours des Biennalistes, est une véritable machine de guerre pour une mise sur orbite d'une carrière... De la Biennale à la Foire d'art, il n'y a parfois pas de grand détour à faire. Ne dit-on pas que sans pro-

ductions artistiques originales les Foires d'art contemporain sont les Biennales du futur? À propos de Foires d'art, la Tefaf de Maastricht est un bon baromètre de la santé de l'art aujourd'hui. Relevons un léger essoufflement: beaucoup de grands tableaux de maîtres, inventés l'année dernière, se retrouvaient de nouveau dans le parcours. Ce qui m'a le plus surpris dans le cadre de cette Foire très particulière, c'était le match joué en direct entre la Pace gallery et la Fergus Mc Caffrey gallery. Les deux galeries se retrouvaient au niveau des stands en vis-à-vis. Deux poids lourds de l'art se retrouvaient face à face: James Turrell défendu par la Pace et Bary X Ball. D'un côté, un stand semi-vide, l'installation de James Turrell était très belle mais ne correspond plus apparemment aux critères actuels des visiteurs de Foires, en face un stand hyper fréquenté par un public médusé par quelques sculptures en marbre à l'échelle 1/1, représentant des chefs d'œuvres du passé, avec entre autres, la Piéta de Rondanini de Michel Ange, sur son socle. Gros succès puisque la galerie a pratiquement tout vendu. Le charme opère, légèrement retravaillée par des artisans, ces sculptures ne sont pas des copies nous assure-t-on. Il est vrai que cette technique de reproduction 3D, fait des petits miracles au niveau du résultat final. Le succès est garanti et nous sommes ici à la pointe de la technologie. Comme me le confiait Wim lors de sa visite d'expo, nous abordons un nouvel âge d'or de la sculpture que l'on pourrait baptiser techno romantisme. Chez lui, tous les styles sont revisités par ce procédé. Du baroque classique on tombe dans le minimalisme pur et dur avec les murs en marbre de Daniel Buren chez Karen Mennour. Comme me le confiait un spécialiste en art, nous assistons avec ce procédé révolutionnaire à ce que l'on pourrait définir comme une nouvelle renaissance...

Nous avons tenu à rendre hommage à un grand artiste disparu: Eric Duyckaerts. Ses vidéos en ligne sont là pour continuer à le faire exister.

Jacques Delcuvellerie : Le Groupov a été l'endroit où Eric Duyckaerts a pu expérimenter ce que c'était que performer.

Jacques Delcuvellerie a été le fondateur du Groupov.

Nous étions très proches. On a travaillé ensemble durant huit ans au moins de 1980 à 1989. Le Groupov, ne se considérait pas comme théâtral à l'époque. Les gens qui le composaient étaient majoritairement étudiants au conservatoire. Moi j'y étais chargé de cours. Il y avait une base d'intérêt, de passion communes pour le théâtre. Quand ça c'est fondé et quand Eric a commencé à le fréquenter intensément, ça se voulait un groupe de recherche dont le seul point commun avec le théâtre, c'est qu'il se passait quelque chose en live, ici et maintenant, avec des gens en face ou autour. Les influences de départ c'était tout aussi bien Fluxus que les performing arts plus liés au genre arts plastique qu'au théâtre expérimental de l'époque. Et donc, ça c'est vu comme un atelier de recherche où très vite il y a eu d'autre chose que l'acte vivant qui est quand même toujours resté le centre. Il y a eu des gens qui ont eu envie d'écrire, des musiciens, des collaborations avec des compositeurs de chansons comme Thierry Devillers ou Garrett List le musicien. De l'écriture et de la vidéo. Eric Duyckaerts est intervenu dès le premier spectacle. Le Groupov a été l'endroit où il a progressivement pris conscience et pu expérimenter ce que c'était de performer. Ce qu'il n'avait jamais fait avant.

(in FluxNews 43, avril 2007)

Éric Duyckaerts : Tania Lorandí est pour moi une pataphysicienne de première qualité. Il y a une familiarité pataphysicienne entre Tania, moi et tout ce qui sort de la pataphysique. À Liège, nous étions assez proches des pataphysiciens qui se réunissaient une fois par mois, comme André Blavier qui faisait partie du Collège.

L.P. : Vos performances sont aussi des solutions imaginaires par rapport à des contextes bien définis... Pourrait-on taxer votre travail de pataphysique? E.D. : Oui, dans le sens où il y a une familiarité entre Jarry et Alphonse Allais. Je suis un fou fanatique de ces deux personnages. Je suis un pataphysicien trempé d'allaisianisme.



Erick Duyckaerts, ©FluxNews



photo, archives du Groupov

Il était devenu le philosophe du groupe

Conversation avec Monique Ghysens, son amie et cofondatrice du Groupov.

Nous étions très amis, je l'ai fréquenté tout au début. Comment on travaillait au Groupov ?

Par discussions et improvisations. On faisait des WE entiers d'expérimentations et Eric faisait ses impros. Je me souviens d'une conférence sur le nombre d'or. Ses impros c'était faire des mini conférences sur toutes sortes de sujets que nous ne comprenions pas. Il a fini par faire partie intégrante du groupe. Il était devenu le philosophe du groupe. Il trouvait entre autres le titre des spectacles. Je me rappelle du deuxième spectacle. Nous étions nus une grande partie de la représentation, ça s'appelait: "Il ne voulait pas dire qu'il voulait le savoir malgré tout" (rires). Il n'intervenait pas sur scène, mais je me souviens qu'une fois il avait tendu un grand morceau de papier et pendant que l'on était sur scène, il faisait des dessins. Il admirait Robert Filliou et ses performances absurdes; c'était un vrai chercheur. Il adorait brouiller les pistes. C'était un être complexe. Il y avait son côté professeur Nimbus, petit génie, très intelligent et en même temps il y avait une faille. Il avait des changements d'humeurs imprévisibles. Il pouvait subitement être très distant ou acide en paroles. Quand on était son ami, c'était quelqu'un sur qui on pouvait compter de suite, j'en ai fait l'expérience. Il avait un côté très séduisant, attachant, très à l'écoute. **Sur ses chutes...** Quand on tombe tout le temps, il arrive un moment où on tombe mal. Je me souviens d'un jour, nous avions un peu picolé mais pas trop. À un moment donné, il est tombé. Boum! Juste au milieu d'une phrase. C'était des pertes de consciences. Mais dès qu'il touchait le sol, il reprenait directement conscience et se relevait. Je me souviens avoir été impressionnée par ça.

Eric Duyckaerts

« Y a pas de raison que ça s'arrête, donc arrêtons ».

Le 26 janvier, à l'âge de 65 ans, Éric Duyckaerts nous a quittés. Nous avons voulu lui rendre un petit hommage avec quelques témoignages. Spécialiste des installations conférences, il s'est formé en droit et philosophie à Liège où il est né en 1953. En 1980, il devient cofondateur, avec Michel Delamarre, Jacques Delcuvellerie, Monique Ghysens, Francine Landrain, Jany Pimpaud et François Sikivie, du Groupov. Il y sera actif de 1980 à 1988. En 2007, il occupe le Pavillon Belge sous commissariat de Christine Macel. Dans le monde de l'art, ses conférences où se mêlent le vrai et le faux lui ont offert le statut particulier de poète du langage corporel et verbal.

Julie Bawin: Si tu regardes ses performances, si tu lis son livre, *Hegel ou la Vie en rose*, (1) tout est basé sur la connaissance mêlée à la digression.



photo, archives du Groupov

C'est un des points que je développe dans la post face de ce livre. Je crois que la digression est le socle de tout son travail. Cette capacité à improviser qui lui vient du théâtre. Improviser, tant en littérature, en art ou en performance mais en partant d'une connaissance qui le traverse profondément. S'il joue avec le vrai et le faux, ce n'est pas de la pseudo connaissance, il est fasciné par le monde des maths, de la science. C'est une fascination qu'il va assumer aussi dans son livre sur Hegel, il le rendra humain à la fin de son livre. Il y aura toujours cette relation qui n'est pas tellement ambivalente entre la vie, l'art et la connaissance.

(1) Publié en 1992, *Hegel ou la Vie en rose* d'Éric Duyckaerts fait l'objet d'une réédition chez Espace Nord

Bernard Mercadé: Il est mort en chutant dans son escalier.

C'est une pirouette, une mort à la Duyckaerts. Une mort burlesque sans pathos. Ce qu'il détestait chez lui c'était le pathos. Il se battait contre son propre pathos. Cette mort je la vois comme le dernier geste d'une pirouette. Il ne voulait pas mourir dans la déchéance, il est mort dans un faux mouvement, par erreur. Il avait une tête à la Buster Keaton, il occupait une place unique. Son rapport au corps était particulier comme le fait qu'il meurre de la sorte. On a tendance à penser que c'était un homme de la parole, bien sûr qu'il parlait bien mais en réalité c'était un homme qui faisait parler son corps.

Ce qui nous manque c'est son rapport non théâtral au corps. Il n'était pas dans l'idéologie de la

performance. Son langage c'était son corps mais c'était un corps burlesque avec une dimension tragique. Il était très innovant par rapport à la performance, qui est souvent théâtrale, expressionniste. Il n'était pas du tout là-dedans. Il a inventé quelque chose entre Jacques tati et Buster Keaton. Je le mettrai du côté des modèles cinématographiques.

Ce qui est beau c'est qu'on ne peut le comprendre sans son rapport à Liège. La belgitude; il n'en a jamais fait un fond de commerce. Au contraire de Marcel Broodthaers qui a joué le provincialisme des moules face à Andy Warhol et ses Campbell's Soup. Ce qui est beau chez lui c'est la dimension mélancolique. C'est un effondrement. Il est toujours en train de tomber, de se relever. C'était un effort contre la théâtralité hystérique. Son burlesque était extrêmement sophistiqué.

in fluxNews 43, 2007:

Christine Macel : Il a inventé un genre très spécial, cette sorte de conférence performance qui devient une installation vidéo avec un contenu très original. Il explore la nature un peu labyrinthique du logos, de la raison, de l'héritage intellectuel et littéraire de l'Europe. C'est un travail qui par sa forme et son contenu est unique.

Dans les années quatre-vingts, quand il a commencé son travail, il sortait d'une université d'orientation philosophie analytique. Il a en même temps une attitude pleine d'engouement pour cette tradition philosophique et en même temps critique par rapport à la figure de l'intellectuel.

D'un côté, il y a une sorte d'amour de la raison et du savoir et de l'autre, une attitude profondément sardonique, destructrice. Il ne s'agit pas pour lui de taper uniquement sur la raison mais

d'avoir une attitude paradoxale pour sauver ce qu'il en reste.

C'est une réaction postmoderne qui s'inscrit dans le contexte des années quatre-vingts où beaucoup d'artistes étaient dans le courant conceptuel où il n'était pas question de remettre en cause la raison et de faire des performances artistiques et ironiques. Donc, il est vraiment arrivé à contre-courant et il s'est inscrit comme un artiste qui a renouvelé le genre de la performance qui s'est beaucoup redéveloppé dans les années quatre-vingt-dix.

Il y a chez Éric une sorte d'amour des liens de l'art et de la science, qui s'était un peu dissolue dans les années quatrevingt mais qui est très forte aujourd'hui. Je pense à Olaf Oliasson, Philippe Pareno, Carsten Holler, des artistes qui tentent eux-aussi de renouer les liens distendus entre art et science.

in fluxNews 43, 2007

LP: C'est le sujet se déplaçant dans le labyrinthe qui fait sens...

ED: Le sujet se déplaçant dans le labyrinthe a plusieurs interprétations. Une de celles que j'ai trouvée particulièrement intéressante, c'est celle d'Antonio Agamben qui disait qu'il faut toujours penser à la danse.

Du côté des folkloristes ou des anthropologues qui se sont intéressés au labyrinthe, on trouve encore au début du siècle dernier, des danses basques où tout un village dansait en se donnant la main. Cet espèce d'entortillement fonctionnait sur le plan labyrinthique. Les personnes se déplacent dedans comme dans les labyrinthes de Chartres et les labyrinthes médiévaux. C'est un rituel de naissance et de renaissance, toute cette partie religieuse ou bien communautaire, tout un village qui danse en faisant un entrelacs du type fil d'Ariane. Ce sont des choses qui sont dans le background de la question du labyrinthe. Dans la laïcisation absolue de notre société, la laïcisation du labyrinthe, c'est le labyrinthe du rat de laboratoire qui prime, c'est un autre type de labyrinthe... C'est plutôt un mase, c'est-à-dire un labyrinthe en T. Il y a des alternatives, on va de gauche à droite, du labyrinthe entrelacs qui est au-dessus/en-dessous ou du labyrinthe du fil d'Ariane qui a des connotations plus religieuses.

L.P.: Il y aurait un labyrinthe du corps et un labyrinthe de l'esprit?

E.D.: C'est bien le labyrinthe du corps dans le cadre de la danse basque, mais c'est aussi un labyrinthe de l'esprit. Dans le cas de la personne agenouillée qui parcourt tout le coeur de la cathédrale de Chartres, c'est son corps qui est douloureux mais elle aussi pense faire une activité spirituelle.

L.P.: Vous êtes-vous déjà perdu à Venise?

E.D.: Il y a un méandre à Venise qui est le Grand Canal, c'est un méandre à deux boucles qui nous renvoie du côté du labyrinthe crétois; puis dans les rues, il y a des labyrinthes du type mase, c'est-à-dire du labyrinthe de labo avec des T. Quand on se perd dans les rues, on a un point de repère qui est le Realto, qui est le centre des méandres, donc du labyrinthe du type 2 crétois. Quand on prend le vaporetto sur le double méandre, on a l'impression de se rapprocher du centre et puis de s'en éloigner, ce qui est typique du labyrinthe de type crétois, par opposition au labyrinthe en T.



photo de Erick Duyckaerts

Entretien kaléidoscope avec Thomas Chable

En 15 jours, c'est la deuxième fois que je viens dans cette maison où le bois domine. La deuxième fois que je sirote de la tisane aux herbes multiples. La première fois, ce fut la découverte de l'atelier pour le projet d'exposition chez Flux. Espace vaste où la lumière coule du faite de la bâtisse. Sous cadres, les grands tirages noir et blanc de Thomas Chable sont là. Il en pose quelques-uns sur la grande table. Je retrouve ceux que je connais et en contemple d'autres que je ne connais pas. De grandes fardes contiennent aussi son importante production. Je découvre quelques photos en couleurs. L'œuvre photographique me touche. Fresque humaine révélée au sein de détails de corps, dans les entrebâillements de portes et de fenêtres, dans des objets porteurs de passages et d'histoires, dans le cadrage émouvant de terres, de vagues ou de grottes... Et dans l'atelier, au fil des photographies portées à bout de bras puis posées sur la table de bois, les pays, les lieux et les années se chevauchent formant un parcours intemporel...

Pour ce second RV, j'arrive une heure en retard, écrasée de fatigue et flottant dans une sorte d'état second. Nous nous installons dans la cuisine. Dans la douce chaleur du lieu, dans la quiétude de l'hôte avec qui je viens m'entretenir de son travail d'artiste, dans les herbes du thé, je me dépose progressivement. Et l'entretien commence...

Le temps et le rythme participent intimement de tout le travail de Thomas Chable. Toucher au suspendu de l'être, au suspendu du sujet ou du paysage ne peut advenir que dans cet état d'entre-deux. Thomas Chable privilégie ce temps d'abandon, prenant photo à l'heure de la sieste, entre chien et loup ou suite à une longue période d'approvisionnement de l'autre, vivant des semaines en proximité de personnes qui pourront livrer leur intériorité au moment opportun. Il ne ravit pas l'autre, il le vit. L'Afrique l'entraîne vers le ralentissement. Lors de ses voyages de six mois à un an, il côtoie chaleur étouffante, perte de repères, liberté des corps et démarche souple et voluptueuse des peuples rencontrés. Durant ces périodes, son appareil photo ne le quitte pas. « Sous ma veste, l'appareil fait corps avec moi. Au début, il est seulement là et je ne prends aucune photo. Puis au fil des jours, je connais les gens. Je ne décide pas et puis à un moment c'est là... Je ne décide pas... C'est comme voyager ou arriver en Afrique. La première fois, j'ai suivi le projet de Coco (sa femme) en Turquie et puis cela a commencé ainsi... »

Dans les premiers voyages, les premières photos se créent des miroirs de nonchalance.

« En Afrique, l'autre viendra, viendra pas. Il n'y a pas de rendez-vous. Et moi, je vais, je me laisse aller. Je laisse venir... »

Par-delà la langueur, adviennent dans son parcours des projets inattendus, où Thomas Chable est amené à toucher de l'œil d'autres réalités de l'Afrique. « Là ce n'était plus de la promenade... » dit-il, me racontant la

rencontre des Afars, ces hommes pasteurs, fiers, libres et sauvages, défendant leurs territoires, armes au col. Il raconte aussi la rencontre de ces personnes en quête de transit vers l'Europe. A Tanger et Ceuta, les villes de l'attente, il a séjourné à plusieurs reprises dans des hôtels où le temps s'étirait interminablement. Les Brûleurs rêvent de brûler les frontières. Certains brûlent leurs pièces d'identité. Certains abandonnent sur le sable leurs pièces de vêtements, avant de quitter le pays pour une nouvelle vie. Et au fil des jours, Thomas a capté d'autres pièces insolites, tiroirs de tables de nuit où les migrants gravent des traces, prières ou espoirs pouvant bénir la traversée prochaine du Déroit de Gibraltar. La frontière de l'eau est dangereuse, la frontière du désert l'est tout autant. Des migrations d'Agadez, Thomas a photographié la piste aride où des hommes prennent la route pour rejoindre le nord de l'Afrique. Mouvement de masse. Marche forcée vers l'ailleurs. Revient la question suspendue des territoires et des limites, des territoires et des multiples réalités qui les habitent. Pour traduire ces diversités d'histoires et de vécus, Thomas Chable ajuste des fragments de paysages de désert rouge et y dépose une série de photos de visages. Bord à bord les morceaux du territoire et par dessus les hommes. Comme une mise à plat de ce qui existe, sans expliquer. Importance de faire exister ces êtres qui existent. Avec son œil particulier saisissant dans toute précarité de la force et de la fragilité. Ode à la dignité par delà les conflits endurés.

Mise en images et mise en pages sont des ouvrages que Thomas Chable peaufine. Il privilégie autant les expositions que la création de livres avec des partenaires auteurs comme Aziz Chouaki pour le livre Brûleur. « Une exposition cela a une durée de vie très courte. Cela permet de voir les tirages sur les murs avec ce recul possible, cet arrêt... Ce serait bien que dans les musées et les galeries, il y ait des chaises pour s'arrêter et prendre le temps de contempler... Le livre, lui il a sa vie propre. Je le conçois comme une transmission, une clôture de travail aussi. J'adore les livres et les écrivains me fascinent. Sur une brocante avec 1€, tu peux t'acheter un livre. S'il fallait que j'emporte absolument quelque chose, je choisirais un livre... » Et dans son travail de professeur à l'Académie des Beaux Arts, Thomas introduit auprès de ses élèves cet exercice de la confection de livre. « Cela les oblige à avoir un autre rapport à leurs images. Une volée d'images sur un écran, c'est différent de quelques photos qu'ils auront à choisir et à organiser. Progressivement, ils découvrent un fil rouge, un début, une fin. Un sens. Une narration prend forme... ». Thomas Chable raconte encore le processus du livre avec le choix du format, du papier, de l'encre. Le contrôle des reproductions aussi.

Le noir et blanc est aussi évoqué, dans leurs matières déclinées à l'infini, fixant un climat intemporel. « Cela se promène dans le temps... Quand la couleur arrive, c'est pour donner plus d'indications. L'imaginaire y est moins présent... ». Comme ces fourrures



Thomas Chable, Tarifa

pliées, photographiées chez le taxidermiste. Que reste-t-il de l'Afrique ? De l'Afrique dépouillée de toutes ses richesses que les Européens croyaient illimitées. Que reste-t-il de l'Afrique ? Thomas continue à la scruter, envoûté par sa magie et sa puissance. Il y retourne bientôt. Il ne peut faire autrement que d'y retourner. Encore et encore. Sans aucun projet. L'énigme de la vie l'attend là...

Judith Kazmierczak
8 avril 2019

Du 26/04 au 18/05
Paradis perdu
Flux galerie
60 rue Paradis
4000 Liège

Tarifa, Espagne
Sur cette plage, lieu de transit fugace et assez discret, où la forêt descend pratiquement dans la mer, on ressent peut-être davantage encore, à travers ces pelures abandonnées, le passage, le changement, le manque, l'absence, la fuite... La piste traverse les montagnes pour rentrer à l'intérieur du pays. Une mue se fait, ils se changent et abandonnent les traces de ce qu'ils ont été. Ils espèrent, sans papiers - détruits, brûlés avant la traversée - refaire une autre vie dans un nouveau pays. A partir de là tout est possible.

Thomas Chable, in Brûleur. édition Yellow Now, 2006



Afar, cheveux mouillés, avant la coupe. Thomas Chable, Alamata, 2013.

Ethiopie. Alamata.
Homme de la tribu des Afars, fiers de leur appartenance ethnique et défendant leur territoire qu'il ne veulent ni céder ni quitter!

PiaMYrvold TIME MACHINE



KULTURRÅDET
Arts Council
Norway

7 - 30 May 2019



Ambasciata di Norvegia



Official opening 7 May 4 -10 PM with performance Extended Reality

Fabbrica H3 di SerenDPT

Ex Chiesa SS Cosma e Damiano,
Campo San Cosmo 624
30133 – Venezia



SERENISSIMA
DEVELOPMENT and
PRESERVATION through
TECHNOLOGY

Produced by MYworLD104 Stavanger Norway and MYworLD Studio Paris
#myworldstudioparis @piamyrvold #takecareofyourgarden @giudeccaartdistrict

GAD

GIUDECCA ART DISTRICT

Vernissage 9 May 6PM
Giudecca Art District
Take Care of Your Garden

TKoYG

TAKE CARE OF YOUR GARDEN

Quand les baleines peuplent nos esprits, le monde aimerait tenir dans leurs ventres



Salle Pont et dessins de Fiona Tan au MAC's, ©FluxiNews



Jusqu'au premier septembre au MAC's, l'artiste visuelle néerlandaise Fiona Tan (Penkabar-Indonésie, 1966) expose *L'Archive des ombres*, résultat d'une résidence au Grand-Hornu et de recherches menées en parallèle sur le site du Mundaneum à Mons.

Si son œuvre peut être approchée via de multiples entrées, il semble certain qu'elle occupe un territoire où se côtoient le réel et la fiction, un lieu où l'univers révèle sa dimension complexe, entre savoirs et légendes, et où les certitudes fréquentent les monstres marins. Les multiples références à des œuvres littéraires accentuent ce sentiment de perte de repères. Quand Fiona Tan invoque ses souvenirs, les nôtres et ceux du monde, elle le fait à travers un travail remarquablement articulé, à l'évidence très cérébral, mais aussi empreint d'une sensibilité et d'une poésie quasi proustienne, palpable dans le propos général comme dans la réalisation matérielle.

Le travail de Fiona Tan est étroitement lié à la mémoire et de manière connexe à cette inaltérable envie ou besoin qu'a l'homme de vouloir collectionner le monde, depuis les pierres précieuses ramassées par l'homme préhistorique jusqu'aux cris des oiseaux captés et enregistrés par les nouvelles technologies. Si l'artiste réfléchit aux images et à notre façon de les regarder et de les percevoir depuis toujours, elle précise ici son propos autour des notions d'archive et de musée.

Pour matérialiser ses réflexions, Fiona Tan utilise une variété de médias adéquats. Que ce soit dans la finesse du dessin d'un poisson ou d'un oursin ou dans la réalisation d'une œuvre avec des technologies de pointe, la maîtrise technique est impressionnante. Notons également qu'ici, l'artiste se fait commissaire d'exposition, ne laissant rien au hasard et envisageant l'espace comme un des paramètres de l'œuvre. Sa rencontre avec le Grand-Hornu, ses ruines et ses espaces circulaires, constitue par ailleurs un point d'ancrage pour cette exposition.

L'Archive des ombres nous entraîne à travers ce qui n'existe plus - ou plus vraiment - : des notes et croquis, témoins d'envies et d'idées folles en passant par les images - cartes postales ou autres - fixant le temps et l'espace pour nous en transmettre un reflet, jusqu'à la vie figée, en bocal ou dans la pierre. Avec en trame de fond, toujours, cette matière grise universelle, intangible et pourtant si concrète.

L'exposition commence par la projection de deux installations vidéo, *Depot* et *Inventory*, interrogeant de manière globale les concepts de collection et de musée. La longue salle principale abrite quant à elle le travail issu des recherches et pérégrinations de Fiona Tan dans les méandres des archives du musée voisin, le Mundaneum, dédié à Paul Otlet et son projet utopique de catégorisation des connaissances du monde. Le parcours se clôture par l'installation monumentale *Circular Ruins*.

Dans *Depot* (2015) Fiona Tan filme les réserves de deux musées des sciences naturelles : le Museum für Naturkunde de Berlin et le Naturalis Biodiversity Center de Leiden. Les plans fixes de créatures marines, animales ou végétales, figées pour l'éternité dans des bocaux de formol évoluent en parallèle à une bande-son qui philosophe et poétise, prêtant sa voix à des spécimens marins déchiffrant les étiquettes des bocaux dans lesquels ils sont contenus... Réalité et fiction se fondent dans ce voyage en eaux troubles, là où Jules Verne et les baleines se cachent, invoquant le mystérieux, nos souvenirs personnels et l'imaginaire collectif tout en nous confrontant à une réalité en pot. Quand la voix se tait, la musique se fait grave et cérémoniale, sacralisant le propos et donnant des airs liturgiques à la scène, interrogeant la condition humaine et animale. Et puis parfois, la caméra s'emballe et nous rappelle que le chaos poursuit l'amas, inexorablement. L'œuvre évoque aussi l'enfance australienne de l'artiste, durant laquelle elle remplissait l'aquarium familial de poissons et de poulpes sous le regard

de ses parents, biologiste et géologue de professions. Cette œuvre est complétée par une série de dessins. Parmi ceux-ci, une femme à tête de poulpe cristallise les interrogations de l'artiste.

L'installation vidéo *Inventory* (2012) est le résultat des déambulations de l'artiste dans la maison-musée londonienne de l'architecte néoclassique sir John Soane (1753-1837). Sur six écrans de taille et de matières variées, Fiona Tan diffuse les prises de vue captées par ses différentes caméras. Les fragments architecturaux antiques, collectés et muséalisés obsessionnellement par ce personnage mystérieux, apparaissent sous de multiples points de vue, sans jamais laisser apparaître l'écrin qui les abrite. Métamorphosée par les jeux de lumière issus de l'architecture et le regard de l'artiste, la froideur de la pierre laisse place à la sensualité des corps.

Dans la grande salle pont, constituant le cœur de l'exposition, Fiona Tan expose les œuvres issues de ses recherches au Mundaneum à Mons. Ce musée dédié à Paul Otlet et à son projet fou de vouloir classer le monde, possède dans ses réserves d'innombrables archives parmi lesquelles Fiona Tan a fait une sélection. Si à travers les cabinets de curiosités et ensuite les musées, l'homme exprime cette volonté de collecter et de classer depuis des siècles, la démarche de Paul Otlet, s'apparente davantage à une sorte d'œuvre d'art totale ou assurément à l'œuvre d'une vie...matérialisée par plus de quinze millions de fiches et par de multiples ébauches de projets, architecturaux notamment. Ces derniers ayant comme dessein de créer un lieu idéal pour abriter toutes les connaissances du monde, dans des cercles encore et toujours, impliquant les notions de quantification voire de complétion du savoir, laissant peu de possibilités pour sortir du cadre. L'espace assez pesant est ici intelligemment exploité. Les œuvres se le partagent, sans le surcharger, oscillant entre le très conceptuel et le plus sensible, multipliant les médias pour

mieux servir le propos et formant un ensemble cohérent.

En préambule, la série de photographies *Shadow Archive* (2019) explore les réserves du Mundaneum dans un noir et blanc lumineux teinté de mystère. Cette approche visuelle, tout comme le titre de l'œuvre, renvoi à l'immense et insaisissable pensée mentale, dont les archives semblent à l'évidence n'être qu'une trace. Sur un des longs murs latéraux, l'œuvre intitulée *De Umbris Idearum* (2018), littéralement des ombres des idées, est un dessin à l'encre circulaire, composé de multiples sections et inspiré par le Palais de la mémoire du frère dominicain italien Giordano Bruno (1548-1600), sorte de représentation schématisée de l'univers. Sur le mur d'en face, un choix de cartes postales fait écho à l'œuvre citée précédemment. Parmi celles-ci, une série représente le palais de justice de Bruxelles. Son architecture concentrique et alambiquée et surtout son état inachevé, comme pour toujours, en font un choix iconographique assurément pertinent. Remplissant l'espace central de la salle, des tables vitrines abritent les notes, croquis et pensées en tout genre de Paul Otlet, révélant le caractère obsessionnel de sa tâche. Au fond de la salle, l'installation vidéo intitulée *Archive* (2019) nous plonge dans un lieu labyrinthique et circulaire, sorte de temple idéal pour abriter les archives utopiques d'Otlet.

Dans la dernière salle, on change totalement de décor avec une œuvre clairement plus tactile : *Circular Ruins* (2019). Cette installation monumentale circulaire, faite d'une structure en bois, de câbles d'acier et de cordes se partage l'espace avec une voix off récitant un texte de Luis Jorge Borges : les Ruines circulaires où il évoque, dans une mise en abîme ; au passage inhérent à l'œuvre de Fiona Tan ; le dessein d'un homme rêvant la création d'un autre homme et découvrant lui-même qu'il n'est qu'un songe : « ...soulignant l'impossibilité de la transmission dans le temps et l'espace,

et de la pensée et de la réalité physique, Tan a tenté de transcrire les mots de l'écrivain en nombres, puis en nœuds, à la manière des khipus, base du procédé mnémotechnique ou du système linguistique partiel utilisé par les Incas. Pour Tan, le récit circulaire de Borges peut être considéré comme une façon ludique de questionner toute entreprise artistique...» Le concept de mémoire est accentué par la résonance de l'œuvre avec les lieux : l'ancienne salle des pendus et vestiaire typique des mines de charbon. Si le souvenir et la mémoire sont encore omniprésents ici, c'est d'une façon plus sensible et plus appréhendable peut-être, comme une sorte de délivrance synthétique, en contrepoint au foisonnement des archives du Mundaneum. Cette dernière œuvre confirme également que l'artiste semble, elle aussi, avoir succombé à l'obsession du cercle.

Parallèlement à cette exposition, un projet partenaire nommé *L'inventaire infini* se déroule au Mundaneum de Mons jusqu'à septembre. On notera aussi que le Cnam (Conservatoire national des arts et métiers) à Paris organise également une exposition sur Paul Otlet, confirmant l'intérêt croissant que suscite le personnage, considéré par certains comme un précurseur du web et par d'autres comme un obsessionnel voulant tout mettre en boîtes.

Sans corrélérer la qualité d'une exposition au nombre de ses visiteurs, on peut espérer que celle-ci trouve un écho parmi le public, et que celui-ci investisse en corps et en pensées l'immense espace circulaire du Grand-Hornu et ses salles attenantes.

Sylvie Bacquelaine

Informations pratiques :
MAC's, (Musée des Arts contemporains Grand-Hornu)
Du 7 avril au 1er septembre
Tous les jours de 10 à 18h excepté le lundi
Rue Sainte-Louise, 82 B-7301 Hornu

Des mots et des couleurs, des maux et des douleurs au BPS22

Cocktail visuel associant des Russes, un Flamand et une Bruxelloise ainsi que des Hainuyers et quelques célébrités internationales comme Broodthaers ou Mariën, les œuvres rassemblées donnent à voir un art proche du street art mais aussi du minimalisme, d'autres approfondissent la notion de couleur via le monochrome, quelques-unes enfin sont supports d'une réflexion thématique à propos de politique culturelle et de comportement social.

Un des avantages du lieu, c'est qu'il permet de faire cohabiter d'un côté des installations démesurées qui demandent quelque recul autant que de l'immersion et, de l'autre côté, des endroits intimistes où déposer des œuvres plus condensées, nécessitant une proximité propice à de l'intériorisation. Le BPS22 offre également des possibilités de points de vue contrastés selon que le visiteur se trouve de plain-pied avec les œuvres ou dans les galeries de l'étage avec vision en plongée.

Le noir et l'orange

Impressionnante dans leur monumentalité, les toiles et l'installation conçues par Erik Bulatov (1933), Russe installé à Paris, affirment en orange et noir la nécessité de la liberté, si longtemps bridée, voire carrément censurée, durant l'ère marxiste-léniniste. La rigueur formelle se subvertit avant tout par le choix des mots qui la composent. Ensuite par la façon de les peindre et agencer, de manière à affirmer une idée à portée politique.

Ils ont leur poids puisqu'ils sont empruntés soit au parler populaire (HACPATb c'est 'je chie sur') ou soit au langage universel de la mondialisation (EXIT c'est la 'sortie' pour s'évader, partir, se libérer, en finir). Ils disent par conséquent sans ambiguïté ce qu'ils ont à dire.

La façon dont ils sont présentés accentue la répercussion qu'ils suscitent. Bulatov a naguère constaté que la planéité d'une toile a valeur de prison, d'enfermement dans des limites précises et que, par contre, la profondeur qu'on suggère grâce à la perspective et aux codes picturaux a valeur de liberté la plus totale. Ce paradoxe lui permet de peindre les idées qu'il défend sans se référer à une imagerie réaliste, donc restrictive.

Il convient d'approcher ces réalisations imposantes et même majestueuses en effectuant une sorte de zoom avant zoom arrière afin d'être sensible à l'illusion de trois dimensions que génère l'usage de la perspective classique. Il est alors loisible de passer à la sémantique du vocabulaire non plus plastique cette fois mais langagier.

Sous ses aspects impressionnants, spectaculaires, le travail de Bulatov est d'une minutie permanente dans la réalisation picturale ou sculpturale. Sa démarche est le fruit d'une recherche et

l'apparente simplicité du résultat recèle un message d'autant plus fort.

Il procède autrement, quoique dans la même veine d'éveil des consciences, par l'intermédiaire de son espèce de mémorial qui forme avec ses lettres en acier peint une phrase traduisant la capitulation des majorités silencieuses devant les dysfonctionnements sociétaux : 'Tout n'est pas si terrible'.

Enfin, et puisqu'il se réfère au constructivisme russe né vers la fin des années 1910, Bulatov a conçu, en collaboration avec sa compagne la styliste Zoé Shi, des uniformes susceptibles de rappeler les provocations artistiques de cette époque antérieure. Ils ont des aspects militaires car destinés à des militants, d'un combat contre une pensée unique. Réalisés au moyen de bouts de tissus sur certains desquels ont été sérigraphiées des affirmations contestataires, ils ironisent au sujet des modes, des protestations virulentes, des actes frisant parfois le guerrier tout en induisant que derrière le pastiche, il y a une réalité dont il faut tenir compte.

Andrei Molodkin (1966), comme son aîné, a des accointances avec le street art. Les mots-murs de Bulatov ont à voir avec certains tags urbains et ceux du cadet viennent de contenus de chansons de la « drill music », raps dont la violence a amené certaines institutions à les censurer tant elles paraissaient avoir un impact sur la conduite de leurs fans.

Molodkin monte d'un cran dans la mise en situation des visiteurs sous le titre Young blood. La salle du rez-de-chaussée qu'il a envahie est consacrée à un simulacre de local pour donneurs de sang. On y découvre des projections agrandies de textes provocateurs, des écrans vidéo dans lesquels se retrouvent leurs mots. Une machinerie complexe, faite notamment de pompes à air comprimé, envoie à intervalles réguliers des jets sanglants filmés en direct venant comme irriguer les phrases, comme les souiller, comme les vider de leur vie ou comme les stimuler afin d'engendrer de nouvelles actions.

Comment ne pas songer à une œuvre antithétique et néanmoins porteuse de similarité. C'est la sculpture en récipients de verre contenant un liquide teinté de divers rouges et représentant le nombre de litres de sang pompés par un humain en un peu plus d'une heure de Laurence Dervaux. D'un côté les assourdissants bruits de tir des injections, de l'autre le silence de la méditation sur la vie. Réaction violente et apaisement momentané en disent autant au point de vue philosophique et politique. Et, ici, cela interroge d'autant plus qu'à l'entrée de cette salle un coin est réservé à accueillir qui aurait l'intention de donner véritablement un peu de son liquide vital.



Erik Bulatov, *BCE HE TAK CTPALLHO (Everything's No So Scary)*, 2016, BPS22 ©Donald Van Cardwell

La couleur en soi du bleu au gris

Stijn Cole (1978) est un Flamand installé en Wallonie. Il a travaillé à partir du travail de Marthe Wéry (1930-2005), venue du constructivisme avant d'aboutir au minimalisme monochrome. Celle-ci, après un passage par une plage à Calais, a produit une série qui varie du bleu céleste au gris du sable.

Son jeune confrère a donc, à son tour, pris des photos du ciel et du sol pour réaliser une décomposition chromatique de chaque cliché, déclinant dans un quadrillage rigoureux les différentes nuances allant du céruleen au bis. La démarche est en priorité intellectuelle. Mais elle a aussi la faculté de polariser l'attention visuelle sur des tonalités normalement cantonnées à des représentations d'objets concrets, alors qu'ici, elles sont délivrées de toute référence directe à une réalité.

Le réalisme multicolore déclencheur

Au BPS22, on a pris la bénéfique initiative de sortir régulièrement des œuvres de la copieuse collection de la Province de Hainaut, de les réunir autour d'une thématique afin de les soumettre au public des visiteurs ordinaires mais également à des écoliers. Les avantages en sont multiples.

Des créations rarement montrées sont visibles. Les citoyens ont l'occasion de juger en quoi les collections patrimoniales publiques appartiennent à des choix esthétiques et quelquefois à des intentions électoralistes qui amènent à privilégier un artiste local estimé davantage en tant qu'électeur que créateur. Les genres mêlés donnent une idée de l'évolution de l'histoire de l'art par association avec des courants très divers.

Une quarantaine de productions sont combinées en vue de se demander ce qu'on mange, comment on mange et

voir de quelle manière des artistes traduisent cette activité nutritive. Le choix est éclectique dans les styles (réalisme, impressionnisme, hyperréalisme, surréalisme, pop art...) comme dans les techniques (huile, photographie, collage, sculpture sur bois) et les genres (natures mortes, paysages, portraits...) ou les sujets (personnes, objets de ménage, nourriture, actions).

La photo fige l'apparence du réel. Parfois, elle accentue des contrastes : le lisse des assiettes de porcelaine fabriquées et le fripé bougon de l'ouvrière de chez Boch pour Véronique Vercheval. Elle donne à voir un fonctionnement : la boucherie de Jérusalem de Ronald Dragonnier.

La profusion s'invite à travers les coloris joyeux des cageots de mandarines de Philippe Drumel. Elle se lit derrière la vitrine abritant les flacons où la dérision de La grande droguerie de Dominique Maes prête à sourire à partir d'expressions détournées (huile de coude – soupe à la grimace...). Elle grince lorsque Broodthaerts, détournant un panneau didactique scolaire, associe les bovins et les marques de bagnoles.

Cette même profusion se perçoit magnifiée ironiquement par le cadre éclairé de lampes publicitaires autour d'une gamine abandonnée dans un caddie au milieu de marchandises diverses et se léchant les doigts maculés de chocolat à tartiner, sous le pinceau narquois de Jan De Lauré qui applique son regard critique simultanément sur l'enfant roi et la consommation reine. Une pointe d'analyse d'économie politique critique accompagne le collage de Mariën associant peau de banane et grains de café. Peut-être aussi en ce qui concerne le porte-bouteille d'André Stas baptisé Le masque de fer.

Les poires plus que réalistes de René Huin donnent envie de les croquer. La fraise bien rebondie de Michel Jamsin

est bien un fruit de pays nanti. Une toile multicolore de Fabrice Clio éclate de la jubilation d'une nature qui est généreuse de ses produits. L'un d'eux, l'œuf, est confronté, avec malice par Bernard Willot, à son succédané en chocolat qui a remplacé le nourricier par des surprises en plastique. Quant aux sculptures en bois d'érable de Marc Vandemeulebroek, elles magnifient des fruits secs en utilisant leur matière même.

Objets et ustensiles prennent des allures d'inventaires ou témoignent d'une certaine façon de vivre. Les aliments et leurs contenants révèlent un vécu plutôt prolétaire pour Fernand Rousseaux. La soupière blanche de Jacques Dormont, aperçue grâce à une porte entrouverte, trône ainsi qu'une impératrice du potage revigorant.

C'est autour d'un récipient similaire que Raymond Sterck étale les mets simples d'une famille ordinaire. Par contre, la Cuisine mielleuse à dominante jaune de Magali Chapitre souligne plutôt une misère sociale à quoi elle sert de décor, ainsi en va-t-il de l'enfant noir d'Alain Wuilbaut devant des marmites peut-être vides. L'intimité est surprise chez Misonne dans le goûter de deux gosses, via le trio d'adultes campé en terrasse par Mulliez et semble plutôt morne entre père et fille photographiés par Anne Bourguignon.

Michel Voiturier

Au BPS22, boulevard Solvay 22 à Charleroi, jusqu'au 19 mai 2019, « Black Horizon – Extra View – Qu'est-ce qu'on mange ? ».
Infos : +32(0)71 27 29 71
<http://www.bps22.be/fr/>

Oratorio

On aurait presque envie de parler de la dernière exposition de Jacqueline Mesmaeker à la manière de quelque critique musical enthousiaste d'autrefois. Nous écrivions au lendemain d'une imaginaire première représentation : « C'est un triomphe! ».

L'exposition serait un air de piano joué par Jacqueline, née en 1929 à Uccle, qui lance depuis sa date de naissance un pont de près de nonante années allant jusqu'à nous. On distinguerait les accents de mélodies venues d'époques lointaines : Romantisme, Surréalisme, Existentialisme, Minimalisme et Art Conceptuel. Quelque chose qui sonnerait à l'oreille de façon presque anachronique aujourd'hui, tant peu d'entre nous auraient accompagné en leurs époques ces esthétiques-là. Mais esthétiques qui seraient pourtant bel et bien là, dans le présent, venues faire une révérence en notre moment Instagram.

On serait frappé par le jeu de la pianiste se faisant entendre ici sans qu'il n'y ait plus besoin d'appuyer des effets. Un jeu pour la gloire de la musique et le plaisir de l'art. Un jeu si juste qu'il en évacuerait même l'idée morale de justesse.

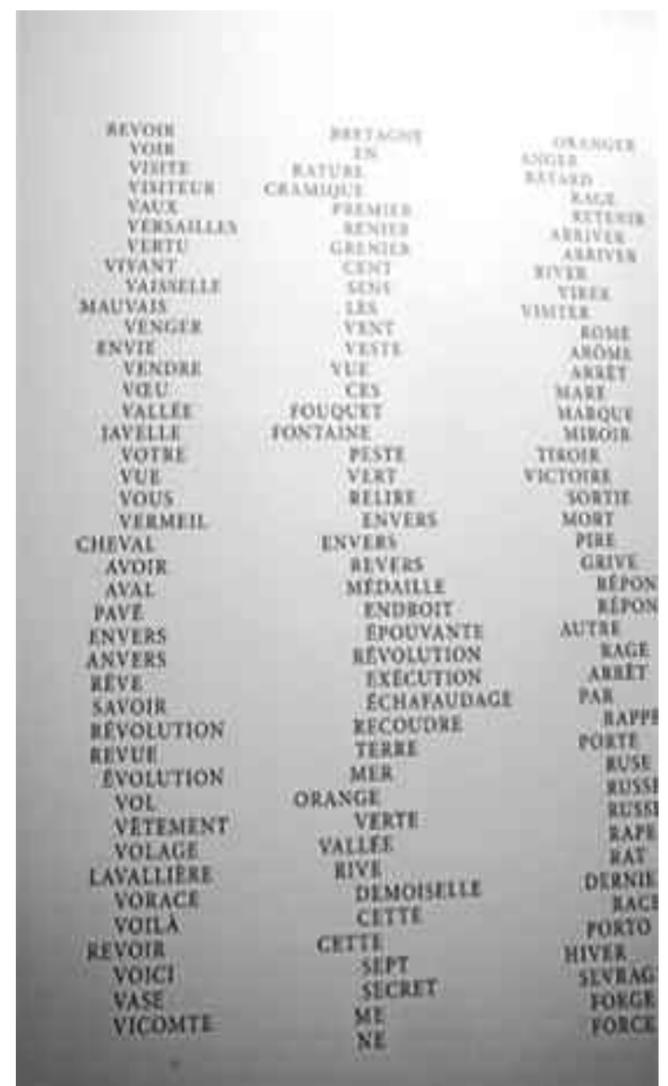
Bien que l'air joué ait un allant ancien, on se rendrait bientôt compte d'une illusion : nous ne serions pas devant l'exposition d'une dame d'un grand âge, mais bien devant celle d'une jeune fille bondissante et espiègle. Il faut reconnaître que la création a ses raisons que l'être humain en son cheminement individuel et son histoire collective ignore et dont il ne peut que constater la magie, comme de voir que Jacqueline aboutit aujourd'hui en son art à une enfance. Une enfant de nonante ans qui aura fait le tour des ans comme on ferait le tour d'une horloge et qui aura ramené de ce périple en son heure zéro ce qu'il fallait retenir du monde adulte, c'est-à-dire bien peu de choses.

L'exposition qui se tient à la Verrière Hermès à Bruxelles en cette fin d'hiver 2019 a quelque chose de discrètement rétrospectif. Il ne s'agit pas d'une rétrospective telle qu'envisagée dans le milieu de l'art avec son coefficient de vanité ou son bilan comptable. Il s'agit d'un regard porté sur un paysage : le paysage d'une vie créative, avec ses jalons. De tels jalons ne s'érigent comme tels que dans le temps. On passe parfois des caps sans s'en rendre compte, et ce n'est qu'après qu'on les reconnaît et qu'ils délimitent à leur manière l'espace en lequel on aura mené sa vie. Le dévoilement de cette géographie en ces lendemains aura toujours quelque chose d'une révélation pour l'artiste même et pour ses spectateurs ; ce sera toujours un coup de théâtre. On peut avoir les notes devant soi, ce n'est que lorsqu'elles se combinent merveilleusement qu'on saisit l'enchantement résultant de leur union. On assiste à une mise en musique de notes dans cette exposition de Jacqueline Mesmaeker. C'est son air, bien à elle, qui se fait entendre.

Le premier jalon dont elle s'empare et qu'elle convoque à la Verrière Hermès est une œuvre de 1980 qui consiste en la photographie d'un champ labouré vide de toute présence humaine que quelques timides bosquets dans le lointain agrémentent [*Versailles avant sa construction*, 1980]. L'image sous passe-partout est solennellement encadrée et un petit cartouche humoristique sous-jacent la commente : « Versailles avant sa construction ». Qu'y avait-il à l'emplacement du fastueux palais avant qu'on ne l'érige ? Un champ désert. Voilà un premier trait de l'existentialisme qui se fait sentir dans le travail de Mesmaeker : une manière de ramener le propos à hauteur d'humain et de regarder le réel en son milieu, avec une lucidité teintée de mélancolie comme d'ironie.

Cette œuvre est accrochée dans l'axe de l'entrée de la Verrière qui, pour rappel, est ce lieu d'art particulier situé à l'arrière d'une boutique de la marque de luxe française Hermès, implantée en bordure du riche boulevard de la Toison d'or. On voit donc naître la facétie se proposant de prendre Hermès pour Versailles. L'exposition est cette rétrospective masquée mais elle est simultanément et bien sûr un commentaire sur l'artificialité de la richesse pécuniaire qu'Hermès, pour l'exemple, incarnerait. Ô, il n'y a là rien de méchant. C'est une manière de prendre appui, ou plutôt de dessiner un cadre.

L'art de Jacqueline Mesmaeker est en effet tout entier traversé par cette question du cadre. Tantôt elle souligne un cadre existant, tantôt elle le crée de toutes pièces. Et tout est toujours affaire de dialogue (ou de monologues croisés, en une poésie de l'accotement) entre contenant et contenu. Une fois le cadre implanté, le jeu consiste souvent à y faire une apparition pour mieux s'en éclipser



ensuite – à moins que ce ne soit au contraire la disparition qui orchestre l'apparition. C'est un peu comme si nous étions au théâtre lorsqu'un acteur ou une actrice, pour créer le suspense, fait voir sa tête, sa main ou une jambe dans l'espace illuminé de la scène, depuis l'obscurité des coulisses. Nous assistons souvent à des échanges entre scène et coulisses chez Jacqueline Mesmaeker, entre petite et grande histoire. Et surgissent des questions liées à l'autorité que véhicule tel ou tel dispositif scénique (soit tel cadre). Le cadre peut être spatial, mais ce peut aussi être un cadre temporel : un instant, une journée, une vie... Et si certains cadres peuvent être bousculés, d'autres semblent avoir une fixité de pierre, au point qu'il ne reste plus qu'à s'en accommoder, mais alors avec panache, fantaisie, détachement.

L'œuvre *Versailles avant sa construction* se trouve au centre de la Verrière et voilà qu'elle semble en être la clé de voûte (pour parler architecture romane) ou son point de fuite (pour parler perspective). En effet, elle distribue deux autres grandes œuvres murales – des jalons récents, cette fois – déployées sur les parois de droite et de

gauche de l'espace [*Versailles en cascade & Fouquet en cascade*, 2017]. Que sont ces œuvres inhabituellement monumentales dans le travail de l'artiste ? Ce sont des cascades de mots, en lettres de plastique collées, qui dégringolent depuis les hauteurs. Ainsi, le cadre donné/choisi se précise : nous sommes dans une exposition/jardin, une exposition/parc. Rien de plus amusant pour Jacqueline dans le contexte d'Hermès de partir sur une métaphore du jardin à la Le Nôtre, avec son orthogonalité, ses symétries. S'appuyer là-dessus autorise tout de suite l'artiste à convoquer clandestinement toute une contrebande. Ce ne serait pas tant la France des lignes droites que la France buissonnière qui déboulerait alors : la France des fausses grottes, des rocailles, des soupirs, des dérives et des haies. Le contrepoint classique, tout aussi utile en définitive, étant posé. Ce classicisme lui est souvent nécessaire. Tel est le plaisir de Jacqueline à évoluer, par l'entremise d'Hermès, dans un imaginaire littéraire et pictural français qu'elle connaît bien, elle qui a régulièrement convoqué dans son œuvre des figures telles que Larbaud, Michaux, Watteau ou Chardin.



L'esquive buissonnière que pilote Jacqueline Mesmaeker a lieu ici dans une astuce linguistique et graphique. Après tout la langue aussi est un code, un cadre vis-à-vis duquel on peut se positionner. En partant de chacune des lettres des noms propres *VERSAILLES* et *FOUQUET*, Jacqueline Mesmaeker fait ruisseler une multitude de mots en des coulées/portées verticales nous éclaboussant de leurs embruns. C'est la vaste partition des réalités que l'on peut rencontrer dans une vie, en étant plus ou moins enchanté, ou plus ou moins atterré de les appréhender, bien que là encore ces deux émotions extrêmes inviteraient à prendre en définitive la voie neutre du milieu. Un existentialisme, dans le chef de Mesmaeker qui toucherait donc plus au zen de John Cage qu'à l'absurde d'Albert Camus. En descendant de la lettre *U* contenue dans *FOUQUET*, on rencontre ainsi des mots tels que « ...VOITURE, PUSTULE, AFFREUX, BULLE, CUMIN, LUMIERE, POULE, COURSE, ELU, RUE... ». Soit le poème des jours passant. Voire une réincarnation, au passage, de la fameuse *Salle Blanche* de Marcel Broodthaers qui disait en son temps : « *PRIX, EAU, ŒIL, PEAU, ECLAIRAGE, TEMPÊTE, COULEUR, GALERIE...* ».

En s'éloignant des cascades de mots et en retournant vers le centre de l'espace, on tombe cette fois sur un groupe de trois vitrines : des coiffes de plexiglas posées sur de hauts piédestaux en bois (réalisées pour la petite histoire par son petit-fils designer, témoin d'une inclinaison de Jacqueline à régulièrement intégrer dans sa création une logique familiale et amicale).

La forme d'une de ces vitrines est particulière : elle est très longue, car elle doit accueillir une œuvre de la série des *Secret Outlines*, un jalon de 1998 [*Secret outlines, Versailles*, 1998]. C'est un petit fascicule désuet se déployant en un leporel ouvert et maintenu debout sur sa tranche, montrant de solennelles vues du château de Versailles, de ses illustres habitants, de ses espaces. D'infimes dessins sont posés par-dessus les reproductions par Jacqueline Mesmaeker. Ce sont des signes à peine visibles parfois, mais qui disent tant des vies qui ont cours à l'ombre des grands événements de l'histoire, et qui disent tant aussi, de la malice avec laquelle l'artiste vient titiller ces derniers, leur grandeur, du seul bout d'un brin d'herbe ou ici d'une mine de crayon. Elle qui opposerait volontiers à Napoléon ou à telle salle prestigieuse du palais, la simple et provocante trace du passage d'une souris imaginaire... De Napoléon à une souris : voilà de quelle échelle, de quel rapport de force (ou de démonstration de l'incongruité du principe de rapport de force lui-même) Mesmaeker veut nous parler.

En observant cette première vitrine avec un peu de recul et en notant la position des deux autres vitrines qui la flanquent, on vient à penser que la métaphore géographique, géométrique, géopolitique, architecturale peut sans mal être encore filée, en ce sens que cette longue vitrine ne serait autre qu'une évocation de la fameuse Galerie des Glaces de Versailles, haut lieu de la grande histoire, s'il en est. Tandis que les deux autres vitrines représenteraient à leur manière d'autres « ailes » du château. Nous aurions ainsi au centre de l'espace de cette exposition-parc/jardin, une maquette du château lui-même qui s'y trouverait justement implanté. En quelque sorte, le spectateur se retrouverait en cette exposition comme s'il faisait partie d'une gravure d'époque du château, articulant ce qu'on a pu appeler une *perspective cavalière* des lieux. Comme s'il en était un personnage, un détail.

Dans les deux autres vitrines flanquant notre Galerie des Glaces, on distingue d'autres objets. Dans la première, ce sont d'adorables « bourses de ceinture » en soie et en velours, qui ont été reproduites au départ d'un original ancien [*Bourses de ceinture*, 2018]. Ces petites bourses ont quelque chose de moyenâgeux. Elles semblent

être les accessoires d'un page, d'un faune, voire d'un *putto* : toutes ces figures situées en périphérie des grands tableaux, fresques ou sculptures d'histoire. Figures marginales, plus allègres que soucieuses, dans lesquelles Jacqueline Mesmaeker n'aura cessé de se reconnaître, et de reconnaître semblablement les siens, son peuple, son univers.

Comme de juste, ces bourses sont là dispersées dans le fond de la vitrine, sans qu'un seul louis d'or ne s'y trouve. Pas un kopeck ni une thune, ni rien qui n'ait une valeur monétaire, sauf bien sûr les délicats objets eux-mêmes, ces tendres œuvres de couturières. Jacqueline Mesmaeker a des raisons de solliciter ce monde de la couture par le biais de ces pièces, qui sont des sortes de fac-similés amoureux. Elle en a puisque nous sommes chez Hermès, mais aussi parce que ses lointains débuts furent marqués par un passage dans ce monde du textile. Et que sans nul doute, l'idée de patron (autant l'autorité dirigeante masculine que le calque transparent utilisé par les coupeuses de tissu) a toujours eu une présence latente dans bien des travaux. Le patron, c'est un cadre. C'est un cadre moral et un cadre dessiné dont on peut se jouer.

Dans l'autre vitrine, on découvre un autre objet, trouvé celui-là, qui est identifié comme étant une « poire pétrifiée » [*Sans titre*, milieu 19^{ème} siècle]. On reconnaît effectivement la silhouette d'une touchante poire, dotée de sa tige, de ses deux feuilles et d'un genre de socle intégré. Est-ce une vraie poire qui a subi une pétrification calcaire sur des longues années ? Est-ce une poire qui fut recouverte d'une matière se solidifiant, tel le plâtre ? Ou est-ce une sculpture façonnée de main d'homme, ou par moulage ? Il y a toute cette intrigue qui plane au-dessus de cet objet. Or, c'est là une des autres facettes de la pratique de l'artiste, qui porte souvent de telles trouvailles à l'attention du spectateur, pour le plaisir de le voir spéculer sur la nature de ce qu'il voit. Mais aussi et surtout un tel objet est la manifestation de l'incroyable curiosité de l'artiste, qui lui permet de collecter sur son chemin des pensées, des images ou des artefacts abandonnés par d'autres êtres pris dans le tumulte de la petite et de la grande histoire. Éléments trouvés dont elle parvient ensuite à valoriser la candeur, avec une dose unique d'ironie et de tendresse. Tant sont candides bien des objets que produit l'imagination humaine. Et tant cette candeur crée entre les êtres du lien, suscite un serrement de cœur, l'empathie.

De curiosité et d'une empathie humaniste, il est encore question dans la vidéo qui défile sur un écran plat positionné non loin du bureau où patiente, la journée durant, l'employée qui tient l'exposition chez Hermès. C'est un film constitué d'un seul plan fixe, cadré sur un autre fascicule touristique d'autrefois consacré cette fois au Château de Fontainebleau [*Secret outlines, Château de Fontainebleau*, 1998]. Des mains manipulent les pages de ce fascicule, dévoilant une succession de photos anciennes, légendées, des luxueux espaces intérieurs de l'endroit. *La Galerie de Diane, ou Bibliothèque... Le salon François 1^{er}...* Le film s'attarde chaque fois suffisamment longtemps sur les images pour permettre à l'œil de venir s'y loger. Et plus encore, pour lui permettre d'imaginer que des êtres ont vécu là : qu'ils s'y sont logés, que cela a été habité. Par-delà tout le décorum et la hiérarchie sociale qu'il suppose, il y a malgré tout une relation entre les prestigieux hôtes disparus et les regardeurs qui s'établissent.

Les deux derniers gestes de l'exposition sont parmi les plus surprenants, les plus beaux.

Il y a d'abord le choix de rejouer une œuvre créée en 1995, les *Introductions Roses* [*Introductions roses*, 1995-2019]. Le principe d'origine consistait à insérer dans les fentes du parquet d'un

appartement ou dans les autres interstices d'un espace domestique de fines bandes de papier rose, la couleur fétiche de Jacqueline Mesmaeker. Manière de donner un caractère étonnement enfantin au minimalisme, que l'architecture en laquelle venaient se ficher ces traits roses pouvait représenter. Méditation aussi sur la liberté qu'on peut trouver dans un espace a priori clos. Ainsi d'un enfant qui s'invente un jeu dans le périmètre où on veut bien le laisser crapahuter. Jacqueline, qui a connu bien des accidents de santé au cours de sa vie, sait mieux que quiconque sans doute ce qu'il peut en être de la liberté d'esprit à trouver quand on est contraint à l'immobilité.

À la Verrière, ce sont de fins rouleaux d'un tissu rose que l'artiste vient glisser dans quelques curieuses encoignures préexistantes de l'espace, rabaissant là aussi d'une façon désarmante l'emphase portée par cette grande salle sensée recevoir le grand monde et le grand art.

Il n'empêche que ce geste aussi discret soit-il est aussi une démonstration de minimalisme : où comment atteindre à la monumentalité avec très peu. Ce qui est un art dont on pouvait croire Jacqueline a priori incapable, elle qui part si souvent d'un espace intime, domestique, mais dont on a ici l'éclatante démonstration (de quoi regretter de ne pas l'avoir emmenée à Venise).

Il y a enfin un vieux miroir horizontal, encadré de bois blanc et marqué de cent taches sous-jacentes de corrosion. Sur ce miroir, un autre texte collé en lettrage annonce cette fois « Versailles après sa destruction » [*Versailles après sa destruction*, 2018]. Que reste-t-il après la chute, ne serait-ce qu'imaginaire, du fastueux palais ? Un trompe-l'œil. La représentation de ce que fut la vanité, la mégalomanie, soit un spectral miroir renvoyant l'homme à ses égarements ou à ses souvenirs. Ou ne reflétant finalement que la seule chose qui demeure, à savoir la lumière. Cette œuvre se trouve en vis-à-vis de *Versailles avant sa construction*, à l'opposé de la salle, quoique dans une position un rien désaxée.

Si l'exposition est une rétrospective en forme de paysage-vie, cette œuvre a aussi la magnifique grandeur de proposer une méditation sur la vieillesse, un thème bien tabou finalement. Toutes ces taches de corrosion sont celles qui gagnent le corps à mesure que le temps avance et qui touchent hélas même une jeune fille espiègle et éternelle comme l'est Jacqueline Mesmaeker.

Par ailleurs, qui voit-on dans un ou une artiste qu'on célèbre en son grand âge, une fois l'œuvre accomplie, sinon soi-même en une inclinaison narcissique ? Est-ce que l'œuvre, pour tant de gens qui l'ignoraient jusqu'alors, tandis que courageusement elle s'élevait, devient un prétexte pour venir ultimement se mirer, lorsque tout est fait, lorsqu'il n'y a plus d'attention ou de soin à porter, mais bien le seul fruit mûr à récolter ? Voit-on, au final, tel artiste en sa surface plus qu'en son insondable profondeur ?

Quand on s'approche de cette dernière œuvre, on note que le texte imprimé en lettres de plastique collées sur le miroir se dédouble, bien sûr. Et plus loin, c'est le fond du miroir que l'on voit, c'est l'espace d'exposition derrière nous, ou devant nous. Peut-être est-ce finalement en cette démultiplication médiatique, doublée d'une disparition iconique que l'écho d'une présence se disperse. Peut-être que ce miroir est un œil ou un lac, une eau à laquelle retournent ultimement les corps que nous sommes.

Yoann Van Parys



La voix intérieure

Ce n'est jamais sans une pointe d'appréhension qu'on pousse la porte du temple. Le temple, c'est la Loge, ce centre d'art bruxellois discrètement niché en un coin d'Ixelles, sur les hauteurs de la bien nommée Rue de l'Ermitage. Le bâtiment abrita un temps une loge maçonnique. On a toujours de la peine à croire à l'existence de cette confrérie d'un autre âge. Mais il paraît que c'est une réalité et que ce culte du secret a quelque chose pour eux d'excitant. Tiens, tiens...

Comme pour rebondir sur l'identité du lieu, il a été décidé de choisir pour symbole du centre d'art un œil scrutateur, vaguement menaçant. Il est fiché dans la façade, en hauteur. C'est l'œuvre du graphiste Boy Vereecken. Il réalise aussi les affiches des expositions qu'on peut distinguer dans une petite cassette, non loin de la porte. Il interprète graphiquement ce même œil lors de chaque exposition, en se laissant influencer par le travail artistique montré. L'œil et l'affiche sont les deux seuls signes extérieurs de la présence d'un centre d'art contemporain à cette adresse. Pour le reste, il n'y a que ce bâtiment un peu lugubre et cette grosse porte d'entrée noire engoncée.

Voir sans être vu... Dominer, discrètement. Echappe-t-on à l'âme d'un lieu ? Est-ce cette âme qui commande ? C'est en tout cas Anne-Claire Schmitz qui est la directrice de l'endroit. Elle a dernièrement remporté la timbale du pavillon belge, et on la verra bientôt sous les feux de la rampe à Venise avec Harald Thys & Jos De Gruyter, ces wallons.

On se dit avant d'entrer :

Courage

Rien de fâcheux ne devrait arriver. Au pire, on nous prendra pour des wallons. Et sinon, nous avons sous la main le numéro de téléphone de maman.

On sonne à la porte. Et voici qu'une charmante stagiaire vient ouvrir. Elle explique que la Loge présente une exposition de Michel Blazy, artiste français né en 1968. De toute évidence, les choses sont parfaitement normales, parfaitement charmantes...

La voix intérieure susurre de plus belle :

Encore une manifestation de paranoïa grandissante. Nous voyons pourtant comme tout se déroule bien ici.

Le centre d'art, lui aussi, est une voix intérieure. Il est tout en déambulations, couloirs, points de vues. On dirait qu'on est dans une grande oreille, qu'on parcourt des canaux auditifs menant tout droit vers le cerveau. De l'œil à l'oreille, puis de l'oreille au cerveau, il n'y a qu'un pas. Au premier étage, un balcon avec moucharabieh permet de plonger le regard sur ce qui est la pièce principale de l'édifice : une solennelle salle de cérémonie. L'ensemble est définitivement inquiétant. Paranoïa ou pas.

Et voici que se présente, dans ce canal auditif, dans cette grande oreille, le travail de Michel Blazy. La rencontre est assez fructueuse. Michel Blazy sait ce qu'est l'inquiétude, le vaguement menaçant. Il sait ce qu'est un conduit auditif. Il le sait pertinemment, car il a fait de la nature son partenaire. Voire son maître, son gourou. Un peu pour rire, évidemment. Beaucoup pour rire. Blazy est assez génial à ce titre, car il saisit dans son travail le potentiel humoristique de la nature : sa puissance comique et plus largement dramatique. La nature est une école d'art dramatique à elle seule. Elle est pleine d'étudiants avides de montrer ce qu'ils savent faire. Toutes ces émotions qu'ils sont capables de mimer !

A main gauche, passé deux sas d'entrée –initiation oblige– on tombe sur une vidéo exemplative de cette approche intitulée *The party*, 2009. L'accessoire principal du film est une sorte de cône de plastique, quelque chose comme une flûte à champagne coiffée de sa cerise et de sa tranche d'ananas. Un gros plan est réalisé sur cet objet qui se trouve placé dans divers lieux que l'on devine tout au plus par des détails périphériques à l'image. Mais le plus important est ce qui advient dans le cadre. Car des animaux se précipitent sur cet objet, et en particulier sur la cerise qui suscite les avidités. Un lézard et un oiseau se relaient à l'écran. Ils tâtent du bec ou du museau la chose rouge, gluante, attirante. Cette cerise d'apéritif. Bien entendu, la cerise, elle, ne bronche pas. Tout juste le cône de plastique est-il bringuébalé en un pugilat.

Voilà une première belle expression de ce qu'on nommerait en cinéma, « la direction d'acteurs ». Comment Michel Blazy dirige-t-



il ses acteurs ? En faisant bien peu de choses. En se contentant de recourir à un petit accessoire tout au plus, puis en faisant confiance aux instincts animaux de ses comédiens. Un animal jouant avec un instinct animal, on peut vous le dire, ce n'est pas rien. C'est du spectacle. C'est une lutte façon Gladiateur, avec Russel Crowe. Michel Blazy ne s'agit donc pas. Il est décorateur de plateau. C'est un réalisateur qui se la joue accessoiriste.

Dans la salle principale, dite de cérémonie, que voit-on ? Sur l'estrade, au fond, là où devaient se tenir on ne sait quels prêtres maçons autrefois, se dressent cette fois trois poubelles. Ce sont des prêtres-poubelles, en toges (*Fontaine de Mousse*, 2012). Et pour cause : surgissent de leurs entrailles une stupéfiante mousse blanchâtre, sans cesse en production, en mouvement, suggérant potentiellement ici leurs habits et logorrhées. Il est fascinant de voir cette mousse ainsi mousser dans de petits crépitements. Il doit y avoir là au fond des poubelles quelque réaction chimique à l'œuvre qui suscite tout ce débordement. Il est vrai qu'un gourou aussi débite constamment une surabondance de paroles, de pensées, d'actes qui le dépassent lui-même.

C'est une notion chère à l'artiste, le débordement. Cela souligne combien la nature est en réalité hors de notre contrôle. Nous sommes, en tant qu'êtres humains, absolument parties intégrantes de la nature. C'est l'autre postulat créatif de Michel Blazy. Il se distingue en cela de Giuseppe Penone qui pour sa part reste plus dans un art intra-naturel. Michel Blazy fait plutôt dans l'hybridation homme-nature. Effectivement nous réalisons des expériences avec elle. Nous sommes des colocataires de la nature, assez tyranniques, au demeurant. Mais ce serait présomptueux de croire qu'on la contrôle, la nature, qu'on la domine, tout tyrans que nous sommes. D'ailleurs, au vu des expériences délirantes qu'on engage avec elle, là est bien tout le problème. Car sans doute, est-ce un art de jouer avec l'inertie et l'expansion intrinsèque à la nature. De la laisser être telle qu'elle est. Art que maîtrise parfaitement notre Michel Blazy, en Giuseppe Penone deux point zéro qu'il est. Mais art que maîtrise nettement moins le paquet de scientifiques apprentis-sorciers qu'on doit se coltiner depuis des décennies, entre les illuminés des OGM et les obstinés du nucléaire. Contrôler le non contrôlable : on voit à quel point c'est là un enjeu de philosophie asiatique. Les artistes, au moins depuis John Cage, s'intéressent beaucoup aux philosophies asiatiques. Les scientifiques (ou les entreprises qui les emploient à des fins délirantes), y compris les scientifiques asiatiques d'ailleurs, semblent s'y intéresser nettement moins.

Autres acteurs, toujours wallons, et toujours dans la grande salle de cérémonie : des boules de poil. On dirait cette fois qu'on est plongé dans un dessin animé avec de repoussantes petites bêtes, auxquelles on s'attacherait néanmoins tendrement, comme chez Pixar. Ces

boules de poil, ces oursins, sont une œuvre, ou série d'œuvres faites de sacs poubelles, de coton, lentilles, et eau identifiées comme étant des *Buissons lentilles*, 2018. Elles sont posées sur la moquette vert émeraude qu'on a tendu dans la pièce et elles ont formé au fil du temps de l'exposition de grandes auréoles brunâtres sur ce tapis. Ainsi, on le constate, on ne perd pas le fil de l'art religieux ici. On conserve le motif des auréoles, qu'on a vu partout, de Van Eyck à Fra Angelico. Sauf que ce ne sont pas des anges qui les portent mais des sacs poubelles. Une épiphanie du déchet et de la civilisation qui va avec.

Il est aussi question de belles auréoles, qui en deviendraient presque des expressions de l'expressionnisme abstrait, lui aussi revisité, dans les sculptures murales de la série des *Amibes murales*, toujours de 2018, en plâtre, coton, colle à papier peint, colorants alimentaires. Ce sont de champignonsques protubérances, fondues dans le mur, qui exsudent des auréoles multicolores venues d'on ne sait quelles entrailles. Elles se retrouvent un peu partout dans le bâtiment de la Loge. En quelque sorte, ce sont des œuvres qui poussent là comme des champignons, dans cette obscurité, cette cave qu'est la Loge. La nature est, il est vrai, bien moins économe de ses effets. Elle ne connaît nullement la logique minimaliste du marché de l'art. Et assez peu la règle de la rareté.

Ces œuvres auréolées de couleurs sont modestes. Mais il n'empêche qu'on devine en filigrane, dans quelle mesure l'expressionnisme abstrait historique peut paraître dans l'absolu bien pâle, au regard de ce que la nature est capable de produire dans le même genre, ne serait-ce qu'à penser aux spectacles tonitruants des aurores boréales, massifs de coraux et autres éruptions volcaniques. Les gens dans l'art disent d'ailleurs toujours que cela a déjà été fait avant, en mieux !

Avant de descendre au sous-sol, avant de s'enfoncer encore plus profondément dans ce palais hanté de la Loge, on aperçoit dans un couloir triangulaire, en cul de sac, des œuvres caractéristiques de la pratique de Michel Blazy, qui sont des plantations faites dans des téléphones et autres appareils électroniques déjà désuets (*Pull overtime*, 2018). Des végétaux poussent fièrement sur ces objets amorphes, chargés d'un peu de terre, que la société de consommation a produit et dont le seul horizon est de se périmer. La plante n'en a cure, de cette date de péremption. Une plante, en somme, est toujours partante. Du moment que les conditions de la vie sont présentes, elle s'accommode de tout type de modèle de téléphone. Pas besoin de l'i-phone X. La plante téléphonerait avec n'importe quoi. Une sacrée technologie, en somme, que porte la plante, capable de toutes les adaptations, les reprises, à peu de coût. Et elle va toujours vers le haut, est toujours optimiste. Elle a un programme marketing du tonnerre, la plante.

Parvenu en bas, on tombe sur un ensemble de vidéos : *Voyage au centre*, 2002 ; *Green Pepper Gate*, 2002 ; et *Le Multivers*, 2003, qui donne son titre à l'exposition. C'est là tout un cinéma. Ce ne sont pas des documentaires animaliers ni des documentaires sur le monde végétal. Ce sont des films d'horreur, d'aventure, de réalisme social, ou encore des films contemplatifs asiatiques coréalisés avec la nature, une fois encore. La règle de tournage consiste souvent à venir regarder les choses de prêt. Lorsqu'on plonge le regard dans l'oculus du microscope, on tombe toujours sur un péplum en cours. De nouveau, il ne faut pas faire beaucoup d'efforts. La nature s'est déjà occupée de tout. Elle a joué les rôles conjoints de responsable des effets spéciaux, de directeur de casting, de scénariste... Il suffit (presque) d'appuyer sur le bouton, ce que fait Michel Blazy, avec son flegme tout britannique. Quand on s'approche ainsi de la nature, on tombe finalement nez à nez avec le vivant. Qu'est-ce que le vivant ? C'est le mystère. Qu'est ce qui fait battre ces cœurs ? D'où viennent ces palpitations, cette volonté tenace d'exister, ces événements qui peuvent toujours advenir au coin du bois ? Et qui a écrit ce film ? Et qui a formé ces acteurs hilarants ? C'est un suspense quasi permanent.



L'exposition s'achève sur une salle lumineuse située aux étages donnant vers l'extérieur, la rue. Nous sommes dans l'œil, le mirador. Et c'est Ixelles qui s'étend là en bas, de tout son long. Dans cet espace on note avant tout la présence d'une quantité de plantes, apparemment de la même espèce. Ce sont des plants d'avocats s'élevant finement et droitement depuis leurs pots. Le lieu apparaît comme une serre. Mais on sent bien que quelque chose ne tourne pas rond ici.

Le texte de l'exposition nous renseigne : il s'agit de la collection personnelle d'avocats de l'artiste. Avocats particuliers, car ils ont été plantés au départ de noyaux d'avocats achetés au supermarché. Ce qui est amusant, c'est que cela dessine un statut d'œuvre qui a une existence continue, au-delà du temps artificiel de l'exposition. Ce temps qu'il faudrait pouvoir remettre en cause (la nature ignore le concept d'exposition). C'est aussi « une sculpture à faire chez soi ». Ou comment la sculpture est à portée de tous.

Mais l'aspect moins enthousiasmant a tôt fait de surgir aussi. Comme ces avocats de supermarché résultent de croisements d'espèces, voire de modifications génétiques destinées à obliger les cultivateurs à racheter constamment des semences, ils ne donnent pas de fruits. Ce sont des avocats stériles. Michel Blazy s'est néanmoins pris d'affection pour ces plantes dont le destin a été contrarié par les motivations imbéciles de l'humain. Il a donc décidé de les faire croître vaille que vaille. Il les accompagne. Il les écoute. Cette salle à Ixelles pleine d'avocats qui ne donnent pas est comme un petit home de vieux... de jeunes vieux, hélas. Ils ne peuvent plus. Ils n'ont jamais pu d'ailleurs... Et Michel Blazy de hocher la tête, en aide-soignant compréhensif.

On le constate, il peut y avoir du drame, du vrai drame, du mauvais drame dans l'histoire. Mais ce piètre scénario-là, ce n'est pas la nature qui l'a écrit, ni Michel Blazy. Ce sont des imbéciles.

Dehors, c'est le printemps. La voix intérieure nous rattrape et nous dit :

Bon, allons prendre l'air. C'est une triste fin, mais tout ira mieux demain, comme le chantait Bob Marley. Et puis, voilà, la bonne nouvelle, c'est que tout s'est bien passé, à la Loge. Il n'y a pas eu de problème, finalement, avec les francs-maçons. Ils sont sympas.

Nous redescendons les escaliers. Nous rejoignons le hall. Et là, surprise, il n'y a plus personne. Pas même un artiste wallon ! La jeune stagiaire accueillante est partie. Nous saisissons la poignée de la porte pour quitter les lieux, rattrapés par une irrépressible angoisse. Mais horreur, la porte est fermée de l'extérieur. Plus moyen de sortir.

Ne reste plus qu'à manifester le jeudi. Et le vendredi aussi.

Louis Anecourt



Le Botanique

Un vaste espace central. Quasi désert. Sur les murs latéraux, quelques images de grands ou plus petits formats. Et quelques pièces volumineuses posées ici et là. Nous nous trouvons dans le Muséum du Botanique, sur les traces du photographe Michel Mazzoni. Est-il présent ou absent ? Notre visibilité est réduite, nous croyons distinguer son profil entre gris clair et gris foncé mais sans doute l'artiste n'est-il présent qu'en pensée. En pensée et en morceaux. En force, aussi.

L'atmosphère qui règne dans ce lieu dépouillé est celle dans laquelle baignent certains films d'anticipation. Nous serions en 2984, dans un décor lunaire un peu froid où le silence semble taillé dans une masse sonore d'une quiétude absolue. Nous avançons, impressionnés par la vision de vestiges de civilisation, de menus objets insignifiants, des herbes rares, certains éléments d'architectures d'un passé retrouvé. Rien de fantomatique, pourtant, dans le paysage. C'est la netteté, la maîtrise, l'autorité de la création dans son ensemble qui nous frappe. La géométrie des formes renvoie à un expressionnisme abstrait, indissociable des teintes qui enveloppent de douceur les choses vues. Nous voici au contact du vocabulaire esthétique de ce qui est perçu par un œil qui se serait détourné de l'être humain pour ne s'attacher qu'à son environnement morcelé. A travers cette esthétique en archipels, nous découvrons des traces d'existences désertées ; des empreintes ; des polygraphies qui ne seraient plus articulées à aucun sens. Des indices susceptibles de reconstituer une sorte de scène originaire et qui auraient convoqué des paléontologues, des astronomes ou la police scientifique en vue de cette quête de l'invisible, destinée au plaisir fantasmagique de l'introspection. Le minimalisme et l'humilité de la proposition artistique sont ici tout conceptuels et si la visibilité du spectateur est réduite, c'est qu'il s'agit d'être autrement (clair)voyant. Il s'agit de voir ce qui est occulté, fragmenté ou en passe d'être oublié : l'art comme projet d'un film inédit et familier à la fois, monté à partir d'extraits malléables à combiner sans fin avec un exigeant désir d'harmonie.

Obscurcir le sens

Comme si l'artiste s'était souvenu d'un futur désaffecté de l'art, alors qu'il accomplissait son travail *in situ* à travers les 600 m² à sa disposition sous 12 m de plafond, ses images sont peu chargées d'affects. Elles ne charrient pas d'émotions telles que la joie, la peur, la colère ou la tristesse. Elles entrent en collision. Aucune ne se voulant mémorable, elles ne valent le coup d'œil qu'associées sensuellement après avoir été détachées de toute réalité singulière. Ici, pas de baiser entre amoureux immortalisé en pleine rue à Paris, pas de dramatisation durant la guerre d'Espagne ou autre manipulation à des fins sentimentales. Le corps et la sexualité restent hors champ. L'accroissement de l'entropie qui accompagne le retour vers l'inorganique, la déliaison qui délégalise et éloigne affects et représentations, court-circuite toute psychisation et opèrent, avec style et une implacabilité certaine, la mort du sujet. Ses clichés pris sur le vif, numériques ou analogiques, Mazzoni les retravaille pour les transformer en artefacts pu-

rement graphiques ouvrant sur la radicalité de son propos : au-delà de cette limite, l'œuvre n'existerait plus. Nous pensons au célèbre sonnet de Mallarmé qui évoque, sous l'apparence d'un Cygne, la glaciale blancheur du signe. Comme Mallarmé, d'ailleurs, soucieux d'obscurcir le sens de ses poèmes, le sens des images de Mazzoni est laissé à l'interprétation de chacun.

Les modèles de Malevitch

Dans un univers minéral et bétonné, la lumière est braquée sur des éléments fragiles et éphémères, des murs aux surfaces facettées, des formes sphériques, des trous, des sols accidentés... Les images débordent de leur cadre et se transforment en autant de motifs d'une plasticité sculpturale, agencés en trois dimensions tels les *Architectones* de Malevitch, avec une force confusément mêlée d'allégresse.

A l'étage, regroupées en forme de pyramide irrégulière dans un angle, quelque cinquante images font encore allusion au constructivisme russe et à l'architecture brutaliste reconnaissable dans certains vestiges du régime communiste roumain ; on sait que l'épouse de l'artiste est roumaine et que celui-ci a beaucoup travaillé sur place, à partir de documents de propagande de première main issus de l'époque de Ceausescu, pour cette série qui fera l'objet d'une publication sous le titre de « Dumitru » (prénom du grand-père de son épouse) chez Alt Editions à Bruxelles et MER Paper Kunsthalle à Gand.

Plus loin, une succession de travaux plus figuratifs à dominante noire, disposés de manière linéaire, se prolonge jusqu'à la sortie de secours du Muséum, l'espace étant exploité en étroite relation avec les objets exposés. Des inserts en gélatine de couleur orange les recouvrent, selon un maniérisme qui frise la coquetterie.

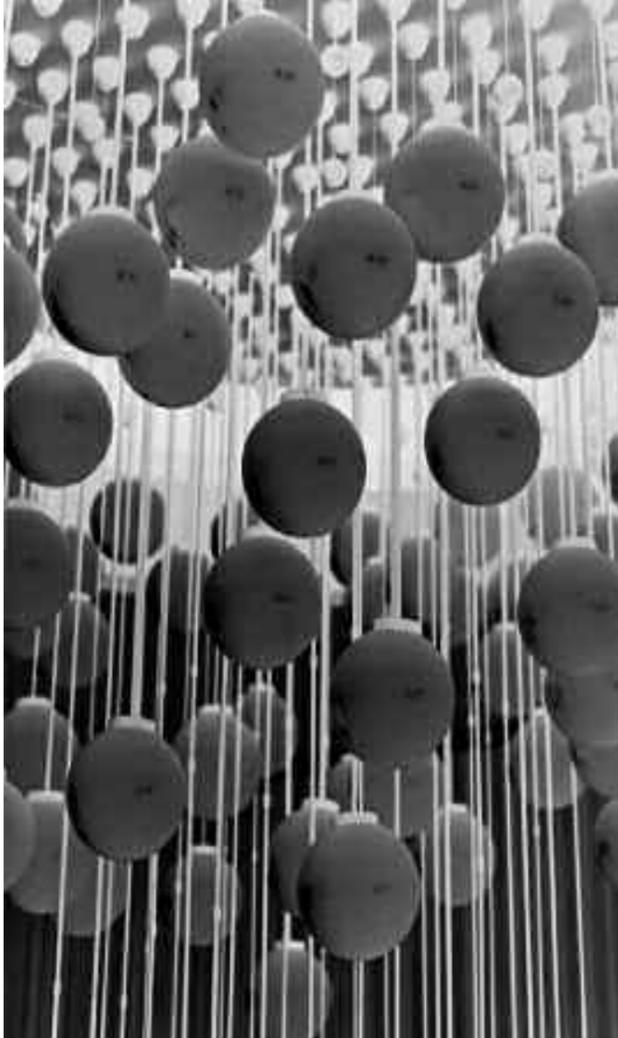
Né français en 1966, Michel Mazzoni vit et travaille à Bruxelles où il s'est établi voici une douzaine d'années. Les amateurs ont pu découvrir son travail en solo à l'Espace Galerie Flux de Liège dès 2011, au Musée de la Photographie de Charleroi en 2013, à la librairie Peinture Fraîche et à Art Brussels en 2017, à l'Espace Contretype, puis à la Biennale du Parc d'Enghien en 2018, entre autres lieux au plan national. A l'international, il a exposé aux Pays-Bas, en Roumanie, en Corée du Sud et bien sûr en France.

Ses références à la photographie comme au cinéma d'auteur, le soin apporté à la conception éditoriale de ses catalogues d'exposition, la reproduction de ses images sur divers supports et leur « mise en page » à la manière des paragraphes ou des lignes d'un livre, ses affinités synesthésiques avec le design, la sculpture, l'architecture, la peinture et la musique nous semblent trahir, dans cette impressionnante exposition, la volonté de l'artiste de partager ce qui l'anime : rien de moins que sa passion d'un art total...qui avec précision ne parlerait de rien.

Catherine Angelini

>14.04.2019. Michel MAZZONI – OTHER THINGS VISIBLE.

Le Botanique. 236, rue Royale à 1210 Bruxelles. www.botanique.be



Attention visibilité réduite !

Copyright Michel Mazzoni, from the series *Other Things Visible*, Le Botanique, 2019

Un changement bienvenu à la tête de la programmation du Bota

Grégory Thirion, commissaire de l'exposition de la série OTHER THINGS VISIBLE de Michel Mazzoni, vient d'être nommé responsable du Service des expositions du Botanique par la Communauté française. Il nous donne quelques informations concernant ses deux casquettes.

Dans quelles circonstances as-tu été nommé ici, Grégory ?

Diplômé d'histoire de l'art à l'ULB j'ai depuis 2003 toujours travaillé dans le domaine de l'art contemporain en Belgique, et à Paris durant une période de deux ans. Ma dernière expérience avant d'arriver au Botanique a été de co-fonder et co-diriger la galerie d'art D+T Project à Bruxelles de 2010 à fin 2016. J'ai ensuite appris l'appel d'offre lancée par le Botanique, à laquelle j'ai répondu.

Quels sont les points forts de ton programme, d'après toi ?

La candidature au poste de responsable des expositions nécessitait de proposer une programmation d'expositions sur une année, pour les deux espaces du Botanique, le Museum et la Galerie. J'ai défendu la présentation d'artistes confirmés liés à la Fédération-Walloonie Bruxelles, la défense des artistes émergents également. Une ouverture à l'international est également importante. Loin de me cantonner je favorise également les échanges entre les communautés linguistiques. Il y a de ma part un grand investissement prospectif, je vois beaucoup d'expositions, je m'intéresse à la jeune création en visitant les écoles d'art. J'ai également la chance d'avoir des prescripteurs autour de moi qui me partagent leur coup de cœur. Je propose à la Galerie du Botanique une jeune artiste ostendaise, Julie Scheurweghs et pour les Nuits Botanique à la fin du mois d'avril, je présenterai le travail d'un jeune photographe flamand, Bastiaan Van Aarle. Des photos couleur de paysages présentées en très grand format dans les serres. Pour le reste, ceux qui m'ont connu comme galeriste savent que je veux cultiver avec chaque

œuvre un rapport intime. Un moment de méditation. J'attache dès lors une place primordiale à la scénographie des expositions.

Comment en es-tu venu à prendre contact avec Michel Mazzoni ?

J'ai rencontré Michel il y a environ 9 ans. Au Botanique, d'ailleurs, lors d'une exposition de 20 photographes, dont lui, dans les Jardins du Botanique. Il est impliqué dans le milieu artistique bruxellois depuis une quinzaine d'années et avait même pensé exposer dans ma galerie (D+T Project, ndr) sans m'en parler. Son travail m'a toujours intéressé, sa vision de ce qu'est la photographie, comment utiliser ce médium et de sortir du champ stricte de la représentation.

Et que de grands travaux allaient être mis en chantier pour transformer l'espace ?

Oui je suis très heureux de ces rénovations dans le Museum. Le sol, les murs ont été rénovés dès novembre 2018 et en ce début 2019 nous avons changé l'éclairage, par soucis esthétique évidemment, mais également avec une préoccupation environnementale puisque nous sommes passés au Led. Michel m'a d'ailleurs aidé dans les recherches d'un nouveau système d'éclairage que nous inaugurons avec son exposition. Nous bénéficions maintenant d'une lumière pure, blanche. Le parquet rénové, le fond du Museum dégagé, redonne plus d'ampleur à l'ensemble, conçu comme une grande halle. Le travail *in situ* de Michel, très sensible à cette question de l'adéquation entre ses œuvres et leur lieu de réception, s'inscrit parfaitement dans cet environnement.

Cette exposition drainera sans doute moins les foules que la précédente. Elle est plus élitiste et difficile d'accès...

L'exposition précédente, *Empreintes* de Ernest Pignon-Ernest a attiré plus de 15.000 visiteurs, c'est impressionnant en effet. Ernest est déjà une légende, connu mondialement et son travail va bien au-delà de l'art, il y a son engagement par les sujets traités,

son humanisme. Il n'avait jamais été montré en Belgique.

En reparlant de *Other Things Visible* de Michel Mazzoni, avec des informations, des commentaires et à travers l'inventivité des ateliers créatifs pour les enfants, sans parler de nos efforts de communication, nous avons un défi stimulant à relever. La prochaine exposition, qui débute le 06 juin 2019 est consacrée au travail de Peter Downsbrough, artiste américain né en 1940. Bien qu'il soit installé à Bruxelles depuis plusieurs décennies déjà, n'a plus fait l'objet d'une exposition en institution à Bruxelles depuis plus de 10 ans. Je me souviens de son exposition au Musée de Louvain-La-neuve en 2009, qui fût pour moi une révélation sur son travail. Je suis très heureux de collaborer avec Argos qui proposera dans sa programmation de juin 2019 la projection durant trois semaines des films de Peter Downsbrough. Nous créerons un billet d'entrée commun aux deux institutions. Pour la rentrée académique, nous invitons Emmanuel Van Der Auwera, qui profite actuellement d'une belle visibilité. Récemment montré à Kanal, il a été lauréat du Prix langui du Belgian Art Price en 2015, il fût artiste résident au HISK et ensuite au WIELS. Une exposition des œuvres de Balthasar Burkhard clôturera l'année 2019. Cette exposition de ce très grand photographe suisse décédé en 2010 qui a marqué le monde de l'art dès le début des années 70' attirera un très large public. C'est de la photographie monumentale, techniquement impressionnante et apparue dans un contexte historique très riche de l'art contemporain que furent la fin des années 60' et les années 70'. Il fut notamment le photographe de Harald Szeeman autour de la documenta 5 en 1972.

Propos recueillis par Catherine ANGELINI

Art Brussels 2020

23-26 April

STAVE
THER
OSTE

ARCO

RENCONTRE AVEC L'ART ESPAGNOL ET LATINO-AMERICAIN

Madrid peut se vanter d'accueillir un boulevard avec quelques-uns des musées les plus importants au monde : le Musée du Prado, le Reina Sofía et le Thyssen-Bornemisza, des fondations privées comme la Caixa et Mapfre, des centres d'art tels que La Casa Encendida et le Matadero et bien sûr des dizaines de galeries aux alentours. Et tous ont à cœur de montrer, au moment où la foire internationale d'art contemporain de Madrid, ARCO, bat son plein, leurs meilleures productions. Car ARCO n'est pas une foire normale : avec plus de 100.000 visiteurs, c'est un événement populaire.

Pour la communauté des artistes espagnols, c'est un lieu de rencontre, une place publique, une agora où se rencontrer, s'organiser, manifester son malaise et protester par le truchement de performances plus ou moins réussies. Avant ARCO les artistes s'en allaient protester au Prado ; à présent, ils le font dans le cadre d'une foire consacrée au business privé. Et pourquoi pas au Reina Sofía se demande l'artiste et écrivain Tomás Ruiz-Rivas dans son blog « Antimuseo ».

ARCO, c'est aussi le carrefour où les acteurs de l'art contemporain européen et latino-américain se retrouvent pour échanger. Avec près de 40 galeries et de nombreux collectionneurs, l'Amérique latine y est très présente.

Cette année, tous les regards se sont tournés vers la sculpture de l'artiste catalan Santiago Sierra, dont une œuvre, Les Prisonniers politiques de l'Espagne contemporaine, avait été brièvement censurée lors de la précédente édition de la foire. Pour cette édition Sierra s'est associé à son compatriote Eugenio Merino afin de rendre un hommage ambigu et taquin au roi Felipe VI d'Espagne, le représentant par une statue de cire de plus de 4 mètres de haut. Elle est fabriquée à la manière d'un « ninot », une figure typique de la fête des Fallas, à Valence. Le hic, c'est qu'à l'issue de la fête, le « ninot » est brûlé.

C'est l'image de la foire 2019, bien entendu, une œuvre drôle, provocante. C'est aussi une constante, un rituel : chaque année, organisateurs et médias utilisent une pièce pour attirer le public. De braves citoyens qui vont payer leur entrée à 40 euros ! Une bonne affaire. Pour les professionnels, c'est une bricole.

Très conscientisés par rapport aux enjeux féministes, les Espagnols ont été stupéfaits de constater que, sur 1100 artistes exposés, seules 82 étaient des femmes. Pour comble, ils ont appris que la prochaine biennale de Venise, sous la houlette du commissaire Ralph Rugoff, n'accueillera aucun artiste espagnol.

PEROU

Cette année ARCO a ouvert ses portes au Pérou. Pas moins de 15 galeries et 24 artistes sélectionnés par Sharon Lerner, la directrice du Musée d'art de Lima, étaient présents, de même que des journalistes, des critiques d'art, des conservateurs de musée, et surtout, des collectionneurs. A l'extérieur, plusieurs galeries et même des ateliers d'artistes madrilènes ont accroché les œuvres d'artistes péruviens, comme les ateliers Mala Fama et Nave Oporto qui ont montré les travaux de 5 créateurs dont Silvana Pentana, lauréate du prix du National Museum of Women in the Arts.

D'autres artistes péruviennes importantes ont attiré l'attention, ainsi Sandra Gamarra et Luz María Bedoya. Gamarra, présentée par la galerie Juana de Aizpuru, y a montré l'installation Corners. Walls. Floors qui, déjà en 2002, revendiquait un musée d'art contemporain pour la ville de Lima. Depuis, le musée a été créé, en 2013 : le LiMac. Il s'agit d'une figure architecturale, une fantaisie de musée destinée à attirer l'attention sur ce qui manquait dans la culture de son pays. Luz María Bedoya a montré, à la galerie Gregorio Persano, une vidéo de son projet

«Muro» (Wall), déjà projeté lors de la biennale de Venise en 2005, un travail en continue évolution, truffé de messages indéchiffrables qu'elle a mis dans des trous de murs de plusieurs villes.

D'autres œuvres ont été remarquées, par exemple celles de l'artiste allemande Rebecca Horn, à la galerie Pelaires, qui fêtait ses 50 ans d'activité; Gavin Turk, l'un des «Young British Artists», à la galerie Maruani Mercier; Julian Rosefeldt, l'auteur du film Manifesto, avec Cate Blanchett, était dans le stand de la galeriste Helga de Alvear, et le cubain Dagoberto Rodríguez, fondateur du collectif « Los Carpinteros » dans la galerie Peter Kilchmann.

Parmi les galeries belges, Messen de Clercq a exposé des artistes « latinos » : le péruvien Nicolas Lamas, les plasticiens espagnols, Ignasi Aballi et José Maria Sicilia, et un mexicain, Jorge Mendez Blake. La galerie LMNO était présente avec Angela Detanico, Rafael Lain et Adrien Lucca, Tim Van Laere exposait Rinus Van de Velde, Armen Eloyan et Marcel Dzama, entre autres, et la galerie Michel Rein, Dora Garcia. De son côté Nadja Vilenne avait choisi de montrer un ensemble de photos de fleurs de Michael Dans, de nouvelles peintures de Emilio Lopez-Menchero et des sculptures de Jacques Lizène.

DRAWING ROOM : YOKO UHODA

Et puis il y a le off, ou les « off ». Les événements, les foires plus petites, mais tout aussi intéressantes. La nouvelle arrivante, SAM, est consacrée aux maîtres du XXe siècle : Dali, Picasso, Léger, Chagall..., mais aussi des « clasicos » contemporains espagnols comme Tapies ou Chillida. À l'autre extrémité, « Justmad » met le focus sur les nouveaux jeunes artistes à découvrir. Enfin, « Drawing Room » se centre sur le dessin contemporain. Parmi les 19 galeries sélectionnées se trou-

vait la liégeoise Yoko Uhoda, avec des papiers de John Franzen et Pierre Ardouvin.

Se promener dans une foire d'art contemporain n'a rien avoir avec une visite au Prado ou au Reina Sofía. Les œuvres n'ont pas d'étiquette, de panneau ou de cartel explicatif sur le contexte social et historique à l'origine. Et pourtant, les visiteurs se bousculent pour visiter cette manifestation typique du marché de l'art.

En effet, ainsi que le raconte dans un article Manuel Borja-Villel, directeur du musée Reina Sofía de Madrid, « Dans le monde de l'art, comme dans le reste de la société, un groupe relativement petit de collectionneurs, d'artistes, de galeries et d'opérateurs culturels accumulent une énorme quantité de ressources et de pouvoir. On pourrait dire qu'ils n'ont pas besoin des musées ni des organismes publics pour faire leur travail. Gagosian, Pace ou Hauser & Wirth sont capables de se lancer sans trop de difficultés dans de gros projets d'exposition ou de recherche (livres, catalogues raisonnés) alors que beaucoup de centres d'art ne parviennent que péniblement à ouvrir leurs portes (même si souvent ces centres sont amenés à travailler comme des entités privées, en privilégiant l'intérêt économique au détriment de l'éducatif). Et pourtant, les musées continuent à être décisifs car leurs actions surviennent dans un temps long et complexe, ce que le libéralisme n'a pas ».

Genaro Marcos



© Photographie de François Goffin série Les chasses simples - Collection Province de Liège - Service Culture

Aux lueurs de printemps

Une sélection d'œuvres de la collection de la Province de Liège

Du 3 mai au 9 juin 2019

Ouvert samedi et dimanche de 14h à 18h et sur rendez-vous 0477 38 98 35

Galerie Wégimont Culture

Chaussée de Wégimont, 76
4630 Soumagne

info@wegimontculture.be
caroline.coste@provincedeliege.be
04 279 53 69

« UUmwelt », Pierre Huyghe

L'art, un concept inachevé.

L'art d'aujourd'hui, empêtré dans son mouvement centrifuge nerveux, est en train de franchir une nouvelle étape. Le climat inflationniste de la scène artistique, tant du côté public que privé, crée une offre artistique spectaculaire, qui se manifeste horizontalement sous la forme d'une sorte de galaxie condensée. L'art semble, se trouver dans un soupçon de régression ou bien, s'ancrer dans une spirale de réflexions sur la situation de notre monde cruel et globalisé.

Peu d'artistes sont capables de faire le saut vers l'inconnu. Peu d'artistes sont en mesure de créer un langage visuel véritablement novateur, un art qui fonctionne selon un paradigme différent et inconnu. Un art qui laisse le grand « constat » derrière lui et exploite des images qui ne sont pas encore ou à peine visibles.

En 2000, l'artiste belge Frank Theys (né en 1963) réalisa une installation basée sur des expériences controversées. La science est immanquablement un élément essentiel de la production artistique de Frank Theys, comme en témoigne la remarquable installation « *Dr. Yang Dan's Cat Scan* », basée sur les recherches de la neuroscientifique Yang Dan, qui a réussi à capter les visions d'un chat et les a ensuite reconstruites. Frank Theys a immédiatement déclaré : « Dessiner directement les images du cerveau de quelqu'un est un rêve vraiment fou pour les artistes ». Cette installation est à présent la propriété de la Communauté flamande et peut continuer à servir de prélude aux œuvres récentes de l'artiste français Pierre Huyghe (né en 1962), qui vient d'être exposé à la Serpentine Gallery de Londres.

Pierre Huyghe a transformé la Serpentine Gallery en un espace de confinement, un biotope dans lequel règne un climat de diversité et de vitalité. Une vie mouvante et presque invisible régit littéralement l'exposition. Pierre Huyghe quitte sa position d'artiste et laisse véritablement place aux organismes vivants (comme un vol de mouches), et aux visiteurs qui se baladent dans l'exposition. Les variations de température, l'humidité sont ainsi des facteurs externes qui déterminent le rythme de l'exposition. Des masses de mouches prennent le contrôle de l'espace, en particulier, la zone circulaire qui sépare l'espace du plafond de la salle Serpentine, laquelle sert d'incubateur ouvert et non contrôlé pour les insectes. Les mouches et les visiteurs cohabitent avec plus ou moins de courtoisie, dont la présence est accentuée par la vitesse des images sur les différents écrans LED.

Les images sur les écrans LED, proviennent d'expériences psycho-neuronales réalisées auprès de personnes à qui il a été demandé de visualiser une illustration ou de repenser à quelque chose qu'elles ont déjà vue.

À partir de ces souvenirs, des images sont capturées dans le cerveau *via* de puissants scans. Apparaissent ainsi de « lointaines » réminiscences d'images étincelantes, reproduites avec ner-



Pierre Huyghe, *UUmwelt*, Installation view, Serpentine Gallery, London, 2018 – 2019. Courtesy of the artist and Serpentine Galleries.

vosité. Ces images sont déterminées par l'impulsion externe des humains et des insectes présents. Cette invasion d'images rappelle « quelque chose » de familier et donne également les impressions sombres d'un mauvais cauchemar.

Ce travail fait réfléchir à la corrélation entre ce que nous pensons et « comment » cette pensée se transforme profondément en images : Penser à quelque chose, n'est pas encore regarder ce « quelque chose »...

Les images sont anti-esthétiques : elles se déroulent immédiatement devant nos yeux et sont continuellement guidées par une « impulsion indépendante », vers un flot unique d'images.

Pierre Huyghe a collaboré avec des scientifiques japonais de l'Université de Kyoto, capables de décoder et de visualiser les pensées humaines, grâce au développement considérable de l'IRM (Imagerie par Résonance Magnétique), connue *via* des applications avancées dans le domaine de l'intelligence artificielle.

« *Deep Image Reconstruction* » est capable de visualiser des images, des objets et des pensées, qui ouvre le champ des possibles à des expériences et de vifs débats éthiques.

Le chercheur Yukiyasu Kamitani a d'ailleurs déclaré : « Cette technologie visuelle peut offrir la possibilité de produire de l'art uniquement sur la base d'une « réflexion sur quelque chose ». Les rêves pourraient être transformés en images et les patients psychiatriques pourraient en bénéficier ».

« UUmwelt » est véritablement une

exposition intense que vous devez vivre, dans l'ici et maintenant, comme une expérience physique et personnelle.

À l'heure du digital, cette exposition s'oppose fortement à un art qui peut être « transporté » et regardé pratiquement n'importe où - dans une galerie ou un musée, ou même à la maison, dans notre divan ...

À l'heure du virtuel, Pierre Huyghe adopte une position radicale et sauve l'exposition en la considérant comme un biotope et non plus comme un espace de représentation.

Là se trouve tout le mérite de Pierre Huyghe. Il associe l'expérience de l'observation de l'art à la présentation sécurisée de l'art dans un contexte épuré, comme par exemple un « white cube » standard.

Son art devient celui des machines qu'il ne manipule plus lui-même, mais qui au contraire sont régies au rythme du hasard, avec notamment la nature non domestiquée, comme entre autres un vol de mouches.

Au pied de certains murs de la Serpentine Gallery, le sol est recouvert d'une couche de poussière, que les visiteurs évacuent peu à peu en arpentant les salles. Cette poussière provient de l'arrachage minutieux des nombreuses couches de peinture (colorée) des murs de l'exposition. En grattant méticuleusement ces couches de peinture, Pierre Huyghe réalise des espèces de cercles concentriques qui font penser à une exploitation minière. Pierre Huyghe présente ici la « géologie » de l'histoire des expositions précédentes de la Serpentine, comme les anneaux d'un vieil arbre.

Extra

On ne peut plus vraiment parler de « production artistique » lorsqu'on aborde l'œuvre de Pierre Huyghe. En effet, il ne produit pas : il met un certain nombre d'ingrédients vivants dans un endroit spécifique et les laisse germer, se reproduire, mourir ou bien proliférer, comme dans un bocal de laboratoire.

Le résultat n'est jamais certain. Les visiteurs ne savent pas ce qu'ils vont voir. Tout au plus un état des lieux unique et éphémère du processus que Pierre Huyghe développe à partir des dernières avancées de la science fondamentale et appliquée.

Quiconque aborde l'œuvre de Pierre Huyghe peut affirmer sans crainte que l'artiste appartient à cette poignée d'artistes novateurs qui contournent toutes les « règles » de l'art et qui n'assimilent pas l'art au simple divertissement.

Pierre Huyghe a amplement prouvé cela avec de surprenantes contributions lors de la Documenta 13 à Kassel avec « *Untilled* » (2012) : il a écrit l'histoire dans un coin perdu d'un parc de Kassel à l'aide une installation abjecte (une sculpture en béton en forme de femme avec pour tête une ruche bourdonnante). De même, le chien « *Human* » avec une jambe de couleur rose se promenait comme un gardien, comme le signe d'une interrogation, dans un paysage sauvage où tout était en mutation perpétuelle ...

À Münster, en 2017, Pierre Huyghe a surpris une nouvelle fois un large public avec un gigantesque paysage sur une patinoire obsolète. Ce que Huyghe réalisa là frôlait l'incroyable. La patinoire est devenue un grand écosystème

dans lequel la nature a été simulée, stimulée et « modifiée » par de nombreux facteurs tels que les ondes téléphoniques, les mouvements des abeilles, etc.

Pierre Huyghe reprend ainsi en partie la stratégie d'un autre artiste français, Daniel Buren, qui, avec le concept d'« *in situ* », a attiré l'attention de nombreux artistes pour qu'ils ne fixent jamais une vision de l'art dans un lieu donné pendant une période donnée.

Avec son œuvre, Pierre Huyghe fournit les images d'une réflexion critique sur le rôle de l'art, qui demeure encore et encore dans une production régressive de belles images, sans ou avec peu de rapport avec ce qui se passe « fondamentalement » et se modifie dans le monde. L'artiste français crée une beauté lugubre d'un ordre différent, dans lequel les mots artistiques disparaissent comme lorsque les feuilles vertes tombent d'un arbre.

Luk Lambrecht

Traduction Romain Masquelier

« Pierre Huyghe: UUmwelt ». Serpentine Gallery, du 3 octobre 2018 au 10 février 2019,

Du port d'Anvers aux Giardini



Laure Prouvost, *The fountain*, 2019, © Photo M HKA.

Le M HKA (Musée d'art contemporain d'Anvers) propose un large panorama pour découvrir l'œuvre de l'artiste française. Une œuvre intime, intense, préverbale et imprévisible.

Elle est la championne de la France à la Biennale de Venise, la première Française à avoir obtenu le très prestigieux Turner Prize et sans doute une des artistes les plus en vogue de ce début d'année. Pourtant, Laure Prouvost est « un peu » belge... Cette Anversoise d'adoption a en effet étudié à Tournai dans sa jeu-

nesse, avant d'embarquer pour l'Angleterre et de finalement revenir au plat pays. La quadra s'est finalement installée dans la capitale du diamant, non loin du M HKA. « On travaille sur cette exposition depuis environ deux ans et demi. Laure habite tout près: elle a un studio proche du musée. C'est très pratique », affirme Nav Haq, curateur au M HKA.

Mais ne cherchez pas au M HKA une rétrospective classique, ordonnée et didactique. Le dispositif muséal prend la forme d'un labyrinthe, indémêlable et vivace, comme l'œuvre de Prouvost en perpétuel changement. Le visi-

teur se déplace aventureusement dans ce safari généreux d'installations, où on trouve une fontaine-pieuvre (clin d'œil au projet vénitien?), de multiples vidéos, des objets quotidiens, des plantes... Un panorama riche qui peut laisser le visiteur désemparé face à cette abondance. Mais le curateur revendique ce choix: « Il est important de ne pas donner aux gens les clés pour guider leurs idées et expliquer immédiatement le travail de Laure Prouvost ».

Le langage est au cœur du travail de l'artiste. Elle aime démontrer à quel point notre système de communication est une construction culturelle. Dans ses interviews, sa langue est d'ailleurs loin d'incarner la « pureté » française. La vidéaste semble en permanence se situer dans l'entre-deux-langues: ses tournures syntaxiques anglo-saxonnes valsent avec un accent français très prononcé.

Si cette exposition était programmée depuis bien longtemps, le M HKA a dû se réjouir de la nomination de Prouvost pour la Biennale et de la visibilité incroyable qu'elle donne ainsi au musée anversoise. Le curateur affirme pourtant: « La Biennale est vraiment un projet séparé. Je ne pense pas que cette exposition et le projet de la Biennale seront liés formellement ». Reste à voir comment l'artiste va s'approprier son pavillon. Car, à l'heure actuelle, nous disposons de peu d'informations sur le projet vénitien: il sera apparemment question de pieuvres, de voyage... Alors, pour en savoir plus: rendez-vous sur la lagune!

Romain Masquelier

« LAURE PROUVOST – AM-BIG-YOU-US LEGSICON », jusqu'au 9 mai 2019, M HKA (Leuvenstraat 32, 2000, Anvers).

“Regarde, ici les poulpes nagent le long des murs et l'on utilise leur encre pour écrire des romans...”

Entretien avec Martha Kirszenbaum, commissaire du Pavillon français, choisie par Laure Prouvost.

L.P.: La pieuvre est un animal très érotique...

Martha Kirszenbaum: Dans l'iconographie japonaise, mais ça n'est pas que ça. On s'engage sur un voyage initiatique vers un ailleurs idéal. C'est un film qui est le ventre mou de cette pieuvre et qui est à l'origine du projet. Laure Prouvost travaille toujours ainsi. Les films sont à l'origine des projets mais deviennent un élément parmi une installation plus

large. Le film sera présenté au centre du pavillon. Ensuite, un peu à la manière de cet univers tentaculaire qui définit le projet, il y aura toute une installation qui découlera du film, des objets, des performances.

S'il y a un fond politique, c'est avec l'idée de représenter la France aujourd'hui: D'où nous venons, où nous allons.

Au fur et à mesure de notre voyage vers Venise, on a rencontré une douzaine de personnes d'origines et générations diverses. Il y aura une danseuse d'origine australienne, un musicien d'origine libanaise, un danseur hip-

hop ghanéen... On est un peu, nous aussi, cette représentation de cette France, mélangée et ouverte.

L'autre critique est plus politique, c'est une forme de réflexion sur ce qu'est la Biennale elle-même. Vous arrivez dans les Giardini et vous voyez tous ces Pavillons de l'époque coloniale. Qu'est ce que ça signifie encore aujourd'hui? Pour l'installation, on va un peu déconstruire les hiérarchies, notamment architecturales.

Projet off d'Eva Evrard à la 58e Biennale de Venise

“J'aime bien l'idée de ne pas savoir ce que ça va devenir...”

« Keeping our heads above water »

La jeune artiste bruxelloise qui fait partie de la GNF Gallery, a créé des petites statuettes en céramique. Ce projet original sera montré à Venise. Les lieux sont encore à déterminer.

Ses petites sculptures dont certaines sont recouvertes à la feuille d'or évoquent en même temps le luxe, par leur préciosité et la pauvreté par la gestuelle particulière qui renvoie à l'abandon et à l'idée de sauvetage. Ces statuettes seront semi-immergées et pourront être vues comme des œuvres d'art. On peut aussi les percevoir comme des pièces votives à caractère sacré. Conjurant la crainte d'une submersion annoncée souligne l'artiste. Il est vrai que Venise est première, en ligne de mire de ce changement climatique.

Références multiples, liées à notre monde actuel ou s'entrecroisent différentes valeurs. Elles seront dispersées d'une façon sauvage, tout au long des méandres lagunaires. Immérgées jusqu'à la taille de façon à ce que l'on puisse les voir se déhancher le long des flots. Certaines, seront placées en décalage des grands axes de manière à ce qu'elles puissent toucher un autre type de public, plus local.

Ce projet sera archivé et fera l'objet d'un film. L'idée que l'on puisse les voler n'a pas l'air d'embarrasser l'artiste, au contraire. « J'aime bien l'idée de ne pas savoir ce que ça va devenir, c'est un peu comme se débarrasser de ses affaires, ne pas être encombré. »

L.P.



Keeping our heads above water, Eva Evrard, 2019

Aldo Guillaume Turin
Lettre à Laure Prouvost

Bruxelles, le 3 avril 2019

Chère Laure Prouvost,

Pourquoi le cacherais-je, les lignes que je vous adresse regardent vers le passé, au contraire de ce que vous pourriez attendre de ma part, étant donné la circonstance où je me suis retrouvé, il y a peu, quelques semaines à peine, d'apprendre votre participation à la prochaine Biennale de Venise. Et cela doublement: car voici vingt ans au moins que je ne vous ai vue en personne, ayant toutefois suivi de loin en loin votre parcours à travers les langages multiples de ce temps, d'entrée de jeu un itinéraire répugnant aux considérations théoriques et je dirais interrogateur plus que curieux quant à la définition – la vôtre – sur la vérité possible quand il s'agit d'art. Vous étiez cette étudiante qui toujours tenait parole alors qu'elle passait de l'esquisse mise en place à coups de gomme répétés, plus d'une fois rageurs, à l'élaboration de ces écritures d'êtres et de choses qui ne généralisaient jamais rien, qui n'étaient qu'un espace d'expression brut. Je me souviens de vous, durant la seule année où, au sein de l'atelier de recherches visuelles qu'il incomba à mon attention de prendre en charge, comme, et cela était fort inhabituel, de quelqu'un qui passait tout entier du stade de l'avant-projet à des finalisations en cohérence avec cette étape précédente. Voilà la raison qui me fait dire que vous teniez parole, une façon pour vous de conférer de l'importance à l'instinct ou la vision première, et aussi de tenir tête aux lois imposées par l'horaire académique, les justifications erronées concernant la plasticité des signes, sans pour autant vous dessaisir d'un souci de crescendo constant.

Mais un autre impératif m'invite à me tourner ici, momentanément, vers ce qui fut. Parce que je viens de découvrir cet enchaînement voulu diletante de vidéos et d'installations que déjà avait admiré, ne serait-ce que pour certaines d'entre elles, Penelope Curtis, lorsque le Turner Prize vous a été attribué en 2014. Le fait de ne pas être instagrammeur ne m'a pas privé, au contact des images que diffusaient au M HKA d'Anvers les écrans petits ou de pleine surface projective et murale, de ressentir que toutes les questions que l'on peut se poser dans l'approche conduisent, ou plutôt ramènent, à la fois à des harmonies autobiographiques anciennes, peut-être rescapées de l'oubli, et plus directement encore autofictionnelles, mais elles aussi des réémergences. Toutes ces situations probables et imaginées, ce sont et l'existence vécue remontant de l'enfance, et le désir de fourcher tout le temps au-delà des réifications qu'impose à la vie la contrainte de paraître sur un théâtre d'ombres. Je retiens de vos images avant tout une belle, une réchauffante lumière. Et de vos installations, conçues à la mémoire d'une grand-mère putative, quelque chose comme un medley d'impertinents et tout de même très profonds, très substantiels caprices. A l'instar de ceux-ci, les mots qui émaillent vos travaux, nullement une phraséologie absconce, disent d'aller où on n'est jamais allé.

Frappante, dans ce cas, la subversion de l'esthétique. Les données des sens signifient par votre présence à l'image, tronquée, incomplète en vis-à-vis de l'analyse souhaitant qu'un format quel qu'il soit se maintienne, se perpétue en se répétant et conservant en gerbe les moindres de ses angles, et finisse par se dérober aux atteintes de toute excitation capable de compromettre son champ d'action, ce monde séparé du monde. C'est, me semble-t-il, la puissance extériorisante de la pensée appliquée que viennent contredire, à tout le moins essayer de défaire vos travaux dont un point remarquable est qu'ils se réclament d'une continuité, quasiment une contiguïté avec le réel tel que l'esprit l'accueille à des fins non utilitaires. Et cette continuité étonne parce qu'elle seule parvient à concentrer les énergies vitales, de sorte qu'elle seule retiendra de ce qu'elle embrasse l'irréductible force d'attachement. Elle seule aussi freinera, lors de votre pratique des formes, des couleurs, des objets trouvés, articulés désormais à d'autres qu'ils pressentent porteurs d'une intensité majeure, l'intention de se classer. Car on sait que le système des codes esthétiques actuels risque à bien des égards de refléter une certaine anomie propre à l'acte de création considéré comme une annexe de l'idéologie.

Good luck !

Aldo Guillaume Turin

Belgian Pavilion 2019



Anne-Claire Schmitz et Jos de Gruyter & Harald Thys, *Mondo Cane Biennale de Venise 2019*, Copyright et courtesy des artistes

On le sait depuis le 22 août dernier, le duo d'artistes bruxellois, Jos de Gruyter et Harald Thys occupera le pavillon belge à la prochaine biennale de Venise qui se tiendra entre le 11 mai et le 24 novembre prochains. Le commissariat est assuré par Anne-Claire Schmitz, directrice de La Loge. C'est d'ailleurs dans ses locaux qu'avait lieu, le 22 janvier dernier, la conférence de presse qui un peu plus d'informations sur leur projet, *Mondo Cane*.

Mondo Cane est une expression italienne, à traduire littéralement par 'monde de chien', c'est-à-dire nous, vous, eux. C'est aussi le titre d'un film italien de 1962 qui rassemblait des séquences montrant des pratiques tantôt ridicules, tantôt drôles, toujours un peu étranges, glanées à travers le monde. Ce film fait appel au voyeurisme des spectateurs et entretient quelques rapports avec le monde de l'art (1). Le projet de Jos de Gruyter et Harald

Thys s'inscrit donc dans une connivence avec la langue populaire italienne et un certain voyeurisme qui caractérise notre époque. *Mondo Cane* se décline suivant trois axes : l'installation d'automates grandeur nature qui prendra place dans le pavillon, un site web déjà actif et une publication de dessins et de texte faisant office de catalogue.

Du côté du pavillon, les artistes annoncent un univers qui « ne choque pas, il est lui-même choqué ». Ils ne touchent pas à l'architecture du lieu, mais transforment le bâtiment en une espèce de miroir du monde actuel. Au centre, de grandes peintures bucoliques couvriront les murs et le visiteur côtoiera des artisans qui s'adonnent à leurs activités. Les salles qui entourent cet espace seront fermées par des grilles derrière lesquelles on trouvera les habitants d'un autre monde : des voyous, des zombies, des poètes, des psychotiques, des fous et des margi-

Les mondes décalés de Jos de Gruyter et Harald Thys



Jos de Gruyter & Harald Thys - *Mondo Cane (musicien)* - Belgian Pavilion 2019 - Courtesy and copyright of the artists

naux. Comme dans les univers parallèles chers à Alfred Jarry, les deux mondes habitent le même bâtiment, mais ils ne se voient pas et n'ont pas conscience l'un de l'autre. Inspirés par les frontières et le repli sur soi caractéristique de notre époque, de Gruyter et Thys dressent un état du monde actuel sur le mode de la dérision, de l'ironie

et de la tragédie - il y a quelque chose de grand-guignolesque dans le portrait social que le duo d'artiste brosse ici.

Le site web est déjà opérationnel. On y trouve des grilles, des drapeaux et des petites séquences fictionnelles ou documentaires, professionnelles ou amateurs, classées par pays. En choisissant un drapeau, on visionne de manière aléatoire une des séquences. Catastrophes, films d'entreprise, reportages sur des célébrités - tout ce qui fait finalement la télé d'hier et d'aujourd'hui - permettent à l'utilisateur

de se fabriquer lui-même une version du film éponyme, à chaque fois nouvelle et étonnante (par exemple, la Suisse apparaît particulièrement bucolique tandis que l'Italie semble n'offrir que des catastrophes!). La publication, en rassemblant des articles de faits divers et d'événements

provenant du monde entier, en est la version papier. Chacun de ces articles, assemblés eux aussi de manière aléatoire, est accompagné d'un texte descriptif et d'une ou plusieurs illustrations.

Une préfiguration du pavillon prend place au Stibbe Lounge à Art Brussels et, pour permettre à tous les amateurs qui ne se seraient pas rendus à Venise pendant la durée de la biennale de visiter ce musée singulier, une exposition prendra place à Bozar entre le mois de février et le mois de mai 2020.

Colette DUBOIS

<https://www.mondocane.net/>

(1) D'après Wikipédia, Yves Klein qui fait l'objet d'une des séquences du film, aurait subi un premier malaise cardiaque lors d'une projection en avant-première au festival de Cannes quelques semaines avant sa mort. Mike Kelley considérait que le film offrait un commentaire intéressant sur l'invisibilité de l'auteur. Il rapprochait le film du travail de l'artiste américain Cameron Jamie.



Ralph Rugoff et Paolo Baratta, (à droite) ©FluxNews

Lino Piegato : Ralph Rugoff, vous êtes le prochain directeur artistique de la 58e Biennale de Venise, quel sera pour vous le principal challenge ?

Ralph Rugoff: Je pense que le challenge est toujours de s'assurer que les spectateurs peuvent profiter de la Biennale à plusieurs niveaux différents. Cela, en créant « un show » qui peut être ludique et sérieux à la fois, qui peut être divertissant mais qui puisse aussi traiter des affaires importantes.

L.P. : Puisque la Biennale n'intervient plus au niveau des productions artistiques, on pourrait imaginer une Biennale virtuelle qui laisserait l'opportunité aux artistes de faire des propositions en virtuel ?

R.R. : Vous pourriez avoir un musée virtuel mais je pense que le virtuel est un type d'espace. Je ne voudrais pas avoir une exposition qui ne comporte qu'un seul type d'espace. Le but est toujours de créer une exposition qui explore une multitude d'espaces, et celle-ci le fera également.

L.P. : Le plus important pour vous, le corps ou l'esprit ?

R.R. : Ils ne sont pas séparables. Ils ne peuvent pas être séparés. Descartes a fait une erreur là-dessus. (rires)

L.P. : Venise est aussi un magnifique trompe-l'œil, c'est une réflexion sur la mort et la vie ...

R.R. : Il y a deux Venise bien sûr. Celle dans laquelle les gens vivent, et celle des touristes qui prend la forme d'une scène de théâtre. Peut-être que le fait que cette biennale possède deux expositions reflète cette nature de Venise.

(NDLR: Dans le reste de l'entretien que vous pouvez découvrir sur you tube, il explique que cette dualité a plusieurs fonctions, dont celle de forcer les gens à regarder une réalité qu'ils ont tendance à refouler, à ne pas vouloir prendre la responsabilité de l'assumer.)

58e Biennale de Venise

Quelques questions au Président et au directeur de la Biennale de Venise.



Paolo Baratta, est Président de la Biennale de Venise depuis une vingtaine d'années. C'est lui qui est chargé de convaincre le conseil d'administration .

L.P. : Vous avez choisi la métaphore de l'âne trop chargé dans votre conférence de presse. 20 ans à la tête de la Biennale comme président, ça pèse...

Paolo Baratta: J'ai eu le privilège d'être confirmé plusieurs fois, on m'a fait confiance. Dans une Biennale tout peut être lu de plusieurs façons. Beaucoup de gens me critiquent. L'âne, si on le surcharge ou non, est l'animal qui représente le mieux ma fonction. Le problème sera de bien le diriger dans la lagune.

L.P. : Au niveau symbolique, ça serait pas mal une entrée officielle sur un âne ?

P.B. : C'est moi l'âne! Je représente tous les ânes du monde. (rires)

L.P. : La montée des populismes en

Italie, ça vous inquiète ?

P.B. : Le populisme est présent dans le monde entier, chaque pays en a son pourcentage. C'est comme pour l'alcool, chaque bouteille en possède son pourcentage.

L.P. : Il y a des ivresses joyeuses et d'autres malheureuses...

P.B. : Si c'est possible, il faut être ivre et joyeux. Pour toute cette montée du populisme en Europe, il faut introduire des

nouvelles idées et de la joie pour le futur.

L.P. : Une anecdote qui vous a marqué durant ces vingt ans...

P.B. : Harald Szeemann un jour m'a confié: "A la fin, ce qui compte, c'est l'amitié!". Curieux, ça n'a rien d'un jugement artistique.



Amina Zoubir ©FluxNews

L'Algérie devait disposer d'un pavillon à la Biennale de Venise. C'était une première participation. « Un temps pour briller », était le titre du projet qui devait être présenté du 11 mai au 24 novembre.

Rencontrée lors de la conférence de presse de Paolo Baratta à Paris, Amina Zoubir, artiste lauréate (fille de Hellal Zoubir, commissaire du projet), nous avait fait partager son enthousiasme (voir la vidéo postée sur you tube) .

Amina Zoubir: « Il est temps que le Président aille se reposer. Il est temps de passer la main à la jeunesse et de mettre en lumière ces jeunes artistes qui ont des difficultés à faire exister leurs productions sur un plan international »

Suite à une polémique sur les réseaux sociaux, le 26 mars dernier, le ministère de la culture algérien a décidé de faire marche arrière et de renoncer. Pour calmer le jeu des critiques, le ministère de la culture promet de réétudier cela en 2021. A suivre...

L.P.

Il n'y aura pas de Pavillon de l'Algérie à Venise cette année.

Entretien. Véronique Bergen et Joëlle de La Casinière

Artiste plasticienne, poète, auteure d'œuvres multimédias, de films, de vidéos, Joëlle de La Casinière présente du 14 juin au 15 octobre un grand nombre de ses créations dans l'art du livre manuscrit et de la poésie graphique au Konsthalle Malmö en Suède. François Piron est le commissaire de cette exposition que La Casinière partage avec Anna Jotta et Annemie Van Kherkoven. A l'occasion de cet événement, j'ai voulu interroger une artiste en marge, dont l'œuvre se singularise par l'indépendance d'esprit, l'audace expérimentale et le lancer de propositions esthétiques qui déconstruisent les modes comme les tendances.

Véronique Bergen : Dès les années 1970, tu réalises en Amérique du Sud des films avec Michel Bonnemaïson et Carlos Ferrand comme *Rose de Lima, Le Petit touriste, ou Suite...* Dans les années 1980, tu expérimentes la vidéo. Dirais-tu que la vingtaine d'œuvres cinématographiques et vidéographiques que tu as créées interrogent d'une manière expérimentale l'art comme voyage, comme mouvement, comme manière de vivre, de penser, de sentir ?

Joëlle de La Casinière : Comme art de vivre en mouvement, oui certainement, car je ne fais partout que passer, mais les pratiques audiovisuelles sont surtout une merveilleuse façon de travailler collectivement, avec des amis bien sûr, et toujours les mêmes : Michel Bonnemaïson, Jacques Lederlin, Enrique Arhiman, Carlos Ferrand, pour les principaux. La création à plusieurs, en petit groupe soudé par une esthétique et des idées est d'un immense profit pour les solitaires dans mon genre. Il faut dire aussi qu'ayant délaissé la peinture qui me tenait enfermée depuis cinq années dans un atelier, mes deux longues errances à travers le continent américain, de Montréal à Lima et retour, avec la réalisation de films complètement indépendante et en plein air, fut la deuxième formation heureuse et sauvage dont j'avais besoin pour consolider ma petite personnalité d'artiste.

Véronique Bergen : À côté du langage cinématographique, tu t'adonnes à la poésie graphique. Des années 1970 jusqu'à aujourd'hui, tu composes ce que tu nommes des "tablotins". Pour la première fois cette année, dix-huit de tes livres de poésie graphique sont imprimés (seul Absolument nécessaire avait été publié aux Ed. de Minuit en 1972). Peux-tu parler de cette forme que tu privilégies, de la manière dont tu redéfinis et renouvelles l'alliance du texte et de l'image ?

Joëlle de La Casinière : Au temps du texto, du courriel, de l'image tonique et du graf sur les murs, comme c'est bizarre, je n'aime que "manu scribere" sur le papier. Pour moi, le manuscrit est le seul vivant habitacle pour les mots, quand chaque mise en page est une composition nouvelle de lettrage, de dessins, d'images, rubriques et vignettes. En me livrant ainsi à l'écriture manuelle et concrète, j'ai créé, entre autres choses, une vingtaine de livres et 400 tablotins de 1970 à 2014. Récemment, dans l'exposition d'art contemporain intitulée "Poésie prolétaire" (à la Fondation Ricard, Paris) j'ai montré pour la première fois presque tous mes livres manuscrits sous un jour complètement différent de l'édition, et cela m'a bien plu... En effet, je n'ai de ma vie jamais cherché à faire lire ou éditer aucun de mes livres. Je les compose, les range soigneusement et passe à autre chose. Complètement autiste ou quoi ?

Véronique Bergen : Dans tes livres, dans tes tablotins, tu bouscules, tu transcendes les frontières entre le lisible et le visible. L'œuvre peut être lue comme un tableau et vue comme un poème, dans un échange des propriétés du voir et du lire. Le voir n'est plus exclusivement accolé au tableau, le lire ne se rapporte plus au seul poème. D'où t'est venu le désir de féconder l'écriture par les images, le lettrage ? L'ensemble de tes livres poursuit-il le rêve d'approcher le Livre-Monde qui les engloberait tous ?

Joëlle de La Casinière : Je pense m'être inventé ce mode d'écriture-image, par infantilisme. Je suis une vieille enfant de naissance, et toute ma création, dans n'importe quelle discipline que je touche, est de nature proprement et irrémédiablement puérile. Dès le début de mes voyages en Amérique, en 1970, je me suis mise à écrire des lettres imagées et décorées à mes chéris restés au pays, Sophie Podolski, Olimpia Hruska, Al Berto, Michel Bonnemaïson. Cette correspondance, car mes amis me répondent à la poste restante dans le même style, donne naissance peu à peu à une pratique assumée d'œuvres de poésie visuelle et graphique, des livres ou des tableaux miniatures, dénommés plus tard "tablotins". Ces pages ou ces tablotins que je compose de toutes sortes d'images et de graphies sont des précipités d'art plastique et d'écriture poétique. Chacun est un petit pavé, un objet en soi, bourré, achevé. Avec ce type d'art manuscrit foisonnant (et divers dans l'évolution du style puisqu'il s'élabore continuellement depuis cinquante ans) que j'applique aux tablotins comme aux pages de livres, le lettrage, la calligraphie, les lambeaux d'images collés et utilisés comme du vocabulaire, le décor "au petit point" qui unifie l'ensemble de la mise en page, tout cela étaye l'écrit et donnent une forme à l'expression poétique. Une forme devenue bien vite pour moi absolument nécessaire.

Véronique Bergen : On ne peut évoquer ton travail sans parler du Montfaucon Research Center, une communauté d'artistes-élec-

trons libres que tu as créée en 1972 avec Michel Bonnemaïson à Bruxelles. Peux-tu revenir sur cette expérience indissolublement artistique et existentielle, sur les artistes qui en faisaient partie, sur l'énergie qui vous portait ? Loin de la récupération-aseptisation des œuvres avalées par le marché, vous formiez une communauté underground, en sécession par rapport au système.

Joëlle de La Casinière : Pendant cinq années, de 1969 à 1973, cette grande « maison de maître » comme on les appelle à Bruxelles depuis 1880, fut la demeure d'un petit groupe de poètes et d'artistes réunis sous le même toit par leur art de vivre et leur sens esthétique, et aussi l'abri temporaire d'un grand nombre de voyageurs est-ouest. Les membres fondateurs du Montfaucon Research Center et les hôtes de passage étaient tous très jeunes. Pour eux, « être en résidence » plus ou moins longtemps chez Michel Bonnemaïson, le maître, ami et bienfaiteur, rue de l'Aurore, signifiait une chance extraordinaire de cultiver sa créativité sans trop de souci matériel et dans une ambiance de travail artistique follement stimulante ; ainsi lecture, écriture, dessin, peinture s'y pratiquaient non stop, souvent à la même table, dans une proximité affective rare. Je ne sais pas expliquer aujourd'hui pourquoi tout le petit groupe de Montfaucon utilisait presque exclusivement le Rapidograph (ce stylo à pointe interchangeable de différents diamètres était normalement destiné au dessin technique) pour écrire et dessiner à l'encre de Chine, d'ailleurs, du fait même de l'emploi de cet outil, un style particulier à sa production de dessins, et cela précisément à l'époque de la rue de l'Aurore, Al Berto, Olimpia, Sophie, et plusieurs autres amis comme Octave, Jean-Loup, Enrique, Elzbieta, et moi-même.

Véronique Bergen : Comment appréhendes-tu le rapport entre art et nomadisme, affranchissement des routines, entre création et voyage (un voyage géographique mais aussi mental) ?

Joëlle de La Casinière : Au début, pour faire de l'art, j'avais une grande chambre rempli de matériel lourd et encombrant — justement ce qu'on n'emporte pas dans la fuite -, des broches en poils d'animaux, des huiles, des pigments végétaux et minéraux, des châssis en bois, des rouleaux de toile. Que de brol pour dépeindre une idée, juste une seule, en cent mille touches de couleur superposées : le tableau, pièce unique et terriblement solide, qui me condamnait à la sédentarité. Après cinq ans d'apprentissage en une soixantaine de ces huiles sur toile, je décidai un beau jour de tout changer et de m'alléger pour aller et bouger. Mon atelier se réduisit à une petite cantine portable et mon format privilégié à des miniatures : papier, carnet, encre, Rapidograph, mots écrits et fragments ramassés dans la rue pour témoins, à coller dessus. Le tablotin, la page, se composèrent de phrases et de flashes captés au vol en pleine errance ; miniatures cryptographiques à regarder et lire, dans tous les sens. Oui, avec mon coffret sur le dos, je me suis bien baladée. A compiler de la réalité, choses vues et entendues, dans mes cahiers j'ai bien pris mon pied, plus des plaies, des bosses ; c'était marqué dessus.

Véronique Bergen : Infatigable chercheuse de formes, de dispositifs artistiques traversés de forces politiques, mystiques, éthiques, tu conjoints le contemporain et le passé, l'ici et l'ailleurs. Je pense à ta vidéo Grimoire magnétique qui convoque un poète perse soufi du IXème siècle. Peux-tu exposer ce que tu appelles « scriptorium électronique » et revenir sur la façon dont tu as accouplé l'outil informatique et les manuscrits médiévaux occidentaux et orientaux ?

Joëlle de La Casinière : Cette idée du « scriptorium électronique » m'est venue en 1989, pour répondre à la commande d'un producteur et ami spécialisé dans la vidéo musicale chez l'éditeur Erato. Il s'agissait de réaliser une œuvre vidéographique sur la Boston Camerata (un ensemble de musique médiévale) qui proposait quant à elle de travailler sur 'Le Roman de Fauvel' grand manuscrit de 1310 conservé à la B.N. et comportant un poème satirique en vers, des miniatures peintes et la musique de nombreuses pièces à chanter. En acceptant cette commande, je me suis bientôt dit que le livre même, le manuscrit de Gervais du Bus, serait le sujet de la vidéo.

La production m'a dotée du plus puissant des Macintosh de l'époque, d'un écran 21 pouces, d'un gros scanner et de disques durs externes. La B.N. a fourni des ektachromes grand format de toutes les pages du manuscrit. La Boston Camerata a enregistré les chants et musiques du « Roman de Fauvel » et vas-y casquette... ! Je me suis retrouvée toute seule dans ma chambre à essayer de démontrer que l'art du manuscrit renaissait avec l'ordinateur personnel. Et oui, l'ordinateur graphique est un outil capable de replacer le scripteur dans un espace où les mots, les images et les sons coexistent en eurythmie, dans une durée musicale. L'écrit enluminé se réincarne à l'écran. Et même il danse en musique pour son lecteur enchanté.

Ainsi un nouveau genre de livre peut s'élaborer dans le scriptorium électronique, atelier de réalisation de manuscrits numériques, à lire, regarder, écouter au petit écran de la télé ou de l'ordinateur. Cet atelier d'écriture « multimedia » s'inspire du scriptorium des copistes d'avant la découverte de l'imprimerie : le livre électronique présente un texte intrinsèquement mouvant. L'écriture électronique récupère le son que le livre avait pratiquement perdu depuis les trouba-

dours, au temps des poètes-musiciens. Le texte électronique est aussi un texte à haute voix, comme était la lecture orale avant la mutation culturelle vers la lecture silencieuse. Après la réalisation du 'Roman de Fauvel' j'ai, dans la foulée, proposé une série de projets pour faire d'autres manuscrits électroniques, avec le scénario complet de leur traitement électronique : Le Chansonnier cordiforme (recueil de polyphonies, 2nde moitié XVè siècle) Louanges de la Sainte Croix (poèmes figurés de Raban Maur, début IXè siècle) Le Codex péruvien illustré (Waman Puma de Ayala, début XVIIè siècle) Le Livre du voir-dit (Guillaume de Machaut circa 1370) La Trom (Joëlle de La Casinière et Jacques Lederlin 1992) Le tout resté sans suite... Trop coûteux et pas d'intérêt public pour le 'Tronic Movie Music Manu Script', comme j'appelais ces vidéos-livres musicaux

Véronique Bergen : Pourrais-tu nous parler de ta collaboration de longue date avec le musicien Jacques Lederlin, d'une de vos œuvres récentes Que sera sera (2019) ? Très tôt, tu as élargi les champs de la perception en combinant différents régimes sémiotiques, à savoir l'image, le texte et le son, refusant la hiérarchie et l'hétérogénéité de principe entre ces trois plans ?

Joëlle de La Casinière : Quelle belle question ! Tu es la première personne à relever l'importance de Jacques Lederlin dans le travail qui s'invente sous le label de » Montfaucon Research Center », et cela depuis la rencontre en 1973, quand il devient le musicien attiré de ce groupe soudé d'artistes qui nomadisent à travers l'Europe en réalisant les projets les plus fous. Avec les Montfaucon, Lederlin pratique d'abord la musique improvisée dans des spectacles de théâtre expérimental et des programmes de création radiophonique, puis, peu à peu et tout naturellement, il découvre l'écriture et se met à composer spécialement pour les œuvres audiovisuelles créées en équipe au sein du Montfaucon Research Center (Michel Bonnemaïson, Enrique Arhiman, Jacques et moi-même). La musique de Jacques Lederlin nous apporte la vraie raison de créer des œuvres vidéographiques. De ses partitions travaillées sur mesure avec les contraintes temporelles de l'art poétique, ou bien au contraire les paroles du chant venues se greffer sur sa musique préexistante, toutes nos vidéos devinrent musicales.

Notre union avec Jacques Lederlin a fait non seulement la force mais le style : résolument anti-naturalistes, composées, structurées, pleines d'écriture synchrones avec la musique chantée ou non, ces vidéos existent pour moitié à cause de la musique qui les soutient et les soutend. De petits exemples : dans une œuvre comme "Grimoire magnétique" (1982) cinq couches de signification (chant, écriture, image) cavalent à l'unisson sur la musique au rythme hypnotique d'un harmonium. Pour »Que Serà Serà », une vidéo de 1986, j'ai écrit six poèmes que Lederlin a mis en musique selon un principe musical commun aux six titres, produisant ainsi une sorte de série de chansons à interpréter avec le même ensemble instrumental, mais chantée et dansée chacune en solo par cinq filles et un garçon. A propos de cette œuvre, inspirée de faits-divers, dont chacune des six chansons raconte un moment fatal dans la vie d'un héros de tous les jours, ce que nous avons terminé pour l'exposition de Malmö est le libretto de la vidéo que nous n'avons jamais eu le loisir de mener à bien jusqu'ici. Ce livre comporte mes poèmes enluminés qui servent de frontispices, chanson par chanson, aux partitions complètes de Jacques Lederlin. Et c'est la *note d'intention* (mai 1986) à la chaîne de télévision Arte pour réaliser "Que Serà Serà", que je place dans cette page comme contrepoint à notre entretien sur le travail artistique, Véronique...

Véronique Bergen : Quelles sont tes sources d'inspiration, les artistes contemporains ou passés dont tu te sens proches, les ingrédients du monde (réel ou fictif) qui catalysent ton imaginaire ?

Joëlle de La Casinière : Etant depuis mon plus jeune âge fortement introvertie et limite a-sociale, je comprends et je vénère particulièrement les artistes fêlés, les artistes de l'absolu, qui bien sûr sont nombreux puisque le fait même d'être un grand et véritable artiste se nourrit d'un certain dérangement univoque. Je fréquente donc les obsédés de tous les temps comme Stein Sade Dostoïevski Roussel Beckett Dickinson Chalamov Rothko Cézanne Basquiat Pärt Satie... ouf ! Mais quelles influences serais-je capable de subir ? Je suis trop petite pour pouvoir m'inspirer de grands modèles. Mes valeurs sont à ma mesure, beauté et probité, elles me pilotent en tout et je sais où je vais. Mon bricolage à l'encre et aux ciseaux est tangible et concret, mes textes sont simples. Il n'y a que le savoir-faire pour m'entraîner toujours un peu plus loin. Pas de recette, pas de miracle, je marche beaucoup, j'écoute et je lis ce qui m'entoure avec attention, j'aime les personnages ambigus, étranges, les vieillards, les trans, les migrants, les aliénés, tous ceux qu'on croise dans la rue les yeux dans les yeux.

Exposition Joëlle de La Casinière, Anna Jotta, Annemie Van Kherkoven, Konsthalle Malmö (Suède), jusqu'au 15 octobre 2019.

NOTE D'INTENTION

À PROPOS DE

QUE SERÁ, SERÁ...

SUITE DE CHANSONS [EN VIDEO]

DURÉE: 42'



6 CHANSONS • NOIR ET BLANC • TIRÉES DE LA RUBRIQUE DES FAITS DIVERS HAUTE EN COULEURS

VOIR TEXTES/CHIFFRES EN ANNEXE



QUE SERÁ, SERÁ...

POUR RÉALISER CE VIDÉO-TEXTE MUSICAL IL FAUT ÉCRIRE 6 CHANSONS EN VERS RÉGULIERS AVEC — COUPLETS ET REFRAINS

IL FAUT COMPOSER LA MUSIQUE • ASSEMBLER LES RYTHMES D'ACCOMPAGNEMENTS • ÉCRIRE LES MÉLODIES MOT À MOT SUR LES AIRS DE DANSE • CHANSONS DOUCES ET CISELÉES À FRE- DONNER 'SOTTO VOCE' DEVANT LE MONOSCOPE. ET QUE ÇA CHANTE ! IL FAUT EN RIRE !

IL FAUT ENREGISTRER LA MUSIQUE ET LE CHANT EN STUDIO/SON MULTI PISTE = MUSIQUE INTERPRÉTÉE PAR L'ORDINATEUR EN AUTO-PLAY → RYTHMES • ACCORDS • MÉLODIES • + ACCORDÉON ET CRSTAGNETTES / LE CHANT EST UN DUO D'ENFANTS / UN GARÇON ET UNE

FILLETTE RECRUTÉS PARMIS DES SOLISTES DE CHORALES. PUIS IL FAUT ENREGISTRER EN DÉCOR NATUREL (EXT. ET INT) DES IMAGES NOIR- BLANC DE LIEUX- D'OBJETS • DE GENS DANS LE STYLE DU



FAIT DIVERS • PHOTO JOURNAL TÉLÉ LOCALE • CRV • GRIS • FLOU = (IMAGES DE FOND EN ALLUSION À L'ARGUMENT DES 6 CHANSONS **QUE SERÁ, SERÁ** ENSUITE IL FAUT REHAUSSER CES IMAGES EN COULEUR AVEC L'ORDINATEUR GRAPHIQUE • IL FAUT GÉNÉRER LES ÉCRITURES SYNC SUR LA MUSIQUE • IL FAUT PLACER LES VIGNETTES • LES LABELS ET LES FIGURINES = TOUT UN SYSTÈME DE DÉCOR ET D'ENLUMINURE ÉLECTRONIQUES BÂTI SUR PAROLES ET MUSIQUE

POUR ILLUSTRER LA FABLE • LES PETITS CHANTEURS APPARAÎSSENT PAR FOIS EN PLAY-BACK ET FONT PARTIE DU DÉCOR = FIGURINES INCROUSTÉES ENTRE AUTRES. ENFIN • ENTRE LES CHANSONS IL FAUT MÉNAGER DE PETITS



INTERMÈDES "PARLÉS" SUR LA MUSIQUE INSTRUMENTALE = LES PETITS CHANTEURS BARIOLÉS RACONTENT EN TERMES FAMILIERS L'ARGUMENT DE LA CHANSON QU'ILS VONT ENTONNER • CONTRE-CHAMP SUR "LES PUBLICS" QUI ÉCOUTENT LE RÉCITAL = TOUTES SORTES DE "PUBLICS" / DES SPECTATEURS DIFFÉRENTS À CHAQUE INTERMÈDE :

CEUX D'UN MATCH DE FOOT, D'UN CONCERT, D'UN MESTING, D'UN ACCIDENT DE LA RUE ...



QUE SERÁ, SERÁ... 6 CHANSONS EN VIDEO

POUR PLUS AMPLE INFORMATION S'ADRESSER À

JOËLLE DE LA CASMIÈRE
FRANÇOISE BAUER
357 30 03

Wim Delvoeye : “Nous devons prendre le temps de la contemplation”.



La Maserati 450S était la voiture de sport la plus puissante de son temps. Wim Delvoeye a fait reproduire une réplique à l'identique de sa carrosserie en aluminium. Le matériau idéal pour la technique de l'embossage. L'artiste y a fait graver des motifs coraniques par des artisans iraniens. C'est donc à une rencontre Occident/Orient que l'art nous convie. © FluxNews. A droite WD et BHL pose devant les Têtes de Nègres de Rubens ©FluxNews

Lors de ma visite, j'ai croisé un autre logo : BHL. En visiteur de marque, il avait voulu (sous bonne escorte) s'offrir en primeur la visite en compagnie du directeur Michel Draguet et de l'artiste. Interview improvisée au pas de course. Bernard Henry Levy est un fan de Wim Delvoeye, pas de la belgitude.

L.P.: Vous avez aimé l'expo, vous êtes fan des artistes belges?

BHL: J'ai aimé l'expo de Wim Delvoeye mais ce n'est pas comme ça que je raisonne, je suis plutôt fan des artistes en général.

Interview Lunch avec Wim Delvoeye

Grand perturbateur de l'art, Wim Delvoeye aime la “provoc” et l'humour décalé. Dans son art, c'est certain, mais c'est aussi le cas dans ses interventions verbales, surtout dans le cadre d'un lunch. Dans cet extrait d'interview, il se déclare ouvertement pro Poutine et argumente en sa faveur contre l'Europe.

Lino Polegato: Tu cherches souvent la provoc?

Wim Delvoeye: Non je ne cherche pas, mais ça m'arrive.

L.P.: Tu le fais naturellement comme quand tu parles de Poutine dans De Morgen...

WD: Il n'y a pas de politicien européen qui est aussi bien que lui. Beaucoup de belges n'aiment pas

L.P. Sur la spécificité de l'art belge?

BHL: Pour moi c'est très clair: L'art n'a de patrie.

L.P.: La patrie de l'art, c'est le marché aujourd'hui?

BHL: La seule patrie qui soit c'est la beauté.

J'ai juste eu le temps de la pose pour la photo, le mini échange me faisant loucher sur le fil, la vraie question débat sur le devenir de l'Europe entre l'artiste et le philosophe.

Poutine parce qu'ils ne sont pas russes mais il faut voir ce qu'il a fait pour la Russie et pour les Russes.

L.P.: Tu le penses vraiment ou c'est par défi?

WD: Je ne dis que des choses que je pense vraiment.

L.P.: Ce n'est pas parce que tu as envie d'exposer à l'Hermitage?

WD: J'ai déjà fait l'Hermitage et le musée Pouchkine, il n'y a pas de stratégie derrière ça. Je le pense vraiment.

L.P.: Finalement, le côté populiste des dictatures a du bon pour toi.

WD: C'est ici que la dictature se trouve. Tu va voter pour Juncker l'alcoolique? Tes parents ont voté pour Delors? C'est ça la dictature!

L.P.: Tu ne crois pas en l'Europe?

WD: Il ne faut pas croire, il faut simplement que ça fonctionne et ça ne fonctionne pas. Croire c'est une question de religion. Je ne suis pas



dans ce business.

L.P.: On assiste aujourd'hui à une montée en force du populisme avec une dégradation de la liberté de presse dans ces pays où tu défends la probité. Il y a quand même une difficulté de s'exprimer librement en Russie. Comment peut-on raisonnablement soutenir Poutine?

WD: C'est en Europe que se situe la difficulté. Tous les journaux, sans être menacés, disent la même chose. Sans la menace d'être tués, tous les journalistes disent la même chose. Jamal Khashoggi pour ses idées très opposées au régime a dû quitter l'Arabie saoudite. Il était courageux à la différence des journalistes européens. Alors qu'ici, il n'y a aucune menace de perdre son job tous les journalistes disent la même chose. On a vu ça lors des élections en France et durant le Brexit.

L.P.: C'est ce que disent les gilets jaunes, tu es d'accord avec eux ?

L'exposition aux Musées royaux des Beaux-Arts de Belgique fait dialoguer des chefs-d'œuvre de la collection d'art ancien avec des créations de l'artiste. Keep Rocking! Wim Delvoeye est connu comme artiste et entrepreneur, le “et” est important. C'est un peu comme avec la porte ouverte et fermée de Duchamp. L'art ça se fait, mais ça se gère surtout. Les deux sont étroitement liés. Dans le cadre de la gestion de sa “petite entreprise”, il est souvent amené à se produire aux quatre coins de la planète. En 2010, après avoir abandonné la Chine devenue moins compétitive, il opte pour l'Iran qui est actuellement sa terre de prédilection. Il investit la ville de Kashan, au sud de Téhéran, pour y faire travailler des artisans locaux sur ses nouveaux projets.

L'exposition doit être lue, non pas comme une rétrospective mais comme un « panorama » de ses 20 dernières années de productions. Dans son discours inaugural, Pierre-Yves Desaiève, conservateur et commissaire, soulignait les affinités de l'artiste avec la sociologie. Dans le cadre de la visite, Wim Delvoeye, enfile le costume du sociologue et en vrai commentateur de son époque, signe ici un parcours des plus réussis.

C'est tout le musée qui est squatté par ses pièces qu'il fait dialoguer avec quelques bijoux de famille du musée. Baptisées *Twisted Works*, ses dernières productions s'inspirent d'œuvres anciennes du 19e siècle, qui sont revisitées et réinterprétées. *Le Dénicheur d'aigles* de Jef Lambeaux, *La Danse de Raoul Larche* valent le déplacement. Grâce à la technologie numérique 3D qui amplifie la torsade, il réussit à leur donner une seconde vie artistique. Autre surprise, une scénographie réussie avec *Tapis-dermy* de 2010. On redécouvre ses cochons new style relookés à la mode iranienne. Emmailotés de leurs tapis persans, ils prennent la posture Magritienne dans la salle des Rubens et viennent agrémenter le parcours par leur présence.

A l'étage moins trois, une succession de salles accueillent dans une semi obscurité une compilation de pièces importantes de l'artiste. Dans cette partie souterraine du musée dénommée le puits, la torsade en vrille est à l'honneur. Les christs en croix, enroulés sur eux-mêmes répondent aux vitraux de style néogothique. S'y trouve aussi, Cloaca. Un exemplaire de la célèbre machine qui produit des étrons occupe une place importante dans cette partie de l'expo.

On a tous gravé en mémoire ces sarcophages antiques, originaires de Palmyre ou d'ailleurs, où l'on pouvait admirer des scènes de combats mythiques accompagnant les défunts dans l'au-delà. Wim Delvoeye réutilise ce thème en réinterprétant le sujet des bas-reliefs en marbre en s'inspirant des jeux vidéos en ligne: *Bas-reliefs Counter-Strike* et *Fortnite* (2018). L'artiste isole des images de combats virtuels et les fait graver dans le marbre grâce aux nouvelles technologies. En vis-à-vis, la grande fresque poétique, *Love Letter I*, composée d'épluchures de patates de style arabisant (Lettres d'amour de Mohamed à Caroline) invite à rêver d'espoir face à la violence...

Au niveau de l'emplacement idéal de la Cloaca, nous aurions aimé la découvrir dans la grande salle de l'entrée. (WD: *Je pensais qu'ici c'était comme le Louvre, que rien n'était possible, je n'ai pas osé le demander...*). Au lieu de l'imposante machine à couler des bronzes, c'est à une carrosserie vide de Maserati en aluminium que le spectateur se retrouvera confronté dès l'entrée. (WD: *J'adore cette forme, c'est très aérodynamique...*) Cette œuvre mythique est entièrement gravée de motifs arabisants. Elle accueille le visiteur dès l'entame du parcours. Sur le capot du moteur légèrement bombé en son centre sont gravés des motifs coraniques. L'artiste me confie qu'ils nous parlent de l'ascension de Mohamet. La dernière pièce du parcours (du puzzle?) se situe dans la cave et figure elle aussi un autre bolide mythique: la Ferrari *Testa Rossa*. Petite sœur de la première, à l'échelle réduite cette fois. Délicatement posée sur son socle, elle dégage une impression de calme et de sérénité. Fonctionnant en véritables métaphores du tapis volant, ces deux reliques désossées, dévitalisées, nous invitent indirectement à un autre type de voyage, plus spirituel. La monture est au choix. À tombeau ouvert, la direction c'est le ciel. “*Nous devons prendre le temps de la contemplation*” nous rappelle Wim. Le vieux rêve de soudure Orient/Occident est ici remis en équation.

Lino Polegato

Wim Delvoeye – Musées Royaux des Beaux-Arts de Belgique, Bruxelles – Du 22 mars au 21 juillet 2019.

Micheline Latinis, tireuse d'élite

« ... Et l'on se met à vivre sans être à la merci d'une preuve ».

François Jacqmin, *Le Domino gris*

A quelle secrète transposition se livrait donc Cézanne lorsqu'il s'astreignait à peindre un bouquet de roses ? De quoi emplissait-il son creuset d'alchimiste, pour qu'il lui semblât si périlleux (« Parfois je défaille... », disait-il) d'en extraire les ingrédients de toutes nuances qu'il disposait sur sa palette ? Quel long vertige le saisissait, à rendre par le pinceau les palpitations d'une fleur qui, déposée toute bruisante de vie dans un vase, se flétrissait au fur et à mesure des séances de pose que le peintre lui infligeait jour après jour ? Et pourtant, la fleur devenue défunte qui subsistait alors, peinte par Cézanne, sortait de la toile dans toute la grâce de sa frémissante fraîcheur, dans toute la naïve beauté de son premier jour. Parfois il arrivait au peintre de s'interrompre, de s'arrêter bruyamment, de laisser tout là, d'abandonner fleurs, vase et pinceaux, et d'envoyer paître son marchand, Ambroise Vollard, qui lui réclamait ce tableau promis depuis tant de mois... Porter son regard plus loin ? Et pourquoi pas des pommes ?

C'est un acte difficile et redouté (Pierre-Joseph en savait quelque chose...) de peindre la plus renommée des fleurs, et ce n'est pas plus aisé avec une simple feuille d'un arbuste du jardin. Les années passent, et les humains aussi. Les fleurs se fanent, d'autres ou les mêmes, plus résistantes aux coups de froid, renaissent. Micheline Latinis est l'une de ces artistes qui a toujours pris soin d'avoir sous la main, et sous les yeux, de quoi



Micheline Latinis, dessin

exercer son extrême sensibilité. Si l'on devait, parmi ses cinq sens toujours en alerte, lui en attribuer un qui serait davantage majeur, celui de la vue émergerait sans peine – alors que la musique lui est indispensable, que son palais a le goût affirmé des épices, l'odorat porté sur tous les parfums d'un jardin, et un toucher d'une légèreté qui s'accorde avec délicatesse, sans mièvrerie, à ses peintures.

Le regard, donc. Celui de Micheline Latinis se porte sur les choses les plus immédiates de son environnement, un véritable inventaire à la Prévert. Une chatte endormie, lovée sur un coussin, un oiseau brutalement tombé contre une de ses fenêtres, un catalpa ployant sous la neige de janvier, le bassin d'eau au bord duquel tremblent de longues branches de roseau, une étendue de prairies où traînent langoureusement quelques chevaux, le

fronton des arbres qui émergent des collines sombres du Thier à Liège. Autrefois dans son Hellade chérie, plus tard au bord d'un lac dans les Landes, assise devant la bouillonnante mer d'Ecosse, dans sa cuisine où patiente sagement la truite destinée au souper, ou encore depuis son fauteuil, face aux couleurs mordorées de l'automne qui grignote la lumière du jour, le regard de Micheline est à vif, toujours aussi rapide qu'impose l'instant fugace, et aussi précis qu'un haïku de Bashô. La feuille de papier ne connaît pas l'attente. Le pinceau, le crayon, le marqueur, sont à portée des doigts. Micheline Latinis, tireuse d'élite.

Qui ne prête pas attention à cet univers peut passer son chemin. Il y a chez une artiste aussi déterminée un art de la contemplation qu'on ne peut embrasser que dans son ensemble. Chaque dessin, chaque peinture, est un signe. Unis les uns aux autres par ce regard qu'elle a si souvent foudroyant, ils forment une myriade d'ilots où s'agrègent, pour quelques instants de sérénité ou d'apaisement, les évadés de toutes races. Qui cherche chez Micheline Latinis une quelconque trace de parentèle artistique, quelques ascendants historiquement bien ancrés – en dehors de son attirance intacte pour les Gilles de Binche, sa ville d'enfance – risque de perdre son temps. Quelques-unes de ses natures mortes (de jeunesse) ont pu évoquer le meilleur de Scaufaire, heureusement sans son hiératisme froid. Mais la série d'intérieurs de potirons orangés qu'elle peint des décennies plus tard la rapproche d'un maître d'une tout autre envergure que Scaufaire : Jean Héllion.

Certains de ses paysages peuvent être brusques, tourmentés et sauvages, comme sortis des Hauts de Hurlevent, alors que d'autres sont japonisants, ou respirent charnellement la sensualité de la lumière et la douceur ensoleillée de vivre. Les figures humaines n'y ont pas place. Seuls s'imposent les éléments de la nature.

C'est que l'appel de la découverte, l'appétit, l'excitation des sens, se transposent dans son travail, de la même manière qu'elle peut regarder ensemble et côte à côte, une petite sculpture africaine, une peinture de Closon ou de Bram Van Velde, un intérieur de Maurice Pirenne, les outils sortis de grange par Jean-Pierre Ransonnet, les mots détournés et retournés de Pol Pierart ou Emmanuel Dundic. A sa manière profondément personnelle, et d'où ne s'échappe cependant aucune confiance intime, Micheline Latinis nous conduit où elle le veut : en cet espace où la vie s'engendre sans cesse et se régénère. Là où, entre sensations et émotions subtiles, le regard porté sur le monde s'offre aux autres en retour, et nous le restitue dans un enchantement à nul autre pareil.

Alain Delaunois

Micheline Latinis
A partir du 21 Juin
Flux Galerie
60 rue Paradis
4000 Liège

Frugale décantation

L'artiste entretient un rapport au temps que l'on aurait pu nommer éloge de la lenteur. Mais ce n'est pas tant cela qu'une nécessité de laisser reposer le travail en cours pour y revenir plus tard, avec un regard frais. La peinture surtout lui fait poser cette question : comment ne pas se soumettre à l'expertise d'une technique acquise au fil des ans ? L'artiste à besoin de redécouvrir son médium à chaque fois qu'il commence une nouvelle peinture. C'est de cette manière qu'est né, non pas un goût pour la lenteur, mais une décantation nécessaire pour se débarrasser de ses habits. Cela ne veut pas dire que chaque peinture, sculpture ou pièce sonore est fondamentalement différentes, que l'artiste renouvelle sans cesse ses sujets et change constamment de techniques, au contraire il y a une continuité qui est assez évidente dans son travail, voire une permanence. Il s'agit à la fois d'être dans une forme de constance, et en même temps de garder un esprit de

découverte. C'est peut-être pour l'artiste, tenter à chaque fois de revenir à l'origine de sa pratique, aux premiers instants de ses premières créations. Certainement, c'est ce qui lui permet d'improviser, c'est-à-dire qu'à partir d'une même base, l'on peut faire émerger une multitude de possibilités. Et pour pouvoir continuer encore alors que cette base est maintenant constituée d'une longue pratique, l'artiste opère de longs silences.

Décortiquer le tumulte grondant de la mer et en extraire le rythme du bruit des vagues.

R.M.Rilke

Créer de longs silences entre chaque intervention pour laisser de la place à de nouvelles situations, se laisser guider par la peinture et les gestes posés, permettre à chaque élément de ses sculptures de trouver leur place, donner de l'espace aux sons et une plus grande amplitude à l'écoute. Des

silences protecteurs qui permettent aux choses fragiles d'avoir une chance d'émerger à la surface de ce monde suralimenté de tout. Les silences ne sont donc pas là pour créer une esthétique minimaliste, mais bien retrouver cette fragilité des commencements. Et si rien n'est laissé au hasard, se permettre la plus grande liberté possible. Des silences qui sont une forme d'apnée qui isole l'artiste des tribulations de notre société pour entrer dans des formes méditatives.

Ludovic Demarche

Pierre Gerard
du 11 mai au 22 juin 2019.
Galerie « Les Drapiers »
68, rue Hors-Château
4000 Liège



Pierre Gérard, sans titre, coquillage de jardin, cône de carton, sable, bois divers, feutre, 21,5 x 16 x 14, 2019.

La voix libérée – La poésie sonore

Le Palais de Tokyo dédie une exposition sur la poésie et ses formes phonétiques, « La voix libérée – poésie sonore ». Exposition conçue par Eric Mangion et Patrizio Peterlini, elle plonge dans les puissances de la voix et des mots.

La poésie a toujours été un terrain d'émancipation et d'expérimentation dans le courant du 20^{ème} siècle. Elle est l'endroit où il est possible de remettre en question les systèmes symboliques langagiers et leur structure. Morceler, déplacer, malmener la langue, c'est faire mouvoir le système, la structure entière à laquelle la langue est connectée. Les avant-gardes ont d'ailleurs parfois renoncé à la sémantique afin de privilégier la structure. Hors la poésie n'est pas seulement le lieu de silence et de l'intime, elle est aussi le lieu de la parole et du collectif. Il existe de nombreuses tentatives d'insérer la poésie dans la performance et le spectacle. Une parole est prise, lue, dite, chantée, chuchotée. Et qui dit parole dit résonance.

Au cours des années 50, de nouvelles expérimentations naissent grâce aux progrès techniques. Ils permettent aux poètes, artistes, écrivains d'enregistrer leur poésie et de réfléchir sur le dispo-

sitif même des moyens d'enregistrement. C'est là une révolution du langage par sa possibilité matérielle et sonore, désormais enregistrée et possiblement explorée autrement, via d'autres médiums. Nous pouvons citer parmi d'autres la pièce sonore « Ursonate » de Kurt Schwitters en 1948 ou encore l'enregistrement radiophonique d'Antonin Artaud, « Pour en finir avec le jugement de Dieu », en 1947. Les expérimentations continuent avec Allen Ginsberg en 1955 et ses

phénomènes de cut up, et les premiers « Poèmes Partitions » de Bernard Heidsieck se réalisent au cours de la même année. Très vite, le monde de la poésie prend un tournant radical, tournant qui continue de se poursuivre aujourd'hui.

Actuellement les possibilités d'enregistrement sont multiples, les nouveaux moyens numériques permettent une écoute quasi constante, voire une obsession de la trace de toute parole

dépliée. Que reste-t-il alors de cette révolution langagière et de son ancrage critique initial ?

L'exposition du Palais de Tokyo, qui se déroule jusqu'au 12 mai, nous plonge dans une salle sombre entourée de nombreuses enceintes où les voix se portent. Les uns à la suite des autres, les travaux sonores de nombreux artistes s'écoutent debout, allant de quelques secondes à plusieurs minutes. Rien n'est visible, si ce n'est le titre de

l'œuvre, l'artiste et la date. Les époques, pays, genres artistiques sont mélangés. Volontairement internationale et transhistorique, l'exposition laisse entendre des productions de 70 artistes issus d'une trentaine de pays. Nous y trouvons par exemple des œuvres sonores de Tomomi Adachi, Julien Blaine, Isidore Isou, Anat Pick, Robert Filliou, Henri Chopin, Luis Bravo et bien d'autres. Il est à noter qu'afin de rendre les œuvres sonores le plus accessible possible, une application mobile et gratuite est téléchargeable et fait office de catalogue, plus de 70 sons sont alors écoutables partout et à tout moment.

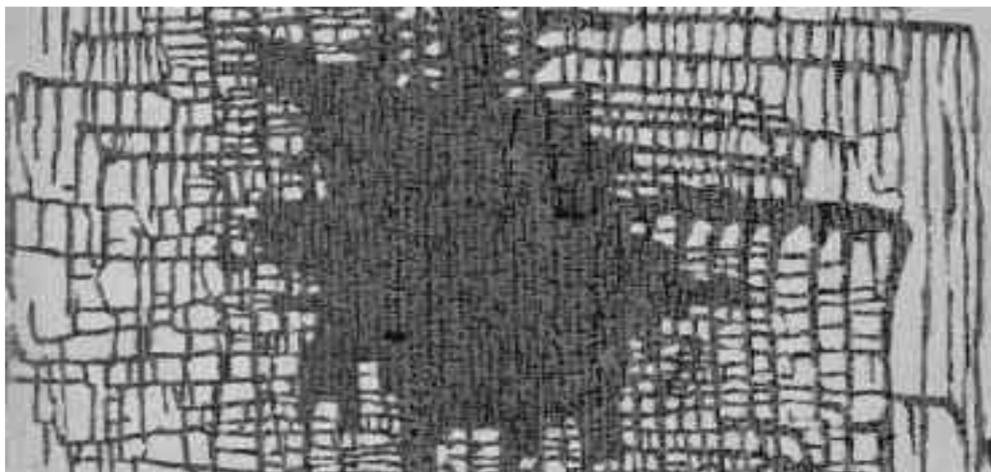
L'expérience hétérogène vacille entre singularité de la voix et parole commune des artistes anciens ou contemporains considérant la matérialité du mot comme un endroit où il est possible de faire sens. Les mots peuvent se balbutier, s'articuler précisément, se chuchoter ou se hurler dans une répétition incessante. Dans tous les cas ils détiennent par leur impulsion la possibilité de dire.

Aurélia Declercq

Isidore Isou

aaaaa autant que zzzzz

et ce qu'il y entre, à côté, dedans, dehors, aussi



Isidore Isou, Réseau centré M67, 1961, Huile sur toile, 73 x 60 cm - Centre de création industrielle © Adagp, Paris

Construite autour des archives récemment acquises par la Bibliothèque Kandinsky, l'exposition d'Isidore Isou au Centre Pompidou conçue par Nicolas Liucci-Goutnikov et visible jusqu'au 20 mai, rend compte de la profondeur, à la fois plurielle et absolue, de son œuvre.

Arrivé à Paris en 1945 depuis la Roumanie, Isidore Isou (1925-2007) devient rapidement une figure primordiale des avant-gardes. Entre théorie, mathématique, poésie, politique, art,

psychologie et spectacle, l'œuvre d'Isidore Isou est totale et tous les champs sont décortiqués afin de créer une méthode d'invention cohérente pour tous les savoirs. Il lance le lettrisme avec Gabriel Pomerand et publie en 1947 « Introduction à une nouvelle poésie et à une nouvelle musique », où il y explique ce qui lui semble essentiel afin de penser un renouvellement absolu des arts. Il déclare alors l'avènement de la lettre. Les concepts créés par Isou sont multiples, il parle par exemple de « l'hypographie », de la « méca-esthétique »

ou encore de « l'art infinitésimal » et du « paradis ».

L'exposition Isidore Isou du Centre Pompidou tend à montrer la richesse de ses œuvres, en y exposant autant ses manuscrits, que ses poèmes écrits ou visuels, que ses peintures, films et objets. On y trouve par exemple le célèbre « Traité de bave et d'éternité » (1951), où Isou procède déjà à son incessant programme : faire vivre les différentes sous-couches de l'art comme des particules élémentaires autonomes. Dans « Traité de bave et d'éternité »

(1951), le son est autonome autant que l'image l'est excluant toute possibilité d'hierarchie entre les différents lieux du film.

De même, la poésie d'Isou est à lire autant qu'à voir et à écouter. Le langage se lit, se voit, se dit, se sent. Isou propose alors un langage entrelacé de signes, symboles, pictogrammes, néologismes, balbutiements et bruits. Particules entrelacées qui se répondent les unes aux autres certes, hors elles sont aussi totalement indépendantes. Voilà le combat d'Isou – faire que l'art fonctionne par des réseaux en modules. Module indispensable à l'autre et pourtant module autonome. Antonin Artaud parle lui aussi déjà d'un « corps sans organe » corps qui serait libéré de ses propres lois. Pour Isou, tenter de se libérer des lois c'est par exemple inventer un nouvel alphabet, de nouvelles lettres, « L'Alphabet Lettriste », partie importante de son programme. Alphabet qui permet la phase nécessaire de décomposition de la poésie selon lui. La lettre, stade ultime d'une décomposition poétique, est ce renouvellement. Les lettres sont des aspirations, zéaïements, gémissements – elles engagent le corps de façon radicale. C'est alors que chaque lettre est une particule essentielle à l'ensemble d'une exploration poétique.

Langage vu autant que lu, et peinture lue autant qu'être vue, elle aussi. Il le dit lui-même « les peintres sont fous de n'être que peintres purs et la peinture

est folle de n'être que peinture ». Alors la peinture d'Isou acquiert une valeur linguistique et ne se contraint pas à sa valeur visuelle. Indécryptable et paradoxalement lisible, « La grande mélange » (1963) en est un exemple.

Malmenant autant ce qui est normatif que ce qui est subversif, Isidore Isou tente de dissoudre les relations aliénantes qui existent entre l'œuvre et celui qui la regarde. Il propose une extension permanente et systématique de sa pensée à tous les champs du savoir. La lettre est là, elle est à la fois multiple puisque lue, vue, sentie, parlée, et soudainement autonome puisque particulière, totale et absolue.

Aurélia Declercq

Isidore Isou - EXPOSITION AU MUSÉE, 6 mars - 20 mai 2019
Musée, niveau 4 - Galerie du Musée



Bernard Tullen, skulls, techn.mixte sur papier, 43x33 cm.

Bernard Tullen au Triangle Bleu

L'annexion de la lumière

des rails de chemin de fer. Puis, des ombres végétales, des hampes florales mortifères, des rampantes invasives, la béance d'un tissu rugueux organisent un paysage dont nous ne maîtrisons ni le chaos ni l'ordonnance. Seule constante, la lumière dématérialisée y impose ses perturbations, renouvelle des aspects attendus, engloutit des saillants ou fait sortir d'une mer d'ombre les plans les plus neutres dans une palette de gris et de teintes sourdes d'où la couleur émane par miracle. Le questionnement de l'image et son surgissement mené par l'artiste genevois repose entre autres sur le flou, ce sfumato qui exacerbe le réel, jusque dans ces fascinantes photographies sur plomb, travail en devenir d'une extrême sensibilité plastique.

Bernard Tullen égrène donc une collecte d'instantanés dans un accrochage cinématique maîtrisé par la curatrice Anastasia Mityukova. Mais ces vibrations, instants volés, ce geste de peindre aux confins du visible composent-ils seulement un carnet de voyage dont les premières pages seraient autant de bribes anecdotiques ?

Dans le second espace d'exposition, le

miroir se brise. Épinglées sur un mur clinique, 86 représentations de crâne sur papier, -huile, cendres et cire-, abordent les examens anthropométriques effectués par un certain George Montandon pendant la guerre. Voici le creuset du « gm project », quête personnelle de l'artiste sur les traces d'un chirurgien, explorateur et anthropologue suisse qui, fervent admirateur de la révolution bolchévique, va basculer dans l'antisémitisme scientifique. La question reste ouverte: y a-t-il des éléments qui puissent contribuer à éclairer un tel retournement ?

Selon une démarche psychogéographique situationniste, Tullen a rassemblé des indices à Cortailod (lac de Neufchâtel), là où Montandon passait son enfance et sa jeunesse. La recherche s'est rapidement élargie par l'étude attentive et l'utilisation de photographies publiées par Montandon dans ses livres pour illustrer ses récits de voyages. Puis, le basculement de 1936. Montandon quitte le Parti communiste et place ses recherches anthropométriques au service de l'antisémitisme et du gouvernement de Vichy. Son expertise enverra nombre

de Juifs dans les camps. L'inspirateur de Céline sera abattu par la Résistance en août 44.

En contrepoint, un ensemble d'huiles sur toile a pour objet les pratiques biomédicales favorisant la procréation: l'eugénisme contemporain, sujet déjà exploré par Bernard Tullen à travers les images de Tchernobyl ou le regard de Dolly, la brebis clonée.

D'ores et déjà, Bernard Tullen procède à d'autres recherches plastiques sur les traces de George Montandon, cette fois lors du voyage de 1910, en Ethiopie.

Dominique Legrand

« gm project. Bernard Tullen », Galerie Triangle Bleu, 5 cour de l'Abbaye, Stavelot. Jeudi à dimanche, de 14h à 18h30, jusqu'au 10 juin 2019.

« gm project » convoque le parcours de George Montandon, médecin, anthropologue helvético-français favorable à la révolution bolchévique. D'un foudroyant retournement de veste, le personnage devient théoricien notoire du racisme scientifique, collaborateur et antisémite radical. A travers peintures et photographies, Bernard Tullen dévoile une

quête subjective magistrale avec le souci de l'image absolue.

Au commencement, il y aurait une église et son parvis désert. Sous la palette éminemment complexe de Bernard Tullen (Genève - 1960), l'apparente quiétude s'effrite dès que le regard glisse vers cette huile sur toile d'après photographie : plan serré sur

Art dans les Ardennes

Le village de Redu vient d'accueillir un musée digne des grandes capitales. Et cela grâce à une initiative privée.

Si la Belgique est une « terre de collectionneurs » comme on l'entend parfois, les initiatives privées de grande envergure restent rares au plat pays. Mais elles ne sont toutefois pas inexistantes, comme en témoigne l'ouverture du Mudia en septembre dernier. Dans un presbytère du 19e situé au cœur du village de Redu (le « village aux livres » au milieu des Ardennes), ce musée flambant neuf est la preuve que les projets philanthropiques ont leur place dans le paysage culturel belge.

À la source de ce projet, un homme : Éric Noulet. Ce collectionneur est un habitué de l'art et de son marché. Amoureux des Ardennes, il a voulu créer de toutes pièces son musée privé, un projet unique permettant d'exposer l'art autrement. « Nous n'avons eu aucune subvention. Tout vient de fonds privés. C'est un problème parce que les coûts salariaux et les coûts de maintenance sont assez élevés ».

Une riche collection privée

Le collectionneur a pu bénéficier de ses relations pour lancer son projet : il a su fédérer des collectionneurs et les convaincre de prêter des œuvres. « Je connais bien le marché et les gens qui collectionnent. Généralement, les familles aisées qui ont de belles collections n'osent pas les exposer et les prêter. J'ai toujours estimé qu'une personne qui a des œuvres d'art a le devoir de faire partager la beauté de ces œuvres avec les autres », affirme le fondateur du Mudia.

L'exposition de plus de 300 œuvres, issues de collections privées, recouvre les plus grandes époques de l'histoire de l'art, de la Renaissance à aujourd'hui. La liste a de quoi impressionner les amateurs d'art : Véronèse, Brueghel, Rodin, Spilliaert, Van Dongen, Wouters, Picasso, Modigliani, Giacometti, Magritte, Rops, Khnopff, Alechinsky, Broodthaers... « Il n'y a pas beaucoup de musées en Belgique qui peuvent montrer un Véronèse par exemple ! Nous avions à peine commencé le Mudia que déjà des musées nous demandaient des œuvres en prêt », déclare le collectionneur.



Vue de la scénographie ©Mudia

Véronèse dans les Ardennes

Malgré la « saison creuse » des Ardennes, les visiteurs semblent être au rendez-vous. Même les institutions s'intéressent au projet. « Les grands musées sont intrigués par les œuvres prestigieuses au Mudia, comme par exemple, en peinture ancienne, le tableau d'Artemisia Gentileschi », témoigne le collectionneur.

Le Mudia se définit comme un « musée didactique ». La médiation muséale demeure toutefois sobre et n'entrave pas le plaisir des visiteurs aguerris, parfois agacés par des dispositifs didactiques trop intrusifs. « Le Mudia est le résultat de quarante années de visite dans des musées, des collections privées, des expositions dans le monde entier... Mon constat était que les gens circulent dans les musées en ne s'amusant pas, en ne sachant pas vers où ils doivent se diriger et en ne connaissant pas la valeur de certaines choses qu'ils voient », confesse Éric Noulet. Plusieurs animations visent d'ailleurs à sensibiliser les visiteurs au marché de l'art et à ses spécificités. Un aspect de l'art souvent passé sous silence dans de nombreux musées.

La création de ce musée soulève l'épineuse question du centralisme culturel. « Avec ma femme, nous adorons les Ardennes et nous voulions faire une action philanthropique. Il y avait un vide réel et quelque chose à faire... Dans la province du Luxembourg, il n'y a aucun musée d'art digne de ce nom. En marketing, il ne faut jamais faire comme les autres. Mettre le musée Mudia à Anvers, à Bruxelles ou à Liège, c'était se retrouver parmi des dizaines de musées ». Le musée est d'ailleurs une véritable aubaine pour le village, qui profite dès maintenant de l'afflux de nombreux touristes.

Romain Masquelier

Mudia, Place de l'Esro 61, 6890 Redu (Belgique).

STÉPHANE MANDELBAUM.

FOUILLER LES CHARNIERS DE LA MÉMOIRE

L'exposition Stéphane Mandelbaum, se tenant au Centre Pompidou, au Musée Juif de Belgique par la suite, présente une centaine de dessins de cet artiste iconoclaste qui a créé, au rythme de l'urgence, une des œuvres les plus saisissantes du dernier quart de XX^{ème} siècle.

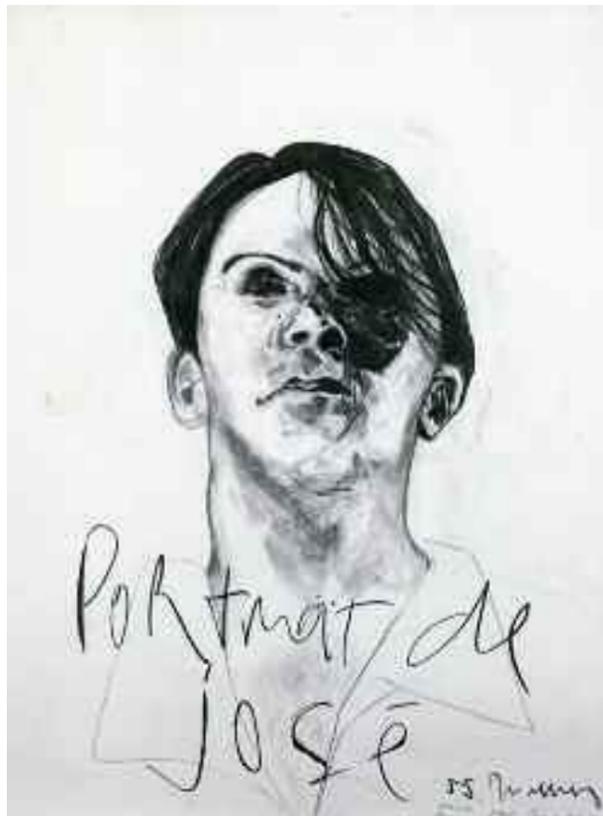
Événement exceptionnel, cette exposition nous balance un univers graphique et textuel — qu'on a parfois rapproché de celui de Jean-Michel Basquiat — marqué par l'exploration de la violence, de l'érotisme, la question de la judéité, la fascination pour les mondes interlopes.

La mort violente de l'artiste assassiné à l'âge de vingt-cinq ans dans des circonstances troubles a projeté une lecture rétrospective de son œuvre, une lecture qui l'enferme parfois dans les rets d'interprétations biographiques, psychanalytiques (désir de mort, identification à ses figures de prédilection — Pasolini, Pierre Goldman —, course vers l'abîme...). Cette boucle rétroactive appauvrit la réception d'une œuvre qui, bien que, certes, traversée par la provocation, la transgression, perd de son intempestivité à être rabattue sur le plan du vécu, d'une grille biographique. Son art s'est d'emblée placé au-delà de la psychologie, dans un dérèglement rimbaldien des perceptions nourri par un brouillage des frontières entre réel et imaginaire et une transfiguration de l'événementiel.

Mêlant réalisme expressionniste et déconstruction de la représentation, les dessins de Stéphane Mandelbaum témoignent d'une maîtrise absolue du trait, d'une voyance dont témoigne l'appariement de réalités hétérogènes. Dessins au crayon, au fusain, à l'encre, au stylo-bille, art foudroyant du portrait, association, comme chez Basquiat ou Artaud, du dessin, de la ligne et de l'écriture, des collages, saturation de la surface ou évidement, vitesse de l'exécution et précision clinique... Surdoué, intégrant de nombreuses influences, des sources de fascination qu'il recrée selon son imaginaire, Stéphane Mandelbaum donne livre cours à des compositions qui allient souci architectural et pulsions sauvages, sens inné de la construction et déferlement spontané de cris que l'on rapproche trop vite de l'art brut. Fils du peintre Arié Mandelbaum, il intègre un humour de références communes au père et au fils (les films d'Oshima, de Buñuel, Shoah de Lanzmann, les œuvres de Jean Genet...), s'inspire entre autres du Japon (Composition [Masques Nô], 1983), des estampes, de la pornographie nipponne, de Francis Bacon, détournant comme ce dernier des photographies pour en libérer des puissances inouïes qui bousculent le régime du voir, du pensable, des bienséances.

Dans les portraits de Bacon, Pasolini, Rimbaud, Luis Buñuel, Pierre Goldman, du père Arié, dans les renversants dessins de José, du grand-père Szulim/Salomon, les traits se distordent, des parties du visage grossissent, enflent, les corps se voient soumis à des altérations, à des brouillages qui évoquent ceux de Francis Bacon ou l'esthétique satirique de George Grosz. Le réel saigne mais les hommes refusent de le voir. Le bic bleu tourne dans des chairs excavées, s'emporte en graffitis, en mots, en phrases en français ou en yiddish. Pas plus que l'orthographe ne tient en place, ne s'aligne sur le Bon Usage, le trait ne se range à lune quelconque autorité. Comment montrer la blessure ? Comment faire apparaître l'inconscient, les gouffres, la solitude, l'envers du décor si ce n'est en tordant les médiums artistiques dont on hérite ? Les formes sont soufflées par des forces, par des collages, par des répétitions obsessionnelles de signes ou encore des enchevêtrements de figures qui glissent dans le figural. Comme Francis Bacon qu'il ne cessera de dessiner, de convoquer dans des gravures, Stéphane Mandelbaum se tient au bord de la figuration, joue avec la défiguration, la rature, l'effacement des formes, — un effacement qui s'emporte dans l'évidement, l'évanescence, la trouée du blanc dans l'œuvre d'Arié Mandelbaum. Visage et corps sont saisis dans l'instant de la catastrophe (au sens où Deleuze parle de la catastrophe dans la peinture de Bacon). Visions arcimboliques, bouches vociférantes, distordues, nez épatés, écrasés, œil crevé (Portrait de José, 1985) incarnent des processus de dévisagéification obtenus par une traversée du visage.

La tragédie de l'Histoire est prise dans l'immobilisme. L'éternelle scène des bourreaux et des victimes se répète, de son paroxysme avec la Shoah à ses expressions quotidiennes. Rien n'est tabou pour Stéphane Mandelbaum. Le monde dissimule son régime de castration, de domestication sous le masque d'une normalité aseptisée ? L'artiste fracassera le miroir aux alouettes, en dénoncera l'imposture. « Vous ne voulez pas voir les bourreaux, les victimes ? Les premiers et les seconds sont placés sous l'interdit de la représentation ? » semble-t-il nous dire. Très bien. Suscitant le trouble, le



Stéphane Mandelbaum, portrait de José

malaise, il dressera le portrait de hauts dignitaires nazis, Goebbels, Röhm, Himmler, croisant ce dernier à Mickey (Himmler et Mickey, 1983), il se représentera avec ses deux frères en compagnie d'un saint Nicolas portant un brassard nazi (Le Nazi, Saint Nicolas, les frères et la grand-mère, 1978), il évoquera les suicidés de la société, les sacrifiés, Pasolini, Rimbaud, Pierre Goldman (dont il cite, dans ses dessins, des phrases extraites de Souvenirs obscurs d'un juif polonais né en France)...

La division entre forme et fond ne tient plus : Stéphane Mandelbaum distord l'une et l'autre en juxtaposant sur un même dessin une réalité concentrationnaire et un plan pornographique, la mort à Auschwitz et la petite mort de l'orgasme, Himmler et Mickey, le père Arié et une citation de Tintin tirée de L'Étoile mystérieuse, relative au banquier juif caricaturé par Hergé. Gilles Sebhan analyse cette dernière juxtaposition troublante : exécuté à la mine de plombe en 1982, le portrait d'Arié Mandelbaum côtoie « une citation de L'Étoile mystérieuse à travers le portrait du banquier juif Blumenstein, représentant le méchant caricatural dans ce Tintin antisémite de 1942. Plus bas, Stéphane a collé un montage photographique : un corps de femme nue avec une tête d'officier nazi. On hésite entre la blague et l'horreur » 1.

À première vue, par le télescopage de réalités qu'elles opèrent, les associations-juxtapositions s'apparentent au sacrilège. Au-delà du défi, le court-circuit des significations ne relève point d'une volonté gratuite de scandale mais de la perception d'un grain de réel où Eros et Thanatos passent l'un en l'autre, dans une réversibilité de l'horreur et de l'extase, dans une simultanéité du passé et du présent. La mesure cache la démesure, le gouffre capte celui qui écrivait dans un de ses dessins « Je veus (sic) vivre fort ». Pour venir à bout de la syntaxe de la langue, des syntaxes des formes et des corps, il faut les violenter, les pousser dans les zones de l'extrême, des hautes énergies, là où les hypocrisies sociales rendent l'âme.

Parmi les nombreux autoportraits de l'artiste, formant une galerie de doubles, d'émanations, de frères lointains ou proches, les autoportraits en braqueur, en délinquant nimbé d'une royauté toute genétienne. Acte imaginaire ou réalité ? La question se vide de son sens. L'artiste braque le réel, met en joue les formes éprouvées. Il n'est pas de peinture sans un hold-up de la grammaire du voir. Auschwitz-Birkenau culbute dans l'image, dans Le Rêve d'Auschwitz (deux tableaux de 1983) pour faire retour dans le réel et bousculer les consciences. Le trait viscéral, néo-expressionniste de Stéphane Mandelbaum n'est pas là pour lisser, apaiser, mais pour mettre à vif, pour écorcher, traverser le dédale des siècles. Son œil fouille les charniers de la mémoire.

Nul n'a saisi mieux que Marcel Moreau la voyance de cet artiste écorché qui a vu ce que les autres ne peuvent, ne veulent capter : l'obscène, l'injustice en arrière de la Loi, la folie, le chaos en arrière de l'ordre social apparent, les fleurs de la destruction en arrière de la façade Disney Land du système. En ses dessins se rencontrent la grande scène d'une Histoire déréglée, désaccordée et les récits personnels d'un jeune homme fasciné par le monde de la pègre, par les jeux entre imaginaire et réel jusqu'à la réinvention incessante de lui-même.

Pour Marcel Moreau comme pour Stéphane Mandelbaum, il n'y a pas de création qui puisse s'amputer du risque, de la fièvre. Pour ces frères dans l'exploration des abîmes et des coulisses (ces abîmes dont la société se détourne), la traversée houleuse de l'art ne fait qu'un avec celle de la vie.

« Toi au moins, tu savais tous les pouvoirs du corps...
Son radieux épicycle,
Qui fait qu'il se soulève, se craquèle, se perturbe
Et désigne au grand jour les actes de la Nuit...
Sa poésie des spasmes,
Ses démons antérieurs, remontés d'Amnésie...
Se fêtes instantanées
Du temps où le désir se repaissait
De mort, de luxe, de danse
Et où l'insatiété ressemblait à une âme...
Sa fureur de s'ouvrir à des enfers moins fades
Que l'excès de la raison et que l'ennui d'attendre...
Son désordre coupable,
Acquitté par le Feu
Sans cesse innocenté, ici, au loin, Ailleurs... », Marcel Moreau²

Comme l'a écrit Georges Meurant : « À l'école puis dans les galeries, Stéphane Mandelbaum (1961-1986) met en scène la mort et le sexe (...) [Cette] œuvre provocatrice, désespérée, d'un adolescent rebelle, au regard acéré (...) témoigne d'une densité humaine exceptionnelle, par la facture magistrale d'un dessin parfois peint ou rehaussé de couleur ».

Avec audace et crudité, son œuvre fouille les tréfonds de la condition humaine, les convulsions de l'Histoire, les sortilèges de l'inconscient. Ses prostituées, ses gangsters, ses sexes au repos ou turgescents, ses Papous, ses anges noirs, ses figures tutélaires, ses explorations de la judéité ont traversé tous les voiles de la comédie humaine. En quelques années parcourues à la vitesse de la lumière, Stéphane Mandelbaum a abattu des siècles de peinture, de représentation, non au sens où il les aurait pulvérisés mais dans un geste d'appropriation-décantation. Des décennies après sa mort, la force de son immense talent nous saute au visage. « Voleur de feu », frère de Rimbaud, il aura placé son art sous l'exigence de la lucidité. Une lucidité qui fait peser sur ses hérauts un risque suprême : comme l'a ciselé René Char, « la lucidité est la blessure la plus proche du soleil ». Histoire de l'œil au sens dru récit de Bataille, histoire de vie. Élévation et chute icariennes.

Veronique Bergen.

1 Gilles Sebhan, *Mandelbaum ou le rêve d'Auschwitz, Les Impressions Nouvelles, 2014, p. 75.*

2 Marcel Moreau, *Stéphane Mandelbaum. L'Œuvre gravé, Didier Devillez, CFC Editions, 1992, p.10.*

Exposition Stéphane Mandelbaum, Centre Pompidou, jusqu'au 20 mai 2019.

Exposition Stéphane Mandelbaum reprise au Musée Juif de Belgique, du 14 juin au 22 septembre 2019.

Catalogue de l'exposition Stéphane Mandelbaum, sous la direction d'Anne Montfort, préface de Bernard Blistène, têtes d'Anne Monfort, Gérard Presow, Choghakate Kazarian, Bruno Jean et Pierre Thoma, notes d'Anne Lemonnier, Éd. Dilecta, 153 pages, 30 euros.

Trio de solos photos : ethno, autobio, rando

Diversité s'il en est avec le choix de ces trois photographes. Willocq fait œuvre d'ethnologue plasticien et d'éclatant coloriste. Cornil se penche sur la vie de sa mère et son rapport à elle. Jacques Meuris rapporte des fragments de ses randonnées. Ces trois perceptions du monde nous invitent dans la mémoire des traditions ancestrales à perpétuer, dans l'intimité familiale de citoyens ordinaires confrontés au quotidien difficile de l'incertitude des jours à venir, dans la curiosité journalistique et esthétique d'une découverte du monde. À travers ces univers nous parcourons une part des problèmes d'aujourd'hui : la conservation de valeurs qui participent à l'enracinement en terre natale ; le témoignage d'une existence passée à combattre les conséquences de choix personnels et des inégalités sociales ; un inventaire anecdotique mais significatif de l'évolution des décors de l'environnement et, du coup, des manières de vivre.

Une Afrique luxuriante

Patrick Willocq a vécu une bonne part de son enfance et de son adolescence en République démocratique du Congo. Il y est retourné pour mettre en images, au cours d'un long séjour, une coutume traditionnelle chez les pygmées.

En bref, il s'agit, pour les jeunes femmes devenues une première fois mères, de vivre en recluses afin de ne s'occuper que de l'enfant, assistée par des servantes et des gardes. Elles en acquièrent un statut particulier susceptible de durer plusieurs années. Durant cette période, elles prépareront un spectacle chorégraphié et chanté destiné à prouver auprès du clan qu'elles sont les meilleures.

Songs of the Walés se présente d'abord sous l'aspect d'une série de portraits en gros plan des jeunes femmes recouvertes de la poudre rouge censée les protéger contre les maladies, les hommes, les mauvais esprits. Ensuite, de monumentales photos inscrivant la visualisation des reléguées que Willocq met en situation dans des décors conçus à la façon d'installations

géantes de plasticien au moyen d'éléments trouvés sur place. Ceci en fonction des chants, danses et récits que la 'walé' (allaitante) prépare pour le jour de sa libération publique.

La luminosité et la polychromie étincelante dégagent une sorte d'envoûtement. Elles attirent le regard, le magnétisent. Nous voici au milieu d'une pratique qui est celle de l'art. Une façon de s'emparer du réel, de le figer en image, de le transcender en métissant la réalité brute et un façonnage sophistiqué. Tout ici est vrai dans la mesure où tout est combiné, agencé, réinventé.

Les matériaux, les personnages sont indigènes. Le résultat est métamorphose du brut : flore, gens sont la base mais se voient devenus porteurs de sens c'est-à-dire fantasmes, imaginaire, mise en scène et en scénario, réflexion critique sur le vécu et les codes institutionnels qu'ils soient fondements de cette pratique ancestrale, qu'ils soient critères esthétiques des pratiques créatrices du contemporain, qu'ils soient clichés inscrits dans la mémoire collective à propos des colons et des colonisés, des blancs et des gens de couleur, des racines du passé et de la modernité supposée du présent.

Sans omettre l'indirecte influence de l'économique puisque Willocq rémunère ce qui est travail d'élaboration des installations à photographier et participe à la libération des recluses qui est liée au règlement de dette (sorte de dot) à payer par les maris en vue de clore la période d'isolement. Le projet du photographe aboutit donc une perspective d'ethnologue, de conservateur des traditions en voie de disparition, de plasticien de l'éphémère, de philosophe en réflexions sur la condition humaine autant que la nécessité de l'art, un art qui va jusqu'à rendre perceptibles des détails minuscules soudain révéler par la luminosité ambiante.

Un quotidien contraint

Olivier Cornil photographie l'ordinaire. Ce qu'il montre, c'est le quotidien, la vie journalière. Pas de recherche esthétique apparente. Une



Jacques Meuris, Palerme, Sicile, 1971 © succession Jacques Meuris

vision plutôt rudimentaire. Comme dans un reportage pris sur le vif. Et le vif, précisément est celui d'une personne très quelconque, n'importe qui en sorte.

Sauf qu'il s'agit de sa mère à qui il a désiré rendre hommage, dont il a voulu montrer la vie. Car souvent, que savons-nous de nos parents ? Surtout s'ils ne sont pas diserts. Si leur vécu a ses inévitables zones d'ombre. Ici, Cornil exprime son admiration pour l'obstination de sa maman à trouver le bonheur malgré malheurs, obstacles, vicissitudes, échecs.

La démarche de Cornil est de nous mener vers l'empathie. Non vers une sorte de compassion pour des individus étrangers en actionnant les mécanismes de l'émotivité facile, factice. C'est d'autant plus difficile que des mots accompagnent ses photos. Ces mots sont le récit brut de la maman narrés par le fils ; ils ne légendent pas les images, ils les complètent.

Celles-ci sont de deux sortes. D'une part des clichés fort anciens, au format carré avec rognures déchiquetées très caractéristiques d'une époque. Des personnes et des moments saisis à l'instantané par l'un ou l'autre membre du clan familial, en noir et blanc ou, parfois, dans les tonalités délavées des premiers 'multicolor' ou des fragiles polaroids. C'est l'aspect document originel.

D'autre part, les prises de vue en couleurs. C'est l'aspect documentaire démonstratif. Une succession de lieux, d'ambiances saisonnières liées au temps qu'il fait et au temps qui passe. Quelques résultats d'actions accomplies : lessive, élagage ou tronçonnage d'arbres, repas pris en plein air, baignade en rivière... Puis une sélection de personnes : mère, fiston devenu parent à son tour, gosses, compagnon de vie remplaçant le jeune marié immature de la jeunesse ratée et les autres conjoints successifs.

Toute une existence nous est étalée. Sans pathos. Sans fioritures. En représentations apparemment simples. En phrases aussi peu littéraires que possible. Un genre de roman-photos qui se déroule depuis une déchéance combattue jusqu'à une vieillesse apaisée dans un bonheur enfin construit.

Le livre qui témoigne en écho de l'expo joue sur les codes de mise en page. Encartées avec certaines de ses feuilles, d'autres en format réduit, dont quelques-unes en superposition de la photo précédente, deviennent de la sorte un fragment consultable d'un ensemble plus vaste, une façon presque interactive d'entrer dans un paysage, de s'inviter sous les apparences. Et de suggérer au regard de visionner différemment, de tendre des liens entre les endroits et la temporalité.

Un surcroît pour l'ordinaire

Jacques Meuris (1923-1993) est d'abord reconnu comme poète et critique d'art. L'écriture vient en primauté sur la photo. Celle-ci est influencée par les mots et le surréalisme puisque, parmi les sujets de prédilection de ce Liégeois, figurent les graffitis, les affiches, les enseignes commerciales ainsi qu'« un souci avéré de dépassement de la réalité existentielle et du réel contingent, par détournement et déroutage, par défaut ou par excès ».

Sa prise de vue, comme le souligne Marc Quaghebeur, « a à voir avec le travail et la surprise de la lumière ». Outre les mots de ses poèmes, Meuris est devenu « poète des formes et des masses ». Ses séries urbaines misent volontiers sur une géométrisation qui se remémore une des formes de l'abstraction picturale. Celle qui est, selon Pierre Puttemans, capable d'évoquer « un pays entier à l'aide de deux pans de mur éclairés par un soleil brûlant ».

Les contrastes lumineux font surgir des détails, des espaces, des reflets. C'est

vrai autant au Bois de la Cambre qu'en Turquie, au cours du passage entre les pierres d'un monument sicilien ou en ayant saisi de dos une femme voilée dans une venelle algérienne. L'insolite surgit d'une rencontre entre des matières et des présences : eau, sable et rocher d'une côte surplombée par une religieuse en uniforme noir que gonfle le vent. Diptyques ou triptyques verticaux se parcourent comme une promenade chronologique elliptique, espèce de haïkus iconiques.

Les contrastes colorés soulignent la massivité blanche d'un camion à proximité d'une élancée berline bleue. Les mailles de fer d'un grillage découpent en losanges juxtaposés l'arrière plan d'un chantier ou d'un parking à étages.

Ce ne sont pas à proprement parler des paysages ni des portraits. Ce sont des pans de réalité extraits d'une métropole célèbre ou d'une bourgade peu connue. L'inventaire porte sur des habitations, des murs recouverts de graffiti ou des publicités lumineuses. On y pressent peu la présence humaine parce que le décor l'induit sans l'expliquer.

Michel Voiturier

« Songs of the Walés – Dans mon jardin les fleurs dansent – L'expérience photographique », expositions visibles au Musée de la Photographie, place des Essarts à Mont-sur-Marchienne (Charleroi) jusqu'au 12 mai 2019. Infos : +32 (0)71 43 58 10 ou www.musee-photo.be
Catalogues : Olivier Cornil, « Dans mon jardin les fleurs dansent », Tavier, du Caïd/L'image sans nom, 2019, s.p.
Adeline Rossion, Marc Quaghebeur, « Jacques Meuris, l'expérience photographique », Bruxelles/Charleroi, Archives et Musée de la Littérature/Musée de la photographie, 2019, 120 p.



planche de la revue Satanik

Musée de la photo Charleroi
Du 25 mai 2019 au 22 septembre 2019
Roman-photo.
Exposition en collaboration avec le Mucem Pays de papier. Les livres de voyage
Splendide isolement.
Collection Bruno Vermeersch Galerie du Soir : Laure Winants
Dans la Boîte noire : Noor présente Tanya Habjouqa, Francesco Zizola, Pep Bonet.

COUPLE CRÉATIF :

méditer avec Patricia Dopchie et Eric Fourez

En 2018 à Metz et en 2019 à Londres, le Centre Pompidou a organisé une importante exposition baptisée « Couples modernes. 1900-1950 ». On y recensait nombre de duos formés sentimentalement, sexuellement, artistiquement. Récemment, Véronique Poppe et Christian Rolet investissaient l'Hôpital Notre-Dame à la Rose à Lessines lors d'une exposition commune.

Voici un autre duo, lui aussi installé en Wallonie picarde, qui s'expose : Patricia Dopchie et Eric Fourez mais dans des galeries et à des moments différents. Si la création de chacun ne ressemble pas à celle de l'autre, quelques points de similarité ou de connivence confirment leur union. Tous deux pratiquent une peinture au pinceau sur toile. Tous deux ont opté pour une gamme chromatique définie. Elle pratique le rouge et le noir ; lui le gris et le blanc. Tous deux offrent à observer des tableaux de contemplation. Ils nous incitent donc à la méditation.

Patricia Dopchie, la rougeoyante

Titulaire d'un graduat en arts plastiques, élève de Boris Semenovoff au «75» à Bruxelles, enseignante à Saint-Luc Tournai, Dopchie (1960, Bonsondjo) demeure une praticienne de l'abstraction. Ses œuvres les plus récentes s'organisent dans le rouge. En dépit des apparences, elles ne sortent pas de pulvérisations par aérosol mais bien d'un patient travail au pinceau, travail d'autant plus délicat que le séchage de la matière utilisée est particulièrement lent.

La surface peinte prend des aspects de monochrome tant elle conserve le lisse du support, évitant toute épaisseur matériériste. Les nuances proviennent de la densité colorée qui ne cesse de nuer. Il y a quelque chose d'artisanal dans ce travail. Il est de bénédiction, d'obstination presque. Une maîtrise technique sert de base à la conception de chaque toile.

Car il s'agit pour l'artiste de parvenir à une sorte de perfection formelle qui résulte non du hasard, de l'impulsion émotionnelle d'un geste unique mais bien de la confrontation avec un espace à investir, de la complexité de la durée nécessaire pour aboutir grâce à la contrainte d'accepter de respecter le matériau textile de la surface afin d'en changer uniquement la perception.

Cette première appropriation est rouge. Il existe bien des interprétations de cette couleur aux ambivalences multiples. La vie et la mort, l'amour et la guerre, le dynamisme et la violence, la résurrection et l'enfer, la passion et l'interdit cohabitent dans l'imaginaire de bien des peuples.

Cocteau écrit : Je ne parle pas du rouge de l'orgueil mais de ce rouge des incendies, du lambeau d'andrinople qui flotte derrière les camions, du fanal de la lanterne des bordels, de la colère qui enflamme un visage, des rixes et des rues abattoirs, des barricades et des rues louches, le rouge qui coiffe Marianne, rouge des crêtes de coqs, rouge des lèvres peintes, rouge du cri de la Marseillaise de Rude et somme toute,

rouge du vin et du sang. Lorsqu'on l'interroge, Dopchie répond qu'elle a choisi le rouge de l'amour.

Elle associe cette coloration au noir. Autre couleur (ou non-couleur?) porteuse de sens : les ténèbres, l'obscurité, l'inconscient et, du côté de l'Occident, un rapport avec le mal, le malheur, le deuil. Stendhal a raconté un amour qui finit par un meurtre dans *Le rouge et le noir* » Jacques Brel, dans sa chanson *Ne me quitte pas*, a constaté que « Le rouge et le noir ne s'épousent-ils pas? ».

L'envahissement plus ou moins important du rouge par les traces du pinceau trempé dans le noir provoque un contraste qui vient en lutte entre la lumière et l'opacité. Une sorte d'équivalence entre un feu qui n'en est plus au stade des flammes, éclairant et virevoltant, mais se prépare à devenir cendre. Qui répand sa chaleur avec détermination, envers et contre tout.

Néanmoins, nous ne sommes pas dans la figuration. Ce que nous avons devant les yeux, c'est un stigmaté intérieur. Dès lors, nous ne sommes plus devant une image limitée à ses deux dimensions, devant un moment saisi et transposé picturalement. Nous sommes au-delà d'un instantané. Nous sommes face à une immensité immobile, un présent infini, saisi au-delà du format restreint de l'œuvre, qui se prolonge d'ailleurs au-delà puisque la peinture est apposée sur les quatre tranches de l'épaisseur du tableau.

Chaque tableau est similaire puisqu'emprunté à un même champ incommensurable. Chaque tableau est autre puisque le duo rouge-noir y est rivalité sans vainqueur ni vaincu. Une coexistence de vigueurs finalement équivalentes promises à disparition si l'une prenait le pas sur l'autre.

Eric Fourez, *Sans titre*, août 2018, 100x100 cm

Une création figurative est susceptible de donner à réfléchir ; une abstraction porte le risque d'être réduite à ornement ou comporte l'incitation à méditer. Là se situe Patricia Dopchie. Son activité créatrice ne prend corps que dans la temporalité que sa démarche exige, lors de la succession des passages du pinceau, après les délais exigés pour le séchage des pigments étalés, après l'élimination de poussières ou autres parasites apparus durant cette attente.

Comme toute cheminement spirituel, cela impose de ne pas se précipiter, ne pas être dans le fugace d'une réaction réflexe. À l'inverse du matérialisme porté sur l'immédiateté, on parvient à apprivoiser la spiritualité seulement à la longue. Elle n'est pas donnée, elle s'acquiert. Ces tableaux-là sont à contempler. À contempler encore et encore. Ils se révèlent peu à peu.

Ils n'ont en rien vocation de provoquer des coups de foudre, par définition éphémères. Ils sont la foudre par l'énergie accumulée au long cours de leur gestation. Ils se livrent finalement à partir du moment où nous sommes livrés à eux.

Éric Fourez, le grisonnant

Autodidacte comme Frida Kahlo, Ernest Pignon-Ernest, Bob Verschueren, Tadao Ando et bien d'autres, Eric Fourez (1946, Tournai) vient de loin. Il a commencé en rejeton d'un surréalisme aux images teintées de fantastique onirique. Il a poursuivi en abordant un hyperréalisme aux allures d'hérétique ne respectant pas avec minutie les apparences extérieures des motifs peints. La quasi-totalité de ces productions antérieures ont été délibérément détruites.

Le voici maintenant installé dans un univers qui se perçoit de prime abord

comme abstrait minimaliste. Des taches grises dispersées sur fond blanc. Une systématique exploration d'un monde focalisé sur la même perception sans cesse traquée. À l'instar d'un décodeur penché sur un message crypté cherchant résolument la solution de l'énigme posée par ce qu'il est en train de lire, de relire. Et qui, chaque fois, découvre une partie de ce qu'il cherche à mettre au jour. Et poursuit parce que, si le mystère demeure, ce qui le compose et l'entoure ne cesse d'évoluer, mine de rien, sans relâche.

Éric Fourez possède aussi un sens particulier d'artisan. Ses toiles naissent d'un pinceau exigeant. Le blanc monochrome qui constitue le fond de chaque œuvre est méticuleusement apposé sans médium ajouté. La blancheur qu'il atteint défie le jaunissement habituel qui finit toujours par dénaturer l'immaculé sous l'effet des rayons solaires au bout de quelques années.

Le gris qui s'y dépose çà et là est doux. Il apparaît comme une sorte d'émanation du blanc, un accompagnement naturel. Nullement une salissure. Seulement une présence. Cela suggère ce que disent les vers du poète Antoine Emaz (1955-2019) dans son recueil *Un lieu, loin, ici* : « un sol / laissé par l'eau basse / mouillé tassé serré // sous le pas // jusqu'au fond de l'air / un long chemin de sable plat // on ne peut pas se perdre / seulement aller / ou revenir / mais loin / longtemps // avec le vent les vagues // les traces s'effacent / vite ».

Ces toiles de Fourez sont, à leur manière, hyperréalistes. Le peintre prend des photos sur une plage de la mer du Nord. Il repère des traces et ce qu'elles deviennent après le passage de la marée. Il varie les angles de prises de vue. Il pratique ensuite, comme le firent certains réalistes du début du XXe siècle ainsi que des pop-artistes et

hyperréalistes américains : en utilisant une sélection des clichés en tant que modèles.

La réalité se voit ici décalée. La blancheur du fond n'est pas celle des plages. Le grisé des marques au sol tient du minéral ou du métal. L'image se compose donc d'un minimum d'éléments visuels perceptibles au premier regard. Elle apparaît comme un paysage presque mental. Celui-ci définit un espace qui a quelque accointance avec l'infini. Une fois la marée retirée, le sable s'étire, s'élargit et on sait qu'il se poursuit sous les flots qui le recouvrent en permanence.

Tout semble figé pour une éternité, sans présence vivante. La lumière devient sujet de la toile autant que la trace qui constate ce que la mémoire retient d'un moment vécu et qui, petit à petit, risque de disparaître ou de se modifier. Se conjugue un passé présenté au présent dont le futur est aléatoire.

Là commence la méditation. La monochromie blanche du fond ouvre à l'imaginaire puisque dépourvue de toute indication géographique explicite tout autant que d'une ligne d'horizon attestant d'une profondeur, d'une distance mesurable. Les écritures picturales dispersées ne s'identifient pas avec certitude comme empreintes de pas, rides causées au sol par flux ou vents, déchets abandonnés par des êtres cantonnés désormais dans le hors champ de la toile.

La durée, l'éphémère, la perte progressive de la mémoire posent des questions auxquelles nous accordons des réponses approximatives et fluctuantes. Le temps passant nous rend vulnérables, incertains, doutant, tâtonnant. De devenir les archéologues de notre mémoire nous donnera-t-il des certitudes que le déroulement de l'existence ne cesse de remettre en cause ?

Michel Voiturier

Patricia Dopchie expose à la galerie Détour, 166 avenue Materne à Jambes, du 15 mai au 15 juin 2019. Infos : +32 (0)81 246 443 ou <http://www.galeriedetour.be/>

Éric Fourez expose à la galerie Faider, 12 rue Faider à Bruxelles, du 13 juin au 15 juillet 2019. Infos : +32 (0)2 538 71 18 ou <http://www.galeriefaider.be/>

Lire : Jack Kéguenne, Claude Lorent, Michel Voiturier, « Patricia Dopchie : En regard », Tournai, Maison de la Culture, 2010.

Claude Lorent, « Patricia Dopchie : il reste tant à aimer », Jambes, Galerie Détour, 2004.

Claude Lorent, « Patricia Dopchie », Jambes, Galerie Détour, 1999.

Baudouin Oosterlynck, « Conversation avec Éric Fourez », Gerpinnes, Tandem, 2013.

Jack Kéguenne, « Presque blanc », Bruxelles, Aesth, 2009.

Caroline David, Claude Lorent, « Éric Fourez », Bruxelles, Artgo, 2006.

Antoine Emaz, « Un lieu, loin, ici », St-Jean La Bussière, Centrifuges, 2018.

Voyage au bout du plaisir

À l'Ikob, Andrea Éva Györi aborde avec tendresse et clairvoyance les problématiques centrales de la sexualité. Il est inutile de le rappeler: le corps a toujours été un sujet majeur de l'histoire de l'art. Si les dernières décennies ont parfois mis de côté la dimension charnelle de l'art, la sensualité corporelle demeure une source d'inspiration intarissable pour de nombreux artistes contemporains. Après un long volet sur le pragmatisme et l'« auto-organisation », l'Ikob (Musée d'Art Contemporain d'Eupen) a décidé de mettre à l'honneur Andrea Éva Györi, une artiste hongroise qui place le corps féminin au centre de son œuvre.

La peinture, dans ce qu'elle a de plus simple et d'iconique, constitue le medium de prédilection d'Andrea Éva Györi. Bouches indociles, tigres langoureux, mains libidineuses. L'univers particulier de cette artiste se caractérise par une dimension très organique et une sensation de multitude. Dans les représentations explicites de l'artiste hongroise, l'« autre » est omniprésent, voire indispensable. L'installation sculpturale au centre du musée et les différentes projections apportent une touche « transmédia » supplémentaire et permettent d'entrer plus facilement



Andrea Éva Györi, vue de l'expo ©FluxNews

dans l'imaginaire de l'artiste.

Dans cette rétrospective, le désir est représenté sous toutes ses facettes. Parfois délicat et féérique. Parfois lugubre et douloureux. Car, du plaisir au déplaisir, la frontière est souvent infime. L'art d'Andrea Éva Györi ne cesse de le rappeler. Derrière l'apparente naïveté de ces toiles aux couleurs claires se trouve une véritable remise en question du corps. Les sentences aphoristiques inscrites sur les murs témoignent d'ailleurs de cette sensualité.

« Act like a cat: a cat gets exactly as many strokes as she wants ». « To get in contact with your body, simply start in the shower: take your time, and get to know yourself, you are touching yourself anyway ».

Plaisirs connus et inconnus

On pense tous connaître le « plaisir ». Mais, lorsqu'il faut l'aborder, le décrire, l'utiliser, le théoriser, les mots manquent et le langage semble être un outil imparfait et insuffisant. Roland

Barthes, le roi de la poétique moderne, affirmait d'ailleurs dans une interview: « La notion même de « plaisir », sur un plan psychologique, est assez mal connue. Toute la philosophie occidentale dans son ensemble a plus ou moins censuré le concept de plaisir. Quand nous parlons de plaisir, nous devons lutter avec une certaine résistance culturelle ».

Andrea Éva Györi joue avec les fantasmes et les tabous. En quelques coups de pinceau, elle synthétise toute l'essence des relations intimes. Chez Györi, l'amour n'est d'ailleurs jamais loin des soubresauts corporels. L'épanouissement sexuel apparaît comme intrinsèquement lié à l'accomplissement personnel.

Le corps féminin tel qu'il est représenté par l'artiste hongroise est à des années-lumière de la « Vénus d'Urbin ». Le corps est pris pour lui-même, sans aucun contexte ou référence socioculturelle. Dans cette utopie d'universalité, l'artiste couche sur le papier ce langage des corps, que nous partageons tous sans toutefois le connaître réellement. Chez Györi, la solitude, le couple et la mort forment la dynamique complexe du désir. Les vidéos présentes dans l'exposition té-

moignent également de la réflexion critique de l'artiste sur la sexualité féminine.

À l'époque de « Me Too » et de la prise de conscience des dérives de l'hypersexualisation, cette rétrospective de l'Ikob, contrastant avec les dernières expositions de l'institution eupenoise, appelle à redéfinir les codes de la sexualité. Comme l'écrit finement Frank-Thorsten Moll, le directeur de l'Ikob: « La contribution d'Andrea Éva Györi à l'art contemporain suggère une voie pour se libérer des contraintes imposées par le regard codé de l'homme sur le corps féminin, une voie qui nourrit l'espoir d'une approche auto-déterminée et franche de la peur, de la honte et des tabous, et qui enfin, célèbre l'autonomie de la pensée artistique ».

Romain Masquelier

Prochaine expo:

Ikob. 10.04. – 16.06.2019
Chloé Op de Beeck
AND THEN WE TAKE IT FROM
HERE

Le monde entier est un cactus

Pour la deuxième exposition en son espace bruxellois, la galerie libanaise Alice Mogabgab accueille Les Succulentes, sculptures récentes de Clémence van Lunen. Ainsi le petit espace d'exposition se voit-il envahi par une armada de cactus pacifiques (puisque dénués de piques), mais particulièrement effrontés et excentriques, se livrant à cette occupation avec une évidente délectation.

Clémence van Lunen (°1959, Bruxelles; vit et travaille à Paris) affectionne par-dessus tout le corps à corps avec la matière qui se doit de lui résister, afin de construire des volumes exubérants et gourmands qui dévorent l'espace avec avidité. Après s'être formée à Bruxelles auprès du sculpteur Michel Smolders, puis à L'ENSBA de Paris dans l'atelier d'Étienne-Martin,

l'artiste s'est frottée à différents matériaux (pierre, bois, treillage métallique), avant de trouver une sorte d'accomplissement dans la pratique de la céramique. Suite à plusieurs résidences en Espagne et en France, elle a parfait la maîtrise de cette technique en Chine, où elle se rend régulièrement depuis quinze ans pour s'inspirer et travailler. Vers 2010, la confrontation physique avec la plasticité de l'argile engendra la série des Doodles, gribouillis tridimensionnels et informels en grès, semblant tout droit sortis d'un tube de couleur. Celle-ci joue d'ailleurs un rôle primordial dans ce travail, par le biais d'un émaillage hâtivement brossé, agissant comme un énergisant de la forme sculptée. Le combat vigoureux avec la matière s'amplifiera avec la série des Wicked flowers, « méchantes » fleurs en pots obtenues avec une certaine rudesse,

par accumulation et compression de pains de terre, fougueusement jetés les uns contre les autres. Un procédé éminemment physique pour un résultat très expressif où rien n'est toutefois improvisé, le modelage étant longuement prémédité et éprouvé dans un nombre impressionnant de petites maquettes.

Indifférente à tout idéal de perfection esthétique et se méfiant de la virtuosité malgré sa grande maîtrise technique, Clémence van Lunen privilégie l'énergie vitaliste propre à la terre pour façonner des œuvres volontairement foutraques, mais follement libres, qui gondolent et dégoulinent, jouant de l'asymétrie et du déséquilibre. Ainsi en est-il de ses sculptures récentes, Les Succulentes, plantes à suc voluptueuses et insolentes, dont le trop plein de sève déborde en des couleurs savoureuses.

La technique utilisée ici n'est pas le modelage, mais l'assemblage d'éléments préexistants: des briques creuses fabriquées artisanalement, détournées de leur usage premier, coupées et collées, pour générer ces « cactus-en-pots-avec-soucoupes », dérisoires et tellement jubilatoires.

Sandra Caltagirone

Clémence Van Lunen
Les Succulentes
Sculptures récentes
Galerie Alice Mogabgab
Rivoli - Chaussée de Waterloo 690
Space 28 - 1180 Bruxelles

www.clemencevanlunen.eu
 Jusqu'au 27 avril 2019



vue de l'expo ©FluxNews

Yves Michaud : J'ai le sentiment que la valeur économique est devenue une valeur esthétique.

Yves Michaud : Ce qui me surprend aujourd'hui, c'est la solidarité complète entre l'art et la valeur économique. Dans mon livre, *L'Art à l'état gazeux*, je l'avais placé au niveau esthétique. Ce qui me semble s'être précipité c'est l'association esthétique entre art et valeur financière.

D'une part, il y a un marché extrêmement élitaire qui porte sur deux cents artistes et 5000 collectionneurs qui font les gros titres dans les ventes aux enchères. Mais on a aussi de multiples marchés émergents où déjà émergés, un peu partout dans le monde, et là aussi on retrouve cette association entre art et valeur économique. J'ai le sentiment que la valeur économique est devenue presque une valeur esthétique. Si ça vaut cher alors c'est de l'art. C'est un diagnostic différent par rapport à mon livre précédent. En art aujourd'hui tout est devenu multimédia, on le voit ici à l'Espace Rivoli. Dans ce type d'expos, il y a toutes sortes de goûts à satisfaire. L'esthétisation de la société, de la vie ordinaire, est encore plus pertinente qu'elle ne l'était en 2003.

Cela a toujours été le cas dans l'art, la survie économique a toujours été un moteur important...

YM : Oui c'est vrai, il y a toujours eu un rapport entre création artistique, luxe, prestige et financement par les grands de ce monde. Mais pas toujours. Il y a eu le cas des arts primitifs, des arts populaires, des arts religieux. Depuis la renaissance, il y a un lien entre art et prestige, luxe et valeur économique. Mais ce qui a changé, c'est qu'aujourd'hui cette valeur financière est devenue omniprésente au détriment de la valeur purement esthétique. L'art comme un signe ostentatoire de luxe et de puissances financières, objet de spéculation est devenu beaucoup plus présent que ça ne l'a jamais été.

Avec les Foires on a aussi un lien entre un

certain nombre de collectionneurs et les ventes aux enchères, c'est-à-dire que c'est devenu un marché financier à caractère spéculatif. En fait, un Médicis ou un Pape qui commandait des œuvres exceptionnelles le faisait par ostentation, prestige. Aujourd'hui c'est pour créer une puissance financière et éventuellement pour la développer aussi.

Les artistes ne se rebellent pas contre ça...

Absolument pas ! (...) Aujourd'hui, l'engagement politique des artistes est égal à zéro. Ils sont soit, inintéressés, soit ils sont intégrés au système. Quelles que soient les crises, vous voyez bien qu'il n'y a aucune prise de position d'artistes dans la politique actuelle. C'est une époque qui se termine. On a un énorme basculement depuis ce que l'on a appelé le postmodernisme et on est entré dans un autre régime de l'art qui est un régime d'une part économique et d'autre part de loisir et de divertissement.

L.P. : Ce qui les intéresse les artistes c'est rejoindre cette petite élite, ce n'est pas de changer le système.

Y.M. : Oui et non. J'aurais tendance à distinguer trois catégories d'artistes. Il y a ceux qui ont un ancrage local qui sont très personnels dans le travail et qui feront ce qu'ils ont à faire. Sans garantie de succès et avec des possibilités de survivre grâce aux collectionneurs locaux. Là, on est dans le monde de l'art traditionnel qui depuis la renaissance a toujours existé. Ensuite, il y a le club de ceux qui sont "bancables" comme on dit, qui vont faire de la valeur spéculative mais l'accès est difficile et la carrière doit être bien gérée. Le problème serait plutôt du côté des artistes entre les deux, c'est à dire les artistes qui ne valent pas assez cher pour entrer dans le club des "bancables" et qui en même temps ont déjà dépassé le niveau de la réputation locale.

A voir dans son entièreté sur youtube.

Habiter les lieux pour soigner le monde

Theaster Gates au Palais de Tokyo



Theaster Gates est né en 1973 à Chicago. C'est là qu'il fonde en 2010 la « Rebuild Foundation », rachetant des lieux désaffectés qu'il transforme en espaces multiples et convergents. Archives, musique, céramique, peinture, restaurants, sculptures, danse, vidéos, performances, tout se mêle en ces lieux et interroge les thématiques qui l'occupent, résolument politiques et liées à son identité Afro-Américaine : l'exil, les violences raciales et l'amour. Ici, il nous confronte à un épisode oublié de l'eugénisme américain. En 1912, quarante-cinq personnes métisses furent expulsées par le Gouverneur du Maine des maisons que leurs familles habitaient depuis des décennies sur la petite île de Malaga. Cette éradication allant jusqu'à l'exhumation-même de leurs tombes est au cœur de ce que Theaster Gates reconstruit au Palais de Tokyo, qui pourrait bien être un espace sacré ouvrant à la fois à l'histoire et à la rédemption. Quatre espaces à traverser successivement où se déploient sculptures, autels païens, références historiques, et un film sublime, mêlant le doux et le terrible, « Dance of Malaga », réalisé avec les musiciens de son groupe Black Monks et le chorégraphe Kyle Abraham. Il est interdit d'oublier. Il est permis d'aimer.



photos, Frédérique Van Leuven

« Ma grand-mère fit construire une maison dans laquelle tout le monde était accueilli et aimé. Je dresse cet autel pour les non-binaires, les moitiés, les quarts et les huitièmes qui sont également entiers. C'est un autel dédié à la permission d'être audacieux dans nos êtres et d'aimer qui nous choisissons »

Frédérique Van Leuven

Theaster Gates.
Amalgam, Palais de Tokyo
du 20 février 2019 au 12 mai 2019

Eloge de la lenteur

ANTOINE DE WINTER



photo, Antoine De Winter

L'image prenait sa source dans un lointain originel. A partir d'elle un monde s'était bâti. L'image de ce visage, première si univoque qu'elle ne renvoyait qu'à elle-même. Qu'elle n'avait pour se dresser besoin d'aucune substance ni d'un décor lui donnant une légitimité dans le monde des souvenirs, ...

Maxime Coton, « Resplendir »

Cet extrait tire quelques traits essentiels du travail d'Antoine De Winter. Une image qui serait d'abord présente dans nos mémoires. Qui serait le ressac d'une origine inconnue. Là, dans le silence qui suit le fracas de la vague se retournant sur elle-même, naît une image.

L'écume devient cette émulsion photographique faisant apparaître par bribes ces moments mnémoniques. La matière et les procédés d'apparition de l'image lui importent plus que le sujet lui-même. Par la mise en place de différents protocoles, il sonde cette mémoire sensée se loger au sein même de la matière photographique. Que ce soit en jouant avec des faux-semblants mimés par la répétition d'une même scène ou en activant un processus de dégradation de l'image. Pour se maintenir à flots, peut-être, dans ce flux numérique quotidien, Antoine De Winter utilise des procédés de développement plus traditionnels, proches d'une forme d'artisanat. Les imperfections qui en résultent lui permettent de questionner la surface même de l'image qui aurait alors sa propre forme de vie. De créer des images qui invoquent plus qu'elles évoquent. Un regard constamment repositionné qui reflète aussi une introspection sur le rapport qu'Antoine entretient avec la photographie.

Ludovic Demarche

Du 15 au 23 Juin
15^e éditions des Promenades Photographique de Vendôme

Giacometti, la chair en duo et duel avec le temps

La célébrité de Giacometti (1901-1966) est telle que la majorité des gens ont l'impression de bien connaître son œuvre tant elle est marquée par un style reconnaissable entre tous. Son parcours est cependant plus varié et diversifié. Des êtres filiformes, composés de matière fragmentée et agglutinée. Des personnages squelettiques, étirés, posés sans le monde comme témoins d'une humanité plus ou moins écorchée. Plus ou moins fragile.

La réalité du travail de ce sculpteur est évidemment plus complexe. On avait eu l'occasion de s'en apercevoir lors d'une déjà remarquable expo au Château de Seneffe en 2000. Si on parcourt la biographie de cet artiste suisse, on se rend compte qu'il est passé par de successives influences. Il a débuté par un attrait pour une figuration traditionnelle qu'elle soit classique, qu'elle soit liée à l'histoire égyptienne ou grecque ancienne ou de la Renaissance. Il a connu une période où se sont côtoyés cubisme et surréalisme.

Sa sensibilité a cherché des moyens d'expression qui convenaient au mieux à sa propre personnalité autant qu'à cette période du XXe siècle profondément marquée par l'horreur de deux conflits mondiaux qui ont remis en cause un certain humanisme. Les individus y ont appris ce qu'a engendré une idéologie de la haine et du rejet dont les camps de concentration et d'extermination ont été le symbole le plus visible.

Il a constamment été obsédé par le problème que pose la représentation, sa dimension par rapport au modèle réel, sa disposition dans l'espace. L'interrogation qui se pose demeurera toujours un problème dont l'équation serait : voir – percevoir – représenter. Voilà, pourquoi, même si ses sculptures ne sont jamais véritablement monumentales, il en existe aussi de minuscules. Ces portraits-là, sont moins connus.

Ils sont pourtant d'un évident intérêt. Ils permettent de percevoir la difficulté de restituer des détails de visage, ce à quoi le sculpteur s'efforce d'arriver en dépit de la surface réduite de la statue et qui est souvent de facture très différente, plus lisse que celle des figurines grumeleuses auxquelles le public est habitué.

Les étapes initiales

Les premières périodes de Giacometti comprennent une variété formelle assez grande. La fin des années vingt et le début de la décennie suivante offrent un aspect figuratif certain qui côtoie des métamorphoses proprement surréalistes. La statuaire égyptienne y a aussi son rôle, montrant à quel point des éléments d'histoire de l'art liés à une période lointaine sont susceptibles d'influencer un jeune artiste lorsqu'il la découvre. Comme il y a des réalisations très stylisées qui rappellent une sorte d'élan propre à son aîné Brancusi et des compositions proprement cubistes.

Ce qui se constate, c'est que Giacometti se dévoile dans une thématique où se rejoignent des antinomies telles que vie et mort, plaisir et souffrance, sensibilité et violence. C'est flagrant dans le domaine de l'érotisme, précisément à travers des fables en trois dimensions où le couple a des similarités avec des insectes ou à travers des agencements symptomatiques où interviennent des ustensiles guerriers, œuvres dans lesquelles se décode « la tension altérante du désir réduit à une pulsion de cruauté ».

La primauté à la matière

Ce que le public connaît, ce sont ses créatures filiformes plantées quelque part, immobiles ou en position de marche. Ce sont elles qui l'ont rendu célèbre. Elles sont représentatives de la manière de travailler de l'artiste qui pétrit sa terre et agglomère des morceaux presque bruts pour former



Annette Giacometti, Alberto Giacometti modelant un buste de Yanaihara dans l'atelier, sept, 1960
© Succession Alberto Giacometti 2019

une enveloppe à la fois charnelle et décharnée. En général, il n'accumule pas, contrairement à quelques rares figurines qui, à l'instar de L'homme au chandail flirtent avec l'obésité; il aurait plutôt tendance à enlever des fragments plus que d'en rajouter.

De cette pratique résultent des aboutissements très spécifiques qui permettent parfois des solutions inattendues. Ainsi, cette Grande tête mince (1954) pourrait s'intituler 'Face vue de profil' autant que 'Profil vu de face'. Lorsqu'on s'en approche par le côté, on voit un profil typé; lorsqu'on l'aborde de face, on découvre un visage dont le profil n'est plus apparent. Rien à voir avec une simple illusion d'optique. C'est la manière de traiter la matière qui réussit ce tour de force.

Une dimension théâtrale

Une huile de 1932, Le Palais à 4 heures du matin a des allures de scène théâtrale. Elle permet sans doute de faire un lien entre l'univers giacomettien et celui de Samuel Beckett. Si on considère que le travail que cet écrivain a effectué sur la langue parlée est une sorte de dit du non-dit, il est concevable d'affirmer que le plasticien a donné forme à l'informe. En d'autres termes, la parole tâtonnante, erratique, ressassée du dramaturge rejoint l'apparence parcellaire, pétrie, écorchée, meurtrie du traitement donné à la terre par le plasticien.

À observer l'aspect qui est donné à l'anatomie humaine (animale dans quelques œuvres non présentes en cette sélection), on se rend compte que la chair est conçue comme une substance dont l'aspect se modifie en fonction de sa durée, de sa soumission aux aléas des maladies, du vieillissement,

des épreuves physiques telle que la torture. Elle finit par ne plus avoir en ce cas-ci son originelle fonction comme les mots qui semblent n'avoir plus le sens attendu pour communiquer dans le discours des créatures beckettiennes. Chez l'un: l'impossibilité de dire; chez l'autre: l'incapacité à représenter car on ne copie jamais que « le résidu d'une vision ».

Examiner les créatures de Giacometti fait penser à ces corps rescapés de camps nazis qui, après la fin de la seconde guerre mondiale, ont donné lieu à tant de témoignages photographiés, filmés, dessinés que les citoyens de cette époque ont vus, qu'un certain nombre ont côtoyés dans leur entourage. Il est probable que, consciemment ou pas, l'artiste ait transposé dans son travail sculptural cette fragilité du vivant promis à la déchéance physique, naturelle ou non, à la souffrance pathologique ou tortionnaire, à la mort de toute façon.

Il met cela en scène. Les Cage et quelques autres de même acabit sont à ce propos révélateurs. Ce sont des lieux scéniquement déterminés. Celles et ceux qui y sont enclos ou qui sont contraints de les traverser veulent avancer, aller ailleurs. Et s'il n'y a pas claustration, il peut y avoir enlèvement, embourbement, frontière, démarcation.

La destinée transitoire

L'étalement de la condition humaine dans sa dimension temporelle possède évidemment quelque chose de tragique. On ne trouve guère chez Giacometti d'expression de joie de vivre. Sa lucidité l'empêche de se contenter de la légèreté. C'est patent dans les peintures et les dessins.

Le malaxage du matériau propre à la statuaire devient ici accumulation de traits esquissant la présence. Le geste demeure perceptible du travail en trois dimensions à celui de l'huile et du fusain ou de l'encre. La place du regard s'y avère essentielle.

Dans l'hiératisme de postures traditionnelles, les personnes portraiturées ont l'air statufiées. Dans la bichromie de lignes nerveuses, parallèles ou entrecroisées, elles surgissent comme si leur chair, leurs membres ou leur habit étaient le résultat de leur existence. Pour les yeux, ils sont ronds ou ellipses.

Plusieurs exceptions présentent des corps réduits à l'un ou l'autre signe graphique; ils prennent d'ailleurs l'allure de calligraphies parfois reproduites en peinture sur des plâtres. Et la comparaison possible entre les bustes du poète Jacques Dupin et le tableau peint par Francis Bacon éclaire de manière éclatante à quel point le style d'un artiste n'est pas celui d'un autre.

Des réseaux associés

En complément à cette expo si exceptionnelle par les œuvres ainsi que par sa scénographie, des liens sont soulignés entre Giacometti et d'autres approches. La première est un hommage rendu par Annette Messenger. Son installation étend au sol, au sein d'une semi-obscure, quantité d'objets hétéroclites trempés dans un noir de goudron. Des lampes en mode circulaire envoient leur jet de phare maritime au-dessus de ce champ de bataille ou de dépotoir résultant de quelque tsunami, créant des ombres mouvantes sur les murs de la salle. Parmi elles, on distingue celles de statues miniaturisées pastichées de Giacometti, survivants en train d'arpenter ce lieu d'apocalypse.

Non loin, l'art brut est convoqué. Les dessins de Carlo Zinelli offrent des accointances avec l'esthétique du sculpteur. Notamment une barque dont les passagers sont de petites silhouettes marguettes en ribambelle. Ainsi que sa si particulière manière de former au pinceau à l'encre noire des êtres de profil stylisés à l'extrême.

En contrepoint supplémentaire, Raoul Ubac et ses griffures sur ardoise, sur pierre, sur sable. Aussi, dispersées, les relations entretenues avec le poète Jacques Dupin, les livres d'artistes réalisés en collaboration avec lui et d'autres écrivains. Sans oublier la présence amicale de Miro. Enfin, la photographie est d'autant plus présente que l'atelier d'Alberto est un sujet assez prisé. Du coup, se succèdent les clichés signés Brassai, Marc Vaux, Arnold Newman, Sabine Weiss, Ernst Scheidegger, Arthur Jackson, René Burri, Paul Facchetti, Richard Winther. Grâce à eux, c'est une visite particulière, presque indiscrète, dans le quotidien créatif, de la façade à la rue Hyppolyte-Maindron jusqu'aux recoins maculés de plâtre en passant par les actes que le sculpteur accomplit.

Michel Voiturier

« Giacometti, une aventure moderne » au LAM à Villeneuve-d'Ascq jusqu'au 11 juin 2019. Infos : +33 (0)320 1968 68 / 51 ou www.musee-lam.fr

Catalogue : Damien Castelain, Sébastien Delot, Catherine Grenier, Christian Alandete, Jeanne-Bathilde Lacourt, Marie-Amélie Senot, Émilien Sizia, Lucie Garçon, Christophe Boulanger, Savine Faupin, Corine Barbant, Anne Lacoste, Stéphanie Verdavaine, « Alberto Giacometti, une aventure moderne », Paris/Villeneuve-d'Ascq, Gallimard/LAM, 2019, 232 p. (35 €)

Pieter Vermeersch : le temps, l'espace et la couleur

Pour sa première grande exposition muséale, Pieter Vermeersch (°1973 Courtrai, vit et travaille entre Turin et Bruxelles) contourne avec une belle élégance l'idée de rétrospective : il offre une vue d'ensemble de son oeuvre en même temps qu'une création unique. L'art de cet artiste se donne d'emblée au spectateur en même temps qu'elle ramène l'amateur éclairé aux questions fondamentales qui animent la peinture depuis le *De Pictura* d'Alberti.

Vermeersch est peintre, ce sont donc des questions de peinture qui émanent de son travail. La plus évidente est la couleur. Son oeuvre semble abstraite pourtant, chacune de ses peintures s'appuie sur la réalité : son point de départ est une photographie singulière dans laquelle toute référence a été gommée, l'image devient alors pur espace et pure couleur. Souvent il s'agit d'un morceau de ciel serein en fin de journée, mais il peut s'agir aussi du détail d'un objet, d'un reflet de lumière sur un mur lisse. L'artiste recopie alors cette image de la façon la plus hyperréaliste. Il réalise aussi, comme il le fait dans la plupart des lieux où il expose et dans plusieurs interventions dans l'espace public, de grands dégradés muraux (à Bruxelles on peut en voir à la station de métro Schuman). Il transforme toute la surface d'un mur en partant du blanc



Pieter Vermeersch

ou d'une couleur donnée pour en atteindre une autre. Sa technique consiste à diviser la surface en fragments qui seront traités les uns après les autres jusqu'à l'obtention d'un dégradé parfait. Ces murs sont réalisés dans la continuité, ce qui rend invisible le travail de la main. L'utilisation du dégradé introduit la durée dans la peinture donc, le temps. Et s'il s'agit ici du temps du peintre, il s'agit aussi de

celui du spectateur dont l'oeil opère des va-et-vient dans les nuances subtiles de la peinture.

Si la couleur prend possession du temps, elle prend aussi possession de l'espace : celui de la toile ou celui du mur. Pour chaque exposition, les murs dégradés et les tableaux apportent une réponse à l'architecture qui les accueille, et souvent aussi à l'espace qui entoure de cette architecture. Ainsi en

2012, à Bruxelles, il avait couvert de rose les vitrines de la galerie Elisa Platteau, à l'exception d'un petit rectangle dans leur centre qui devenait ainsi fenêtre sur la galerie. Dans le même temps, il avait investi l'appartement privé de la galeriste en réalisant un dégradé mural du noir au blanc, en son centre, la baie vitrée de l'appartement répondait dans un format monumental aux petites fenêtres de la galerie et intégrait la ville à l'oeuvre.

L'exposition au M Museum est une véritable prise de possession du bel espace du musée. Dans la première salle, on peut voir une oeuvre qui date de 1999 (c'est l'oeuvre la plus ancienne de l'exposition, toutes les autres sont postérieures à 2012). Cette série de huit petits tableaux sont quasi identiques, presque abstraits - un fond clair dans le haut, noir dans le bas et quelques traits noirs. A bien y regarder, on distingue le pare-brise d'une voiture. Sur le mur latéral, on trouve cinq petits tirages négatifs sur lesquels on remarque une tache de couleur posée au doigt qui se fond dans la couleur. La surface murale du fond est un dégradé rose, tandis qu'un mur en blocs de béton cellulaire divise l'espace. Les éléments de l'exposition sont donnés : la relation singulière de l'art de Vermeersch à la réalité et à l'abstraction, l'occupation de l'espace architectural par l'espace pictural.

On retrouve ces murs de blocs de béton ou de briques dans les salles suivantes, d'autres muraux - un bleu, un

noir, un jaune -, des tableaux réalisés d'après des photographies. On y trouve aussi, parmi les oeuvres les plus récentes, des peintures sur marbre qui offrent un autre rapport au réel et au temps. Le marbre, avec ses veines dessinées par le lent travail du temps, est à l'origine de la peinture ; il fut copié par les peintres dès l'antiquité. Ici, il devient support à différentes interventions de Vermeersch : support d'une peinture dégradée qui n'en recouvre qu'une partie ou encore d'une tache de pâte qui semble autonome mais dont les pigments sont naturellement présents dans le support. Il faut encore faire l'expérience des murs en miroir qui brouillent la position dans l'espace tant des peintures que du spectateur. En écho à cette remarquable exposition, l'oeuvre de Vermeersch sera également présente à la galerie Greta Meert jusqu'au 6 juillet.

Colette Dubois

Pieter Vermeersch jusqu'au 11/8 au M Leuven, Vanderkelenstraat, 28 à Leuven. Ouvert de 11 à 18h (nocturne jusque 22h le jeudi), fermé le mercredi.

Jusqu'au 6 juillet à la galerie Greta Meert, rue du Canal, 13 à Bruxelles. Ouvert du mardi au vendredi de 10 à 18h, samedi de 14 à 18h.

Paris

Jacqueline Mesmaeker, couper l'illusion



Jacqueline Mesmaeker. Ramasse-miettes, 2009, photocopie sur papier de couleur, 29,5X21,5cm

La galerie Bernard Bouche a présenté du 19 janvier au 2 mars 2019, une dizaine d'oeuvres de Jacqueline Mesmaeker. Exposer des pièces représentatives de 1986 à 2014, permet de découvrir ou de retrouver, ce qui, chez l'artiste, relève de l'expérience au long cours, pour mieux accueillir l'événement plastique.

Au rez-de-chaussée de la galerie, l'installation Stèle, étend le regard à partir d'un polaroid, lequel distribue l'horizon d'un autre temps, quand il s'est agi de sceller un candélabre dans une colonne de béton en 1989. De part et d'autre de cette photographie, deux formats oblongs de mêmes dimensions se font face. Le premier est soigneusement enveloppé de tissu velours vis-à-vis du second, qui montre un empilement de cinq gammagraphics de l'objet cimenté.

Stèle nous invite à saisir la condition ambivalente de la disparition et d'une mémoire qui lui est constituante. Suivant cette méthode de visualisation médicale et industrielle, la résolution médiocre de l'image gammagraphique est due au fait qu'elle est un mouvement de traçabilité radioactive, grâce auquel l'objet se révèle tel quel. Plastiquement, les cinq représentations de l'objet scintillent en dépit du confinement produit. Les formes indicelles ainsi obtenues inspirent plusieurs acceptions.

Selon l'entendement premier, la stèle est un monolithe commémoratif, et une stèle, signifie en botanique, le cylindre central des tiges où s'initient les vaisseaux nécessaires à l'arborescence des plantes. Ainsi, le choix du candélabre n'est pas fortuit. Il est à la fois cet objet porteur de lumière pour des générations humaines et il s'apparente à la micro-

morphologie végétale.

Cette double lecture précise un intérêt accordé pour le cycle, tout en croisant l'ordre du symbolique et du biologique, de telle manière à préserver la polysémie comme garante de l'expérience visuelle, que privilégie l'artiste.

Temporiser tout réflexe interprétatif

Une installation de 1986, intitulée, L'androgynie, avion en phase d'approche, est exposée à l'étage de la galerie. Jacqueline Mesmaeker, incorpore une source lumineuse à l'environnement de l'image. Tout en orientant l'éclairage vers ce dont il est question, l'artiste temporise tout réflexe interprétatif. Ici, la lumière signale et charge la reproduction d'un paysage aérien, d'un reflet de deux points brillants qui articulent et parasitent la perception de l'ensemble.

A minima, cette lueur provoque une mémoire associative, laquelle confond sciemment la part iconique de l'image de sa part suggestive, pour traverser la couche nuageuse avec la promesse d'une visibilité accrue.

Six oeuvres de 2009, Ramasse-miettes, se présentaient dans le même espace. Littéralement, il s'agit d'une variation de copies de l'objet, obtenue par pressions directes sur le plateau technique

d'un photocopieur. Le résultat est transcendant.

Jacqueline Mesmaeker nous invite à reconnaître l'idée d'un ensemble parmi les débris du détail, d'où l'opportunité du titre. La transfiguration opère. Une pictorialité émane de l'imagerie prosaïque. Un contraste clair-obscur mouvemente les motifs d'une sorte de papier peint fleuri, et offre une spatialité bien supérieure à la réalité du format A4.

Jacqueline Mesmaeker défierait-elle toute représentation ? Même mentale, la représentation demeurerait porteuse d'illusion, qu'il importe de déjouer au bénéfice d'une poétique de la coupure associative.

Le goût du flottement

Certaines oeuvres de l'artiste incitent à comparer, ce qui se présente physiquement dans l'espace d'exposition, à ce qui appartient à l'ordre de la représentation plane. Quand la dimension matérielle s'unit à celle de l'image, il y a comme un goût de flottement, une latitude sémantique qui permet à l'observateur d'appréhender l'oeuvre, par ce qui se cadre et ce qui s'en échappe, par ce qui se perçoit et ce qui s'affranchit de la représentation matérielle.

Frans Hals/Paul Claudel est une oeuvre de 1990, qui n'est pas présente dans l'exposition. Jacqueline Mesmaeker se

réfère au tableau de 1664, du peintre néerlandais, Les régentes de l'hospice des vieillards, et à un texte de Paul Claudel, Introduction à la peinture hollandaise, de 1935. Plusieurs réalisations s'adressent autant à l'écrivain qu'au peintre, à propos du livre fermé et posé sur la table que les mains des régentes entourent en formant une ellipse.

L'oeuvre de l'artiste sera, tantôt une lecture nominative, faite à la lueur d'une ampoule électrique 12V, tantôt une représentation incandescente des mains des régentes, une émanation et leur embrasement. Un propos émancipateur de ce type s'exprimera dès 1978, envers le tableau de Barnett Newman qui se trouve au Stedelijk Museum d'Amsterdam, Who's Afraid of Red, Yellow and Blue, 1967.

Jacqueline Mesmaeker reconnaît l'importance de la surface rouge pour le plus grand bénéfice, dit-elle, du clignotement obtenu, tantôt jaune, tantôt bleu. Elle souligne l'intérêt de représenter l'immense ; le rectangle coupe l'illusion : plus il devient grand, plus il permet à l'oeil d'échapper à ses limites...

Jeanpascal Février
Paris, le 28/02/2019

CREATIVE BEING

Pour sa quatrième proposition, Angelinna (association de fait qui dispose de quatre vitrines au sein de la Galerie Rivoli) accueille *Coloss Island*, première exposition personnelle de l'artiste norvégienne Pia MYrvoLD à Bruxelles. Cette présentation de digigraphies constitue une bonne mise en bouche pour découvrir le travail de cette créatrice pluridisciplinaire et futuriste (comme elle se définit), qui se prépare à investir le « off » de la Biennale de Venise avec l'énergie d'une Viking et un projet d'envergure intitulé *Time Machine*.

Depuis bientôt quarante ans, Pia MYrvoLD (°1960 ; vit et travaille à Paris) génère tout un univers, hybride et sans frontières. À la lisière de l'art, de la mode, du design, de l'architecture et de la technologie. Ainsi orthographe-t-elle son patronyme d'une façon particulière, jouant de l'homographie avec MYworLD, signalant qu'il s'agit à la fois de son espace personnel et de son label, entre plaisanterie et stratégie communicationnelle. Peintre à ses débuts, Pia MYrvoLD s'est tournée très tôt vers la vidéo, puis vers l'Internet, saisissant d'emblée la force de frappe de cet outil en matière de diffusion des idées. Et si l'artiste prétend ne pas être férue de nouvelles technologies, elle jongle toutefois avec une vingtaine de logiciels (se faisant aidée si nécessaire par des techniciens spécialisés), pour générer des textes, des images (fixes ou animées), des sons, des objets imprimés en 3D, des



Pia MYrvoLD, à la lisière de l'art, de la mode, du design, de l'architecture et de la technologie, ©FluxNews

réalités virtuelles en 4D. Pia MYrvoLD invite le public à voyager et à intervenir dans son univers numérique généré par des algorithmes, des lignes de codes évolutives et des images, dont le caractère génératif ouvre sur de nombreux possibles. En 2014, au Centre Pompidou, le spectateur devenait ainsi co-créateur d'Art Avatar, installation multimédia immersive et interactive, par l'intégration en temps réel de sa sculpture personnelle animée dans l'espace virtuel, sans compromettre l'œuvre ou l'expérience expositionnelle. Après ce solo show, l'artiste concevra le projet WAND (2015), première génération de sculptures intelligentes qui, avec *Syn-Energy*, projet en continu de sculptures à grande échelle, visent à intégrer le processus de production artistique à l'industrie, la planification culturelle urbaine et la récupération d'énergie.

Dans les vitrines d'ANGELLINA, Pia MYrvoLD présente *Coloss Island*, une série d'éditions digigraphiques. La première partie du titre réfère aux statues gigantesques dressées dans les cités antiques, symbolisant des êtres mythiques dotés d'une force exceptionnelle. La seconde évoque La Possibilité d'une île de Michel Houellebecq, où il est question d'une intelligence artificielle qui peut être modifiée, rechargée. Une idée dans laquelle Pia MYrvoLD voit une métaphore de la possibilité créatrice infinie de l'humanité. À l'origine de ces œuvres, il y a *Cube Wave*, une sculpture animée en réalité virtuelle. Sculpture ensuite filmée pour produire un vidéo qui, à son tour, a généré ces digigraphies. Si leur matière semble si vivante, avec des effets picturaux, c'est que ces abstractions chromatiques proviennent de réels mouvements de

main, instinctuels et physiques, importés dans l'ordinateur et traités dans la substance numérique. « Sans donner de réponse, ces œuvres posent la question de l'existence d'une fractale qui existerait dans l'humanité, depuis une éternité. Une même matrice créative qui se trouverait derrière tout », nous dit l'artiste qui conçoit la créativité comme une valeur fondamentale, une force positive qui existe en chacun de nous et qui nous relie les uns aux autres, à la nature, au cosmos.

Pour sa troisième participation à la Biennale de Venise, dans le cadre des manifestations « off », Pia MYrvoLD se prépare avec le « fighting spirit » d'une Viking. À l'heure de l'écriture de ces lignes, son œuvre n'existe pas encore puisqu'elle sera conçue in situ, dans une église désacralisée située sur l'île de la Giudecca. Mais l'artiste sait

déjà que sa *Time Machine* sera une grande sculpture installative, avec des projections multimédias, des lumières, des miroirs, des tubes d'électricité, des objets perforés... Une machine très vivante et irrationnelle qui produira du temps. Et l'art de Pia MYrvoLD d'être comme un vortex, en mouvement continu.

Sandra Caltagirone

Pia MYrvoLD
COLOSS ISLAND
ANGELINNA, proposition #4
Commissariat Michel Clerbois
Rivoli Building - Window D
Chaussée de Waterloo 690
1180 Bruxelles
Du 14 mars au 04 mai 2019

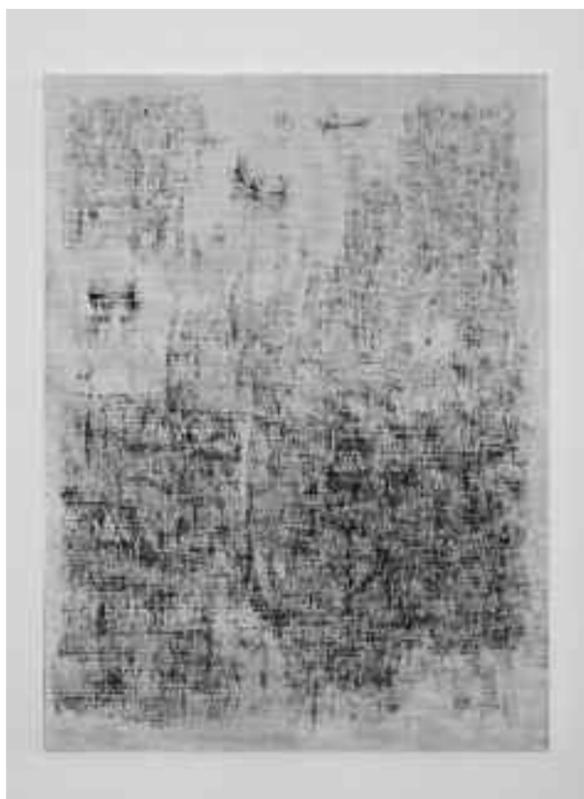
Pia MYrvoLD
TIME MACHINE
Dans le contexte du GAD (Giudecca Art District) et le projet curatorial Take Care of Your Garden
Fabbrica H3 di SerenDPT
Ex Chiesa SS Cosma e Damiano
Campo San Cosmo 624
30133 - Venezia
Du 07 au 30 mai 2019
www.vimeo.com/piamyrvold

Wiels

Révélation/Disparition

Exposition monographique consacrée à Benoît Platéus (1972, vit et travaille à Bruxelles), *One Inch Off* se veut moins un parcours chronologique qu'une déambulation dans tous les champs du possible qu'ouvre l'œuvre foisonnante de l'artiste. Au-delà de la rétrospective, c'est avant tout une mise en dialogue dans lequel chaque médium et chaque geste de ce faiseur d'images trouvent un écho particulier.

Le titre de l'exposition est loin d'être anodin. Référence à la différence de format entre le système métrique américain et européen, il est un rappel d'une des expérimentations de l'artiste sur l'image, effectuée entre 2004 et 2006. Fanzine auto-édité, *One Inch Off* est le lieu de transformation de l'image et de ses codes. Une transformation que n'a cessé de questionner Benoît Platéus tant dans ses recherches matérielles – micro-édition, photographie, collage, peinture, installation, vidéo – que dans les



Benoît Platéus: « Jacqueline », 2017 Oil pastels on canvas 100 x 75 cm

sujets même de ses œuvres. S'il est donc un des filigranes à tisser dans l'ensemble de l'exposition c'est bien celui de la manipulation de l'image au prisme de sa révélation et de sa disparition.

La trace laissée par l'image en train de disparaître est présente dans de nombreux travaux et séries de l'artiste. Parfois le geste se veut visible et lisible. Ainsi *Behind the Scenes* (2015-2016) prend pour matériau de départ des affiches de films, retravaillées au verso afin de « gommer » tout élément figuratif ou verbal trop évident. La gamme chromatique de pastels employée renforce l'impression d'effacement. Par jeu de transparence, l'image révèle alors d'autres aspects comme les accidents, les plis, le vieillissement du papier bon marché, amplifiant certaines formes. C'est ainsi une toute autre histoire qui se dessine.

Pareille métamorphose est décelée dans une des plus récentes séries de Platéus,

Telephones poles (2017-2019). Partant d'agrandissements de frottages réalisés sur les poteaux téléphoniques de Los Angeles, l'artiste vient même appuyer, par un travail au pastel, les nervures du bois et les agrafes laissées à l'abandon sans affiche. Les traces de la matière première se transforment alors en de nouveaux paysages mentaux que l'artiste transpose en portraits par leur titre.

La série de sculptures en uréthane (depuis 2010) qui jonchent le sol de l'espace d'exposition met également en évidence ce jeu de disparition et de révélation. L'artiste a pour cette série moulé des bidons contenant des produits chimiques destinés au développement de la photographie argentique. Chaque objet façonné est coloré par les restes de pigments. Et chacun matérialise en quelque sorte une image demeurant invisible. Portant le nom du produit (Kodak Flexicolor, Fuji Hunt), seuls les titres permettent de nous rapprocher à leur destination première.

L'artiste manipule l'image pour mieux la révéler. Il l'étire, l'agrandit, la déchire, la surexpose, l'associe, la transforme jusqu'à la disparition de son objet premier. Qu'il s'agisse de la photographie (Broccoli & Steel, 2012), du dessin (Repérages, 2011), de l'installation ou de la vidéo, Benoît Platéus n'hésite pas à se réapproprié chaque matériau et technique pour la convoquer et la faire parler. Il entame alors un dialogue sur la survivance et la persistance des images que l'exposition, grâce à la mise en perspective d'œuvres anciennes et récentes, révèle à son tour.

Céline Eloy

Wiels.
Benoît Platéus : *One Inch Off*
02.02 – 28.04.2019
A découvrir également:
Ellen Gallagher avec Edgar Cleijne : *Liquid Intelligence*
02.02 – 28.04.2019

Prendre le temps d'arpenter le temps



Michel François, photo, lithographie, 2018

Deux cents et quelques œuvres pour s'interroger à propos du temps. Cette matière impalpable et immatérielle. Parfois imperceptible mais toujours présente puisque nous sommes plongés dedans dès la première seconde de notre venue au monde. Et même auparavant puisque l'attente de notre mère nous la vivons avec elle en elle.

Il est impossible que nous percevions tout le temps le temps. Mais le fait que nous ayons inventé des cadrans solaires, des horloges et des chronomètres est bien là pour nous rappeler son existence, son exigence ou du moins celle qui jalonne notre quotidien des contraintes que nous nous sommes imposées et qu'agendas et calendriers nous redisent.

Le déroulement

La plus spectaculaire illustration de notre condition humaine est celle des 50 autoportraits de **Roman Opalka**, saisis à intervalles réguliers dans des conditions identiques de 1965 à 2010. Ils sont étalés côte à côte dans l'exposition et repris simultanément dans le catalogue. Lorsqu'on les parcourt les uns après les autres, nous percevons des différences entre chacun d'eux. Et arrivés face au dernier nous comprenons le chemin parcouru de la vie vers la mort. Lorsque nous les voyons réunis sur une double page, nous percevons visuellement la progression du

temps sur le visage, ses détails, sa métamorphose. Et comment aurions-nous réagi si la scénographie de cette expo les avait placés dans un lieu circulaire ?

Le visage sert aussi à **Édouard Boyer**. C'est le sien à l'âge très juvénile de trois ans. Il a ensuite été transformé par un logiciel familier aux enquêtes sur des personnes disparues. À une nuance près : le regard initial a été conservé. D'où une impression d'étrangeté qui fait basculer cette réalité vers le fantastique.

Les 'aubiers' finement gravés par **Muriel Moreau** disent aussi cet accumulation de moments d'existence, sans exprimer de fin puisque les couches successives, comme dans la réalité des arbres, s'ajoutent en cercles, toujours plus larges, ne témoignant pas de dégradations mais seulement d'évolution.

Le journal intime de **Kikie Crèvecoeur** exprime le passage par des dates apposées sur des vignettes où sont inscrites des actes, des présences, des notes brèves. La diversité du quotidien s'y révèle et s'y condense par le choix privilégiant un moment plutôt qu'un autre.

Anne de Gelas, en son livre d'artiste, s'immisce jusque dans le plus privé d'une vie. Et **M.M.C. Octave** alliant texte et imagerie dessinée inscrit des moments datés et situés afin d'exorci-

ser leur fugacité.

À travers ses hélios, **Burkhard** transcrit une nature destinée à se faner quelle que soit la chaleur des coloris qui l'animent. Mais on sait que ce végétal-là, laissée à elle-même, se survivra en renaissant à la saison propice. Ce qui est moins certain pour la plante en pot délaissée peut-être à jamais par un jardinier d'appartement qui négligera de l'arroser ainsi que le montre **Christian Carez**.

Le scarabée de **José Maria Sicilia** laisse supposer qu'il vient d'un milieu aquatique, cherche à s'en échapper au risque d'y revenir comme vers une destinée écrite d'avance. Les monotypes de **Sandra Plantiveau** s'interrogent sur l'éphémère au même titre mais avec d'autres illustrations qu'**Anne-Emilie Philippe**.

Les constatations

Le temps écoulé tient dans les cigarettes écrasées débordant d'un cendrier sérigraphié avec finesse par **Tetsuya Noda** auxquelles il ajoute un soupçon d'ancrage dans le passé par des tonalités ocre délavées, ternies.

Regarder avec recul comment furent employées certaines journées, l'agenda le rend possible. D'une part, il indique les occupations prévues ; par ailleurs, il accueille des notes succinctes. Les pages arrachées et hachurées par

Pierre Buraglio attestent un besoin quasi rageur d'en effacer les indices. Tandis que **Sylvie Canone** jette en ses eaux-fortes des signes graphiques épars, accumulés, désordonnés liés à l'une ou l'autre journée transitoire dont il convient de décoder la confiance énigmatique.

Démarche que **Clareboudt** entreprend en l'explicitant de textes, citations, réflexions, descriptions...

Vouloir figer le temps engendre une réalité immatérielle. Ainsi en est-il d'un paysage photographié derrière la vitre d'une voiture en marche par **Christiane Baumgartner**. Décomposé en les 25 images d'une seconde de prise de vue, le voici muté en perception floue, rayé par la relativité qu'engendre le déplacement.

Ce qui s'imprime sur le vernis d'une plaque métallique lorsqu'elle est plongée durant une période variable dans le courant d'un cours d'eau visualise l'impact de la force aquatique, son taux de morsure acide, sa réaction chimique. Bilan non schématique mais iconique constaté par **Kevin Britte** : un mouvement dilué, aux allures de déferlement, de cascade, de déluge. **Dubuffet**, lui, donne à la litho le rôle de conserver une trace évoquant ce qui a bien pu arriver à la matière pour la métamorphoser à ce point dans son apparence.

Se référer à la coïncidence problématique entre une excursion nautique à connotation romantique sur la Seine et un extrait de petite annonce d'une septuagénnaire pour site de rencontres permet à **Maja Sposova** de susciter des réactions amusées, ironiques, désabusées ou dubitatives.

Les prolongements

La main surmontée d'un poignet autour duquel est enroulé un bracelet montre est un symbole généraliste. **Agathe May** l'installe dans la finesse d'une gravure sur bois. Mais elle se penche plus spécialement sur une plaie moderne, celle de la pollution considérée comme un phénomène dont la durabilité pèse sur l'avenir. Ses objets colorés sur fond de nature en noir funèbre font tache avec une violence nécessaire.

La nostalgie découle d'un passé regretté, considéré en tant que meilleur que le présent. Il arrive d'en conserver une partie. **Christian Jaccard** ne préserve que ce qui n'a pas été réduit en cendres après un début de combustion. En conséquence, l'objet sauvegardé n'est plus lui-même ; il se retrouve autre par son aspect, par l'usage qui peut en être fait. **Tuymans** se réfère au siècle XVIIe de la peinture flamande.

Que demeure-t-il du fugace, de l'objet utilisé ou perçu ? Apparemment, selon **Susumu Endo**, une espèce de dilution dans la luminosité, un reflet jumeau tel un reste de mirage. Mais le matériau de la solidité même, que devient-il lorsque la violence de la nature le dégrade ? Sans doute une pierre ébréchée ? Plus probablement ce que devient ce qu'a bâti l'humain quand il l'abandonne ou le détruit au cours des

conflits qu'il engendre ? **Michel François** paraît penser qu'il n'y a, en guise de dénouement à l'usure, que ruine pour archéologue ou pour rebâtitteur.

L'ambiance de lieux délabrés attire **Thierry Wesel**. Le débraillé d'un espace délaissé laisse percevoir qu'il fut, en une période improbable, occupé, rentabilisé, entretenu alors que le voilà désormais classé au rayon du fantomatique. **Matsutani** invite à se questionner sur ce qui est montré, frôlant presque toujours l'abstraction avec des figurations.

Des créations étrangement insolites de **David De Tscharner**, supposons qu'elles seront mobiles, vibratiles, fertiles pour nourrir dans le temps à venir l'imaginaire de qui les possèdera. Et des photogravures conçues par **Carsten Höller**, on présume que les larves qu'il a agrandies vont prochainement se lancer dans le flux temporel en devenant des insectes ayant devant eux toute une vie même si pour eux elle s'avère plutôt éphémère. **Urs Luthi** nous laisse répondre à la question de savoir ce qui reste de la clarté une fois le cliché pris.

Dès l'entrée à cette exposition, **Ingrid Ledent** résume sans aucun doute cette rencontre parmi plus de 200 œuvres. En une sorte de triptyque, elle sertit une reproduction en noir et blanc d'indices que le temps a laissés sur sa peau au centre d'un ensemble à la dominante verte, transcription métonymique de la vitalité végétale, allusion au fait que toute décrépitude, dans un monde – s'il ne s'autodétruit pas – où le vital prend toujours le dessus sur le périssable.

Dès la visite terminée, il est bon, de méditer avec **Emmanuel Madec** qui, dans le catalogue, nous rappelle l'essentiel : « Ce qui provoque cette nécessité indéniable de la représentation de l'écoulement du temps, c'est sans doute l'état de sidération que l'on éprouve face à son irréversibilité. »

Michel Voiturier

« Bientôt déjà hier » au Centre de la Gravure et de l'Image imprimée jusqu'au 8 septembre 2019, 10 rue des Amours à La Louvière. Infos : +32 (0) 64 27 87 27 ou <https://www.centredelagravure.be/>

Catalogue : Catherine De Braekeleer, Emmanuel Madec, Rainer Michael Mason, « Bientôt déjà hier », La Louvière, Centre de la Gravure, 2019, 190 p.

MAC's
 MUSÉE DES ARTS
 CONTEMPORAINS
 GRAND-HORNU

Fiona Tan

L'Archive des ombres

Exposition 7.04 2019 > 1.09 2019



ECKMAN
art & insurance



sikkens

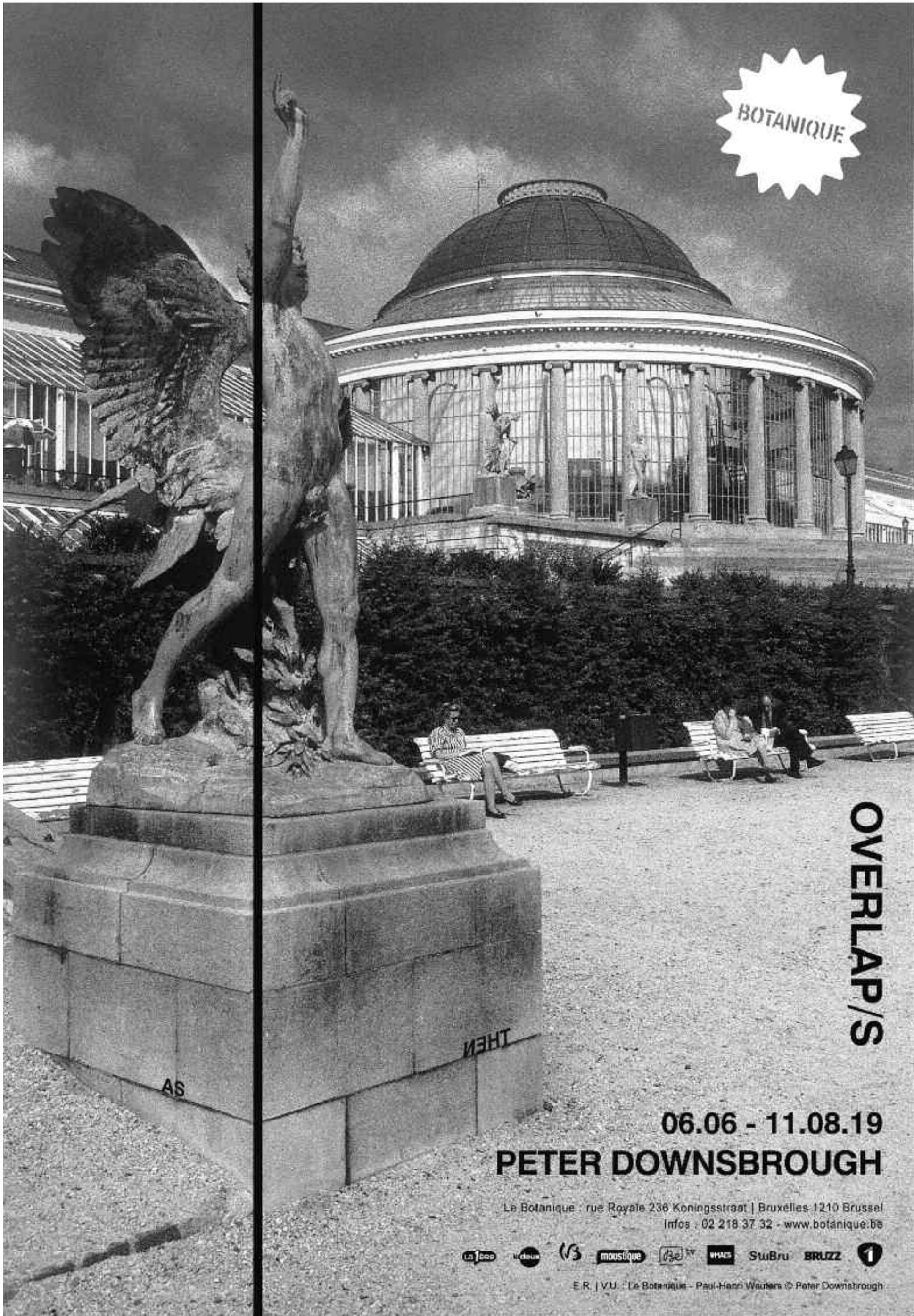


Le Jère

VIVACITE



Bois de la Peche



BOTANIQUE

OVERLAP/S

06.06 - 11.08.19
PETER DOWNSBROUGH

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

E.R. | V.U. | Le Botanique - Paul-Henri Wauters © Peter Downsbrough

La collection d'art contemporain de la Banque nationale dévoilée

Une exposition en dialogue avec les oeuvres de la Deutsche Bundesbank



Marianne Berenhaut, Collection d'art contemporain de la Banque nationale de Belgique

Au fil des années, la Banque nationale et la Deutsche Bundesbank ont bâti chacune une collection d'art contemporain centrée sur les artistes de leur propre pays. Pour la première fois de leur histoire, elles en partagent aujourd'hui une part importante avec le grand public, le tout dans l'écrin rénové de la salle des guichets moderniste de l'institution, en plein centre de Bruxelles.

Entreprise d'intérêt public, gardienne de la monnaie depuis 1850 - et depuis plus de 20 ans, au sein de l'Union monétaire -, la Banque nationale entretient aussi, depuis 1972, une collection d'art belge contemporain qui est conservée dans ses bureaux du boulevard de Berlaimont à Bruxelles.

Faute d'une vitrine adéquate - on n'entre pas dans une banque centrale comme dans un moulin -, cette collection n'avait encore jamais été montrée.

Des collections inédites, une architecture à découvrir.

Depuis la deuxième moitié du siècle écoulé, les deux banques centrales ont eu à coeur de soutenir la création plastique contemporaine dans leur pays respectif. Attentives à l'art vivant, mais sans aucune considération marchande, elles ont toutes deux constitué des ensembles originaux et uniques en leur genre. Forte de quelques-uns des plus grands artistes qui ont animé la peinture européenne depuis les années 1980, tels Anselm Kiefer, Georg Baselitz, AR Penck ou Jörg Immendorf, la collection allemande rencontrera ici une sélection des talents singuliers - et trop rarement montrés - que la Banque nationale a encouragés au fil du temps, dont Michaël Matthys, Jacques Lizène, Ann-Veronica Janssens, Marthe Wéry ou Marianne Berenhaut, parmi bien d'autres.

Grâce à la restauration de l'une des ailes de la vaste salle des guichets du bâtiment de la Banque (près de 200 mètres de long au total !) et à un accord avec la Deutsche Bundesbank, ce sont ainsi deux collections quasi inédites qui s'ouvrent au public bruxellois. Bâtie autour du thème du dialogue (le dialogue entre les deux institutions, entre le public et celles-ci, entre les oeuvres, ...), l'exposition s'articule en six thèmes où se répondent les oeuvres allemandes et belges.

"Building a dialogue. Two corporate collections of contemporary art" Collections d'art contemporain de la Banque nationale de Belgique et de la Deutsche Bundesbank
17/5-15/9

Banque nationale de Belgique
3 boulevard de Berlaimont, 1000 Bruxelles www.nbb-expo.be

Entrée gratuite

Lundi - Samedi 10-18h

Ouvert aussi les dimanche 21 juillet (fête nationale) et 15 septembre (Journées du patrimoine)

Nocturnes jusque 22h les 30 mai, 20 juin, 18 juillet et 22 août
www.nbb-expo.be

Visites guidées FR: Arkadia

info@arkadia.be

www.arkadia.be

T.02.319.45.60

Visites guidées ENG, GER, NL: Korei

info@korei.be www.korei.be T.02.380.22.09

NATIONAL BANK OF BELGIUM

DEUTSCHE BUNDESBANK

BUILDING A DIALOGUE

EXHIBITION

17.05 > 15.09

Two corporate collections of contemporary art.

ROYAUME FRANÇAIS DE BELGIQUE - KONINKRIJK VAN BELGIË
Boulevard de Berlaimont/Laan 3 / 1000 Brussels

Monday - Saturday
10.00 > 18.00

FREE ACCESS

NationalBank www.nbb-expo.be

DEUTSCHE BUNDESBANK



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



**ERIK
BULATOV
ANDREI
MOLODKIN**

EXHIBITION

**09.02 >
19.05.2019**

www.bps22.be

**BP
S²²**

MUSÉE D'ART DE LA PROVINCE DE HAINAUT
BD SOLVAY, 22 B-6000 CHARLEROI
+32 71 27 29 71



a/political