

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



FLUX NEWS

Trimestriel d'actualité d'art contemporain: **janvier, février, mars 2022** •
N° 87 • 3 €



Déserts de mers © Alexandre Christiaens

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

2 Édito. *Dans un Pli du temps*, exposition au Musée Art et Marges, un texte de Veronique Bergen

5 Un Hommage à Lawrence Weiner par Luk Lambrecht.

6 Triadic Memories, une expo de Roel Goussy au Centre culturel d'Oyou, Grand Marchin, un texte de Judith Kazmierczak

8 « Paul Klee entre-mondes » au LAM, un texte de Michel Voiturier.

9 Patrice Verhofstadt et ses collectionneurs, une interview de Dominique Thirion. Exposition hommage à Alain Geronnez, un texte d'Yves Depelsenaire.

10/11 Interview de Katleen Vermeir et Ronny Heiremans par Pascale Viscardy

14/15 Entretien croisé entre Marianne Berenhaut, Nadine Plateau et Pascale Viscardy

16 Une interview de Werner Moron par Lino Pologato

17 « Zona imaginaria » Residence de Samuel Dippolito à Buenos Aires, un texte de Celine Eloy.

18/19 Double page centrale: une photo d'Alexandre Christiaens

20 "Entre ciel et mer" un texte de Pierre Yves Desaiwe sur Alexandre Christiaens. Ecrits de l'artiste sur sa résidence au Chili.

21 « *Ecrire, c'est dessiner*. D'après une idée d'Etel Adnan » au Centre Pompidou-Metz, un texte d'Alain Delaunoy. Recensement d'une performance de Kurt Abel en hommage à Jacques Lizène.

22 Musée de Mariemont. "Sous le soleil de Mithra", un recensement de l'expo par Lino Pologato. La fondation Boghossian nous pro-

pose en partenariat avec le Centre Pompidou une exposition autour de l'art libanais contemporain. Un texte de Michel Clerbois.

23 Expo Sol LeWitt au musée Juif de Bruxelles, un recensement de Colette Dubois.

24 "A voyage into the Moon", Mira Sanders & Cédric Noël, un texte de Clementine Davin.

25 Exposition de Catherine Versé à la A.galerie, un texte de Philippe Dewolf. Présentation de la future expo d'Aline Bouvy au MACS par Vandi Makubikua

26 Le dernier entretien de Jean-Georges Massart accordé à Lino Pologato dans le cadre de son exposition à la galerie Flux. Traversée. Présentation d'un texte inédit de Catherine Barsics sur l'exposition de Jean-Georges Massart.

28/29 Rebecca Howe Quaytman expose au Wiels, Louis Annecourt nous offre ses impressions sur son travail.

30 Sortie Livre. Colette Thomas, *Testament de la fille morte*, un texte de Veronique Bergen.

31 Sortie Livre. *Les Monts Analogues* de René Daumal, un texte de Veronique Bergen.

32/33 Une exposition "inédite" de Danh Võ à Bruxelles un essai de Jena Tausen

34 Expo collective. Une visite au FRAC Grand Large avec Michel Couturier

35 La Vie Tombée, un texte d'Aldo Guillaume Turin sur Arthur Rimbaud

● Avant toute chose, je tiens à souhaiter à tous nos
● lecteurs une magnifique année 2022 pleine de
● découvertes et plus heureuse que celle qui vient de
● se terminer marquée notamment par les inonda-
● tions de l'été. Même si les médias n'en parlent
● plus, je sais que pas mal d'artistes ont perdu beau-
● coup dans la catastrophe. Comme en témoigne
● l'image de couverture, il sera beaucoup question
● d'immersif dans ce numéro 87. Au premier regard,
● la photo d'Alexandre Christiaens présente une mer
● démontée, ensuite se distingue la montagne qui
● semble traverser la mer. Les deux images
● entrelacées nous donnent cette image unique. La
● montagne dans la mer ou l'inverse ? C'est selon.
● L'un c'est l'autre, troublante perte d'identité quête
● d'universalisme. Retrouver le sens des choses en
● se fondant dans l'autre serait aujourd'hui le mes-
● sage donné par l'art, face à un monde déboussolé
● par ces vagues successives de replis vers soi ?
● C'est une des voies possibles mais il y en a
● d'autres. Dans les pages de ce journal, vous décou-
● vrez beaucoup de focalisations de poètes,
● orfèvres des petits riens. Je pense en premier à
● Marianne Berenhaut, que l'on sacralise aujour-
● d'hui dans le nord du pays par deux expositions
● importantes et par des achats de la communauté
● flamande. Nous lui consacrons avec Pascale Vis-
● cardy deux pages dans ce numéro. Pourquoi avoir
● attendu aussi longtemps pour que son talent soit
● enfin reconnu ? Le fait qu'elle soit reprise
● aujourd'hui dans une galerie bruxelloise d'enver-
● gure ne doit pas être étranger à ce changement
● d'attention à son égard. Jean-Georges Massart est
● un autre poète des petits riens, complètement
● oublié des carrefours glorieux de l'art belge et
● international. Il vient de nous quitter ce 18 janvier
● 2022. Ce poète glaneur aimait récolter l'osier et le
● sureau. Il s'en servait pour créer de subtiles com-
● positions, fins arcs s'élançant dans l'espace. Ses
● constructions minimalistes sont d'une simplicité à
● couper le souffle et leur fragilité nous parle directe-
● ment au coeur. Qui aura le courage de remettre de
● l'éclairage sur son oeuvre immense ? Dans ce
● numéro, figurent sa dernière interview et le texte

que Catherine Barsics lui a consacré. Sans rien connaître sur l'artiste, lors de sa visite d'exposition la poétesse a été traversée par une fulgurante envie d'écriture. La confrontation directe à l'art est souvent le résultat d'une expérimentation sensorielle, une invitation à laisser parler son corps, siège des émotions et à se laisser un peu moins guider par le mental qui peut parfois parasiter ou paralyser nos capacités d'entrer en communion avec l'oeuvre. Les psychorigides de la pose parfaite du clou d'accrochage sont souvent handicapés par cette approche. Le lâcher-prise fait partie de la voie royale qui nous fait grimper d'une marche et voir la vie autrement. L'exposition *Dans un Pli du temps* répond à cette approche. Ci-dessous, Veronique Bergen nous parle de cette expérience de la durée qui nous ouvre les portes de la perception, "cette lenteur que la société contemporaine a assassinée" nous rappelle l'auteur. Aux antipodes de cette approche sensible, nous avons aujourd'hui la mode des expositions immersives grand public infantilisant le rapport à l'image. Mais passons, restons dans l'art... Dans son interview, Werner Moron nous rappelle que lorsque cela dysfonctionne, nous sommes en plein dans l'art. J'adhère complètement à sa théorie. L'art ou ce qu'il en reste aujourd'hui n'est rendu possible qu'à travers des tentatives isolées, de surcroît très peu médiatisées. Vous en découvrirez quelques-unes au sein de ce journal. Je retiens l'action très poétique de Kurt Abel, un artiste fluxus, originaire d'Aix-la-Chapelle. Un matin, le 21/12, il débarque inopinément à mon domicile et il réussit, un peu contre mon gré, à m'embarquer dans son trip dédié à Jacques Lizène. Son jeu consistait à pénétrer dans le musée de la Boverie pour y installer dans la rotonde son installation hommage. Kurt Abel a finalement réussi son coup et l'installation a pu exister durant une semaine. Le deuxième acte du rituel s'est déroulé à l'extérieur du musée, au bord du fleuve. C'est la partie la plus poétique. Elle est à découvrir sur YouTube. L'Art est plus que jamais vivant en ce début d'année, on peut s'en réjouir.

DANS UN PLI DU TEMPS



photo prise in situ, © FluxNews

L'expérience esthétique, tant du côté du créateur que du côté du récepteur, est une affaire de sensorialité, d'expérimentations perceptives. C'est au cœur d'une exploration synesthésique, d'une entrée dans une autre temporalité que nous plonge la saisissante exposition « Dans un pli du temps » du Musée Art et Marges dont la directrice Tatiana Veress est la commissaire. Convoquant des artistes insiders et outsiders, l'événement nous plonge dans une matrice, un dispositif obscur éveillant la palette des sens. Nous sommes immergés à l'intérieur d'une grotte formée de couettes. Il s'agit de toucher des œuvres réalisées par des non-voyants afin de les percevoir, de les sentir, ou encore de découpler ou de décentrer la vision par l'odorat ou le goût. Induite par des œuvres ayant nécessité un long temps de création (dessins, peintures, broderies...) et qui réclament du visiteur une découverte progressive, la métamorphose temporelle nous ouvre les portes de la lenteur, cette lenteur que la société contemporaine a assassinée. Aline Forçain a enregistré le temps long de la Terre sous la forme de sons, de respirations, de souffles générés par Gaïa. C'est le temps de la germination des pommes de terre que Serge Paillard dessine à l'encre de Chine, au crayon, donnant à voir le monde souterrain de « la Patatonie », révélant les arcanes de la naissance.

Un pan de l'exposition présente des artistes spirites (Augustin Lesage, Raphaël Lonné, Joseph-Fleury Crépin) dont les œuvres médiumniques ont été créées sous la dictée des esprits. L'univers fascinant de l'artiste outsider Augustin Lesage, mineur se lançant dans la peinture le jour où une voix lui intima de peindre, se singularise par des œuvres d'une densité chromatique et géométrique venues d'un autre monde, générant une approche infinie, un Talmud du voir. Les dialogues que tisse l'artiste médium Joseph-Fleury Crépin avec les voix d'ailleurs qui induisent son geste lui ont été soufflés au début de la Deuxième Guerre mondiale lorsqu'une entité le somma de créer trois cents tableaux afin que, au 300^{ème}, la guerre prenne fin. C'est ce 300^{ème}, réalisé en mai 1945, peu avant la Libération, qui est exposé. La main « sous influence » qui retrace les dessins s'abandonne à des compositions jouant sur les plans, la profondeur, une explosion onirique de couleurs qui dotent ses créations de puissances magiques, conjuratoires et performatives.

Dans la section « Saisir le temps », sous la forme de calendriers inventifs, d'inventaires, de listes, le temps se voit recueilli et archivé. Sa durée, son écoulement sont apprivoisés, réélaborés par des artistes outsiders qui, parfois étrangers à l'écriture, aux chiffres, nouent des rapports différents à la durée, aux séquences temporelles et spatiales. Certaines œuvres rendent le temps réversible, lui font perdre sa flèche orientée vers l'avenir, perturbent les polarités de l'avant et de l'après comme les lettres de Suzanne De Slaeve. D'une beauté intense, elles revenaient à son expéditrice d'être vierges de timbres. Ces lettres en déshérence, ne parvenant jamais à leurs destinataires, révèlent le cercle d'un temps ouroubours qui se mord la queue. Davantage qu'être illisibles, elles sont porteuses d'une autre lisibilité, formant une tapisserie de lignes damant le pion au vide.

Artiste poète sauvant l'insignifiant, redonnant récit et vie au rebut, au dérisoire, Fanny Viollet délivre le temps long de la broderie. Les mouchoirs en tissu qu'elle a glanés dans la rue durant des années, elle les assemble, les brode, produisant une équivalence entre le point de croix et le point de suture. Le fil du temps oublié, brisé se voit rapiécé par l'art textile. L'approche des œuvres exposées requiert une ouverture psychique et physiologique qui renoue avec la lenteur. Cette lenteur provient d'une reconnexion avec le temps de la révélation et de la méditation que Tatiana Veress a choisi de célébrer. Face à l'univers de Raphaël Lonné, composé de ramifications végétales, d'éléments minéraux, bruisant de personnages et de visions, nourri par un lyrisme poétique né de la transe, face aux broderies, aux peintures matérialisant le poids du temps, la lenteur du spectateur qui s'abandonne à elle peut s'infléchir dans des bifurcations de rythmes. La vitesse de la lenteur s'étage du largo au prestissimo. Une certaine liberté qui nous est confisquée est reconquise.

Veronique Bergen.

« Dans un pli du temps », Musée Art et Marges, jusqu'au 13 mars 2022.

314, rue Haute, 1000 Bruxelles
Tél : 02 533 94 90 info@artetmarges.be
Du mardi au dim. de 11h à 18h.

MACS

Musée des Arts Contemporains
Grand-Hornu

Aline Bouvy Cruising Bye

27.02 > 18.09 2022

Aline Bouvy, Potential For Storm, 2021, installation, detail.



EECKMAN
ART & FINANCE



Avec le soutien de la Fédération Wallonie-Bruxelles et de la Loterie Nationale



Dan Graham, PBA Bruxelles, 1975 © Philippe De Gobert

PHILIPPE DE GOBERT

ARCHIVES PHOTOGRAPHIQUES, 1967-2000

Du 3 au 30 avril 2022

Vernissage le dimanche 3 avril de 11h à 13h

La galerie est ouverte du jeudi au samedi de 15h à 18h

Le dimanche 3 avril de 15h à 18h

Galerie LRS52
Rue Lairesse, 52
4020 Liège

Merci Lawrence !



Il était acquis depuis longtemps que Lawrence Weiner survivrait avec verve à l'histoire de l'art. Il est tout simplement incroyable de constater la force vitale et radicale de son œuvre à la fin des rebelles années 1960 - une époque où se côtoyaient toutes sortes d'extrêmes, allant des ignobles guerres aux contre-cultures et révoltes de la jeunesse ouvertement contre tout.

Lawrence était un enfant de son temps : en 1968, il a été capable d'imaginer et de publier "ses" déclarations visionnaires et de les conserver comme un fil rouge au cours de sa longue et fructueuse carrière.

En tant que jeune critique pour Knack, je suis rapidement tombé sous le charme du travail d'une série d'artistes fantastiques emmenés justement par Lawrence et dans son sillage Daniel Buren, Michael Asher, John Baldessari, Carl Andre, Gerhard Richter et Jan Dibbets.

L'art d'avant le milieu des années 60 s'est constipé dans des catégories volumineuses et parfaitement étiquetées qui, au mieux, ont donné lieu à quelques escarmouches ici et là, comme l'a dit Harold Rosenberg dans son livre "The Tradition of the New" (1958-59), principalement à propos des fissures entre l'art et le kitsch. Lawrence qualifie même l'année 1968 comme "magique". D'un seul coup et au milieu d'une époque où tout était possible, il a débarrassé l'art de tout lest, de tout conservatisme, tout tralala et kitsch superflus.

Avec la langue comme outil, il a su utiliser le langage pour graver en images les pensées du public. Lawrence se considérait d'ailleurs comme un sculpteur, ce qui en soi était déjà un coup de massue sur la bien-pensance des Beaux-Arts. Il a converti le langage de toutes les manières possibles, comme si lui-même, en tant que nouvel artiste, partait en guerre contre le préjugé vite établi d'un « art conceptuel » gris, bureaucratique et intellectueliste, auquel bon gré mal gré il a été associé.

Son art n'a pas vraiment évolué avec son temps... bien que ses œuvres se soient littéralement colorées, dans un effort de faire de l'art public aussi visible que possible, et de générer du

confort, qui pouvait ensuite être utilisé, ou non.

Pas un soupçon de difficulté, pas un soupçon de mysticisme, pas de tendance à la bravade artistique... Lawrence a "essentialisé" l'art jusqu'à l'os, de manière à être au plus proche de ce qu'il appelait lui-même "le destinataire". Pour lui, ses destinataires constituaient un public hétérogène, sans distinction. C'est pourquoi il traduisait également ses œuvres d'art de sa langue maternelle, l'anglais, vers les langues où l'œuvre était réalisée sur ses instructions.

Je me souviens bien, en tant que critique, combien il était bouleversant de voir et d'observer qu'une œuvre de Lawrence Weiner pouvait être "prêtée" à différents endroits et présentée simultanément dans des galeries ou musées.

À l'époque, cela a eu un fort impact sur la valeur spéculative et unique d'une œuvre d'art : Lawrence a instantanément érodé l'idée séculaire et conservatrice de l'œuvre d'art "unique", qui était intouchable, la création d'un artiste inspiré et quelque peu doué. Pour aggraver la situation, son œuvre n'a pas été éditée, mais bien attribuée, par le biais d'une médiation commerciale, à un seul propriétaire, qui a reçu au mieux un certificat détaillé.

Lawrence m'a régulièrement envoyé des pin's, des affiches, des publications, un faire-part de naissance pour son fils Ruben et même un CD. Autant d'expressions matérielles des médias populaires et traditionnels qui, selon lui, étaient tous parfaitement adaptés à la diffusion de son art. Il a même été très actif dans le domaine du cinéma et a réussi à animer son travail statique dans le format de la vidéo. Il a d'ailleurs toujours répondu avec plaisir à mes nombreuses demandes de participation à des expositions.

En 1994, il a passé une semaine au Musée provincial d'Hasselt en tant que participant à l'exposition "Dialogues". Il s'ennuyait vraiment dans cette ville provinciale du Limbourg, et chaque soir, après le dîner, il se glissait silencieusement dans sa chambre d'hôtel pour travailler toute la nuit sur les nombreux projets auxquels il participait.

Sa contribution à l'exposition "Dialogues" était surprenante. Noir sur blanc en lettres adhésives parfaitement alignées sur les beaux murs blancs de Hasselt, à côté de sa déclaration programmatique (1. the artist may construct the work...):

"A TRACE OF RUST ALONG THE SEAM THAT BINDS".

Ces jours-là, il a engagé la conversation avec les étudiants et les enseignants d'une école d'art locale. Comme un pavé, Lawrence a percuté l'esprit de ces enseignants et étudiants plus qu'étonnés. C'est à ce moment-là que j'ai vraiment compris qu'en tant que non-historien de l'art, j'avais la merveilleuse opportunité d'être guidé par les pensées et les visions du monde de ces artistes qui ont fait une différence notable dans leur production artistique grâce à leur perspicacité et leur intelligence exceptionnelles.

À Hasselt également, une "conférence publique" de Lawrence a eu lieu sur les marches du musée. Lawrence m'a invité - en guise de préparation - dans un Irish pub local, « De Egel », découvert par hasard, à proximité du musée. Là, il m'a appris - ô fatales conséquences - la consommation alternée de Guinness et de whisky... Lawrence a tenu bon et a ensuite donné une conférence mémorable !

Un autre moment incroyable : le projet dans le cadre de "Performatik 2009" en coopération avec le Kaaaitheater de Bruxelles. L'œuvre de Lawrence a été exposée sur de nombreuses façades publiques des théâtres et centres culturels bruxellois :

« CAREFULLY BALANCED ON THE EDGE OF TIME ».

L'œuvre a également été publiée et diffusée dans les magazines locaux. Et pour seulement 1€, un badge avec cette œuvre a été offert au public.

Dans le cadre de « Performatik », une soirée plus que rebelle et turbulente a été organisée au centre culturel de Strombeek autour du « manque de manifestes et de déclarations » dans l'art, où notamment Jan Lauwers et le regretté Jan Ritsema se sont chamaillés. L'œuvre de Lawrence encourageait en effet une action créative active, et il donnait toujours son accord.

L'un des derniers projets que nous avons eu le privilège de concevoir et de créer avec lui était une intervention minutieusement réalisée dans l'espace public à côté de l'observatoire Mira à Grimbergen. Un beau pin's « Stars Don't Stand Still In The Sky », édité en 1991, constitue une œuvre emblématique et inesthétique, qui a fini dans une vitrine de pierres bleues et a été symboliquement illuminée la nuit par l'énergie solaire stockée ce jour-là.

Cette œuvre, qui n'existe malheureusement plus, était empreinte de poésie et de connotations "célestes". À partir de

came before. It is not a requirement. I just think it was a right thing in a right time. It was not against anything except the entire culture. That's what art is" (L.W., 2017).

Merci Lawrence !

**Luk Lambrecht
Janvier 2022**

Traduction: Romain Masquelier



ce petit pin's émergeait une galaxie de réflexions hors du commun. Et ce juste à côté de la réalité dialectique d'un observatoire, d'une abbaye et d'une splendide église.

L'art a pour essence d'être une traduction de pensées et d'idées dans les formes d'expression les plus diverses et variées. « EEN VERTALING, VAN DE ENE TAAL NAAR DE ANDERE » (en néerlandais dans le texte, comprenez « Une traduction d'une langue à l'autre »). Lawrence Weiner m'a appris que l'art n'avait rien à voir avec les métaphores : c'est une vérité à la lumière de tout art qui se dit politiquement correct ou qui se vautre dans l'illusion du zeitgeist virtuel ou de la culture dominante.

"You don't have to have a previous knowledge. It was my idea in making art to make art that doesn't require doing or looking like something that



crédit photos: Katleen Van Langendonck et Dirk Pauwels

TRIADIC MEMORIES

Roel Goussey & Tina Reynaert

Qui dit un, dit la ligne, dit l'horizon, dit la mer.
 Qui dit deux, dit la peinture, dit l'angle, dit bouche bée.
 Qui dit trois, dit triangle, dit trièdre.
 Trois arêtes d'où surgit l'accès magique au volume.

Dans la tridimensionnalité chère à Roel Goussey, dans son atelier haut et plein comme un œuf carré, se déploie depuis toujours le volume sonore, la musique inspirante, le jazz piquant ou doux et lascif selon les moments, se glissant entre ses doigts, entre ses gestes, entre ses couches de peinture et de sculptures, entre ses petites, moyennes et grandes pièces où se côtoient bouts de bois, bouts de cuivre, cubes de pierre, cubes de plâtre et deux monumentales plantes vertes.

Comme des couleuvres, les notes de *Triadic Memories* de Morton Feldman se faufilaient depuis deux, trois ans de manière lancinante dans ses œuvres, réclamant caisse de résonance et partenaire de mise en scène. Lui apparut Tina Reynaert, pianiste passionnée de musique classique contemporaine. Voilà le tour joué, l'affaire ficelée. La matière sonore jusque-là cachée dans l'atelier peut alors envisager de s'incarner dans l'univers protéiforme de Roel Goussey. Une collaboration se noue entre les deux artistes rapidement devenus complices d'un projet d'exposition trouvant gîte au Centre Culturel de Marchin, écrin doté d'une admirable acoustique. Après une longue attente dans les coulisses du covid, leur collaboration étroite arrive à la mise au jour du partage, en janvier-février de l'an 2022.

Morton Feldman a étudié la musique avec John Cage et en 1969, il a créé avec David Tudor et Christian Wolff, la New York Studio School. La singularité de ces musiciens créateurs de pièces abstraites c'est qu'ils avaient aussi en commun des affinités avec les arts plastiques, inventant de nouveaux systèmes d'écriture pour noter leurs compositions intitulées *Partitions visuelles*. Dans son rapport à la musique et à l'espace, Roel Goussey a lui aussi créé ses *Partitions visuelles*, présentées à la galerie Flux en février 2013. Il n'avait jamais imaginé qu'un jour leur jeu de longues lignes finement étirées, véritables vibrations sonores telles que définies par Feldman, le son constituant selon lui une série horizontale d'événements, serviraient d'inspiration à une pianiste férue d'improvisations musicales. Comment seront-elles activées sous les doigts de la musicienne ? Il n'en sait rien. Leur coopération s'opère en amont et c'est lors du vernissage qu'il découvrira la forme sonore que modèlera Tina Reynaert. Le même jour elle jouera *Le Palais de Mari*, autre création de Morton Feldman qui a inspiré au plasticien une nouvelle pièce constituée de petits carrés noirs percés de cercles dont certains se délavent et s'estompent sur le papier tels les piliers perdus d'un temple en ruine. En effet, construire est le maître mot du travail habituel de Roel Goussey architecturant ses pièces à la fois sobres et savantes en un lent écheveau se donnant à voir progressivement au fil de la maturation. Avec *Le Palais de Mari*, il s'est attelé à traduire « le déconstruire » dans l'effacement, grâce à Morton et Tina.

Construire reste cependant sa priorité. Il constate sa tendance à flirter avec le triangle, seule forme que l'on ne peut pas détruire, forme stable et solide donnant cependant place au flottement, au vide et au silence comme aimait le pratiquer le compositeur américain dans ses longues coulées de notes méditatives. Ainsi fonctionnent les pièces de Roel Goussey : discrètement elles se frôlent, s'épaulent, se superposent et en un léger quart de tour, elles se tournent, s'agencent, s'épousent et se transforment en une multitude de possibles menant le regard loin dans l'entre-deux. Si l'un pianote à l'infini les touches, l'autre pivote à l'infini les lignes et les volumes qui vont et viennent au gré des marées. Mouvements incessants présents en l'intérieur de chaque œuvre, tels des cœurs palpitants battant la matière dont est tant épris l'artiste. Du goutte en goutte de sang bleu naissent de latte en latte des coulées de cobalt alternant avec de l'indigo et du cyan formant une sorte de clavier. Nouveau jeu de formes avec un piano à queue pour l'exposition *Triadic Memories* où Roel Goussey va comme à son habitude réaliser une installation croisant de nouvelles et anciennes pièces. « Exposer c'est revoir ce que j'ai créé » dit-il. Il va s'inspirer du lieu et saisir les lumières du Centre Culturel. Il va composer une conquête d'espace à voir, sentir, palper et entendre grâce à la présence de Tina Reynaert qui lui donne une nouvelle liberté pour s'engager dans les interstices du temps où murmure Morton Feldman.

Judith Kazmierczak

Triadic Memories
 30.01.2022 – 27.02.2022

Roel Goussey
 dessins · peintures · sculptures
 Tina Reynaert
 piano · improvisation

OYOU (Clavier Marchin Modave Culture)
 Grand-Marchin 4, 4570 Marchin, Belgium (gps 50.465349, 5.237205).
 +32 (0)85 41 35 38 www.oyou.be

Dimanche 6 février 2022

à 16h, concert de Tina Reynaert: courtes pièces de quelques compositeurs contemporains de Morton Feldman et improvisations à partir des créations réalisées par les participants aux ateliers doubles (60min) >réserver<.



Vue de l'expo de Roel Goussey et de la performance de Tina Reynaert le dimanche 30 janvier 2022 © FluxNews

BOTANIQUE

EXPO | MUSEUM

24.02 - 17.04.22

VOID

SARA™

SOUVENIR ARCHIVAL RECORDING APPARATUS



© VOID, SARA™, logo, 2022

EXPO | GALERIE

24.02 - 03.04.22

ALIX DUSSART

Ce débris dont rien
n'est venu à bout.



© Alix Dussart, DT_3, photographie argentique, impression numérique, 60 x 40 cm, 2021

Le Botanique - Rue Royale 236 • 1210 Bruxelles • Tickets / Réservations : **BOTANIQUE.BE**

La 1ère



La Libre



moustique

MAES

Stu
Bru

BRUZZ

Paul Klee : se nourrir de l'enfance de l'art

Replacer Paul Klee (1879-1940) au sein de l'histoire de l'art et suivre ses démarches en vue d'aboutir à une nouvelle perception esthétique, voilà qui en souligne l'importance, qui remet en perspective évolutive ce qu'on avait aimé d'instinct.

Lorsque à 15 ans on découvre Klee grâce aux éditions Flammarion et à leurs petits livres illustrés en polychromie sous l'appellation « Le grand art en livres de poche », on s'émerveille. On ne pousse pas plus avant que ce plaisir visuel puisqu'en ce début de seconde moitié du XXe siècle, hors une minorité de spécialistes et de curieux, personne ne s'intéresse vraiment à l'art brut. On n'y fait donc pas référence.

Revoir aujourd'hui la créativité d'une idole de jeunesse et aborder son évolution esthétique à travers l'éclairage de ses écrits et de ses recherches consacrées à l'art pratiqué par les aliénés, par les enfants, par les civilisations dites primitives, par les adeptes d'art populaire ou de mouvements spiritualistes, voilà qui ouvre des perspectives insoupçonnées pour pénétrer pleinement dans l'univers de ce Suisse disparu en 1940.

Pas question dans le choix des œuvres de réaliser une rétrospective. Pas plus que d'en retrouver les plus célèbres. Non, mais plutôt enquêter sur les prospections que Klee a effectuées en vue de remettre en cause la notion même de l'art tel qu'il était devenu, en vue de répudier les habitudes acquises, de se rapprocher autant que possible des origines mêmes de la créativité spontanée non encore soumise à des codes devenus au fil des siècles de plus en plus contraignants, si pas sclérosants.

Des productions de la folie à celles de l'enfance

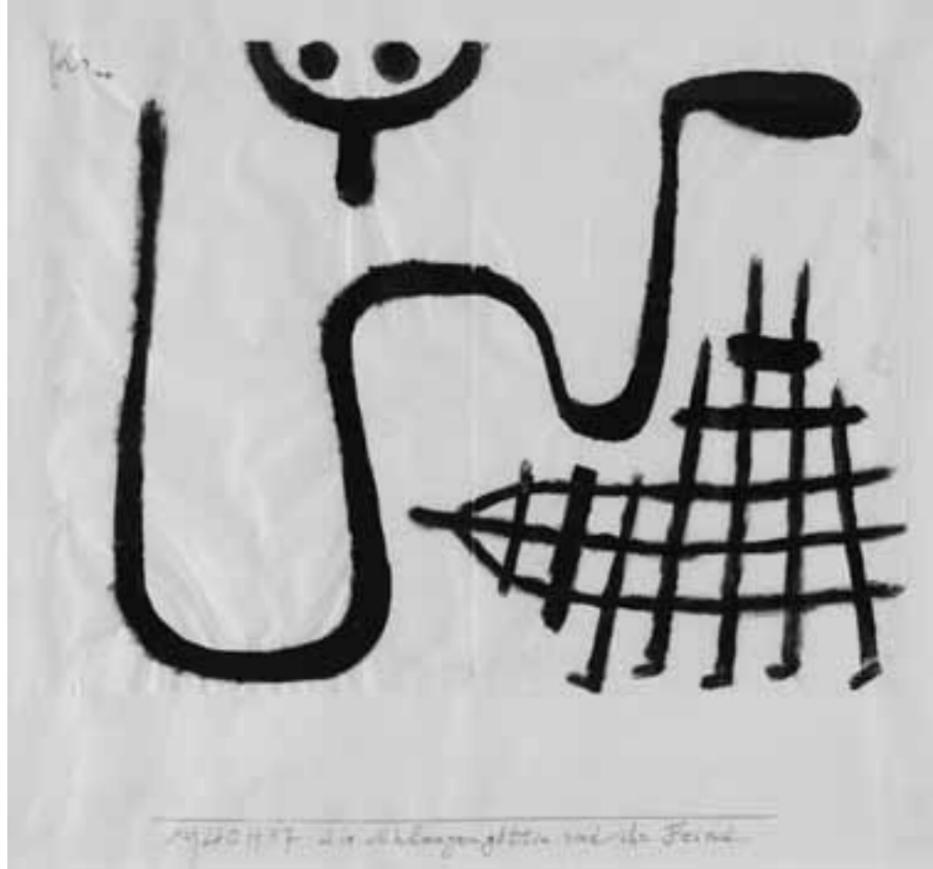
Klee pense que « l'inconscient peut être la source » et qu'il contient « un potentiel de renouvellement plastique ». Bien avant Dubuffet, il s'évertue à « renouveler la place centrale de l'intuition dans la création ». Il s'intéresse aux productions puériles et en particulier celles de son fils Félix. Notamment parce que les très jeunes, « Moins ils ont de savoir-faire et plus instructifs sont les exemples qu'ils nous fournissent. »

L'aboutissement de toute sa quête axée sur l'idée de remonter jusqu'à la source même de l'art ne s'est pas cristallisé chez Paul Klee en une production tendant à imiter les procédés plastiques contenus dans les œuvres singulières qu'il a observées. Il les a examinées non seulement dans la spontanéité des travaux expressifs enfantins mais aussi chez les malades mentaux, dans les surgissements créatifs préhistoriques, dans les traditions ancestrales de populations exotiques. Il y a adjoint des usages perpétués à l'intérieur de groupes sociaux ou ontologiques appartenant à notre culture occidentale. Son refus du copiage, du plagiat, Morad Montazami le démontre lorsqu'il explique que l'artiste n'a pas, entre autres, recopié les motifs de tissus du Congo mais qu'il en a fait « un support de traduction visuelle [...] pris dans un processus de métissage culturel voire de créolisation. »

Une variété syncrétique

Il n'y a pas véritablement de cloisons entre les périodes de son iconographie. Il y aurait plutôt des évolutions dont les germes remontent à l'enfance et dont l'aboutissement à la fin de sa vie contient les apports des découvertes graphiques et picturales glanées au fil des ans.

Dessinateur, Klee a le trait sûr et délicat, susceptible de se traduire par une élégante finesse qui prend parfois des délicatesses de dentellière. Il préfère, selon Jeanne-Bathilde Lacourt, la ligne serpentine et s'inscrit dans une figuration assu-



Paul Klee, *Die Schlangengottin und ihr Feind (La déesse-serpent et son ennemi)*, 1940, 317. Couleur à la colle sur papier sur carton. 29,6 x 42 cm. Collection privée en dépôt au Zentrum Paul Klee, Berne. Photo : © Zentrum Paul Klee, Bern, Image Archive

mée. Lui-même constate : « Plus ce monde (d'aujourd'hui précisément) se fait épouvantable, plus l'art se veut abstrait, tandis qu'un monde heureux produit un art porté vers l'ici-bas ».

À ceci près que ses dessins virent vers l'évidence de l'absurde, presque parfois jusqu'à l'illusion d'optique. Que déduire de ce « Médium ligoté » qui s'empêtre dans son propre corps ? Ou de ce fantôme qui rend visible son invisibilité ? Cette réalité-là frôle le fantastique, voire l'humour. Elle prend des tournures oniriques dont on comprend qu'ils aient séduit les surréalistes.

En fin de parcours, suite à ses découvertes accumulées, mais sans doute aussi à cause de la sclérodémie dont il souffre dès 1935, le trait se fait plus dur, plus approximatif et réduit à un minimum de lignes. Le peintre usera souvent de l'apport de signes graphiques qu'il agencera à la manière de rébus ésotériques. Il se servira presque exclusivement de peinture à la colle dont l'usage détermine la manière de travailler.

Peintre, Klee s'avère coloriste. En témoigne sa « Figure du soir » aux plages arrondies colorées, assemblées, insérées. Ou encore son « Paysage aux deux fruits » aux formes elliptiques. « Emilie » se pare de la palette liée aux lettres qui la décore. Dans son « Théâtre de poupées », ses pantins sont investis d'arcs-en-ciel. Tel « Chevalier » plus tardif rutilé d'or jaune tout comme « Rocher rouge et saule » combine bleu, vert, cuivré et corail. Sans omettre sa « Belle jardinière » aux allures de robot sympa irradiée de l'intérieur. Quelle variété chromatique dans la mosaïque qui compose « Symbiose artificielle » ou dans le pointillisme du « Général des Barbares » !

En condensé

Malgré qu'il ait connu la première guerre mondiale, subi la montée des fascismes européens et avoir été (dé)classé dans la catégorie des artistes dégénérés par les sbires hitlériens, Klee, semble-t-il, n'a jamais intégré à sa création la dimension

tragique du destin des peuples. Même si il s'y glisse épisodiquement quelques allusions comme ces avions écrasés au sol dans l'aquarelle « Paysage avec animaux préhistoriques ».

À la parcourir, son œuvre est empreint d'une certaine malice pimentée d'une pointe d'ironie. Il offre un large pan figuratif sans pour autant dédaigner l'abstraction qu'elle soit géométrique ou gestuelle. Il se refuse à la contrainte trop fermée de règles systématiques, de poncifs faciles. Il demeure un chercheur solitaire, un explorateur inlassable, un franc-tireur qui s'est refusé avec obstination d'entrer dans les courants de son époque afin de rester lui-même sans pour autant retourner vers le passé.

Michel Voiturier

« Paul Klee entre-mondes » au LAM, 1 allée du Musée à Villeneuve d'Ascq jusqu'au 27 février 2022. Infos : +33 (0)320 19 68 68 ou www.musee-lam.fr

Catalogue : Nina Zimmer, Sébastien Delot, Fabienne Eggelhöfer, Jeanine-Bathilde Lacourt, Christophe Boulanger, Osamu Okuda, Morade Montazami, Maria Stavrinaki, « Paul Klee entre-mondes », Villeneuve d'Ascq/Berne/Paris, Lam/Zentrum Paul Klee/Flammarion, 2021, 208 p.(35€)



Paul Klee, *Gefesseltes Medium (Médium ligoté)*, 1939, 1157. Craie sur papier sur carton. 39,7 x 31/32,2 cm. Zentrum Paul Klee, Berne. Photo : © Zentrum Paul Klee, Bern, Image Archive

Patrice Verhofstadt *et ses collectionneurs*

Patrice Verhofstadt (Binche, 1957) nous a quitté en 2004, à 47 ans. L'artiste Dominique Thirion a décidé de lui rendre hommage en présentant une sélection de ses œuvres appartenant à des amis artistes collectionneurs.

Fluxnews : Qui était Patrice Verhofstadt ? Et peux-tu définir un peu son travail ?

Défini comme artiste conceptuel, Patrice Verhofstadt est surtout un poète des petits riens. Amoureux de la simplicité, des matériaux pauvres, des objets trouvés, il aimait aussi les brocantes, les magasins de farces et attrapes ainsi que les échoppes de souvenirs pour touristes où il dénichait des objets kitsch qu'il introduisait dans ses installations. Il avait diverses collections (carniches tricotés, coucous suisses, tapettes à tapis...) dans lesquelles il puisait pour ses installations. Il se faisait un plaisir de lier kitsch et art. Relier les contraires. Artiste du paradoxe, il aimait faire émerger des vérités divergentes dans chaque œuvre. Comme son tube d'Eau de Cologne rempli d'eau du robinet de cette même ville, ou sa Pelote plate... C'était un grand amateur des figures de style : là se trouve peut-être son secret, celui de faire d'une forme littéraire une forme visuelle. Il reliait les contraires toujours avec beaucoup d'humour et chaque œuvre était un 'poème-gag' conceptuel et élégant.

Patrice Verhofstadt était un artiste farceur et provocateur. Sous couvert du rire, l'air de rien, il poétisait le réel dans un esprit fort proche de Fluxus. Vie et art étaient inséparables. Il cherchait l'inattendu et l'imprévisible en art comme dans la vie. Son regard furetait partout pour y saisir le surprenant ou pour le créer. Chez ses amis, il aimait déplacer les objets pour leur donner une nouvelle présence. Ce joyeux drille était aussi, comme Coluche qu'il aimait tant, conscient de la tragédie de la vie. Souvent il préférait en rire, parfois pas. En juin 2003, il est arrivé dans son plus beau costume à un Pauvre dimanche, au Bureau du Port des Dialogist-Kantor, avec un jerrican d'essence. Après avoir jeté des toiles enduites de colle au sol pour capturer la poussière, il souleva le jerrican et en versa le contenu sur sa tête. Les cheveux et le visage ruisselants, il sortit une cigarette de la poche de



Morlanwez, 1964, photographie 9 x 13 cm et crayon, 1997

son costume trempé et nous demanda du feu...

Fluxnews : Pourquoi as-tu voulu faire cette exposition sur lui aujourd'hui ?

En 2004, l'année de son décès, trois expositions lui ont rendu hommage : une à Ostende, une à Anvers et une à Francfort. Ensuite, en 2006, une exposition en sa mémoire a été organisée à Berlin et, en 2010, quelques-unes de ses œuvres ont été montrées au S.M.A.K de Gand. Depuis plus rien. Cet artiste 'génial', comme le disait Denis Gielen en 2001(*), distingué par le jury du Prix de la Jeune Peinture Belge en 1990 et en 1992, est passé trop inaperçu dans le vaste monde de l'art. Il est temps, me semble-t-il, de remonter la pertinence toujours actuelle de son travail conceptuel, poétique et ludique.

Fluxnews : L'exposition s'appelle « Patrice Verhofstadt et ses collectionneurs », pourquoi et comment va-t-elle s'organiser ?

Perrine Ledan, échevine de la culture d'Uccle, m'a donné carte blanche pour organiser une exposition par an à La Maison des Arts d'Uccle. Quand je lui ai proposé d'exposer Patrice Verhofstadt, elle m'a précisé qu'elle préférerait privilégier les artistes vivants. Je lui ai alors proposé de présenter Patrice Verhofstadt et ses collectionneurs car ceux-ci sont principalement des artistes vivants. Quinze artistes participent à cette exposition. Une œuvre de chacun est exposée en écho avec l'œuvre de Patrice Verhofstadt. C'est une histoire de liens, de résonances, d'amitié et d'amour. Les œuvres de Patrice Verhofstadt sont dispersées entre ses amis, ses compagnes et ses collectionneurs. J'ai tenté de retrouver une partie de son travail. Cela n'a pas été pas chose facile. J'ai enquêté plusieurs mois pour retrouver des œuvres, pour retrouver les titres exacts de ses travaux, pour établir un CV complet de ses expositions. Je suis devenue, le temps de monter cette exposition, mi Commissaire Maigret mi Inspecteur Columbo !



Pelote plate, 1993, 15 x 10 cm

(*) Denis Gielen dans l'Art Même n°11, p.31

Les artistes collectionneurs : Stéphane Barbery, Gast Bouschet, Paul Buckingham, Michel Clerbois, Dialogist-Kantor, Xavier Ess, Ulla Hahn, Isabelle Happart, Djos Janssens, Michèle Louis, Nanouche Outelet, Marc Rossignol, Eric Stenmans, Dominique Thirion et Carine Van Erps

Patrice Verhofstadt et ses collectionneurs

A la Maison des Arts d'Uccle

Rue du Doyenné, 102

1180 Uccle

Vernissage le jeudi 10 mars 2022 de 18h à 21h
Exposition du vendredi 11 mars au dim. 3 avril 2022

Jours et heures d'ouverture : du jeudi au dimanche de 11h à 17h

Visite guidée par la commissaire de l'exposition Dominique Thirion : le dimanche de 15h à 16h

AgZ plus que jamais

Les lecteurs de Fluxnews ont, à n'en pas douter, souvenir des textes merveilleux qu'y a publié Alain geronneZ de 2003 à 2015. Vingt sept articles consacrés à des artistes qu'il appréciait, et qui ont fait l'objet d'un numéro spécial de Fluxnews en 2016, à l'occasion d'une exposition aux Abattoirs de Bomel rassemblant des œuvres de chacun d'eux.

Imaginé par lui, cette exposition au titre spirituel - Entre chambre et muse - fut son dernier projet.

Alain geronneZ nous a en effet quitté en novembre 2015 -bientôt 7 ans déjà. Mais il accompagne ses amis plus que jamais. Car tous lui doivent beaucoup. Nul n'était plus attentif au travail des uns et des autres, et avec chacun d'eux il a stimulé les idées et cultivé les échanges.

Un collectif de ces amis, reconnaissants mais surtout soucieux de mieux faire connaître la place originale et essentielle qu'il n'a cessé d'occuper pour eux, s'est donné pour tâche d'archiver, montrer et diffuser son œuvre multiforme: écrits, films, photos, dessins, installations, performances. AgZ est son nom.

Sous ce signe, diverses manifestations (expos ou publications) se succéderont. Un site Instagram



du même nom est dès à présent en fonction, où se collectent de façon vivante les traces diverses d'une œuvre si foisonnante qu'elle tient du labyrinthe.

Disparate, cette œuvre est cependant d'une profonde cohérence et dessine les voies d'une poésie malicieuse. Animée d'un gai savoir, elle déjoue les idées reçues, jette les ponts les plus inattendus entre des champs qu'on croyait éloignés,

et, pour reprendre un mot cher à Alain, crée des constellations fécondes dans lesquelles il évoluait avec la légèreté du papillon, la ruse du renard, l'obstination de l'âne.

Une première exposition ouvrira cette série d'événements. Intitulée Share Alain, ce sera le premier témoignage de cette créativité offerte en partage. Qui mieux que Juan d'Outremont pouvait la concevoir, lui qui avec Alain enseigna à ses côtés de longues années à l'ERG, où ils for-

maient un duo d'enfer ?

Elle se tiendra les week-end des 12 et 13, 19 et 20 et 26/27 février à Woluwe Saint Lambert à « Mise en doute », 86, chaussée de Roodebeek., de 14 à 19h.

Yves Depelsenaire

Vermeir & Heiremans, Entre narration

Passionnant et éminemment politique, le travail de Katleen Vermeir et Ronny Heiremans est particulièrement exemplatif de ce que l'exercice de la recherche allié à la praxis de la production artistique peut engendrer de plus stimulant dans la création contemporaine. Si la transversalité et la rencontre avec d'autres domaines du savoir a toujours été une pratique de l'art, Vermeir & Heiremans, pour leur part, n'ont de cesse d'investiguer les enjeux cruciaux au cœur de nos codes sociaux, d'analyser les espaces de production de valeur et leur possible intégration dans le domaine proprement artistique.

Votre projet *7 Walks (resolution)* réalisé en collaboration avec le Musée de la Ville d'eaux à Spa, le philosophe du droit Luke Mason et la chercheuse en droit Julie Van Elslande est l'un des dossiers lauréats de l'appel « Un Futur pour la Culture » de la Fédération Wallonie-Bruxelles. Il s'ancre par la marche à Spa et interroge l'équilibre de plus en plus fragile entre propriété individuelle et bien commun. Chaque marche que vous avez conçue s'originait autour de visiteurs célèbres de la ville. Qui sont-ils et de quelle manière viennent-ils nourrir votre réflexion ?

Katleen Vermeir: *7 Walks* relie l'écologie des arts à un bien commun naturel : l'eau. Le projet se concentre sur l'utilisation des sources d'eau comme études de cas spécifiques et développe la "marche" comme méthodologie performative. Visité par des rois et des tsars, des réfugiés politiques, des artistes et des philosophes, Spa était un havre de paix où un large éventail de philosophies, de questions sociales et de visions artistiques pouvaient interagir. *7 Walks (resolution)* s'inspire de l'héritage intangible des marcheurs historiques et, fortement ancré dans un contexte local, invite ses participants à explorer un équilibre entre la propriété privée et l'accès aux ressources que nous détenons en commun en tant que société.

Au 16e siècle, Spa est devenue célèbre pour ses sources d'eau ferrugineuse curative et, depuis lors, les eaux de Spa ont été mises en bouteille et exportées dans toute l'Europe et au-delà. Spa est devenue le "café de l'Europe", une sorte de Davos d'aujourd'hui pour les élites européennes du passé. À partir du 18e siècle, outre la consommation de l'eau, les promenades dans les bois entourant Spa font partie de la cure thermale que la ville offre à ses visiteurs. De nombreux sentiers portent le nom de ses visiteurs internationaux, dont certains avaient des opinions tranchées sur les relations de propriété. Pour ce projet, nous avons décidé de nous concentrer sur deux d'entre eux, qui sont particulièrement emblématiques et opposés dans leur conception de la propriété, Ernest Gambart et Pierre-Joseph Proudhon. Pour nous, ces deux protagonistes sont des cas historiques qui peuvent déclencher des discussions sur les questions contemporaines de monopolisation et de mutualisation. Nous avons documenté leur présence à Spa dans un "cabinet de lecture" que nous avons pu constituer en étroite collaboration avec le musée qui dispose d'une vaste archive de documents et d'artefacts. Nous avons organisé 10 promenades publiques qui activent le "cabinet de lecture".

Ronny Heiremans: Ernest Gambart, né à Courtrai en 1814, a vécu dans le château d'Alsa à Spa et est, notamment, à l'origine de la galerie d'art commerciale. Il faut se rappeler qu'avant d'exposer dans une galerie, les artistes exposaient à l'Académie qui était la garante de la valeur symbolique des œuvres. Les ventes ne s'effectuaient pas au grand jour mais dans l'atelier de l'artiste. Gambart pose son dévolu sur ses contemporains et démarre un espace à Londres, The French Gallery. Il y réalise des expositions temporaires et met en oeuvre un écosystème dynamique entre le galeriste, l'artiste, le collectionneur et le critique. Gambart comprend qu'il existe un marché pour le travail des artistes vivants. Il s'approprie de la sorte la valorisation de l'Académie en y associant un modèle financier qui répond à une nouvelle clientèle qui entend ajouter aux différents codes sociaux qui la définissent, la décoration d'œuvres d'art de ses intérieurs bourgeois. On peut dire que Gambart est l'initiateur du modèle de la galerie d'aujourd'hui. Gambart utilise ingénieusement les contrats et les droits d'exposition pour monopoliser la production et la distribution de "ses" artistes. Il a immédiatement aussi acheté les droits de reproduction des peintures. A partir de celles-ci, il a commandé des gravures de différentes qualités et pour différents budgets qu'il diffusait dans le monde entier, réalisant de la sorte un marché de masse. À son apogée, Gambart "était le marché", il était capable de créer et de façonner la carrière d'un artiste, telle celle de Rosa Bonheur, la peintre animalière française. En 1863, il écrit un pamphlet – *On Piracy of Artistic Copyright* – dans lequel il dénonce l'émergence de la photographie dans la pratique de la reproduction d'œuvre d'art, pratique qui lui fera perdre un monopole particulièrement lucratif. Il est aussi intéressant de noter que la French Gallery exposa notamment les artistes belges Louis-Joseph Gallait et Eugène Verboeckhoven dont les noms sont bien connus à Schaerbeek où nous habitons.... Vers 1870, il vend sa galerie à Londres de même que tous les copyrights qu'il possède. Gambart sou-



Vermeir & Heiremans, *7 Walks (resolution)* (2021). Photo : David Houbrechts

haite abandonner derrière lui son image de marchand et acquiert deux résidences de grande qualité à Spa et à Nice. Dans ces deux villas, il façonne son image de généreux mécène. A ce moment-là, Spa accueillait de nombreux grands de ce monde qui s'y rendaient pour la qualité de ses eaux et le jeu. A Spa, installé au Château d'Alsa, Gambart invite des artistes à venir prendre les eaux dans la ville thermale. Dans ses deux villas, aménagées en véritables musées, sa collection d'art était considérée comme l'une des plus importantes d'Europe. C'était le contexte idéal pour inviter rois, reines, diplomates... lors de fêtes dans les jardins paysagers des deux domaines. Sa villa de Spa a rapidement acquis une belle réputation culturelle et a été décrite dans la presse mondaine comme la "villa soleil des artistes".

KV: Pour nous, Gambart est une figure importante dans la mesure où il a vraiment changé le paradigme de l'art, fait fortune et donné du prestige à la position du marchand d'art. A l'opposé, une autre figure est aussi importante pour notre projet, l'anarchiste Pierre-Joseph Proudhon. La Belgique du milieu du 19e siècle a été hospitalière pour de nombreux réfugiés politiques français. Ils ont trouvé un ami en la personne du journaliste politique Félix Delhasse, un libéral de tendance radicale, lui aussi citoyen de Spa. Il accueillit nombre d'entre eux dans la ville thermale. On retrouve Emile Deschanel, Etienne Arago, Victor Hugo, Jules Hetzel, Henri Rochefort, Edgar Quinet, Thore-Burger, Victor Considerant, et Louis Blanc en séjour ou établis à Spa.

Proudhon, réfugié de la justice française à Bruxelles, est également présent à Spa par l'intermédiaire de Félix Delhasse qui lui permet de quitter la capitale pour se ressourcer dans la forêt spadoise. S'il apprécie sa forêt, la ville de Spa représente pour lui une sorte d'enfer où les riches dépensent sans compter l'argent 'qui ne leur appartient pas'. Idée que l'on retrouve dans son ouvrage majeur, « Qu'est-ce que la propriété ? » qui contient la célèbre citation « la propriété, c'est du vol ». Son système, connu sous le nom de mutualisme, ne préconise pas l'abolition de la propriété. Proudhon veut plutôt abolir les privilèges que, selon lui, la propriété accorde à ses détenteurs. Il préconisait donc l'usufruit, c'est-à-dire le droit pour les gens d'utiliser la propriété d'autrui, de sorte que le propriétaire - capitaliste ou propriétaire terrien - ne puisse pas vivre du fruit du travail d'autrui. Le slogan « La propriété, c'est le vol ! » est devenu une belle platitude mais elle a circulé sans la nuance juridique des lois sur l'usufruit.

RH: Pour Proudhon, le rassemblement productif des travailleurs dégage une force collective supérieure à la somme des forces de ces travailleurs pris isolément. Or la propriété privée des moyens de production autorise le capitaliste à rémunérer le travailleur sur la seule base individuelle de ce qu'il aurait produit s'il avait été placé hors de la force collective de production. Le propriétaire du capital empêche la différence: la survalue créée par le collectif.

Les biographies de Gambart et Proudhon, et plus particulièrement

leurs idées sur la valeur et la propriété, offrent des contextes particulièrement riches pour notre projet. Gambart tend à monopoliser la valeur des œuvres d'art en utilisant des contrats à long terme pour ses artistes et en obtenant des droits exclusifs sur la distribution de leurs œuvres. A l'inverse, Proudhon privilégie des formes de mutualisation et de redistribution de la valeur pour atteindre ce qu'il appelle une société juste. Tout à l'opposé des idées de Gambart, Proudhon affirme que les œuvres de la science et de l'art sont incorruptibles et que le fait d'être récompensé par un simple honoraire pour son travail est tout ce que permet la dignité du travail d'un artiste ou d'un scientifique. Son but n'est pas de s'enrichir, comme c'est le cas dans l'industrie, ce qu'entend faire un monopole à durée illimitée : transformer un contrat de vente en un contrat de rente perpétuelle. Mais plus que de verser à l'artiste une somme exorbitante, il appauvrirait le bien public. Proudhon insiste sur une répartition équilibrée des intérêts collectifs et individuels. Pour lui, c'est la science de la gouvernance, de la politique et de la justice.

Vous établissez un parallèle qui résonne avec acuité dans le contexte particulier que nous traversons aujourd'hui entre l'eau, ressource naturelle dont l'accès est considéré comme un droit fondamental depuis 2010 et l'art, bien commun social, dont l'accès est également fixé par l'article 23 de la Constitution belge. Pouvez-vous expliciter les ressorts de cette mise en parallèle ?

KV: Ce projet à Spa démarre sur les questions «A qui appartient l'eau? A qui appartient l'art?». *7 Walks (resolution)* répond aux débats actuels et récemment intensifiés sur la nécessité et la place de l'art dans la société d'aujourd'hui. Comme l'eau, l'art peut être considéré comme une nécessité fondamentale de la vie, une proposition que de nombreuses résolutions internationales ont promue. Le projet s'interroge sur la manière dont les droits humains fondamentaux entrent en dialogue avec la propriété privée individuelle et les droits d'usage exclusif. Au cours de nos promenades, nous avons discuté de l'art en tant que bien commun social et de la manière dont davantage de parties prenantes peuvent avoir accès, produire et contribuer à ce bien commun d'une manière plus inclusive et équitable. Cette question de la propriété répond, ici, à une histoire de quatre siècles d'exploitation des sources qui délivrent une eau ferrugineuse aux propriétés curatives et, plus tardivement, une eau de table. De cette histoire émerge des lignes de tension dont celle concernant la question de l'authentification de l'eau de Spa de même que celle qui concerne son niveau d'exploitation possible. Cette histoire conditionne le développement de la ville sur la question du tourisme thermal et, d'autre part, sur le développement de son exportation. Dès le début de l'exportation de l'eau, celle-ci a été confiée à des entreprises privées, qui ont été soumises à une forme de redistribution des revenus sous la forme de redevances qu'elles devaient verser à la ville, à

spéculative et réalisme opérationnel

l'église et aux pauvres.

R. H.: Dès l'amorce de cette exploitation, on comprend qu'il faut protéger les sources physiquement car dès qu'il pleut, l'eau peut être déjà contaminée. Ces protections sont financées par les visiteurs internationaux qui changent la face de la ville qui, jusqu'ici, avait un développement modeste lié à la métallurgie et à l'agriculture. La plus grande source au centre-ville de Spa est la source Pierre le Grand, dédiée au Tsar de Russie qui s'est rendu à Spa en 1706 pour une cure qui le guérit ce qui permet à la ville d'accroître encore sa renommée. Celle-ci acquière, dès le milieu du 18^{ème} siècle, un prestige énorme qui attire toujours plus d'aristocrates étrangers que les spadois qualifiés avec mépris de « Bobelins » (les idiots). En réalité, ces « Bobelins » deviennent les pivots de leur économie... A la fin du 19^{ème} siècle, pendant l'autre grande période pour la ville, une protection légale des sources est mise en place, d'abord autour de la source Pierre le Grand, s'étendant progressivement à toutes les autres sources de la ville. Beaucoup d'informations ont été trouvées dans les registres de la ville. Nous avons retrouvé le contrat initial de 1912 entre la ville de Spa et la *Compagnie fermière des eaux de Spa* qui obtient le monopole de l'exploitation de la source. Ce contrat incluait trois obligations : la gestion des bains thermaux (construit en 1868), la gestion de l'exploitation des sources et le droit d'utiliser le nom de la ville, Spa, comme marque. En 1921, la société fermière devient Spa Monopole, la société qui, jusqu'aujourd'hui, a l'exclusivité de l'exploitation des sources. En échange, la compagnie payait une redevance qui représente selon les temps de 25 à 30 pourcent du budget de la ville.

K.V.: Evidemment, le contrat entre Spa Monopole et la ville de Spa ne fait pas consensus. On a retrouvé des articles des années 70 qui parlent de « contrat imbuvable ». En effet, les habitants de Spa ne peuvent plus utiliser l'eau des sources comme eau du robinet, qui doit désormais provenir d'Eupen. Cela a permis à l'entreprise de se développer et d'augmenter ses actifs. Mais il faut malgré tout constater que cette forme de redistribution – même imparfaite – est inexistante dans notre milieu artistique. Nous travaillons également avec des biens communs non pas naturels mais sociaux. Dans notre cas, il n'y a pas de redevance, de redistribution de valeurs car le marché prend tout. Il n'y a pas d'idée de socialisation de la valeur. *7 Walks* a pour objectif de comprendre mieux les mécanismes de redistribution et de tenter d'en modéliser pour le milieu artistique. On peut critiquer la compagnie, qui fait maintenant partie du holding Spadel, mais force est de constater qu'il y a quand même, là, un dialogue établi entre l'exploiteur et la société ce qui n'existe pas en art. On peut conclure que l'on a beaucoup à apprendre de cette longue histoire d'exploitation de l'eau à Spa. En 2021, le patrimoine immatériel de Spa était inscrit officiellement sur la liste du patrimoine mondial de l'UNESCO des « Grandes villes d'eaux d'Europe ». La marche est la pratique immatérielle que nous avons choisi de faire entrer dans le contemporain, en invitant les participants en tant que coproducteurs plutôt qu'en tant que public, en accordant une attention particulière aux histoires et aux expériences qu'ils apportent dans les marches.

La mise en relation de l'art avec la financiarisation et les questions de gouvernance est au cœur de votre travail. Où démarre votre intérêt pour ces relations ô combien périlleuses.

KV.: Dans tous nos travaux, la question de la création de valeur au sein et au-delà des arts et de la distribution équitable aux générateurs de ces valeurs a été un point central. Depuis 2006, nous nous sommes intéressés au monde de la finance, à sa relation avec les arts et à ses possibilités de répartition de la valeur... Elle s'origine à partir de l'achat notre lieu de vie et de travail qui était une ruine industrielle que nous avons décidé de rénover nous-même en 2004. Durant les travaux, nous avons lu *Loft Living* de Sharon Zukin, une édition des années 80 qui analyse l'émergence des artistes comme force de gentrification et l'essor connexe des politiques de « villes créatives » dans le monde entier. Sharon Zukin décrit tout le processus d'ajustement des lois pour le changement d'affectation de ces immeubles devenus zone d'habitation et non plus zone industrielle. Elle explique comment les flux de capitaux ont été détournés afin de rentabiliser les capitaux investis dans des bâtiments industriels abandonnés. Cet ouvrage nous a ouvert les yeux. Nous avons compris que nous participions nous-même à ce cycle. Ce moment correspond aussi à notre décision de joindre nos pratiques qui jusque-là étaient séparées. Et, naturellement, nous avons pris le parti de mettre au travail cette problématique et convenu de définir notre maison comme œuvre d'art et d'utiliser celle-ci telle un dispositif virtuel et global. Bien que la « maison en tant qu'œuvre d'art » ne soit pas accessible au public, elle nous permet de développer des « extensions médiatisées » qui abordent la manière dont « vivre dans une maison » est lié à l'économie au sens large, intégrée dans un contexte juridique et comment elle peut servir d'outil de gouvernance. On pourrait dire que nous utilisons la maison comme une inspiration vécue, parfois même comme un dispositif de cadrage - pour zoomer sur des questions spécifiques, telles que la gentrification, la financiarisation, la propriété... Nous avons été fascinés par la manière dont des personnes issues du monde de la finance ont pu générer des flux de revenus à partir d'un actif particulier sans

le vendre, qu'il s'agisse de biens immobiliers, de collections d'art ou d'actions. Nous avons donc décidé de travailler avec un spécialiste de cette matière à laquelle nous avons donné une identité fictive, « Frank Goodman », un des personnages du dernier roman d'Herman Melville, *The Confidence man*. A partir de là, nous avons entamé une recherche sur comment transformer cette maison, comme œuvre d'art, en produit financier. Nous avons ensuite développé le projet *Art House Index* (2015), un indice financier expérimental qui mesure la valeur économique et symbolique de la « maison en tant qu'œuvre d'art », y compris le capital culturel et les autres valeurs symboliques que Vermeir & Heiremans, en tant que « personnage public », accumulent. Ce travail a pris la forme d'une performance dans le cadre de la Biennale d'Istanbul (2013) et d'un film intitulé *Masquerade* (2015), un manuel opérationnel en forme de reportage fictif qui incluait les interviews d'un galeriste, d'un collectionneur, d'un juriste, d'un commissaire-priseur lesquelles furent réalisées dans les différents contextes que sont la galerie, la salle de vente ou la cour de justice.

Poursuivant toujours plus avant vos investigations et recherches, A Modest Proposal (2018), tente pour sa part de circonscrire un modèle financier plus équitable en intégrant de nouveaux produits financiers qui profiteraient directement aux artistes et, non plus seulement, aux investisseurs. La Pump House Gallery dans Battersea Park à Londres va vous offrir un contexte privilégié d'expérimentation. Qu'en est-il ? Et que recouvre A Modest Proposal ?

RH.: Aussi différente que soit sa forme, *A Modest Proposal* est assez proche du projet *7 Walks*. Elle pose la question de la valeur et de la redistribution, mais au lieu d'une perspective juridique de « propriété », *AMP* aborde cette question d'un point de vue économique et plus particulièrement dans le contexte de la haute finance. En tant que tel *AMP* poursuit la recherche entamée avec *Masquerade* qui ambitionnait de rechercher une manière de créer des liquidités pour nous même au départ de notre travail, c'est-à-dire notre maison comme œuvre d'art. Après avoir beaucoup interrogé différents financiers, nous avons dû conclure que « ce business plan » n'était pas des plus opérants. Nous avons donc essayé de changer l'échelle du projet et ce changement a généré *AMP* qui s'ancre à Londres, la ville de la haute finance par excellence.

KV.: Le titre du projet est une référence explicite à un essai de Jonathan Swift (1729). Sa « Modest Proposal » consiste en une proposition satirique pour régler la famine en Irlande. Une réponse corrosive aux solutions grotesques apportées par le gouvernement anglais aux problèmes fondamentaux d'une grande partie de la population irlandaise. Ce titre est, dès lors, déjà un statement qui véhiculait déjà pas mal de résistance, d'émulsion. Nous savions, dès l'abord, que ce projet serait compliqué à mener et ce fut le cas... Pump House Gallery, une ancienne pompe à eau, se situe au centre d'un parc dont les cascades et étangs étaient alimentés par sa pompe. *AMP* structure une proposition de financiarisation de la valeur des collections publiques, de l'immobilier public artistique et de la valeur symbolique de l'art. A Londres, la galerie n'avait pas de collection donc nous nous sommes concentrés sur l'immobilier de la galerie. Ce qui s'est avéré très pertinent vu qu'elle se trouve justement dans un contexte de développement immobilier à grande échelle, celui de Battersea Power Station. La centrale électrique de Battersea est au cœur de l'un des développements les plus importants du centre de Londres. Réalisé avec le concours des plus grands architectes internationaux, ce quartier a pour ambition d'engendrer rapidement une augmentation de la valeur de l'immobilier du quartier.

RH.: A la Pump House Galerie, nous souhaitons œuvrer à restaurer la fonction originale du lieu, celle d'une pompe, mais, ici, il s'agissait pour nous de pomper de la valeur... En effet, *AMP* est une tentative de créer un dividende automatisé qui reviendrait au producteur de valeur artistique, les artistes. Nous avons conçu *AMP* pour tirer profit des bénéfices qui peuvent être réalisés sur les biens publics. Bien que visant le bénéfice des artistes, cette idée est restée provocante et problématique. Un débat au Parlement ne devrait-il pas décider de la répartition de ces capitalisations ? Nous avons dès lors organisé une conférence à la Royal Academy de Londres. Le produit de cette conférence s'est traduit par une édition.

Vous êtes aussi les co-fondateurs de Jubilee, une plateforme pour la recherche artistique qui a vu le jour en 2013. Au cœur de celle-ci, se réfléchit les conditions de la production artistique. Pouvez-vous revenir sur ce qui a rendu sa création nécessaire et ce qui nourrit aujourd'hui son activité?

KV.: Nous nous sommes toujours intéressés aux conditions socio-économiques des artistes et nous les avons envisagées sous différents angles: d'une part via une approche artistique, plus « spéculative », questionnant la finance et le droit comme outil possible de redistribution des richesses et, d'autre part, via une forme de réalisme opéra-

tionnel qui nous permet de développer et de défendre des pratiques durables. Ces deux approches se rejoignent dans Jubilee, une plateforme de recherche artistique que nous avons cofondée en tant qu'organisation gérée par des artistes et entité légale en 2013. Nous avons estimé que Jubilee pourrait accroître nos capacités d'action en tant qu'artistes en s'adressant aux institutions et aux politiques qui nous gouvernent.

Le nom Jubilee est une référence à la loi du Jubilé, un allègement des dettes sur 7 ans à Sumer (vers 2400 avant JC). Cette loi était un mécanisme visant à maintenir la paix sociale, en mutualisant les risques et en redistribuant les richesses. À cette époque, les dettes des gens étaient notées sur des tablettes d'argile cunéiformes. Lors de l'année jubilaire, elles étaient jetées dans une rivière, où les dettes se dissolvaient littéralement dans l'eau...

Le souci des pratiques durables des artistes est l'une des raisons pour lesquelles Jubilee a été fondé. Cette volonté se poursuit dans la recherche de conditions durables pour une écologie des pratiques artistiques. Jubilee veut sensibiliser les artistes et avoir un impact positif sur les organisations et les politiques. Cela se fait à la fois en diffusant des perspectives critiques sur la précarisation existante dans le domaine de l'art par le biais de projets artistiques individuels et de réflexions collectives et en participant à des contextes éducatifs, des débats, des conférences et des groupes de travail au niveau (inter)national.

RH.: Jubilee fonctionne selon le principe d'une coopérative. Nous nous attachons à créer des conditions de recherche optimales pour ses artistes fondateurs. En plus, des discussions et des échanges entre les artistes impliqués intègrent également le développement de modes de travail spécialement conçus pour les artistes. Nous essayons de gérer le soutien financier, administratif, logistique et juridique en fonction de nos besoins spécifiques. Dans Jubilee, nous avons, ensemble, également introduit une dimension qui transcende nos pratiques artistiques individuelles. Nous voulons atteindre spécifiquement les jeunes artistes et chercheurs, en initiant un échange soutenu qui offre un espace pour leurs trajectoires de recherche respectives en particulier. Jubilee donne forme à ces processus collectifs innovants par le biais de projets de recherche ascendants - en d'autres termes, en partant de la pratique des artistes participants. Au lieu de considérer les artistes participants comme des invités, nous les considérons comme des « artistes associés ». Cela soulève la question de savoir comment les artistes associés peuvent être impliqués dans le fonctionnement de l'organisation en tant que structure. L'accent que nous mettons sur la recherche artistique collective est devenu important pour notre identité collective, en plus de soutenir les projets individuels des artistes fondateurs. Nos réflexions et notre façon de travailler sont devenues le moteur d'une méta-perspective sur les mécanismes du monde de l'art qui créent la précarité ou l'inégalité. Nous souhaitons réunir différents acteurs du domaine pour des moments de réflexion et de critique et nous voulons créer un système de soutien solidaire pour beaucoup plus d'artistes du domaine que nos propres membres de base.

Le projet de réflexion « Emptor » en est un exemple éloquent. Il rassemble des trajectoires artistiques individuelles autour du thème de la propriété. Déterminer ce qu'est l'œuvre d'art, comment elle est exposée, préservée et vendue est une question de plus en plus complexe dans la pratique contemporaine des arts visuels. Bien que sa forme soit souvent collective, performative, immatérielle, en ligne et audiovisuelle, la notion de « propriété », au sens classique du terme, reste centrale dans l'économie des arts visuels : la propriété d'un objet matériel semble être la règle. En conséquence, cette économie menace de se réduire à un marché spéculatif, dans lequel l'artiste devient une marque prête à être exploitée et le public, un consommateur passif d'institutions, de galeries, de biennales et d'expositions. « Emptor » remet en question les relations de propriété sur lesquelles ce système est construit et la façon dont nous « pratiquons la propriété », le contrôle de l'accès à l'art, les espaces pour l'art et définit ce que c'est que d'être un artiste.

Entretien mené par Pascale Viscardy, le 20 décembre 2021.

Infrahauntologies - Part II

Vermeir & Heiremans présente *A Modest Proposal* dans le cadre du deuxième chapitre de l'exposition *Infrahauntologies* à la galerie La Box, Bourges (FR). Du 27.01 – 13.03.2022.

Voir : https://jubilee-art.org/?rd_news=3169

Au printemps, ils organisent une conférence (un jour à Spa / un jour à Bruxelles) sur *7 Walks*. Dates et intervenants à spécifier. Plus d'infos sur la newsletter de Jubilee. <https://jubilee-art.org>

Sibylle BECKER, Mariette DEFAYS, Eric FLOHIMONT, Gérard HOMEL, Jackie HUXHAM, Pierre JACQUES, Tatiana KOZINETS, Pascal PIERRET, Béatrice SCHMIDT, Sarah SID

Ah...l'amour !

12.02 > 20.03

Atelier de photographie de l'Académie des Beaux-Arts d'Arlon sous la conduite de Carole Melchior

Ah... l'amour ! d'un grand soupir ou d'un éclat, d'une délicatesse ou d'un supplice, les formes et expressions qui témoignent de l'amour sont depuis l'aube aussi infinies que nous sommes d'individus. Inlassablement revisité dans l'histoire de l'art autant que dans nos vies, au risque de le rendre désuet ou flamboyant, l'amour est néanmoins toujours absent-présent tant dans le plaisir que la douleur. Cette invitation sur thème, offre à ces apprentis ou plus expérimentés photographes, à la fois un questionnement sur la représentation et les codes de l'amour, et une réflexion sur la notion de commande ; elle nous offre différents points de vue cadrés par les multiples prismes de la photographie. *Gauthier Pierson*



© Mariette Defays, Une éternité, photographie sur dibond, 60 x 90 cm, 2021



Didier COMES, Michael DANS, Edmond DAUCHOT, Philibert DELECLUSE, Stief DESMET, Luc DOERFLINGER, Charles FREGER, Dominique GOBLET, René HAUSMAN, Myriam HORNARD, Claudie HUNZINGER, Daniel MICHIELS, Fernande PETITDEMANGE, Eric POITEVIN, Jean-Claude SERVAIS, LE PICONRUE, Musée de la Grande Ardenne

Cerf, Cerf!

23.04 > 29.05

Animal mythique, le cerf a tout pour nous séduire, il est beau, il est fier et fort. Il porte en lui une grande charge symbolique et fait l'objet de nombreuses représentations dès l'art pariétal jusqu'à notre époque contemporaine. Objet de tous les fantasmes, présent dans de nombreux récits mythologiques et religieux, cet animal nocturne, mystérieux et silencieux se manifeste à nous seulement en période de brame.

Sous le commissariat de Willy Dory

© Charles Freger, Tokinokidama, Japon, 101 x 77 cm, 2013-2015

Annabelle HYVRIER

Sonder le mystère

25.06 > 21.08

Annabelle attaque le bois et le bois attaque Annabelle.

Délicatement brutes, tronçonnées avec sensibilité, les monumentales sculptures en bois d'Annabelle Hyvrier entremêlent poésie du vivant et force de la nature pour une vision à la fois tendre et brute sur la réalité. C'est à Tolède que la sculptrice plasticienne française découvre le travail de Le Greco et décide de s'inspirer des visages déformés de ses apôtres pour tailler toute en subtilité ses propres saints dans le bois de cèdre qu'elle affectionne. Formée à l'Académie des Arts de Bruxelles, Annabelle Hyvrier découpe, tranche, fractionne, excise le bois avec précision et offre avec cette nouvelle exposition un regard à la fois primitif et gracieux sur le lien immuable entre nature et spiritualité. *Edwige Pouzet*

www.ahyvrier.com



© Annabelle Hyvier, Saint Jacques le Mineur selon El Greco, peinture et cèdre, 57 x 38 x 110 cm, 2021



Michel MAZZONI

Rien, presque

03.09 > 09.10

La pratique photographique de Michel Mazzoni est une fabrique de l'image ou plutôt une fabrique à penser l'image. Une image qui la déborde et la décroissance de multiples manières, de son installation in situ à son déploiement éditorial. Une image comme artefact culturel en sa capacité à nous relier au monde dans un sentiment partagé de présent perpétuel et de temps circulaire. Une image comme réalité matérielle poussée en ses ultimes retranchements, basée sur la phénoménologie de sa perception et, partant, sur sa qualité intrinsèque d'énigme. *Christine Jamart*

www.michelmazzoniproject.com

© Michel Mazzoni, Assemblage, 105 x 92 cm, Galerie Octave Corbelli, Metz, 2021

Danièle ARON, Dominique VAN DEN BERGH

Inside the landscape

29.10 > 04.12

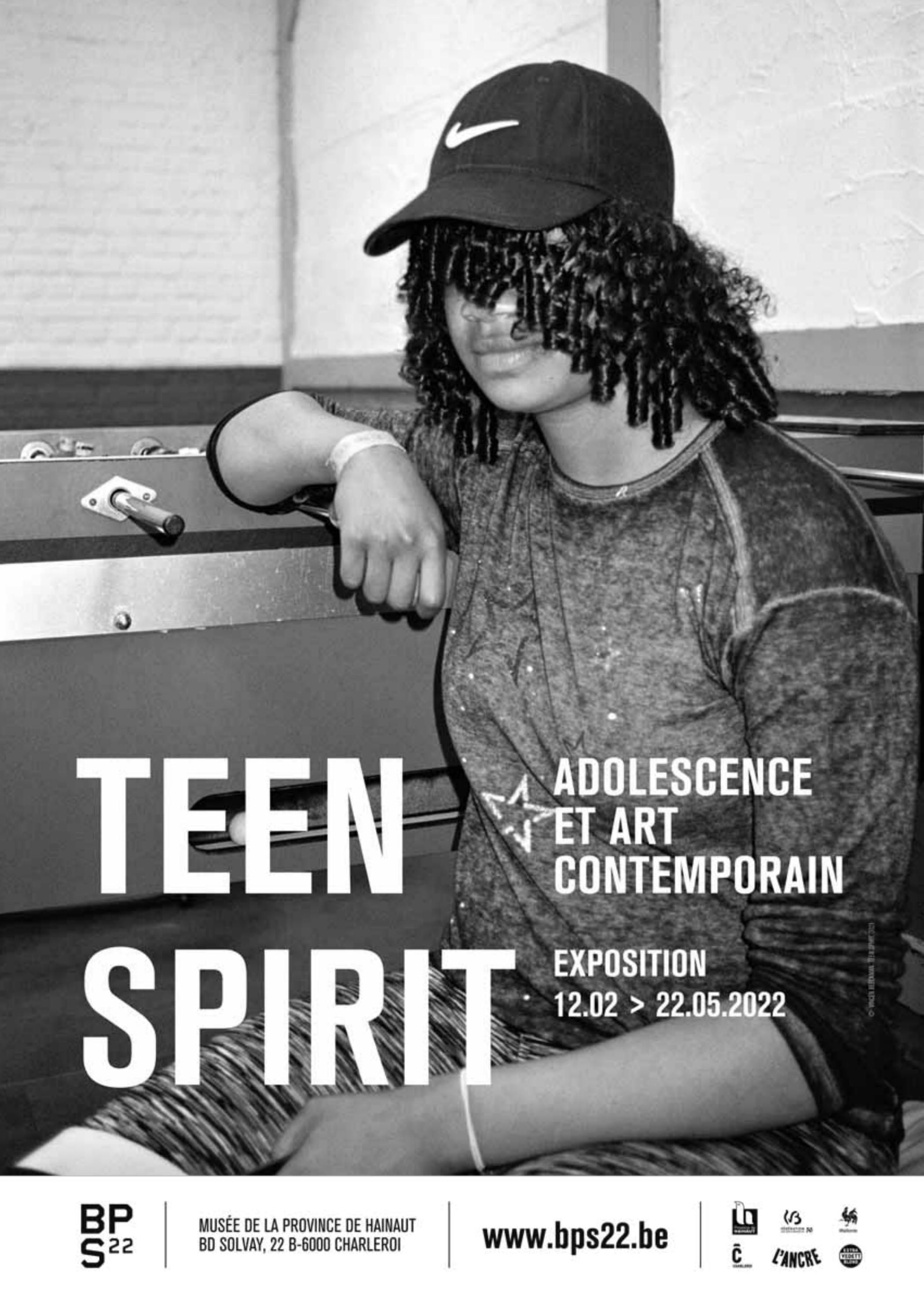
Au-delà de l'amitié qui nous relie depuis longtemps, c'est au détour de notre travail artistique que nous nous sommes retrouvées. Nous avons été intriguées par ce qui reliait de façon sous-jacente notre univers graphique et le travail personnel que nous menions chacune de notre côté. Une impression étrange de mondes parallèles. La relation muette et secrète entre le monde végétal, humain et animal au centre de nos recherches nous apparaissait si différemment pour chacune de nous qu'il nous a semblé presque inversé. *Danièle Aron et Dominique Van Den Bergh*

www.danielearon.be

www.dominique-vandenbergh.be



© Danièle Aron, eau-forte, 23 x 15 cm, 2019
© Dominique Van Den Bergh, Souffle, tour à l'encore sur papier, 18 x 27 cm, 2021



TEEN SPIRIT

ADOLESCENCE
ET ART
CONTEMPORAIN

EXPOSITION
12.02 > 22.05.2022

**BP
S₂₂**

MUSÉE DE LA PROVINCE DE HAINAUT
BD SOLVAY, 22 B-6000 CHARLEROI

www.bps22.be



L'ANCRE



Marianne Berenhaut, Vie(s) nouvelle(s)

Si le travail de Marianne Berenhaut reste encore trop peu connu, malgré des qualités plastiques inouïes et une économie de moyens confondante, il n'en reste pas moins qu'y faire face reste une expérience bouleversante. Vies privées traversées par l'histoire, densité d'existences à l'appui de « presque rien », présences sensibles et troublantes, les sculptures de l'artiste continuent, aussi, à près de 88 ans à distiller leur silence, leur familière opacité. Les temps changent et l'actualité récente de l'artiste tend à démontrer, enfin, a-t-on envie de dire, de l'intérêt grandissant pour son travail. Retour sur une pratique au long cours en collaboration avec son amie et féministe Nadine Plateau car il s'agit aussi d'y entrevoir la place de la femme-sculptrice et son rapport aux structures dominantes.

Le 9 janvier dernier, se terminait au M KHA (Anvers), *endroit, anvers*, une exposition curatée par Lotte Beckwé autour de deux acquisitions récentes du Musée. De même, le 16 janvier, se clôturait également l'exposition *Mine de rien* au CIAP et au C-mine à Genk sous le commissariat d'Alicja Melzacka. Peut-on, en évoquant cette dernière, parler d'une rétrospective ? Tant il me semble qu'elle donne à voir de manière exemplaire une traversée ample de votre travail à l'exception de la série des *Maisons sculptures* disparues aujourd'hui mais qu'on pouvait retrouver, sous forme de photographies, au M KHA ?

Nadine Plateau : Il faut d'emblée pointer la qualité de ces deux commissariats menés par de jeunes curatrices qui ont non seulement une connaissance approfondie de l'histoire de l'art mais aussi un regard neuf sur cette histoire auquel la réflexion féministe n'est pas étrangère.

Marianne Berenhaut : C'est effectivement inouï, cette ouverture d'esprit et ce savoir dont elles font preuve. Par ailleurs, le mot « rétrospective » m'ennuie car il évoque, pour moi, la célébration d'une fin de vie d'artiste. Je suis toujours, aujourd'hui encore, dans une pratique de la sculpture qui reste de l'ordre de la tentative. Toujours la même depuis mes débuts, au milieu des années 60. Ce que j'ai acquis depuis, c'est, peut-être, une sorte d'assurance qui tient aussi à ce début de reconnaissance qui pointe désormais. Autrement, je suis dans le faire et je continue à apprendre, quand je fais. Je préfère le mot « traversée » car, effectivement, cette exposition met en présence, en dialogue, des pratiques plus anciennes avec celles plus récentes.

NP : Pour moi, la rétrospective évoque une présentation chronologique, par période, séquencée qui donne à voir l'évolution du travail de l'artiste. Ici, ce qui m'a frappée, que cela soit à Anvers ou à Genk, c'est que les propositions juxtaposaient des pièces de périodes très différentes. Ceci correspond bien au travail de Marianne qui procède de différentes veines. Il y a la veine « textile » qui peut d'ailleurs être reliée à ce qu'on a appelé « l'art féminin ».

MB : Je déteste cette appellation...

Est-ce qu'on parle d'art masculin ? C'est une espèce de dévalorisation du travail des femmes.

NP : On est bien d'accord Marianne, « l'art féminin » est une catégorie qui a été inventée au 19^{ème} siècle pour enfermer les femmes dans une boîte avec leurs aiguilles, leurs fils, leurs tissus et permettre ainsi au « grand art » de continuer à régner en maître. Mais, il n'en reste pas moins vrai que tu as travaillé avec ces matériaux...

MB : Oui, je continue à travailler avec des loques. Mais, je n'emploie pas le vocable « art féminin ».

NP : Revenons sur la question des différents fils de ton travail. Une veine autour de pratiques de type artisanal coexiste avec une veine très minimaliste, radicale et, cela, à toutes les périodes.

MB : Oui et cela se poursuit encore aujourd'hui. Je viens de terminer une pièce où j'ai disposé sur une feuille de plaque d'aluminium, des clous de passages pour piétons de jadis. L'un, doré et rond, est bruxellois. L'autre, londonien, est carré et argenté. Rien de plus.

NP : C'est une veine que tu développes à partir des années 70 après ton accident qui a constitué, selon moi, la seule véritable rupture dans ton travail puisque tu passes définitivement du plâtre et du fer à béton à des matériaux mous et légers. Déjà à l'époque des *Poupées-Poubelles*, on voit poindre des éléments qui vont réapparaître après. Certaines *Poupées-Poubelles* sont plus minimales que d'autres. Toute l'intelligence des curatrices tient dans la mise en évidence de ces différentes veines et du dialogue qu'elles entretiennent.

MB : Au M KHA, j'ai changé tout l'accrochage qui était proposé sauf *Le lit*, les pièces *Enquête* et *Topographie au féminin*. Il s'agissait là d'investir un white cube que je connais bien. Tandis qu'au C-mine et au CIAP, le display proposé est à mettre entièrement au crédit de la



Marianne Berenhaut, *endroit, anvers*, exhibition view. Photo M KHA

curatrice. Celle-ci connaissait très bien mon travail pour être venue chez moi des dizaines et des dizaines de fois. Elle possédait, en outre, une connaissance de ce lieu d'exposition singulier que je n'avais pas. Il était, pour moi, parfaitement inconnu et à la fois fascinant, déroutant et effrayant. Il faut aussi dire que c'est la directrice du C-mine, anciennement directrice du CIAP, Louise Osieka qui est à l'origine de la proposition d'exposition à Genk. Le CIAP est désormais dirigé par Orlando Maaike Gouwenberg.

NP : Soit, trois jeunes femmes qui occupent, aujourd'hui, des postes de pouvoir. Il est très important de le souligner.

En quoi les « éléments » de votre biographie ont-ils joué dans votre nécessité à rentrer en création ? Vous dites que vos sculptures vous ont permis de VIVRE...

MB : Je n'aime vraiment pas répondre à ce type de question...

Difficile pourtant, connaissant votre travail, de l'éluider...

MB : Je ne nie pas du tout l'importance de cette question.

Je fais, ici, aussi bien référence aux traumatismes de l'enfance qu'à ce que Nadine postule dans son très beau texte d'introduction à la conversation parue aux éditions Tandem en 2018 (1), à savoir la mise en parallèle du soin que vous accordez aux objets de récupération utilisés dans votre travail et votre métier d'infirmière.

MB : Ce dont je suis tout à fait consciente, c'est que la création m'a permis, d'une certaine façon, d'échapper à la folie. Pour mon frère jumeau, ce fut la religion. Mon métier d'infirmière dans lequel je me suis investie par altruisme ne me satisfaisait et ne me remplissait pas totalement. Et, je ne sais comment, j'ai rencontré au Sablon un groupe de femmes qui faisait de la céramique. A partir de là, je me suis mise à faire de petits objets (bol, porte couvert...). J'ai même fait transporter un four à céramique au Congo où je suis partie en 1960, l'année de l'indépendance. Cette pratique m'ouvrait à un champ différent. Il faut dire aussi que j'ai rencontré Jacques Simon, mon mari, qui avait une pratique artistique de peintre lyrique abstrait. Il a aussi largement contribué à m'ouvrir à un monde qui m'était complètement étranger. Mes parents adoptifs appartenaient à un milieu d'ouvriers spécialisés qui n'était en rien connecté à l'art. L'art n'habitait pas ma réalité, ni même mon imaginaire. J'avais aussi ce qu'on peut appeler des retards psychologiques et mentaux probablement dus à l'assassinat de mes parents et de mon frère durant la guerre. Quand je rentre du Congo, j'intègre l'atelier de Moeschal où je vais développer la série des *Maisons sculptures*. Un peu avant mon accident (1969), je crois, je fais une première petite pièce circulaire fourrée de bas nylon dont j'étais très contente. Je l'ai montré à des amis proches qui n'ont rien compris et sont restés ahuris.

NP : Es-tu certaine que cette petite pièce date d'avant ton accident ?

MB : Je crois car j'ai vu l'exposition Kienholz à Londres avant mon accident. Celle-ci m'a complètement bouleversée et m'a confirmé que je devais poursuivre ce que je démarrais. En ce qui concerne le lien que Nadine fait avec mon métier d'infirmière et le soin accordé aux objets de récupération, je ne le vois pas.

NP : Pour ma part, je ne peux m'empêcher de le faire car tu mets des pansements, du plâtre etc..., ce qui évoque quand même terriblement le métier, non ?

MB : Oui, peut-être que cela a joué mais alors de manière inconsciente.

NP : Tu crées avec ce que tu es. Il y a des gestes et des attitudes qui ne disparaissent pas. Ils sont constituants.

Est-ce que toutes vos sculptures ont à voir avec une, des existences, un corps absent ?

MB : Il s'agit de corps qui ne sont sans doute pas encore absents... Dans 95 pourcent de mes travaux, il s'agit de formes qui ont toujours à voir avec l'humain...

En effet, lorsque l'on traverse vos expositions, on sent fortement la charge d'existence contenue dans vos sculptures.

Vous parlez volontiers de l'importance dans votre travail de la rencontre avec les matériaux. Rappelons que suite à un grave accident, vous êtes passée de la réalisation de sculptures dures (série des *Maisons sculptures*) à celles de sculptures molles (série des *Poupées-Poubelles*) et, plus tard encore, à des installations avec d'autres sortes de matériaux. Pouvez-vous tenter de décrire les ressorts de cette rencontre ? Ce qui conditionne leur association et les formes que prendront les pièces ?

MB : Je me promène dans les rues et dans les magasins et, tout à coup, il y a la rencontre avec un matériau que je ramasse ou achète. Vous dire pourquoi celui-là, je n'en sais rien. Je les rapporte chez moi. Plus tard, je démarre une sculpture en piochant dans le brol que j'ai amassé. Je travaille dans une espèce d'inconscience. J'ai souvent essayé d'expliquer mon processus, les choix de matériaux, de mettre des mots mais je ne sais toujours pas vous dire ce qu'il en est exactement... L'instant de création, je ne pourrais pas vous le décrire. Le fondement, je ne le comprends pas. Cela reste un mystère que je souhaiterais rationaliser mais je ne pense pas en être capable un jour. Ce que je peux dire néanmoins, c'est que mes pièces sont travaillées visuellement mais il y a sans doute plus que cela. Ce moment de création pure est très court. Cela n'a rien avoir avec de l'intelligence ou de la conscience.

NP : Il s'agit, néanmoins, d'une sorte d'intelligence, une intelligence non verbale.

L'installation de vos pièces répond à un protocole précis. Je me réfère au film (2) réalisé dans le cadre du montage de l'exposition du MAC'S (3) qui le révèle de manière extrêmement explicite. A quoi répond ce protocole ? Vous précisez aussi que votre seule préoccupation au montage est de travailler à une « visibilité maximale ». Vous précisez encore que vous disposez les différents éléments de vos œuvres plutôt que de les assembler...

MB : Au départ, il n'y avait que moi qui savais comment monter, démonter et ranger mes pièces, ce qui est devenu problématique. Pendant treize ans, j'ai donc travaillé avec Eric Van Crombrugge qui m'a aidée à établir le protocole précis de chaque pièce et, désormais, chaque œuvre dispose d'une fiche technique. C'est bien à l'aide de ces protocoles qu'Alicja a pu monter toute l'exposition à Genk. Si dans mon atelier, c'est le bordel complet, j'ai, en exposition, un devoir de montrer les œuvres de manière à ce qu'elles se présentent avec une visibilité maximale. Cette absolue précision ouvre le champ de l'interprétation propre du spectateur qui ne connaîtrait pas le travail.

Est-ce que cette visibilité maximale correspond à un degré maximal d'intensité ?

MB : Cette visibilité maximale correspond au degré d'intensité que j'ai impulsé dans le travail. Il s'agit aussi, ici, d'une question de lisibilité pour les personnes spectatrices. Le sens et les histoires que je raconte autour des pièces sont toujours élaborés après coup, à posteriori. Au moment du faire, j'ai toujours l'impression de ne pas penser.

NP : Au fond, ton intervention sur les objets est minimale. Ce que tu fais, c'est les nettoyer, les soigner.

J'ai l'impression que le mot disposer induit aussi un grand respect pour les objets dans ce qu'ils sont en propre. Je me trompe ?

MB : je n'ai jamais pensé comme cela. Mais ce n'est peut-être pas tout à fait faux.

Les objets sont aussi mis en latence dans un coin avant que vous ne vous en saisissiez pour réaliser une sculpture ? Ce temps de latence est-il aussi un temps productif où les objets vous sont présents inconsciemment ?

MB : Habituellement, on peut dire que je fais une sculpture tous les deux mois. Et si je n'ai rien fait durant ce laps de temps écoulé, mis à part mes carnets de collage, je commence à me sentir mal. Depuis le confinement, ce rythme s'est accéléré comme pour d'autres... Un jour, j'ai rêvé que je voulais réaliser quelque chose avec des gants transparents. Pas loin de chez moi à Londres, il y a une quincaillerie que je connais bien et, régulièrement, j'y passe pour voir ce qu'ils ont. Après ce rêve, je m'y suis rendue pour trouver les gants dont j'avais rêvé. J'y ai découvert une boîte de gants bleus transparents. Plus tard, j'en ai superposé neuf sur ma main afin d'atteindre l'intensité du bleu souhaité. J'en ai réalisé d'autres pour les disposer en forme de pas (*Le long du bleu*, 2016).

Pas mal de pièces jouent sur le déséquilibre. A quoi correspond-il ?

MB : La pièce que j'ai en tête en entendant votre question est *Jardin d'enfants* (1986). L'origine de cette pièce se situe dans le cadre de mon travail d'infirmière scolaire. Le jardinier allait brûler des chaises de jardin d'enfants défectueuses. Je l'ai sommé d'arrêter afin de pouvoir les récupérer. Aucune des chaises de cette pièce ne peut tenir seule. Elles tiennent parce qu'elles sont accoudées les unes aux autres. A l'avant de cette installation, se trouve figurée la destruction des chaises ce qui n'est pas sans évoquer la Shoah, interprétation que je fais toujours après la résolution de la pièce.

C'était une nécessité impérieuse de stopper la scène qui se déroulait sous vos yeux.

MB : Oui, mais consciemment, j'ai vu le potentiel des chaises pour réaliser une sculpture. La sculpture pour moi, c'est faire. Ce n'est qu'après que je peux mettre toutes les intentions que je veux.

NP : Ces chaises, tu les as sauvées...

MB : A aucun moment, je n'ai pensé à les sauver. Maintenant, l'interprétation que l'on peut faire de cette œuvre, n'est certainement pas idiote. Ce que je sais, c'est que je ne me suis pas raconté cette histoire en trouvant les chaises, ni même en réalisant la pièce...

NP : Tu as agi... Il est aussi important de noter qu'aucune de tes pièces n'est clouée, nouée ou collée... En témoigne, la très belle pièce exposée au CIAP, *Transats* (série *Vie privée*) (1999).

MB : C'est la figuration d'une procession de gens qui partent.

NP : La procession est d'ailleurs un thème récurrent dans ton travail.

A quoi correspond l'idée de procession ?

MB : Ce sont des gens qui vont vers la mort, vers la destruction, ce qui est particulièrement visible dans la pièce avec les machines à écrire de 1992, intitulée *En rang* (série *Vie privée*), composée en partie de machines cassées.

NP : Tu dis aussi qu'au moment où tu fais, c'est un moment de bonheur et un moment hors du temps.

MB : C'est bien pour cela qu'il m'est très difficile d'expliquer ce que je fais et je me dis souvent que depuis le temps où je travaille, je devrais pouvoir comprendre, enfin, ce que je fais. C'est aussi pour cela que pour moi, les titres sont terriblement importants. Maintenant plus que jamais, je veux mettre des titres qui sont le plus ouverts possibles afin que le spectateur soit le plus libre possible dans son interprétation.

Qu'en est-il des très beaux titres de vos séries ?

MB : Ces différentes séries (*Maisons sculptures*, *Poupées-Poubelles*, *Vie privée*, *Bits and Pieces* (qui démarre en 2016)) correspondent à des périodes. Elles sont comme des noms de famille. Les *Maisons sculptures* sont des pièces conçues avant mon accident. Il s'agit de plâtres réalisés avec des fers à béton. Ce sont, comme le nom l'indique, des maisons-refuge, des abris.

NP : En même temps, elles sont pleines de trous... Une constante dans le travail de Marianne, ce sont les tensions et les contradictions qu'il porte. Par exemple, dans son *Jardin d'enfants*, il y a à la fois quelque chose qui semble tenir mais, en même temps, on n'est pas certain que cela va tenir car la pièce porte le miroir de ce qui est déjà détruit... D'un autre côté, il faut aussi affirmer que dans ton œuvre, tout ne va pas vers la mort. Il y a aussi beaucoup d'humour, beaucoup de vie qui y circulent.

L'intimité de même que le quotidien sont me semble-t-il au coeur du travail des Poupées-Poubelles. Nadine, en 1973, tu organises, avec Violaine de Villers, une exposition autour de celles-ci à la Maison des femmes à Bruxelles (4). En quoi les œuvres de Marianne intéressent la féministe que vous êtes ?

NP : A l'époque, c'était une forme d'art qui cristallisait tout un bouillonnement d'idées au coeur des préoccupations féministes. Il y avait dès lors une lecture féministe très facile à opérer. Les poupées rassemblaient une série d'objets qui renvoyaient toujours à la condition féminine (le ménage, les enfants etc...). Ces poupées en elles-mêmes avaient un côté assez effrayant, informel et violent exprimant à leur manière la colère féministe à l'égard de l'assignation des femmes aux travaux domestiques etc... Le travail de Marianne, dans le contexte de l'époque, pouvait prendre ce sens-là. Je trouve intéressant de constater que ces mêmes poupées présentées des années plus tard à l'église Saint-Loup à Namur (2010) étaient tout autant convaincantes plastiquement mais ne recevaient plus nécessairement la même interprétation. Il faut dire aussi que nous avons exposé Marianne car son travail n'était pas montré. Celui-ci n'intéressait en rien le monde de l'art. Le parcours de Marianne est assez typique de femmes artistes nées dans les années '30 (° 1934) et dont le travail se situait en dehors des codes de l'art minimal et conceptuel majoritairement en vigueur. Tout aussi classique le fait qu'il faille attendre d'être une femme âgée pour avoir de la reconnaissance. Par ailleurs, nous assistons à un changement manifeste dans le monde de l'art à l'égard des femmes après les années 2000 avec notamment la Biennale de Venise de 2005 où Rosa Martinez et Maria de Corral établissent la parité femmes/hommes dans leur sélection d'artistes.

MB : Récemment, pour moi, on peut dire que l'exposition chez Island (Emmanuelle Indekeu) (5) a largement favorisé un nouvel intérêt pour mon travail et mon entrée chez Dvir Gallery qui fait un travail formidable autour de mon oeuvre.

Quels ont été vos lieux de travail, votre « chambre à soi » ?

MB : J'ai rarement eu de grands ateliers. Quand ce fut le cas, à un moment, notamment, au Quai du commerce, les pièces produites en ont peut-être été influencées. Des pièces plus grandes, de même que des installations sont apparues. Mais, généralement, j'aime à dire que je travaille entre ma cuisine et ma salle de bain.

Je voudrais terminer sur une pièce maîtresse de votre production, rentrée en 2020 dans les collections du M KHA par l'intermédiaire d'un achat du Ministère flamand de la Culture. Il s'agit de l'oeuvre intitulée *Le Lit* (série *Vie Privée*) (2000) qui semble, à vous lire, amorcer un tournant. Pouvez-vous en expliciter le mouvement ?

MB : C'est d'abord une pièce qui a été conçue très rapidement, ce qui est rare dans mon processus de création. Il s'agit d'un lit dont on a ôté la couverture du matelas pour le recouvrir d'une espèce d'algue d'où émergent des bouteilles et des bulles en verre transparent. Cette pièce m'a complètement déroutée. Elle n'était reliée à rien de reconnaissable pour moi. J'avais pourtant le sentiment que je ne devais pas la démolir car elle éveillait chez moi un grand étonnement. Elle était de l'ordre d'une rupture. Quand mon frère l'a vue, il a parlé de l'Antéchrist et a été pris de colère... Il venait pourtant à toutes mes expositions et, pour une fois, il marquait une réaction viscérale. Cette pièce reste terriblement importante car, pour la première fois, j'avais l'impression de parler de moi, de ma sensualité, de ma sexualité, de mon être le plus intime.

NP : Tu dis toujours que c'est une pièce charnière, mais de quoi est-elle la charnière, j'avoue que, pour ma part, je ne vois pas... As-tu eu ensuite des travaux qui se relient à elle ? Pour moi, cette pièce est reliée plastiquement aux *Poupées-Poubelles*.

MB : Pas du tout... Je le répète, pour moi, elle marque une rupture, un moment de prise de conscience très personnelle. Elle représente, peut-être, la quintessence d'un espace de plus grande liberté...

Entretien mené par Pascale Viscardy, le 3 janvier 2022

Marianne Berenhaut, *Mine de rien* Filmscreening, booklaunch et artist talk, le 26.03.22 de 14H à 17H. CIAP/C-mine, Genk - <https://ciap.be/> - <https://www.c-mine.be>

(1) Marianne Berenhaut, *CONVERSATION* avec Nadine Plateau, Ed. Tandem, 2018

(2) Marianne Berenhaut au MAC's. Un film de Luc Malice et Serge Simon, 2014, 22'46

(3) Portraits. Marianne Berenhaut. Angel Vergara Santiago, Mac's, du 18.02 au 6.05.2007

(4) en dialogue avec les peintures d'Anne Thyron

(5) Bits and pieces, du 14.03 au 2.05 2020

<http://www.islandisland.be/marianneberenhaut.php>



Marianne Berenhaut, *Poupées-Poubelles*, 1971-1980. *Mine de rien*, exhibition view. Photo Michiel de Cleene

Werner Moron: le champ politique viendra nous chercher. Il ne pourra pas faire sans nous. Il y a un art officiel et

En marge de sa prochaine exposition à la NewSpace à Liège, Werner Moron nous consacre un entretien.

Connu pour son engagement artistique, il adopte très tôt l'attitude de l'artiste pluridisciplinaire: sculpteur, peintre, dessinateur, animateur culturel, activiste, aime pratiquer des lectures publiques de ses textes dans toutes sortes de situations. Se définissant « paracommando de l'art », il est le prototype de l'artiste ancré et en interaction avec son milieu social. Créateur depuis quelque année du Musée de l'Éphémère. Il prône, à l'instar de ce que préconisait Pierre Bourdieu, l'indépendance artistique au niveau de la production. Il n'a plus exposé en solo à Liège depuis 1994, ce focus sur sa création actuelle est un événement en soi.

Lino Polegato: Tu as choisi un titre emblématique pour ta prochaine exposition: « L'eau monte, la multinationale des alternatives ». Qu'est-ce que cela représente pour toi?

Werner Moron: L'eau monte, c'est un thème récurrent dans mon travail. Quand je dis « L'eau monte », les nerfs, l'exaspération et le désespoir montent. Je ne vois pas vraiment LE révolutionnaire, l'alternative politique. Ça monte dans notre intimité.

Lino Polegato: Ce titre résonne comme un état des lieux, un état du monde, pas seulement à Liège. Concrètement, comment vas-tu scénographie tout cela?

Werner Moron: Je veux utiliser des médias qui flottent. Je vais travailler avec des bateaux, des choses que j'ai récupérées et qui seront le matériau. Et aussi avec des éléments très fragiles et très usés qui viennent de mon atelier, de mon « Musée de l'Éphémère » personnel. Parce qu'à partir de 2000, lorsque je quitte le champ organisationnel de l'art, je vide mon atelier, je quitte l'Académie, je quitte Les Brasseurs et je vais « dehors », hors de mes habitudes, sous le ciel. Je n'ai pas mis les dessins dehors, mais tout le mobilier, mon bureau était dehors. J'ai vu que tout se dégradait mais la dégradation pour moi fait partie de la sculpture. Je suivais juste ce que j'ai appris en étant artiste: mon intuition, mon instinct. Ces éléments sont maintenant presque vitrifiés. Certains ne ressemblent plus du tout à ce pour quoi ils ont été faits. Ils vont être exposés, certains sont très fragiles.

LP: Ce sont des sculptures? Tu considères que ce sont des œuvres d'art?

WM: Oui, pour être tranquille, on va dire que ce sont des œuvres d'art. Je n'ai plus exposé dans des lieux dits « arts » pendant très longtemps. Pas par mépris mais par expérience personnelle.

LP: Tu veux dire que depuis 1994, ta précédente expo en solo, tu as fait de ta vie une œuvre d'art avec tes actions dans la ville en tant que performeur-acteur-lecteur. Tu t'es concentré non sur l'objet, le fétiche, mais sur la relation au monde, la relation citoyenne. J'avais pressenti à ce moment-là que cette communication que tu développais autour de toi était le nœud, le point vraiment central. Ce n'était plus l'objet en tant que tel mais c'était devenu une communication par laquelle tu essayais de faire passer un message anarchiste au niveau d'une possibilité révolutionnaire.

WM: C'est mon rêve depuis le début. J'appelle cela une révolution dans le sens des cycles, de la révolution de la Terre, etc. Avec le temps, j'ai développé d'autres modes que l'insurrection. La table rase, le remplacement, je n'y crois pas du tout. L'art m'a appris qu'on peut toujours essayer de dire les choses simplement mais ça émane d'une complexité. On se dit par exemple que des gens qui se parlent dans un périmètre court, créent l'économie de la situation. Le Musée de l'Éphémère à Herstal, c'est ça. Dans un quartier, aujourd'hui, les gens qui ne se parlent plus depuis 10 à 15 ans ou



Werner Moron, © FluxNews

qui se saluent comme ça distraitemment, gaspillent beaucoup d'argent, beaucoup d'opportunités, beaucoup de plaisir, beaucoup de fêtes.

LP: Alors on va poser la question franche et directe. Imaginons que la révolution puisse se faire, comment vois-tu cette société idéale? Est-ce que l'art aura une fonction centrale?

WM: C'est le langage! Une espèce d'espéranto symbolique. Tout commence par l'enseignement. Si on veut un enseignement au 21e siècle, le corps doit être engagé. On doit bouger, tu vas être dehors, tu vas entendre parler de toutes sortes de choses... On ne peut pas uniquement être assis devant un type debout. L'école doit être totalement différente, c'est cette transmission qui est de la responsabilité de tous.

LP: Et transmettre quoi?

WM: À la fois être « maître » et « recevoir », entendre ce que disent les jeunes générations, développer une qualité d'écoute. Et transmettre sur mesure à direction de ce que j'appelle le flanc sud des gens. Essayer déjà de leur enseigner différentes choses, mais ensuite les orienter très vite vers ce qui est le plus accessible pour eux. Transmettre la puissance qu'ils ont en eux: l'introspection, le doute qui pourrait être un cadre universel, plus qu'un Dieu. On cherche toujours un élan commun, pour moi ce pourrait être le doute. Et ensuite 2 ou 3 informations qui concernent notre relation à la nature, notre relation à l'individualité, notre relation à la différence, notre relation à nous-mêmes, etc. Pour moi, le langage véhiculaire dans cette révolution, c'est l'art.

LP: Est-ce que les écoles d'art on encore une fonction en ce moment?

WM: Pourquoi pas? L'école ce serait l'art comme langage.

LP: Donc l'art s'apprend toujours dans les Académies?

WM: Pour celui qui veut aller plus loin qu'en faire

un langage usuel, qui veut en faire un métier, pourquoi pas des Académies... Mais les Académies – aujourd'hui – ce serait bien qu'elles enseignent la possibilité de ne pas faire l'artiste professionnel et de se souvenir que si on n'est pas artiste professionnel (et pourtant sorti d'une Académie), on a une plus-value dans le champ de la société.

LP: Donc tu pars du principe, un peu comme Joseph Beuys, que nous sommes tous des artistes finalement.

WM: Nous sommes tous potentiellement des artistes mais certains ne savent pas utiliser leur pouvoir symbolique. C'est quand même exigeant, c'est une initiation longue. C'est à la disposition de tous mais, l'introspection, tout le monde n'est pas capable d'aller très loin. Il faut aller chipoter dans des choses qui parfois nous font peur, qui ne sont pas belles, où on est lâche, ...

LP: En deux mots peux-tu me décrire ton parcours?

Tu as fait l'Académie?

WM: Oui. À partir de l'âge de 25 ans. J'en suis sorti avec la plus grande distinction! Avant ça, je suis allé à l'Université de Louvain la Neuve, en 1980, mais j'ai été très déçu. Ça a dévié.

LP: Qui as-tu eu comme profs?

WM: Rudy Pypers et Beunckens, essentiellement. L'expressionnisme était une des données... Mais quand j'ai découvert l'art conceptuel, tout m'a intéressé.

LP: Je me souviens qu'en 1991, ta première action c'est ton premier rapport à l'art avec l'exposition IRITIS au Centre culturel de Strombeek. Je me souviens d'une installation sculpture treillis qui flottait dans l'espace...

WM: Il y avait un homme qui rattachait son lacet (c'était un symbole pour dire « Stop! »), un homme qui prenait son envol et un homme qui volait, l'ensemble sur une toile dont le centre était découpé. Il y avait une partie comprimée et une

partie tirée. Si on ne les dessine pas nous-même, les anges, dans un ciel vide, ils existent encore moins. Or on en a besoin, il n'y a rien à faire.

LP: C'est vrai que l'ange revient. C'est ton double? C'est ta culture? Tu es Polonais d'origine, je pense.

WM: Je ne crois pas que je fasse référence à l'éducation judéo-chrétienne.

LP: Non? Pourquoi alors l'ange?

WM: Pour quitter la pesanteur, la condition ici présente, la condition insatisfaisante dans laquelle nous étions: la rue, la famille, le travail et la patrie afin de reformuler ces valeurs de la manière la plus dynamique possible. C'est simplement se dire « Ok il y a une sortie possible » à la situation.

LP: Finalement tu en as fait la démonstration toi-même depuis 2000, tu l'as dit, en abandonnant l'Art...

WM: Je n'ai jamais quitté une seule minute de ma vie ma pratique personnelle liée à l'art mais bien le monde organisationnel de l'Art. Parce qu'il était trop spéculatif et j'étais trop déçu en tant que prolo.

LP: Qu'est-ce qui te décevait le plus? Que l'art devenait un marché centralisé?

WM: Quant à un moment donné la stratégie prévaut sur ce qu'on présente et que l'important c'est d'y arriver alors que mes héros, eux, ils n'y arrivaient pas toujours...

LP: On peut les citer tes héros?

WM: D'abord Baudelaire et Rimbaud. Et puis certains musiciens et des sportifs. Mais ce sont Baudelaire et Rimbaud qui m'ont le plus impressionné. Leur vie sans concession. Mon éducation c'était « de ne pas faire de vagues ». Eux, dès le début, ils ont eu l'intuition Et des jeunes gens comme ça qui dès le début ont l'intuition que c'était le contraire qu'il fallait faire. Je ne comprenais pas. C'est fascinant.

LP: Pas d'artiste plasticien?

WM: Mais je n'en connaissais pas à cette époque! Dans mon milieu, les plasticiens...

LP: Et maintenant si tu devais en citer quelques-uns?

WM: Cravan c'est un personnage assez étonnant. Tu as cité Beuys, il fut ma première émotion.

LP: Revenons à Cravan, qu'est-ce qui t'attire chez lui?

WM: Il est totalement libre. Il est à la fois totalement talentueux et désinvolte...

LP: C'est intéressant que tu parles de Cravan parce que je pense immédiatement au ring de boxe, au duel. Parce que finalement il n'y a pas de dialectique sans polémique. Il faut une réaction brutale pour que la conscience citoyenne admette son état de zombie.

WM: C'est ça. Mais dans le champ de l'art. Parce que la violence dans la vie courante, c'est vraiment perdre son temps. C'est pour cela que l'art est essentiel plus que jamais. Le ring, c'est l'art.

LP: Pratiquement, dans l'art il n'y a plus de débat. Le marché a gagné. Peux-tu parler de ta multinationale des alternatives? C'est une multinationale des alternatives possibles?

WM: Je commence souvent par un titre qui est le point d'ancrage d'un concept élaboré. « La Multinationale des Alternatives », c'est la tentative – à partir de l'expo à la NewSpace du 11 février 2022 – de créer une communauté de pensée autour des questions de production qui vont prévaloir aux objets et aux idées artistiques. C'est une forme d'économie d'échelle entre des structures existantes qui trouvent un intérêt à s'associer à cet outil transversal pour promouvoir leurs propres objets sociaux et cela grâce au langage de l'art.

il y a l'Art.

LP: Les Brasseurs sont une part importante dans tes fameuses attributions d'artiste pluridisciplinaire. Donc tu as instauré l'autonomie de la production dans ton approche libertaire de l'art.

WM: Aux Brasseurs, j'ai fondé le système de « Biennales » pour répondre au processus des « Parrainages », c'est-à-dire une économie toujours à l'œuvre aujourd'hui. Par contre, dans la « Multinationale des Alternatives », il y a notamment « D'une Certaine Gaieté » avec son creuset historique important et son équipe actuelle – intelligente et en phase avec son époque. Elle sera une cheville ouvrière du processus. Il y a également « Natagora » (ONG de préservation de la Nature), « Intradel », « Façons de Voir asbl », « Arsenic 2 », C'est pas de la Carotte- ASB », etc. Nous ne cherchons pas directement de l'argent mais bien de partager une main d'œuvre, des outils – avec des environnements conceptuels différents – pour pouvoir répondre aux objets poétiques et politiques actuels.

LP: Mais j'ai l'impression en t'écoutant que je revisite les idéaux des années '70.

WM: C'est une utopie concrète. Je dirais vraiment libertaire-libérale. Je vais commencer par l'économie. Prouver à mes contemporains qu'il y a une économie dans le fait de se parler. Mais pas une idéologie, on ne va pas changer le monde.

LP: Tout à fait comme ton Musée Éphémère.

WM: Le Musée DE l'Éphémère. Le Musée qui tente de conserver ce qui est fragile – ce qui apparaît et disparaît – et qui revient si on ne l'abîme pas: les insectes, les plantes, notre humanité, notre conversation...

LP: C'est le vivant. Tu mets en scène le vivant.

WM: Voilà!

LP: Que vas-tu montrer dans l'expo? Quelle pièce? Tu as parlé du radeau.

WM: Ce ne sera pas un radeau, ce seront des bateaux.

LP: Est-ce que l'éros est présent dans ton travail?

WM: Oui, essentiellement dans mes dessins qui ne seront pas exposés. L'éros m'intéresse en tant qu'alliage entre une forme de culture et notre lien fondamental à la nature.

LP: Tu vas lire un texte dans le cadre de l'expo?

WM: Je propose un long texte – Boram quantique – de près de 200 pages, qui sera sûrement audio. Entre autres choses, il évoque des micros grèves qui invitent au dysfonctionnement, ce qui devient aujourd'hui de la résistance. Quelle que soit l'autorité, la prérogative dans le champ social, en dysfonctionnant, on sort quelqu'un de son statut de chômeur en fin de droit, on laisse passer un migrant, on regarde ailleurs et on devient sans trop de danger un héros moderne.

LP: Alors deux mots, on parle de dysfonctionnement. La politique culturelle à Liège, elle existe?

WM: Je ne m'y intéresse plus depuis très longtemps.

LP: Comment analyses-tu la situation? Nous avons un Musée, « La Boverie », est-ce que c'est mieux maintenant qu'avant, du temps de Françoise Saffin comme directrice artistique?

WM: Oh non! Françoise, pour moi, fut une personne importante. Qui Elle montrait – dans sa vie et dans son attitude – du dysfonctionnement par rapport à ce qui lui était demandé. Cela permettait aux artistes d'exister. Aujourd'hui, ça fonctionne, j'ai l'impression. Donc il n'y a rien qui peut exister là-dedans pour moi. Dans l'organisation de l'art à Liège aujourd'hui il y a beaucoup de choses, des petites choses, des grandes choses... Le dernier truc que j'ai fait s'appelait « Les Parvis ou la Conversation avec le Décor ». C'était dans le parc de la Boverie. Le jeu consistait à ne pas rentrer dans le Musée, dans le cadre purement institutionnel. La culture à Liège, c'est comme dans la Russie communiste: il y a toujours un ancrage politique derrière qui va dire: « Oui », « Non ». Je crois qu'on peut vraiment faire sans l'organisation institutionnelle de l'art. Dans la « Multinationale des Alternatives », les différents acteurs à l'œuvre dans le cadre élargi de l'art, bien organisés, autour d'une table, sont capables de mettre en place un outil de production prospère et sur mesure.

En s'appuyant sur le public pour en faire des collègues, nous serions capables d'inspirer la société civile dans les enjeux qui se présentent à elle aujourd'hui. Si on veut réfléchir à la manière dont on veut exposer les choses, si on crée une fédération, le champ politique et/ou institutionnel viendra nous chercher. Il ne pourra pas faire sans nous. Il y a un art officiel et il y a l'Art.

L'EAU MONTE / MULTINATIONALE DES ALTERNATIVES

Werner Moron
NewSpace,
rue Vivegnis 234, 4000 Liège
12/02- 12/03/2022

DE LA SIMPLICITÉ DU GESTE COMME RELATION À L'AUTRE



Samuel D'Ippolito, Gestos originarios - capture de la vidéo, 2021.

Gravir les barreaux d'une échelle et les descendre. Rompre et manger du pain. Empreindre une action dans une boule d'argile. Autant de gestes, simples d'apparence, que Samuel D'Ippolito a convoqués afin d'approfondir le questionnement autour de son « projet pour une sculpture sociale ».

Invité à Buenos Aires lors de deux résidences (1) en 2021, l'artiste a continué de déployer ses réflexions autour des liens et des croisements entre objet, artiste et spectateur. Si celles-ci étaient déjà présentes dans des installations comme Lenaka (2018) ou Wi' Te' Nah' (2019), elles se sont exacerbées avec le contexte sanitaire particulier tel qu'il a été vécu lors de son séjour. Ainsi, l'envie de proximité avec le public, auparavant perçue dans l'activation de certaines structures, s'est intensifiée au cours de ces derniers mois. La recherche accrue d'une approche directe entre public et œuvre qui en résulte s'est matérialisée par des gestes partagés, simples mais recouvrant une dimension rituelle et symbolique importante.

Créée lors de sa résidence à « Zona Imaginara », Escalera incarne toutes ces préoccupations. Loin d'être anodine, cette échelle de plus de trois mètres de haut est une réf-

rence au mur ayant divisé en 2009 certains quartiers de Buenos Aires – mur très rapidement détruit mais qui a marqué les habitants. Par sa forme et sa grandeur, l'œuvre convoque non seulement ce pan de l'histoire récente de la ville mais aussi une réflexion plus globale sur les barrières physiques et mentales qui nous entourent et nous contraignent. L'échelle devient dès lors métaphore d'un possible dépassement des murs visibles et invisibles. Elle demeure toutefois en latence, immobile, à moins d'être activée. C'est alors par le geste physique, singulier ou pluriel, que l'œuvre trouve pleinement son identité (2).

L'idée de dépassement des barrières invisibles est aussi expérimentée dans *Gestos originarios*, performance perpétuée tout au long de la résidence. Cherchant à capter le contact physique, l'artiste a collecté et capturé de multiples empreintes réalisées à partir de boules d'argile crue (3). Une oreille posée sur un torse, un baiser sur la joue ou toutes dents dehors, une poignée de main ou encore des orteils foulant le sol sont autant de gestes et de prises de contact avec l'autre qui se sont de la sorte inscrits dans la matière. Réceptacle de ces actions symbolisant la part relationnelle de chacun, l'argile devient témoin de rencontres éphémères, presque peau contre peau.

Les réflexions à la base de ces œuvres trouvent une nouvelle occurrence lors de la seconde résidence de l'artiste. Souhaitant approfondir la notion de participation, Samuel D'Ippolito collabore avec des boulangers de la ville pour construire une installation de grande dimension. C'est ainsi que *Mudanza* prend l'apparence d'une structure métallique couverte de pain (4). Jouant sur le volume, l'installation peut renvoyer à la notion de cocon par la forme qu'elle revêt. Une construction pour vivre et se nourrir: d'abord en invitant des performeurs à l'expérimenter et l'habiter, ensuite en conviant le public à rompre et savourer le pain. Destinée à être mangée, digérée et métamorphosée, l'œuvre participe d'un rite de partage, celui de l'espace et celui du pain.

Les œuvres proposées par Samuel D'Ippolito lors de ses sorties de résidence sont une étape supplémentaire dans le développement de son projet de sculpture sociale. Elles se construisent dans leur relation au public, à travers la simplicité de gestes singuliers qui ne prennent sens que dans l'instant et le partage. Si l'artiste est à l'origine des sculptures, c'est avant tout lui, le public, qui les fait vivre et évoluer. Vivantes, ses installations le sont assurément. Et, dans un processus en constante mutation, elles emmènent à la fois l'artiste et le public un pas plus loin vers une certaine idée de la fusion entre l'art et la vie.

Céline Eloy

(1) Il s'agit de la résidence « Zona imaginaria » de mai à juillet 2021 et de la résidence itinérante « R.A.R.O. » d'octobre à décembre 2021, se déroulant toutes deux à Buenos Aires.

(2) Activation réalisée lors d'un festival de performance qui s'est tenu en juillet, avec de nombreux artistes (Ana Latini, Claudia Mel, Flor Brescia, Maiki Ghioldi et le groupe « Plataforma Ritual »).

(3) La vidéo de ces moments de rencontre, sélectionnée et présentée lors du festival de performance « Austral Virtual » est disponible sur le site de l'artiste: <http://www.samueldippolito.be/>

(4) L'installation complète est accompagnée d'une structure métallique accrochée au mur (Sans titre) et d'une vidéo compilant différents moments de repas.



Samuel D'Ippolito, Mudanza, capture de la performance, 2021





Alexandre Christiaens, entre terre et mer

Alexandre Christiaens a mis à profit ses récents voyages au Chili, dans le cadre d'une résidence d'artiste à l'occasion du Festival de la Photographie de Valparaiso (FIFV), pour développer une nouvelle vision photographique qui fait se rencontrer la terre et la mer, les éléments géologiques et la vie aquatique, l'immobile et le mouvant.

Infatigable arpenteur du monde, il parvient aujourd'hui à concilier sa passion pour les périples tant terrestres que marins. Ses images produites à l'occasion du FIFV rendent hommage à la géographie et à l'histoire d'un pays dont les sommets de plus de 6.000 mètres ne sont séparés du niveau de la mer que par une bande de terre large en moyenne de 200 kilomètres. Montagne et océan se toisent, le passage d'un monde à l'autre ne se faisant qu'au prix de dénivelés spectaculaires. Alexandre Christiaens les fait se rencontrer en travaillant selon un principe de superposition qui brouille la perception du spectateur, une vue de mer pouvant contenir celle d'un désert d'altitude, et réciproquement. Pour autant, ne s'agit pas d'un système, mais de l'aboutissement logique d'une démarche esthétique entamée il y a de longues années déjà, qui a souvent vu les contraires se côtoyer. Ainsi pour la série des

Caves a-t-il traqué la moindre trace de lumière au plus profond des grottes, tandis que la nuit surgit de la mer pour les tirages de *Noir océan*.

Ses nouvelles images démontrent que le but poursuivi par Alexandre Christiaens n'est pas tant de capturer des paysages que d'en révéler leur quintessence : au-delà d'un télescopage entre terre et mer, l'enjeu se situe davantage au niveau de la rencontre entre deux éléments, minéral d'une part, aquatique de l'autre. Les superpositions sont subtiles et parfois l'oeil hésite : ces vagues sont-elles de sable ou d'eau ? L'exposition à l'Espace Flux inclut des images non modifiées, qui permettent de comprendre comment Alexandre Christiaens perçoit la similarité des mouvements à la surface d'un désert ou sur celle du Pacifique. La proximité géographique des sujets n'est d'ailleurs pas un critère, une vue de la houle Atlantique saisie depuis un voilier pouvant constituer un parfait contrepoint à un volcan chilien. Mais au final, l'un ne l'emporte jamais sur l'autre, le travail reposant avant tout sur une recherche d'équilibre : Valparaiso ne semble pas submergée par les vagues, mais plutôt intégrée à celles-ci, comme la métaphore visuelle du lien indéfectible qui unit la ville à l'océan.



Montagnes d'eaux; © Alexandre Christiaens

Horizontales, carrées ou verticales, les images varient en taille et en format, adoptant parfois des dimensions monumentales : invité au même moment par la biennale d'art contemporain SACO, Alexandre Christiaens a réalisé d'immenses tirages pour des panneaux publicitaires désaffectés à l'entrée d'Antofagasta dans le nord du pays, des interventions visuelles mêlant vue de mer et du volcan Acotango, qui viennent rappeler que la ville est à la fois un port et un accès au désert d'Atacama. Autre nouveauté dans sa production, le recours à la vidéo lui permet d'étendre son champ d'expérimentation : de courtes séquences contemplatives dans lesquelles le mouvement de l'eau occupe souvent une place centrale, le tout porté par de forts contrastes entre noirs profonds et blancs scintillants. L'exposition à l'Espace Flux permet de découvrir les multiples facettes d'une démarche artistique riche et

singulière, fondée sur une pratique intensive de la photographie argentique et une connaissance approfondie de ses possibilités techniques, mais toujours ouverte à de nouveaux horizons – qu'ils soient marins ou terrestres.

P.-Y. D.

“Déserts de mers, Montagnes d'eaux”

Alexandre Christiaens

Expo Galerie Flux

11/02- 12/03/2022

60 rue Paradis, 4000 Liège

commissariat de l'exposition: Pierre-Yves Desaiève

Double page centrale: Alexandre Christiaens

Bienal SACO1.0

2021, Antofagasta, Chile.

Dirección: Dagmara Wyskiel

Fragments d'un trajet parcouru



© Alexandre Christiaens

Il y a deux ans nous parcourions, ma femme Dominique et moi, le nord du Chili – du désert de Lauca à l'Atacama. Depuis je n'ai cessé de penser à revenir en ces lieux et poursuivre ma collecte d'images et de sons.

Il fait nuit noire. Rouler ici sans voir les paysages que je traverse m'est impensable. La distance qu'il me reste à parcourir pour rejoindre mon rendez-vous de demain, à Antofagasta, me permet de m'arrêter. Méfiant d'instinct, je cherche un endroit d'où je ne puisse être aperçu par ceux que je ne vois pas. Enfoncé dans mon sac de couchage, la tête appuyée sur le bagage, mon regard s'accroche à la multitude d'étoiles de la voie lactée – les constellations, les nébuleuses devinées. Je repense aux deux semaines passées sur les plateaux de San Pedro de l'Atacama, aux rencontres surprenantes et heureuses : à Veronica qui y développe une résidence artistique, à José, talentueux musicien et astronome pédagogue, chamane dans le cœur et l'esprit, à Robin Son, homme de chevaux, avec qui j'ai fait des heures de balade entre la vallée de Mars et la vallée de la mort. Me revient également en mémoire cette furtive et étrange rencontre avec un jeune tatoueur désireux d'un portrait de son corps dessiné. Je pense aux volcans que je venais revoir, à ces géologies de mer et de lave. L'océan fait un bruit assourdissant. Me suis-je couché trop près ? Je tourne la tête pour estimer à nouveau la distance qui m'en sépare – environ 20 mètres, les vagues ne devraient pas m'atteindre.

Ce matin aux aurores, j'ai pris la route côtière de Tocopilla vers Iquique – 750 km, d'une traite. La lumière blanche du lever du jour

cisèle le relief montagneux qui borde l'océan. Mon enthousiasme monte avec la lumière : je sais que ce moment ne durera pas et je voudrais le ralentir pour faire route avec la beauté du jour qui se lève. Plus tard, dans un paysage écrasé de lumière, sculpté d'un dur contraste, je m'obstine à atteindre une saline sortie de l'enfer. Est-ce la photographie qui a développé ma mémoire des lieux, des territoires parcourus ? A travers mon viseur, je réalise que ce cadre est précisément l'image qui m'a fait revenir en ce lieu : je suis debout sur le même rocher qu'il y a deux ans. Je ne déclenche pas la photo et je m'assieds. Peut-être est-ce pour me sentir faire partie de la terre, des montagnes et des mers que je parcours le monde. C'est dans la rencontre toujours renouvelée avec le paysage, le sauvage, le minéral, le végétal, l'océanique et l'humain que mes voyages photographiques puisent leur sens. Foutre ! Les sels d'argent font parties intégrantes de ma pratique photographique. Viennent-ils des mines chiliennes ? Toute pratique serait-elle à reconsidérer pour le bien de la terre ?

Mars 2020 : face à l'apparition de ce minuscule virus qui tient encore aujourd'hui l'humanité en joue, le monde entier se met en veille. Mon départ pour Valparaiso et le FIFV¹ est reporté. Bien davantage que notre constat d'impuissance face à cette pandémie, se dévoile une autre faille, plus dévastatrice encore : notre autorité sur le vivant se fissure. La terre a des choses à nous dire. Nous devons emprunter d'autres chemins, tendre l'oreille, nous mettre à l'écoute de ce que nous avons oublié, nié, refoulé.

Après avoir retrouvé le paysage de ce fameux plateau croûté de sel, je redescends sur ma route côtière. Je repasse le contrôle départemental et sanitaire en sens inverse. Je roule seul. Le jour s'apaise, la vie se pose et se prépare à la nuit. Je m'arrête, je sors de la voiture avec mes appareils, je reprends la route, je m'arrête encore. Pour éprouver l'heureuse fulgurance de ce que je vois. Le monde vécu vient se fondre au monde ressenti. Je suis sans âge, émerveillé par cette vie naturelle qui me traverse. Pourrais-je seulement m'asseoir ici ? Pour l'heure, je préfère accompagner le mouvement. Imprimer sur le côté sensible de mes pellicules noir et blanc des pélicans, nombreux, qui survolent une ligne de combat : comme des fusées, ils percent l'horizon de chasse avec les sternes arctiques ; ils plongent, les lions de mer et les dauphins surgissent du dessous, les poissons sont pris en étau. L'océan pactise – du dehors au dedans. La vie pure et sauvage prend et se donne, le vivant se scelle dans des pactes primordiaux. Le soleil, lui aussi, pénètre le drap courbé de l'horizon pour y disparaître. Ma réjouissance serait-elle

devenue le paysage ? Je suis un cheval au galop, je filme et je photographie avec les yeux et la joie de l'enfant.

Mi-mars 2021. Suivre un chemin, c'est être attentif à ses intuitions, c'est engager son cœur et ses peurs. Je ramasse mon sac de voyage pour Valparaiso – *casa espacio*. Quelques jours après mon arrivée, les frontières se referment : le Chili redevient zone rouge. Indécision : tenter, malgré le peu de contacts possible, de nouer des liens avec les travailleurs de la mer ou partir à l'intérieur des terres, de Magallanes à San Pedro de l'Atacama ?

Je regarde les déferlantes. Le bruit des vagues toutes proches me tient en éveil. Plus loin, la houle se forme à l'horizon – mouvement d'une pure puissance : c'est une cage thoracique océanique, un géant des géants qui respire. Je ne suis plus un cheval au galop mais un phytoplancton, ni plus ni moins. Toutes les relations sont réciproque. En tournant la tête de tous les côtés s'affirme l'unité et la multiplicité infinie des axiomes de la vie.

Il doit être deux ou trois heures du matin et mon duvet est déjà bien trempé d'humidité : je m'abrite dans mon véhicule pour y poursuivre ma nuit. Soudain, un cri au dehors me réveille : une lampe torche balaye les vagues, parfois aussi dans ma direction avec une intention que je devine incertaine. Malhabile, coincé dans ma voiture, je frotte la condensation sur la vitre et j'aperçois deux personnes longeant le rivage – un homme et une femme, il me semble. Ils chassent un grand chien à coups de pierres et de mots autoritaires. Et puis, telle une apparition divine plus vraie que dans la peinture de Félicien Rops, un énorme porc, de la taille de deux brouettes bien remplies, les rejoint. Ils disparaîtront dans la minute, comme ils sont venus – éteignant la lampe torche qui les fit surgir dans mon champ de vision. Surpris, entre doute et paresse, je n'ai pas photographié. Aux premières heures du jour, confus, je parcours, en de vaines recherches, un village non loin de là que je croyais abandonné. Je dois atteindre Antofagasta : j'ai rendez-vous à Saco, une discussion avec un groupe de photographes est prévue. Cette vision nocturne me hante encore, comme un buisson ardent.

Alexandre Christiaens, mai 2021

¹ Festival international photographique de Valparaiso.

« Ecrire, c'est dessiner » : quand le signe, la lettre et le geste ne font qu'un



© Nancy Spero

Au Centre Pompidou-Metz, une exposition toute en subtilité dévoile les liens étroits entre arts graphiques et arts plastiques, depuis les mondes anciens jusqu'à nos jours

Quels points communs peut-on trouver entre une argile gravée au 18^e siècle avant J.-C. à Sumer (Mésopotamie), des lettres de James Lee Byars (1932-1997) à ses amis, une feuille de papier dessinée et annotée par le jeune Rimbaud, un rouleau peint à l'encre sur papier de soie en provenance d'un très ancien empire japonais, et des aquarelles d'Alechinsky sur papier manuscrit du 17^e siècle ? Tous, et plus de deux cent autres œuvres encore, rencontrent « à la lettre » le vœu d'Etel Adnan : regarder une simple écriture, quelles que soient sa langue et sa graphie, « comme un tableau dans un musée ». C'est au Centre Pompidou-Metz que l'on doit cette exposition intimiste, célébrant avec retenue et beauté le signe et l'image, entrelacés dans un monde qui peut tout devoir au hasard de la rencontre, ou au contraire, à l'idée préméditée.

L'inspiratrice de ce projet n'a connu la renommée que sur le tard, lors de la Documenta 13 de Cassel en 2012, puis au Whitney Museum de New York en 2014 : Etel Adnan avait alors 89 ans. Décédée quelques jours après l'ouverture de l'exposition à Metz, le 14 novembre 2021, Adnan, artiste et poète libano-américaine, était née en 1925 à Beyrouth, alors sous protectorat français. Un père syrien musulman et une mère grecque chrétienne, tous deux exilés de Turquie, une éducation entre

les langues (le français, l'arabe, l'anglais, le grec) et les cultures – elle connut des poètes de la Beat Generation à San Francisco où elle vécut avec sa compagne, s'installa ensuite en France, se passionnait pour les calligraphies japonaises et chinoises – ont développé très tôt chez elle une attirance pour les signes, l'écriture, les alphabets... et le geste.

Elle-même poète, Adnan a conçu l'essentiel de son œuvre poétique et graphique sur des « leprellos », les carnets de papier que l'on déplie en accordéon, où s'entremêlent chez elle peintures et mots, certaines lettres existant déjà, d'autres étant inventées ou remplacées par un signe imaginaire, « lorsque le mot ne peut traduire l'innommable ». Adnan était en effet particulièrement sensible aux conflits du monde, et les horreurs de la guerre qui la fera s'exiler du Liban, en 1975, lui inspireront « L'Apocalypse arabe », salué à son époque comme un grand recueil, novateur dans sa forme, sur le conflit du Moyen-Orient. A la pointe des revendications féministes, en lutte ouverte face à l'oppression que les femmes, tant en Orient qu'en Occident, doivent combattre, elle a traduit son engagement par une œuvre plastique assez inclassable, vibrante et souvent lumineuse, qui associe autant la couleur que le noir et blanc, la gestualité abstraite et la figuration plus cadrée, le signe et l'image.

L'exposition de Metz, conçue par le commissaire Jean-Marie Gallais, s'articule en trois volets qui s'entrecroisent dans l'espace muséal sans se nuire : en premier, une série d'œuvres d'Adnan,

essentiellement des « leprellos », présentés dans toute leur longueur (parfois dix mètres), qu'une scénographie légère rend propice au regard et à la contemplation. Ensuite, un trio de cabinets, où sont proposés de rares et précieux manuscrits, documents anciens, céramiques et objets, qui témoignent à travers les siècles et les sociétés des différents continents, de cette association écriture/dessin chère à l'artiste. Elle trouve sa justification chez les Grecs anciens, qui déjà la désignait par un seul mot, « graphein », écrire et/ou dessiner. Il est assez remarquable qu'un lieu principalement dédié à l'art moderne et contemporain n'hésite pas à sortir de ce cadre chronologique strict, pour y intégrer des apports visuels d'autres époques : ils ne viennent pas justifier le propos moderniste (comme c'est trop souvent le cas) mais en constituent ici les matrices premières, essentielles.

La troisième partie, et non la moindre, réunit une quarantaine d'artistes, mais aussi d'écrivains, volontaires ou non, qui ont joué ce jeu de la connexion étroite écriture/dessin. La graphie d'un texte, l'intérêt pour une forme plastique, se manifestent tout autant chez Victor Hugo, adepte du spiritisme et des tables tournantes, que chez Roland Barthes, dans une lettre lucide de Van Gogh ou un tapuscrit abondamment raturé de Pierre Guyotat. Si les dessins de Yourcenar n'apportent rien à l'auteure des « Mémoires d'Hadrien », on n'en dira pas autant du « Journal » de Georg Daniel Flohr, qui participa à la guerre d'indépendance des Etats-Unis en 1780. A son retour à Strasbourg, en 1787, l'ancien militaire consigne

son périple dans des pages où il juxtapose à son récit des dessins illuminés, inspirés des situations vécues et de notations d'encyclopédies. Plus proches de nous, les encres d'Henri Michaux, les planches d'Alechinsky, les logogrammes de Dotremont, les variations musicales d'un Jacques Calonne, voisinent avec les calligraphies arabes du poète Beat Brion Gysin et un magnifique ensemble, jamais présenté, de gravures rehaussées au crayon et à l'aquarelle par Louise Bourgeois, peu d'années avant sa mort en 2010. Dans cette dernière étape, on retient encore le poétique alphabet composé de pictogrammes et de signes, inventé par Frédéric Bruly Bouabré, pour transcrire le « bété », la langue orale de Côte d'Ivoire. Et dans un autre registre, on salue la rageuse et transgressive fresque sur papier de l'Américaine Nancy Spero, « Azur » (2002), qui, à travers différentes techniques, met sous les yeux de tous, version contemporaine de la tapisserie de Bayeux, les engagements féministes, pacifistes et antiracistes de l'artiste : quatre-vingt-six mètres d'un juste et inachevé combat.

Alain Delaunois

« Ecrire, c'est dessiner. D'après une idée d'Etel Adnan ». Centre Pompidou-Metz, jusqu'au 21 février 2022, sauf le mardi. Très beau catalogue, 180 p., 30 euros. Infos et réservations : www.centrepompidou-metz.fr



Le jour du Solstice d'hiver, le 21/12/2021, par une journée très ensoleillée, Kurt Abel, artiste vivant à Aix-la-Chapelle a rendu un hommage à Jacques Lizène par une performance en trois actes.

Kurt Abel: Art is Free Like a Bird



Performance en trois actes:

1: Installation d'une sculpture-salopette à l'effigie de Lizène dans la rotonde du Musée de la Boverie.
2: Dans une petite embarcation recyclée, il brûle des briquettes de fientes de pigeons accompagnées d'un portrait dessiné de Lizène. Il n'oublie pas d'asperger le tout avec de l'alcool et de glisser une pièce de monnaie pour le passage. La barquette glisse sur l'eau et s'en va faire son dernier voyage. 3: Libation en son honneur en partageant une eau de vie. (Voir les images sur YouTube fluxlino)



Sol et Mithra sont réunis dans un banquet rituel. Mithraeum de Konjic. Prov. de Dalmatie. Début du IVe s. apr. J.C.

L'exposition programmée au Musée de Mariemont se concentre sur l'époque romaine. Elle évoque le culte entre le 1er et le 4e siècle de notre ère.

L'exposition présente plusieurs facettes avec des pièces archéologiques importantes. Cette coproduction internationale nous plonge cependant dans l'interrogation. Que furent ces Mystères en réalité? Y avait-il ou non égorgement de taureau dans ces Mithraeums? Il est pratiquement certain qu'au début du mithraïsme, le rite du « taurobole », baptême des fidèles, a été pratiqué à l'instar d'autres religions orientales avec le sang d'un taureau. L'exposition préfère ne pas trop s'étendre sur le sujet en nous proposant un Mithra "désengorgé" de ses théories mystiques, plutôt ouvert sur le monde et précurseur avant l'heure de pratiques d'échanges qui font écho à notre monde contemporain. Dans cette perspective pseudo angélique on s'attachera à dépoussiérer le mythe en le déconstruisant de manière à lui ôter son aspect occulte sanguinolent. Il reste malgré tout les irréductibles, les "allumés". En tête de file j'y place l'instigateur des collections de Mariemont, Franz Cumont, (1868-1947). Qu'aurait pensé le grand spécialiste de Mithra de cette déconstruction affichée. Lui qui se faisait parfois surnommer par ses détracteurs "li Toré", allusion

au dompteur de taureau, la fameuse statue de Leon Mignon vénérée des étudiants liégeois. À épingler dans le catalogue, le très bel essai d'Andreea-Maria Lemnaru-Carrez qui nous invite à renouer avec les racines du mythe. Cette jeune chercheuse d'origine roumaine nous propose une explication en nous branchant sur Porphyre, grand adepte d'astrologie et d'astronomie. Ce disciple de Plotin présentait l'initiation mithriaque comme un éveil au mystère de la descente et de la remontée des âmes. Au cœur de la grotte, dans son caisson de dépersonnalisation, complètement nu et attaché, l'initié vivait l'expérience traumatisante de sa mort symbolique. L'échelle initiatique comprenait sept grades. Le septième et dernier stade le libérait des cycles des réincarnations en lui accordant la vie éternelle dans l'au-delà. Le banquet de noces entre Apollon, alias Sol Invictus et Mithra, nous invite à penser cela. Une des clefs de lecture possible du mystère est probablement liée au caractère biface des représentations symboliques. Sur le devant de l'autel, c'est la scène du sacrifice du taureau, on y voit le jeune Mithra égorgant le taureau, à l'arrière de l'autel une représentation de Mithra banquetant accompagné de Sol invictus sur le dos du taureau mort. (Cf. illustration)

Sous le soleil de Mithra

En plein cœur du parcours d'exposition, on ne déroge pas à la mode actuelle de l'immersif, un Mithraeum est reconstitué, plafond voûté constellé d'étoiles, autel votif, etc. Il nous invite à nous plonger dans l'ambiance de ce culte initiatique avec quelques belles pièces d'époque. Pour les plus assidus, un catalogue impressionnant, riche de plus de cinq cents pages tente de nous restituer à travers quelques essais la grandeur et complexité du mythe. Il nous interroge, grâce aux derniers travaux des archéologues, mais également en nous forçant à revisiter nos vieux classiques, je pense à Yourcenar avec les Mémoires d'Hadrien. Dans son livre la romancière nous décrit l'initiation de l'empereur au sein d'un Mithraeum. Belle occasion de (re)lire aussi Héliogabale d'Antonin Artaud et Les Bestiaires de Montherlant. Du côté des artistes ayant puisé à cette source d'inspiration, il y a un goût de trop peu. Deux pièces intrigantes sont intéressantes. La gravure d'André Masson de 1934 représente Mithra tuant le taureau. L'artiste s'attribue quelques libertés en proposant un Mithra entièrement nu et corné. Le dieu monte le taureau en lui tenant les cornes de la main gauche, tout en lui portant un coup de poignard dans les flancs. Le sang qui s'écoule stimule le retour de la végétation. Un soleil spiralé sur le côté gauche illumine la scène. Dans *Soleil pourri*, Georges Bataille évoque Mithra égorgant le taureau comme une représentation symbolique du soleil. Ernest Pignon-Ernest, en 1992, utilise lui aussi ce mythe en représentant Mithra sous la forme d'un Picasso solaire, nu, chevauchant un taureau qu'il égorge. Le cinéma, les séries TV et la BD sont aussi présent dans le parcours.

Qui est Mithra?

Selon la légende, Mithra, à l'origine divinité indo-iranienne serait né d'une pierre au milieu d'un paysage apocalyptique. Armé d'une torche et d'un glaive, il devait sauver le monde brûlé et asséché par le soleil. Pour restaurer la fertilité des végétaux, Mithra sacrifiait le taureau en l'égorgeant dans le fond d'une grotte. Il n'existe aucun texte écrit pour évoquer les cérémonies secrètes qui rassemblaient des initiés, la plupart du temps des hommes, souvent des soldats. Ils se réunissaient pour célébrer le culte dans des temples construits selon des plans précis. L'architecture réclamait anti-chambre, vestibule et une salle de cérémonie voûtée au plafond tapissé d'étoiles où se nichait un autel évoquant la tauroctonie.

Le culte de Mithra n'est pas devenu la religion officielle, il est resté un culte à mystères.

Et pourtant il s'en est fallu de peu, comme l'écrivit Ernest Renan : « Si l'Occident n'était pas devenu chrétien, il eut été mithriaque. » Au 4e siècle, la mort prématurée de Julien, l'empereur romain qui lui vouait un culte et qui voulut restaurer le polythéisme aux dépens de la religion chrétienne a sans doute précipité son déclin.

L.P.

Le mystère Mithra, au musée de Mariemont, jusqu'à 17 avril



A gauche, extrait vidéo de Dala Nasser, *The Dead Shall be Raised 2021*, à droite Ali Cherri, *Staring at a Thousand Splendid Suns*, 2021.

La fondation Boghossian nous propose en partenariat avec le Centre Pompidou une exposition autour de l'art libanais contemporain.

Le Liban est un pays de plus de cinq mille ans d'histoire, de mythes, de légendes et aux confins de plusieurs continents et cultures. Un lieu de passage et d'échange, mais aussi de conflits, meurtri par des épisodes géopolitiques difficiles, une guerre civile pendant 15 ans et diverses instabilités et tensions traumatiques. Dans l'exposition ces rapports sont omniprésents. Les artistes, ne peuvent qu'en être le miroir, les traceurs, les analystes de cette histoire. Même si ils ont pour la plupart un vécu international, ils sont tous restés en symbiose avec leur lieu d'origine et posent des questions de leurs engagements. La première œuvre que l'on découvre en entrant dans l'exposition est de **Cynthia Zaven** (1970) compositrice et artiste. Elle explore le son, la mémoire et l'identité et présente un piano explosé, atomisé *Arsenal*, 2028 où les différentes pièces sont séparées et rangées comme une présentation archéologique horizontalement sur le sol.

Comme chez **Dala Nasser** (1990) qui présente une vidéo où elle empreinte des morceaux d'archéologie, répertoire d'une histoire déchue mais toujours présente. **Ali Cherri** (1970) présente *Staring at a Thousand Splendid Suns*, 2021, revisite l'antique, avec une tête en terre cuite augmentée de prothèses oculaires en verre d'où émane un sentiment de terreur. **Samar Mogharbel** (1958) réalise des céramiques représentant des bâtiments beyrouthins en ruine. Dans la tradition du dialogue quotidien, dans *Conversation de salon II*, 2009 de **Danielle Arbid**, la mère de l'artiste et ses amies évoquent leur vie sous tous ses aspects.

Maria Kassab (1980) *Of Places and Cannons*, 2018 présente des photographies fragmentées et déchirées, évoquant la déchirure, l'absence.

Stéphanie Saadé (1983) avec *Re-Enactment LB/Chandelier with Plum Blossom Energy Saving Lamp*, 2012 nous présente un vieux lustre récupéré, ready-made déglingué, suspendu dans le vide comme une métaphore fragile du vécu et prémonitoire de la catastrophe à venir.

How will it end ?



Monica Basbous (1988) travaillant sur la vérification des informations, l'archivage et aussi le soutien social et émotionnel.

L'exposition se décline en plusieurs chapitres liés à l'histoire du Liban est représentée par une quarantaine d'artistes de plusieurs générations, nés après les années soixante et ayant vécu les divers traumatismes du contexte géopolitique, des pénuries et des catastrophes. C'est un travail méticuleux et précieux dans le choix que l'on doit aux commissaires **Alicia Knock**, conservatrice au Centre Pompidou et **Louma Salamé** directrice de la Fondation. Celle-ci se pose, dans son introduction, la question de la légitimité de cette exposition après la dernière tragédie du 4 août 2020. Comment représenter la tragédie humaine ? Pourquoi représenter l'infamie, l'inénarrable, l'impardonnable !?

Sans doute parce que seule la culture et les artistes peuvent le faire,

Leur donner la parole, la possibilité de présenter leurs œuvres et d'envisager un avenir et par extension à toute la société libanaise, est un geste qu'il faut saluer et féliciter.

Dans l'exposition une simple toile, de dimensions modestes « Corn Plant, 2021 » d'**Omar Fakhoury** (1979) y répond, il s'agit d'un plant de maïs découvert au milieu des ruines du port par l'artiste quelques semaines après la tragédie. La plante avait germé et poussé là où tout n'était plus que désolation. C'est une métaphore de la possible renaissance et d'un espoir.

Michel Clerbois

Le 4 août 2020, une double explosion détruit le port de Beyrouth et souffla une partie de la ville. 2017 morts et plus de 6500 blessés et 300 000 personnes délogées. Une des plus importantes déflagration civile au monde. Un traumatisme profond pour tout le pays.

Une partie importante de l'exposition est évidemment consacrée aux suites de cette catastrophe.

Comme après tout traumatisme la question de l'essentiel se pose. Les artistes comme tous les autres citoyens se voient démunis, anéantis dans leurs vies. Ils ont perdu leurs ateliers, leurs références, leurs outils et leurs œuvres sont détruites.

Pourquoi et comment faire de l'art après cela !? L'art peut-il être une catharsis individuelle ou/et sociétale suite à cette tragédie de trop ?

Plusieurs artistes représentent ce vécu, ce questionnement comme **Ayman Baalbaki** (1975), *Untitled*, 2021 fige dans la matérialité de la peinture les ruines du site, **Bettina Khoury Badr** (1971) *August 4, 2021*, une série de 16 aquarelles réalisées à partir de photographies du ciel sur le site du port, **Lamia Ziadé** (1968) *Mon port de Beyrouth*, 2020, travail d'un recueil de textes et d'aquarelles liés aux victimes ou le **Collectif Charbel Alkhoury** (1993) et

Sol LeWitt au Musée Juif de Belgique

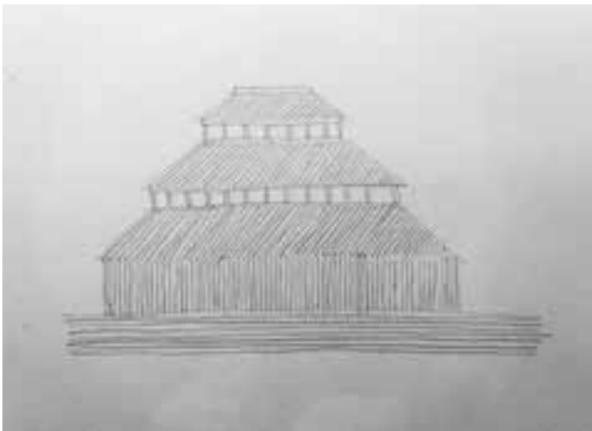
All ideas are art if they are concerned with art*

« Certains artistes changent la façon dont nous voyons le monde et, par conséquent, la façon dont nous le pensons ; d'autres changent la façon dont nous pensons et, par conséquent, la façon dont nous le voyons » écrivait Robert Storr dans la notice consacrée à l'intervention de Sol LeWitt lors de la 52^{ème} Biennale de Venise en 2007.

C'est ce qui s'est passé lors de ma rencontre avec l'œuvre de l'artiste dans la seconde moitié des années 70. Les deux petits livres, *The location of lines* et *Four Basic Kinds of Lines & Colour* que je viens d'extirper de ma bibliothèque en témoignent : un peu défraîchis, ils sont annotés de petits dessins dont j'ai oublié le sens. Je pense l'avoir découvert par les livres et les revues, mais très vite j'ai rencontré son œuvre dans les musées et expositions et je garde le souvenir de l'ouverture d'un univers dans lequel l'austérité apparente devient joie, le système devient jeu, les consignes deviennent liberté et la géométrie parle à l'intime. Jusqu'à aujourd'hui, chaque fois que j'ai vu cette œuvre, ces sentiments se sont réactivés avec des moments plus intenses e.a. lors de cette 52^{ème} Biennale de Venise, à la galerie Gladstone de Bruxelles en 2010 ou maintenant au Musée Juif de Belgique qui en propose une traversée féconde et plus variée qu'on ne le pense généralement. L'exposition, conçue par Barbara Cuglietta et Stéphanie Manasseh, s'attache également à deux aspects moins connus du public : la conception d'une synagogue à Chester (Connecticut) et les liens particuliers que l'artiste entretenait avec de nombreux acteurs du monde de l'art en Belgique.

The wall drawing is a permanent installation, until destroyed. Once something is done, it cannot be undone.

En 1968, Sol LeWitt rédige les *Sentences on Conceptual Art*. Il y affirme que l'idée et le concept sont supérieurs à l'œuvre d'art et à sa réalisation. Dès lors, il va privilégier le travail à même le mur de l'espace du musée ou de la galerie et va « inventer » le protocole – un plan et une série d'instructions précises à l'usage d'assistants qui les adapteront à l'architecture du lieu où ce qu'il va nommer le *Wall Drawing* sera réalisé. Quatre de ces *Wall Drawings* ont été réalisés au Musée Juif par une équipe d'étudiants volontaires de



trois écoles d'art bruxelloises (La Cambre, LUCA et l'Académie des Beaux-Arts). Le premier, *Wall Drawing #368*, occupe trois murs de la grande salle du rez-de-chaussée. Composé de lignes de 7,5 cm d'épaisseur et dans les quatre directions, il est à la fois le wall drawing le plus minimaliste et le plus immersif de l'exposition.

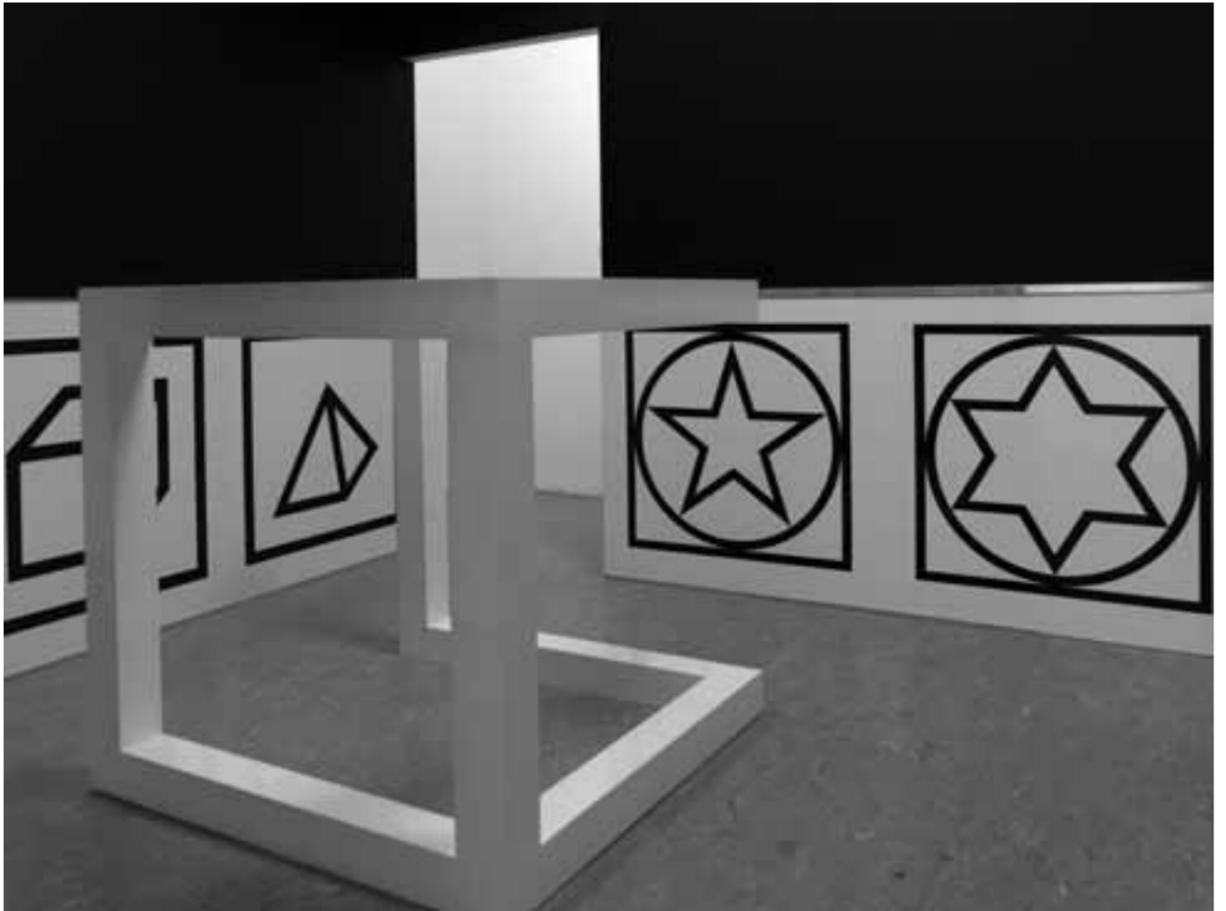
La grande salle de l'étage est occupée par le *Wall Drawing #780* : une étoile à six branches – un clin d'œil au lieu – choisi dans la série d'étoiles (à trois, quatre, cinq, six, sept, huit et neuf branches) qu'il avait présentée à la 23^{ème} Biennale de São Paulo (1996).

L'étoile centrale est noire et entourée de bandes de couleur obtenues par la superposition de lavis. Dans le couloir, le *Wall Drawing #528G*, un cube isométrique au centre d'un cercle fait suite aux séjours de l'artiste en Italie. Les couches superposées de lavis colorés réfèrent aux couleurs des fresques renaissantes italiennes et plus particulièrement ombriennes.

Le *Wall Drawing #138*, une combinaison de 59 arcs, cercles et grilles, est le plus ancien de ceux qui ont ici été réactivés. Réalisé pour la première fois à la galerie MTL de Bruxelles en 1972, il compte parmi ses premiers réalisateurs l'artiste Lili Dujourie et le galeriste Fernand Spillemaekers. C'est un dessin délicat au crayon qu'il faut approcher au plus près pour en distinguer toute la rigueur en même temps que toute la sensibilité.

Conceptual artists are mystics rather than rationalists. They leap to conclusions that logic cannot reach.

L'exposition dévoile un élément peu connu de l'œuvre de Sol LeWitt : la conception d'une synagogue pour la Congregation Beth



Shalom Rodfe Zedk à Chester, la ville où il vivait. C'est le seul bâtiment qu'il ait réalisé (en collaboration avec l'architecte Stephen L. Lloyd). L'artiste s'est inspiré de l'architecture des synagogues en bois d'Europe de l'Est aux toits en pente et aux dômes octogonaux. Pour soutenir le dôme, une structure de bois en forme d'étoile de David – le modèle a été découvert en Angleterre dans un moulin à eau datant du 16^e siècle qui n'avait aucune histoire ou fonction juive. Sol LeWitt a décentré ce dôme pour que l'oculus à son sommet éclaire l'arche qui contient la Torah, il a aussi conçu les portes de cette arche. Toute l'histoire de cette synagogue est documentée par un film et par différents documents présentés dans une vitrine. Cette réalisation, particulièrement importante pour l'artiste qui était membre de la congrégation, témoigne de son vif intérêt pour l'architecture qui s'est aussi manifesté dans ses collaborations avec l'architecte belge Charles Vandenhove.

Elles ont débuté en 1984 quand Charles Vandenhove a demandé à onze artistes parmi lesquels Daniel Buren, Jacques Charlier, Marthe Wéry et Sol LeWitt de concevoir les œuvres à intégrer dans le nouveau CHU de Liège. Sol LeWitt va proposer d'y réaliser une série de figures isométriques basées sur le cube et sur l'étoile. Ces dessins seront sérigraphiés sur une tôle d'acier vitrifiée pour former les lambris émaillés que l'on peut voir encore aujourd'hui dans l'hôpital. Dans l'exposition, une structure conçue par la Fondation Jeanne et Charles Vandenhove reconstitue certains de ces motifs. La collaboration entre l'architecte liégeois et l'artiste américain s'est poursuivie dans d'autres réalisations : le sol du théâtre de la Monnaie à Bruxelles et le centre d'hébergement pour enfants La Maison Heureuse de Ans dans la région liégeoise (on peut en voir le projet à la gauche dans l'exposition).

L'exposition présente encore des pièces en trois dimensions, les « structures » – la répétition linéaire d'un même module cubique selon une règle définie par l'artiste et des œuvres sur papier – des projets et des grilles. Plus étonnantes sont les grandes gouaches aux traits libres et répétitifs que l'artiste a produites au tournant de notre siècle. Cette formidable exposition permet de rencontrer toute la diversité de l'œuvre de Sol LeWitt. Elle se caractérise surtout par sa dimension intime et sensible et permet une approche renouvelée de cette œuvre fondamentale de l'art contemporain.

Colette DUBOIS

*Les citations en anglais qui font office de titres proviennent des *Sentences on Conceptual Art* de Sol LeWitt.

Photos, de haut en bas :

1. Lambris du CHU de Liège et structure. Vue de l'exposition. Photographie Michel Couturier
2. Projet pour la synagogue de Chester, Connecticut. Vue de l'exposition. Photographie Michel Couturier
3. Wall Drawing #368. Vue de l'exposition. Photographie Michel Couturier

Sol LeWitt, Wall Drawing, Works on Paper, structures (1968-2002) jusqu'au 1er mai au Musée Juif de Belgique, rue des Minimes, 21 à 1000 Bruxelles. Ouvert du mardi au vendredi de 10 à 17h, le samedi et le dimanche de 10 à 18h.



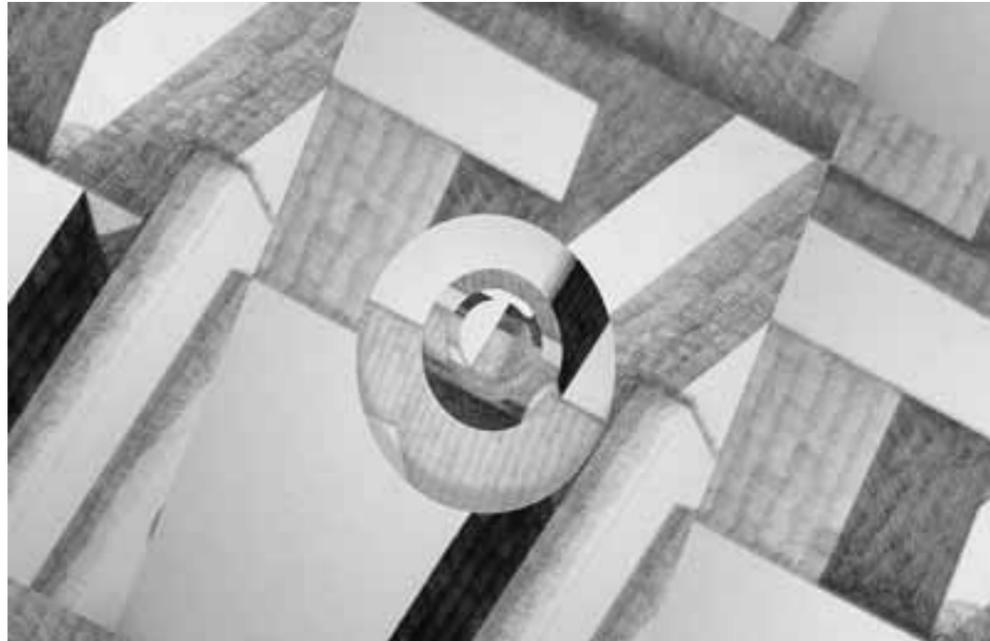
« A VOYAGE INTO THE MOON »

UNE ÉPOPÉE DE L'INSAISSISSABLE

À l'invitation de Grégory Thirion, le duo d'artistes Mira Sanders (°1973, Uccle, Belgique) et Cédric Noël (°1978, Argenteuil, France), accompagné du curateur Ive Stevenheydens (°1975, Belgique), s'est emparé du Botanique pour matérialiser un espace sensoriel multimodal entièrement dédié à l'expérience du visiteur. Une remarquable plongée au cœur des interstices, imprimant sur la rétine une image persistante qui, à coup sûr, ne laissera personne indifférent !

Un peu plus de quatre années se sont passées depuis leur retour du Japon. Un séjour d'un mois ponctué de découvertes et de collectes pour les deux artistes, qui les conduit de Tokyo à Kumamoto en passant par Hiroshima et son Mémorial de la Paix, « épicerie »ⁱ du voyage, du dispositif scénographique, et de leurs réflexions, tant individuelles que communes, sur les répercussions des accidents nucléaires sur les populations. Un intervalle de temps nécessaire au dépouillement des différents matériaux rapportés, à la consultation d'une littérature spécialisée dans le but d'y trouver quelques éléments de réponse ainsi qu'à la formalisation d'un récit qui saurait conjuguer chacun de ces aspects. Ce dernier a tout de même permis d'engendrer deux premières créations présentées antérieurement, un film d'animation en noir et blanc *Aftershock_chpt 1*, 2017 et un disque vinyl *Overture_chapt 2*, 2019, qui figurent en quelque sorte l'ossature du projet, qualifié par les artistes de « cinéma d'exposition »ⁱⁱ. Comme l'a expliqué Cédric Noël à l'occasion de la rencontre publique du 13 janvier dernier, « d'une certaine manière il y a eu comme trois voyages : le mien, celui de Mira et puis celui que nous avons fait à deux. Pour ma part, ce qui m'a attiré très fort c'était les formes du langage. J'ai beaucoup enregistré et noté les éléments qui relevaient de l'écriture, j'étais principalement à la recherche de ce que je ne comprenais pas. Chez Mira, il y avait cette logique d'aller à la rencontre des secrets. Et c'est probablement à travers de ce qui était illisible pour moi et de ce qui était de l'ordre du non-dit pour Mira que nous avons réussi à créer cette espèce de point de convergence dans notre voyage à deux. »

De leur intérêt commun envers les mystères s'ajoute tout un ensemble de pratiques et de questionnements qui se traduit au sein de l'espace du Museum par un dispositif qui ouvre le champ des interprétations et des possibles. « A voyage into the Moon » s'ouvre ainsi sur une « préface » signée Ive Stevenheydens, un court texte de présentation mêlant faits historiques et éléments de fiction – dont le ton flirte avec l'univers des parcs d'attractions – enjoignant le visiteur à oser s'y aventurer. L'exposition se déploie ensuite de manière non linéaire sous la forme de huit oeuvres-chapitres qui, bien que disséminées dans l'espace, sont destinées à se rencontrer voire à se contaminer les unes les autres sans, toutefois, jamais se livrer totalement. « Pour nous, la pratique du dessin s'apparente avant tout à une forme d'exploration, que ce soit à travers du trait sur papier, du son, du film, de la photographie ou encore de la scénographie etc. Comment le dessin peut-il se retranscrire sous d'autres formes, au travers de différents médias et de quelle manière peut-il se redéfinir ? Le son mis en relation avec l'image, avec l'espace, comme le mot ou le langage, peut aussi raconter quelque chose. Tous deux sont des paramètres récurrents dans notre travail. »ⁱⁱⁱ Dès le départ, l'intention est posée : celle de brouiller les pistes, de réduire les frontières entre les disciplines, les territoires et les cultures via un dispositif scénographique orchestré par le trio qui sollicite, sans nul pareil, l'implication du visiteur. Tel un parcours initiatique, le public est dès lors invité à suivre les pérégrinations d'un personnage énigmatique nommé She, en pénétrant un espace semblable à un vortex spatio-temporel qui s'agrandit à mesure que l'on s'approche du cœur du récit, en ne manquant pas d'amasser, au cours de sa progression, les divers indices visuels, textuels et sonores indispensables à la reconstitution de l'histoire.



Capture d'écran du film *Mission Report_chpt 5, A Voyage into the Moon*, Mira Sanders & Cédric Noël, 2021

Mais de quelle histoire s'agit-il en réalité ? À partir des catastrophes atomiques d'Hiroshima et Nagasaki – et plus récemment celle de Fukushima –, les artistes ont élaboré un procédé narratif complexe et collectif qui, selon le principe des vases communicants, aborde autant la société japonaise que les événements traumatiques liés au nucléaire et la fascination humaine pour l'astre lunaire en axant son intrigue sur She, une astronaute *hibakusha*^{iv} dont la mission est de prendre soin des victimes irradiées, et qui va petit à petit se révéler en tant que Reine de la Lune. « Notre récit prend place en 1954. Il n'est donc pas celui de la destruction d'Hiroshima mais plutôt celui de sa reconstruction, de la construction du récit d'Hiroshima. Ce que nous avons proposé c'est une tentative de contre-récit, centré sur un personnage désincarné et révolté. »^v Librement inspiré du conte folklorique japonais de la princesse Kaguya, ce récit plurivoque s'attache à explorer les espaces interstitiels, chers aux artistes, envisagés tout à la fois comme sujets, objets et composants subjectifs privilégiés pour expérimenter l'autre, l'ailleurs, l'insaisissable, et pour finalement aborder une problématique existentielle fondamentale. Ainsi, pour reprendre les termes employés par Mira Sanders, « toute la recherche est une sorte de métaphore sous-jacente à cette exposition-récit : comment présenter l'Histoire, comment donner à voir un pan traumatique d'une mémoire collective ? »^{vi}

SHE // « Our voyage into the Moon is not a fantasy but a warning for Earth. »^{vii}

Véritable tour de force stylistique et scénographique, dans sa forme comme dans son contenu, « A voyage into the Moon » convoque une multitude de références et de collaborations qui fait sensiblement écho au projet « The Phenomenal Park » – exposé au sein de la galerie et conçu avec les étudiants du Master de la faculté d'architecture du Campus Sint-Lucas KU Leuven – et qui se présente comme un espace de jeu (expé)riental que chacun.e est libre d'interpréter à sa guise.

Clémentine Davin

ⁱ Mots de Cédric Noël prononcés lors de son intervention publique le 13 janvier 2022 au sein de l'espace d'exposition du Botanique.

ⁱⁱ Idem.

ⁱⁱⁱ Citation de Mira Sanders extraite de l'interview radiophonique « *A voyage into the moon*, Mira Sanders et Cédric Noël, au Botanique » de Pascal Goffaux pour Musiq3, RTBF, le 10 décembre 2021. À écouter en ligne à l'adresse:



Vue de l'exposition *A Voyage into the Moon*, Mira Sanders & Cédric Noël, Botanique Museum, 2021 - 2022. Photo Luk Vander Plaetse

https://www.rtbf.be/musiq3/actualite/detail_a-voyage-into-the-moon-mira-sanders-et-cedric-noel-au-botanique?id=10895892

^{iv} Terme désignant une personne affectée par l'exposition nucléaire. Cette caractéristique qui se poursuit sur plusieurs générations marginalise les individus en les désignant comme « porteur / contaminateur » potentiel, les plaçant de ce fait en périphérie de la société japonaise.

^v Mots de Cédric Noël prononcés lors de son intervention publique le 13 janvier 2022 au sein de l'espace d'exposition du Botanique.

^{vi} Mots prononcés lors de son intervention publique le 13 janvier 2022 au sein de l'espace d'exposition du Botanique.

^{vii} Citation extraite de l'œuvre *Mission Report_chpt 5*, film d'animation sonore, 18'41'', anglais, 2021 réalisé en collaboration avec Tujiko Noriko (14'31'')

MIRA SANDERS & CÉDRIC NOËL
09.12.2021 - 06.02.2022

EXPO | MUSEUM
A VOYAGE INTO THE MOON
Curateur: Ive Stevenheydens

Catalogue
« *A voyage into the Moon* », Mira Sanders & Cédric Noël - Essay by Ive Stevenheydens
Texte, images et vues d'exposition, anglais, 63 pages, 10€.

EXPO | GALERIE
THE PHENOMENAL PARK - TMM LAB

Le Botanique - Centre culturel de la Fédération Wallonie-Bruxelles
Rue royale, 236 - 1210 Bruxelles
www.botanique.be

Catherine Versé : Elle ose, tout de même !

En quoi consiste l'audace ? En l'exercice d'une liberté. Liberté de sujet comme d'objet, de motif comme d'esprit, d'attachement comme de détachement, de moyens comme de fins. La liste peut s'étendre, on n'en finirait pas de si tôt. Lorsque cette liberté se manifeste avec un sens inné du cadrage et de la légèreté, elle se traduit chez Catherine Versé par une suite de dessins, d'encres, de collages et de montages qu'elle intitule # suivi de leur numéro d'ordre. Elle les affiche sur son site avec une infailible régularité hebdomadaire, pour souhaiter à ses destinataires un *B(m)ON(day)Lundi*. Elle les montre à Ixelles, jusqu'au 15 janvier 2022.

Catherine Versé est styliste, et c'est avec style qu'elle s'est un jour proménée le plus naturellement du monde dans un Salon de l'auto à Bruxelles, correctement vêtue bien que précédée d'un grand appendice phallique – mais tout fourrure – flageolant au gré de la marche et suscitant les sourires (de circonstance?) et l'étonnement (de bon ou de mauvais aloi). C'est que sa performance était risquée et allait provoquer l'opprobre des représentants de la marque à l'étoile aux trois branches, peu enclins à voir écorner leur image de marque, à souffrir le scandale sur leur stand.

Le sexe féminin (dans tous ses attributs et prolongements) ayant été infiniment décliné, typé, stéréotypé, magnifié, galvaudé, représenté, fantasmé, Catherine Versé a résolu d'inverser la donne, de rendre la politesse en mettant l'image du membre viril ... en péril. Aussi, le mâle appendice est-il un de ses leitmotifs, non tant dans sa fonction sexuelle que dans une mise en situation plus fragile : doigt, jambe, nez (merci Dr. Freud) et, fatalement, queue ou rostre si l'on songe à l'éperon des galères qui n'en menait pas large dans les combats d'autrefois. Il arrive aussi que dans un de ses dessins l'étui pénien se mue d'un seul trait en entonnoir. Nouvelle image de l'androgynie ?

Les oiseaux sont un des motifs favoris de Catherine Versé, dans son interprétation de l'autruche exagérément vigilante, du merle moqueur, d'un patient pingouin magistralement croqué en trois traits. Catherine Versé décline son bestiaire sans une once de bestialité. Mais se serait-elle rappelé que la pucelle et le puceau sont damoiselle et damoiseau ?

Délurée, aimant multiplier une ribambelle de personnages aux yeux tout ronds, elle dérange d'autant mieux qu'elle sait comment s'organiser. Du reste, malgré des choix parfois aléatoires dans l'assemblage de ses col-



Catherine Versé, *B(M)ON(DAY)LUNDI#451*

lages, il en résulte des compositions que n'auraient pas désavoués les artistes Dada. Non comme coup de gueule mais comme coup de poker, ou pour jouer s'il faut tout dire. Ses constructions très effilées laissent passer l'air et, malgré sa prédilection pour l'épure, Catherine Versé œuvre plus dans l'esprit du Merzbau de Schwitters que dans la ligne du Bauhaus de Gropius. Ailleurs encore, ses matières se

font parfois poussière ou résidus de calcination, émouvants lichens en vadrouille.

L'œuvre est composite, proliférante parfois, mais une certaine grâce en lie les tenants et aboutissants où, comme l'affirmait Confucius, « le tout est plus grand que la somme des parties ».

Philippe Dewolf

Catherine Versé,
Exposition B(m)ON(day)Lundi.
A. Galerie, 25, rue du Page,
1050 Bruxelles.
<https://www.a-galerie.be>

MACS, Aline Bouvy

Balade homo-érotique au musée

L'exposition *Cruising bye* se veut être une balade dans l'espace et le temps. À travers une sélection de projets anciens et récents, Aline Bouvy nous amène à explorer les méandres de la psyché, du corps et du désir. Les différentes œuvres exposées constituent ensemble une étonnante stratigraphie de sens se déroulant peu à peu dans l'espace du musée. L'artiste bruxelloise nous livre ainsi un projet expographique riche où critique politique subtile et explorations homo-érotiques assumées se confondent.

La présentation s'ouvre avec une série de peintures, de dessins et de photographies encadrés de linoléum dont la genèse remonte à l'année 2013. Dans cette même salle, se dressent çà et là les différents maillons d'une installation discrète mais remarquable. Des ralentisseurs installés aux quatre coins de la salle viennent ponctuer le long couloir investi par l'artiste. À côté de cette intervention, on notera les sculptures de plexiglas ondulés se déployant dans l'espace comme une ode matérialisée du sublime et de l'abjecte.

Au fur et à mesure que l'on parcourt l'exposition, l'abstraction laisse place à l'émergence du corps. De la même manière, la flânerie des débuts s'efface peu à peu pour laisser la place à une maraude rythmée par les chants de sirènes retentissantes.

Dans cette nouvelle salle, le rythme s'accélère. C'est un ballet de voitures métalliques sur fond de compositions érotiques auquel l'artiste nous amène à prendre part. Suspendue aux murs, une mêlée de figures policières dénudées frôle dangereusement les limites d'un kitsch libidineux. D'autres éléments de décoration murale viennent appuyer un peu plus encore la thèse de l'éloge de la luxure. Aux représentations policières suggestives, vient s'ajouter le motif de l'urinoir dédoublé et renversé rappelant étrangement la forme d'une vulve.

Sur l'esplanade, ce sont des chairs morcelées qui s'exposent. On distingue ici des pieds de colosse surgissant d'un mur, ailleurs un visage semblable à une cage de laquelle émerge une plantation de dangereux aphrodisiaques.

Iconographie homo-érotique, bas-relief moderniste, peinture murale, mystique transgenre et pensée féministe, sont autant d'inspirations dans lesquelles l'artiste a puisé pour nourrir sa création. Ainsi, par la fusion des genres et des influences, Aline Bouvy nous donne à voir un imaginaire érotique renouvelé.

Vandi Makubikua

MACS, Aline bouvy
Cruising Bye
27.02.22 > 18.09.22



Aline Bouvy, *Splendeur et décadence des Sirènes*, 2020 Photo Michiel De Cleene.

Jean-Georges Massart:

« J'ai joué avec le mot Fin dans les deux sens »

Suite à un désistement dans la programmation de la galerie Flux, une opportunité d'occupation d'espace s'offrait fin janvier. J'ai alors proposé à Jean-Georges Massart d'exposer, il accepta ma proposition avec joie. Il voulut la baptiser "FAIM-FIN" en hommage à Magnelli. Vu la gravité de sa maladie, je fis le montage avec la complicité de Roel Goussey. Un véritable moment de bonheur partagé. Une expérience de relation à l'espace qui nous a fait comprendre toute la complexité d'une oeuvre vivante en continue transformation.

Ceci est la dernière interview de Jean-Georges Massart, elle se scinde en deux parties. La première nous parle de lui et de son travail. La seconde nous parle du titre qu'il a choisi pour l'exposition à la galerie Flux du 15/1 au 5/2/2022. Il s'est éteint le 18 janvier en soirée, le matin du 18, je recevais un mail de sa part me remerciant de l'avoir exposé.

Interview réalisée à son domicile le 8/12/2021

Lino Polegato : Fin des années 60 début des années 70, c'est l'époque du début de ton parcours?

Jean-Georges Massart: En partie, c'était l'époque où il y avait des mouvements qui naissent et qui vont me marquer tout le temps comme le Land art avec Richard Long, comme le Body art, avec un article découvert dans la revue l'Art Vivant. Un texte complètement différent de ce que l'on trouvait ailleurs. Il y avait un côté Arte povera dans tous ces mouvements, c'est ce qui m'a intéressé: l'art du presque rien.

Ton travail pourrait-il s'intégrer dans ce langage du corps dans l'espace, une excroissance du Body-Art?

JGM: Peut-être très difficilement, je ne suis pas quelqu'un de très exhibitionniste. Finalement je préfère que les autres le pratiquent.

LP: Ce rapport à l'espace, à la simplicité, au presque rien, c'est toute ta pratique artistique?
JGM: Oui, je crois que j'y touche.

Comment concevais-tu l'expo idéale avec un artiste de ton choix?

JGM: On est attiré par certaines personnes, comme Joseph Beuys qui est incontournable. Quand je suis en sa présence, j'ai un sentiment de confiance. Je l'ai vu en public, voir son attitude est assez exemplaire.

Tu as constitué chez toi une petite collection centrée sur l'art construit?

JGM: C'est l'art construit et puis le hasard de l'art construit. Toutes les pièces qui figurent ici sont le résultat d'échanges. Parfois un achat comme pour Amédée Cortier.

J'y retrouve étonnamment un Marcel Marien?

JGM: J'aime son côté contestataire.

Ton travail n'a jamais été contestataire? Tu as surtout cherché le dialogue avec l'invisible...

JGM: Oui, mais il a été malgré tout agressé plusieurs fois, par les mots, dans le sens ou certaines personnes ne le supportaient pas.

Le discours poétique dérange encore?

JGM: C'est la simplicité qui les ennuie.

Ton travail est l'antithèse du spectaculaire?

JGM: Je faisais trop peu de bruit. J'ai toujours fait ce que j'avais envie de faire sans trop me poser des questions. Je ne suis pas un théoricien.

Tu es un intuitif? Tu perçois les choses, finalement le hasard est le plus grand des artistes?

JGM: Oui

Le chaos orchestré est le meilleur soutien des artistes...



Bastogne, Porte de Trèves, intervention de Jean-Georges Massart, Août 1999.
photo de Willy Dory

JGM: Oui, je crois. Mon travail passe le mieux chez les artistes.

Comment fonctionne la création? C'est dans l'atelier que ça se passe principalement? Tout est improvisation, une improvisation restructurée, retravaillée?

JGM: Oui

Cela veut dire que quelqu'un te guide? Comment expliques-tu l'improvisation? L'accident?

JGM: C'est une direction qui m'est proposée et que je peux ou ne pas choisir.

Tu es ouvert à l'invisible?

JGM: Oui, je crois.

Peux-tu me citer une expérience qui t'a ouvert des portes?

JGM: Il y a des oeuvres qui sont clairvoyantes.
(court Break)

JGM: Maryse, s'il te plaît! Un cigare et un café...

LP: Tu fumes encore?

JGM: Ce cadeau que l'on m'a fait en me disant que j'allais bientôt crever m'a incité à continuer. J'ai choisi l'euthanasie et la fin de vie assistée. J'ai décidé de ne pas souffrir bêtement. J'avais le choix, c'est mon quatrième cancer. J'ai commencé à fumer à 14 ans. Je ne m'y attendais pas aussi vite.

Parlons du futur. Y a-t-il des conseils que tu pourrais donner à quelqu'un qui souhaiterait montrer ton travail?

JGM: D'abord il faut que ce soit quelqu'un qui ait envie. Et malheureusement, il y a plus de boulot que quand j'étais là.

Que proposerais-tu, une expo en solo? Une cohabitation avec un autre artiste te paraît-elle possible?

JGM: Les deux propositions me conviennent, des travaux j'en ai beaucoup.

On peut imaginer une rétrospective qui valorise ton travail. Peux-tu rêver d'un lieu idéal?

JGM: La seule pièce qui est dans un musée se trouve au musée d'Arles en France. Mais je suis arrivé au moment où la conservatrice arrête.

Mais tu peux te projeter dans l'avenir, le lieu idéal pour toi?

JGM: Pas dans un lieu très grand, mon travail est intimiste.

Il est de l'ordre de l'humain comme toi. C'est un discours philosophique ...

JGM: C'est le côté que j'aime bien, le côté humain. Je n'ai pas voulu faire des vagues. Je n'ai jamais voulu être le nouveau Jan Fabre.

Je ne supporte pas ce type de travail. Si je pense au lieu idéal, il doit être de taille humaine et il faut que les gens aient vraiment envie sinon on cort on fait un fiasco total. Ca existe : Michèle Moutashar (NDLR: Ancienne conservatrice au Musée d'Arles)

mais elle a jeté l'éponge. Elle avait acheté mon travail chez De Ziener.

Tu n'as jamais voulu exposer dans les Foires d'art?

JGM: Je n'étais pas pour.

Sur le religieux dans ton travail?

JGM: Le religieux dans le sens brut des choses. La religion sans églises et surtout sans culte.

Le sacré des origines?

JGM: Là, je suis d'accord. Tout en étant croyant en rien du tout. Je dis toujours quand on ne croit pas, on croit au moins qu'on ne croit pas. (rires)

Interview du 9/1/2022

Pour ton exposition à la Galerie Flux, tu as décidé d'un titre qui reprend le titre de tes trois dernières oeuvres. : FAIM-FIN

JGM: C'est quelque chose qui m'est tombé simplement du ciel! En fait c'est un hommage à Alberto Magnelli qui cherchait un titre pour son dernier tableau, son dernier travail il l'appellera FIN. Pourquoi? Tout simplement parce qu'il n'a pas des envies de mort, de suicide... Mais il regarde un film de Charlot et il rigole comme un con. Et là il dit: "Je l'ai mon titre" ça va être mon prochain titre: FIN. J'ai joué avec le mot Fin dans les deux sens...

page de droite: Une vue de l'exposition FAIM-FIN de Jean Georges Massart à la Galerie Flux qui s'est terminée le samedi 5 février 2022. Le texte écrit sur place est de Catherine Barsics. Des photos de cette expo réalisées par Florence Fréson peuvent être consultées sur le site Art-info.be sur la page biographie détaillée de Jean-Georges Massart.



Une vue de sa table de travail, sur la gauche, un bout de bambou, le bureau qu'il évide, et les fines branches d'osier qu'il mouillait et faisait sécher au soleil pour sauvegarder la pureté du rouge. Sur la droite le brûleur et des pots de pigments naturels.

Pour enrichir notre mémoire collective : art-info.be

Vous pouvez participer à la création d'un panorama de la scène artistique belge! Ce nouveau site créé par Marc Renwart, avec la contribution active de Florence Fréson, nous donne des informations sur les artistes, les personnalités liées au monde de l'art, les institutions (publiques et privées : fondations, galeries, initiatives diverses), oeuvres, bibliographies, groupes d'artistes, chronologie générale et glossaire spécifique.

Sur le site une biographie détaillée de Jean Georges Massart nous fait découvrir ses principales réalisations. Un véritable catalogue virtuel qui permet de nous donner une claire vision de la portée poétique de son oeuvre.

Traversée

Fil ténu qui se tend. Fougue d'une branche fine, contenue par le bois d'un autre continent, creux qui contraint la fugue. Cueilles-tu ces branches encore vertes — brèches dans le temps ?

Soudain vieilli, tu ôtes les écorces, nous montres la nasse de tes mains ; couteaux, ciseaux, caressent le fil des essences. Une lettre surgit du geste, nous griffe. Des bourgeons avortés s'entêtent à se montrer. Indivision des fourches, embranchements qui fusionnent comme langues, dans un espace intermédiaire, s'extrayant du vide. Forme tortueuse d'où s'exprime un triangle, qu'on ne découvre que d'une seule perspective — la rencontre ne peut avoir lieu qu'en un point décisif, égalitaire.

Une légèreté immobile émane des verticales solides : c'est un arbre qui ne répond plus au vent. La pièce échappe, hors d'elle-même, reprend sa place à l'espace qui la contraint. Elle dit à la main de l'homme qui l'a tournée qu'ils sont de même nature, qu'à force d'enclaver les salves de désir, la gifle exulte — la gifle ou cette vigueur bondissante de l'eau — sang, sperme, sève.

Tu rassembles l'osier et le sureau, les fonds en un lasso double ; tu me demandes de quelle essence je suis nouée. Les outils que tu crées te travaillent à leur tour, t'entravent. Faits pour traquer l'animal, ils te saisissent ; l'arc sans complétude ne peut décocher tes flèches. Tes mains se soudent aux hampes, un peigne emmêle ta chevelure. Les champs que tu voudrais creuser de sillons te labourent. Une raquette interrompue t'arrête et s'enfonce dans la neige. Les extrémités, que tu as vernies pour en clore la croissance, font oeuvre de désobéissance : l'outil, qui existe désormais pour lui-même, ose répondre de sa création.

Dans l'obsédante tentative de te réapproprier ces oeuvres, tu achoppes, échoues à les nommer. Elles veillent à contre-carrer tes nervures. Les ombres des sarcloirs écrivent un autre langage, et gravent, aux jeux de lumière, des symboles qui t'auraient précédé depuis des siècles et dont te vient le pressentiment. Tu nous invites à saisir le huit, comme pour t'emparer d'immortalité, mais il s'enfuit dans notre ascension, forme une simple boucle, et le cercle creuse en nous son vide, nous gravissons toujours.

À la clarté des bois de lait, tu ajoutes une forêt de rouge, pourpre de forge, rouille et métal. Une lame se dénude. Tu dessines un voilier comme une cage thoracique, tu déposes les plans de nouvelles inventions. Que dira le bois, à travers le temps, de tes gestes qui ne cèdent, de tes courroies, de tes engins de traction — autant de demeures de résistance pour ta liberté ?

Vers la fin, tu convoques le bleu, formé de ciel, de feu, et de terre.

Ton ami m'apprend que déjà, tu perces-neige.

Catherine Barsics
22 janvier 2022

Le citoyen lambda

Rebecca Howe Quaytman indexe fréquemment ses expositions, par chapitres. Cette indexation n'est pas chronologique ; la preuve en est que l'exposition présentée à l'automne 2021 au Wiels est sous-titrée d'un « Chapitre zéro » alors que ce n'est pas sa première exposition. La référence littéraire au chapitre semble être là pour prendre la peinture au mot. Pour repartir d'une peinture ayant été assujettie à l'idée par l'art conceptuel, mais qui entend désormais aller de l'avant. Non pas rejeter ce passage dans les eaux conceptuelles : au contraire, ne pas le nier, en allant jusqu'à le marquer nommément, dire « chapitre » ! Tenter néanmoins de reconquérir des aspects picturaux trop vite écartés. Revenir notamment à une certaine sensualité, à la couleur, et bientôt à la touche, tout intégrant les acquis de l'art conceptuel dont on peut soupçonner qu'il fut finalement capable de revisiter et réinvestir le vieux genre de la peinture d'histoire, de la peinture politique. Repartir d'On Kawara, par exemple. Repartir de la mécanisation du geste de peindre plébiscité par l'art conceptuel, mais aussi par le pop art et le minimalisme, pour témoigner de la croissante omniprésence des machines au sein du genre humain, et voir ensuite où ce geste peut aller, de quels autres gestes il peut s'enluminer, s'illuminer.

*

Le recours au chapitre zéro, dans la présente exposition, semble être un commentaire sur la situation que nous vivons. Avec la pandémie, tout ne cesse de recommencer. Ou encore : tout le monde affronte une même réalité, dans un temps simultané. Voire toujours : il y a tant à entreprendre dans les champs écologiques et sociopolitiques que tout semble à faire.

Le zéro peut être une promesse ou l'aveu de la plus totale dévaluation. L'argent ne vaut plus rien. Nous n'avons plus de maison, de protection. Nous sommes aussi nus que le zéro. La division du temps et de l'espace est caduque.

Serait-ce aussi le zéro de la genèse, comme le zéro des mathématiques, d'invention arabe ? Serait-ce le zéro qui, avec le un, fait l'ADN du code informatique ? Cet ADN en lequel les vaccins entendent s'immiscer. Comme pour réveiller ce mort-vivant qu'est aujourd'hui, dans un éternel aujourd'hui, le citoyen lambda. Ce mort vivant qu'est le zéro. Ce zéro qui ne respire presque plus.

*

Cette artiste américaine qui fut un temps assistante de Dan Graham, réalise régulièrement des œuvres sur panneaux de bois contreplaqué, biseautés, recevant *gesso* puis impressions sérigraphiques. Dans son registre iconographique, il y a des photographies d'éléments identifiables, et dans d'autres cas viennent des motifs abstraits. Les deux s'entremêlent finement, jouant à qui de l'un soutient l'autre. Manière de reprendre là aussi le vieux paradigme abstraction/figuration, et de convoquer en guise d'arbitre des techniques d'impression, au premier rang desquelles la sérigraphie. Mais bientôt, l'arbitre participe au jeu, c'est la technique d'impression elle-même qui est entraînée dans la sarabande des médiums/médias impliqués (car cela est à envisager autant dans le sens du médium artistique que du média d'information). On suit des yeux un chassé-croisé désordonné entre l'abstraction, la figuration, l'impression. Il y a dribbles et passes, collaborations, usurpations, exploitations, et subordinations : tout comme le monde médiatique nous en livre le spectacle chaque jour.

*

Le Wiels est emmené par Quaytman dans une scénographie décidée, consistant à lancer une longue et unique cimaise à travers les deux grandes salles du troisième étage. La cimaise n'est pas haute : environ deux mètres cinquante.



Elle est un peu plus épaisse que de coutume : environ 70 cm. La raison en est qu'elle est ajoutée. En plusieurs endroits les tableaux ne sont pas seulement sur le mur mais dans le mur. Un large cercle découpé, à la Méliès, fait entrevoir une partie de ces peintures dissimulées dans le mur. La longueur de la cimaise est remarquable : une petite vingtaine de mètres. Elle s'élanche d'un bout d'une salle au bout de l'autre salle et il est possible de tourner autour sans difficultés. La suite de la scénographie est tout aussi radicale : on monte au quatrième étage du Wiels par le traditionnel escalier de fer, qui mène à cet ultime niveau de l'institution où chaque artiste semble être contraint de conclure son exposition. D'y porter la dernière touche, de jouer la dernière note. Parvenu en ce dernier étage, le visiteur tombe sur la petite salle à main droite flanquée de cette longue fenêtre ouvrant sur le panorama stupéfiant du quartier de la gare du Midi. A côté de cette baie vitrée, architecturalement inscrite, toujours là, mais comme appropriée par l'artiste (un appropriationnisme d'une vue du réel à travers une fenêtre, qui fait là image) est accroché un unique tableau, qui n'est pas de Quaytman. Il est d'Antoine Wiertz dont Quaytman a fait son sujet/partenaire en son projet bruxellois ; nous allons y venir. Cet unique tableau est une crucifixion : tableautin presque jeté, inachevé. Tout le contraire de la monumentalité que l'on connaît de Wiertz. Il est en plus peint « d'après Rubens », et le cartel enseigne encore qu'il est non daté. Chapitre zéro : ici, maintenant. Quaytman reprend des pans de la peinture de Wiertz dans ses panneaux de contreplaqué, sur sa longue cimaise, en bas. Quant à Wiertz, il reprend Rubens, en petit format, il en tire une étude. Il y a une sorte d'enchaînement des trois peintres, d'enchâssement, inscrit dans un étonnant rapport d'écoute, d'apprentissage. Il faudrait ajouter à cet enchâssement, la vue du Bruxelles. C'est le chassé-croisé dont on parlait plus haut, entre abstraction, figuration et impression (Soleil Levant). Et on pourrait aussi joindre à cette lignée Broodthaers, dont on expose au Wiels, simultanément, aux étages inférieurs à ceux de l'exposition de Quaytman les « Poèmes industriels », et les « Lettre ouvertes ». Quaytman établit subtilement une filiation dans son projet avec Broodthaers. Elle le rallie à Wiertz, à elle.

*

Cet ultime étage – à moins que ce ne soit un étage zéro – ne se cantonne pas à la salle du panorama et de la *Crucifixion* que nous venons de décrire. A gauche, il y a l'autre salle dallée, la plus grande. Celle-là se trouve enceinte d'une tenture de feutre blanc couvrant toutes ses parois. On a l'impression d'être dans une antichambre, si pas un caveau. Est-ce la représentation d'un au-delà, d'un invisible, qui vient s'agrèger au réel bruxellois vu dans la salle d'à côté, ainsi qu'à Rubens, Wiertz, et Broodthaers, et son fameux musée vide ? Est-ce une salle de méditation, étrangère à toute religion spécifique, confession ? Un câble électrique pend négligemment du plafond et fait penser que la salle, dans sa configuration, appartenait à la scénographie de l'exposition précédente, à moins que l'expo de Quaytman ne soit déjà clôturée ? Voilà l'état de montage, soit l'état d'inachevé ou au contraire d'achevé, qui s'incorpore à cette exposition de Quaytman. Un degré zéro de l'exposition, en son avant ou son après, on ne sait. Est-on à l'intérieur d'un ordinateur, qui serait tel le ventre de la baleine, ayant avalé Jonas ?

*

Lorsqu'on redescend au troisième étage, qui est le premier étage de l'exposition de Rebecca Howe Quaytman (une exposition et un travail jouant décidément avec les niveaux de lecture comme avec les niveaux architecturaux) on retombe sur la longue cimaise, précédemment décrite, et traversant tout l'espace. En revenant à l'entrée de l'exposition, constat est fait qu'on peut effectuer indistinctement une visite par la droite de la cimaise, ou par sa gauche. Voilà un début, déjà, qui se refuse à être un début. Un zéro qui se refuse à l'être, ou qui au contraire, est plus que fidèle à sa nature de ne pas prendre parti. De ne pas se charger, s'affubler de chiffres. Dans un refus peut-être de mener cette « politique par les chiffres », qu'on vient pourtant de tant appliquer en temps de pandémie ; tant et plus. Néanmoins, le zéro signifie bien qu'on amorce un système numéraire. De zéro mort, on passe à un mort. Ne rien faire... On ne bouge pas... La pandémie pétrifie, laisse sur place. Tout comme le désastre écologique, d'ailleurs, qui progresse par inertie. Zéro cela veut dire : vous n'êtes pas séropositif. Vous êtes dans un entre-deux, en sursis.

*



Mais bon sang, quel est le début ? D'où venons-nous, où sommes-nous, où allons-nous ? Il y a de quoi en avoir le vertige. Cette exposition de Quaytman a sûrement pour thème le vertige. A main droite, en entrant, deux tableaux. Doit-on du reste utiliser ce mot de tableau, pour désigner ces travaux sur bois contreplaqué ? Le bois contreplaqué paraît en référer à l'histoire des peintures sur bois : icônes byzantines, retables flamands. Puis est venue la toile. Mais la toile disparaît, dans l'œuvre de Quaytman. Il y a une sorte d'ellipse, d'oblitération. Qu'a-t-on oblitéré dans l'histoire de la peinture, sinon bien des artistes extra européens, bien des femmes ?

A main droite, disions-nous, viennent deux de ces « tableaux ». L'un représente... un tableau, retourné. Le dos d'une toile encadrée. On semble être sur la voie bien tracée de l'art conceptuel, qui a produit des tableaux de tableaux, sur l'air tautologique. Mais la couche supplémentaire ajoutée trouble : que serait un tableau de tableau de tableau ? Il y en aurait un de trop pour la tautologie orthodoxe. Est-ce alors le déroulé d'une généalogie ? La représentation de notre interrogation quant à savoir de quelle origine nous provenons ? Ou une manière de nous montrer combien nous tournons en rond ?

Le second tableau met à l'avant plan une impression d'une affiche vraisemblablement ancienne, type document historique, d'une « Exposition – Peinture indépendante ». Cette peinture/tract clame : « Jusqu'à ce jour, la peinture fut esclave, traitée comme une marchandise, soumise à tous les caprices d'amateurs. La peinture indépendante s'affranchit de ces servitudes, elle brave l'influence de la mode, elle secoue le joug des fantaisies individuelles et... ». C'est le ton du manifeste, que l'on connaît. Qui est devenu canonique, au vingtième siècle. On point qu'on ne sait pas si on y croit encore. Ce serait reçu aujourd'hui comme une fable : la pandémie ayant montré combien les artistes étaient dépendants de la bonne santé du capital, dont on sait désormais qu'il correspond souvent à une mauvaise santé écologique de la planète. A chaque nouveau mouvement artistique devait autrefois coïncider un manifeste, soit une déclaration de guerre. Mais ici, mis à distance, dans cette « peinture », aujourd'hui, jour zéro, cela semble prendre un autre sens, une autre direction. Soudain, cela ressemble plutôt à une pétition, à une lettre ouverte justement, à « une opinion » comme on l'indique dans

La Libre ou Le Soir, lorsqu'on laisse un point de vue autre s'exprimer. Point de vue autre vite qualifié de complotisme ou d'obscurantisme, par le pouvoir en place. Pouvoir qui serait représenté par cette trame de fines lignes noires et blanches alternées apparaissant d'entrée dans cette œuvre, comme dans presque toutes les œuvres de l'exposition.

A moins que cette impression de manifeste daté ne soit une sorte d'appel aux conscrits, aux armes ? « Nous sommes en guerre » a dit Macron ! Il faut donc que la jeunesse monte au front. Il nous faut des médecins, des infirmières. Mais cela, c'était avant. Maintenant on leur dit, merci, mais vaccinez-vous, ou c'est le licenciement. On vacille de l'appel aux conscrits à la loi Pandémie.

*

Tout au long de la cimaise, et de part et d'autres, sont accrochés des tableaux sur bois, striés de noir et de blanc. Stries diagonales, souvent. Lignes de pluie tombant dru. Représentations d'une réalité numérique omniprésente. Des morceaux des peintures d'Antoine Wiertz, tirées des toiles de son fameux atelier/musée, situé aujourd'hui au cœur du quartier européen à Bruxelles, où il est comme enchâssé à lui, apparaissent en ces fonds striés. Dessus, dessous, avant, après, on ne saurait déterminer un ordre, une hiérarchie, tant l'image s'affirme comme finement illusoire, en sa surface. Manière de suggérer combien les stratégies de communication, engagées par les diverses factions du pouvoir aujourd'hui, troublent l'identification de ceux qui le possèdent et l'actionnent, et à quelles fins.

En sus des stries noires et blanches filent aussi dans les tableaux de Quaytman de fines lignes colorées, jaunes, rouges, semblant marquer des délimitations, des frontières, ou des connexions aériennes. Deux réalités mieux connues depuis un an et demi, par les occidentaux, et bien trop connues par d'autres. Dans les tableaux, émergent aussi des cercles délicatement suggérés, un peu comme si on s'en allait vers les terres de Malevitch, et du carré blanc sur fond blanc.

*

Les fragments des peintures de Wiertz flottent seuls, sur les fonds de Quaytman, dans une profonde solitude. Sur fond de vide. Wiertz a beaucoup figuré des scènes de lutte, de guerre, de corps et de visages en souffrance, en torsion dans ses oeuvres. Les représentations des descentes aux enfers auxquelles s'attaquèrent avec bravoure les Giotto et autres Michelangelo ne lui furent pas inconnues. Tout comme n'est pas si loin la sensualité de Rubens. Des êtres historiques (comme Napoléon) ou mythiques (mi animal, mi homme) viennent à passer. Des femmes et des enfants aussi. Quaytman convoque à nouveau tous ces personnages. Dans ses œuvres à elle, beaucoup d'entre eux semblent chuter, tomber dans un vide, dans le néant, le rien, le zéro. Mais on ne pourrait jurer de l'emplacement du haut et du bas, du sens de la chute.

*

D'une façon assez curieuse, on tombe, dans la seconde salle du troisième étage, sur deux longues vitrines, placées symétriquement de part et d'autre de la cimaise centrale, tranchant cet espace. De prime abord, ces vitrines se présentent tels des espaces de documentation, voire de confession, de dévotion, de prière : là où on allume un cierge pour convoquer l'âme d'un défunt. Certains peintres, tout à leur narcissisme, jouent parfois cette carte de la documentation du travail, à côté du travail. On montre, près du travail fini, la popote interne, les esquisses préliminaires, les fragments d'images retenus à titre de matériel de départ. Si ce ne sont pas les peintres qui pratiquent une telle hagiographie, voilà que les historiens d'art ou les conservateurs de musée et commissaires d'exposition la mettent en place après la mort de l'artiste, par vitrines et publications interposées. Autant de cierges brûlés à la gloire du disparu.

Ici, ces deux vitrines égarées paraissent soudain mimer une certaine scénographie de musée datée, telle que le musée Wiertz, si longtemps délaissé, peut en engager. La démarche est pleine de bonne volonté : on veut apprendre, informer. Non loin du musée Wiertz, il y a d'ailleurs la Maison de l'Histoire Européenne : un musée flamboyant neuf pour le coup, tout à sa pétaradante pédagogie autour du Grand Œuvre européen. Et puis, là, dans son coin, il y a Wiertz, avec son Grand Œuvre humaniste, un peu désuet, passé de mode... Ces vitrines documentaires comportent des reproductions de photographies d'œuvres de Wiertz et les découpages de certains fragments ayant présidés aux peintures de Quaytman. Mais aussi des petits passages de textes apparemment rédigés par des historiens d'art oubliés, en typographie vieille école. Une histoire de l'art se confessant de facto déclassée, mais dont la lecture semble rendre compte d'une adhésion, d'un enthousiasme touchant. La mise en forme actuel du texte et de l'image, toute de contrôle, fera disparaître de tels sentiments. De façon volontaire, le graphisme actuel pourra même agir avec des moyens subliminaux, à des fins de pédagogie, ou de propagande, selon l'angle d'observation pris. Car tout doit faire l'objet d'une attention soignée à sa communication désormais. Au point qu'on puisse se sentir au final plus trompé par tout

cet appareillage communicationnel se subordonnant aux contenus, aux origines, au zéro des choses.

*

En tournant autour de la cimaise centrale, en montant puis en redescendant du quatrième étage, en scrutant les œuvres, la scénographie générale, une géopolitique émerge. Elle se révèle confessionnelle : cette exposition agrège les divisions de l'espace promues par les diverses religions dominantes de l'histoire.

La grande cimaise centrale blanche autour de laquelle on tourne n'est autre qu'une figuration de La Mecque. En soutien de la sollicitation de la religion musulmane sont les références nombreuses à l'abstraction (qui est refus de la représentation) et aux mathématiques (les arabes ayant inventé le zéro).

La cimaise traversant les deux salles d'exposition, et se trouvant flanquée symétriquement par deux vitrines, ainsi que par des « retables » dirions-nous, en entrée de nef et dans le « chœur » est église catholique.

La longue cimaise imagée évoquera pour sa part l'iconostase des églises orthodoxes, ou le mur des lamentations de la religion juive, tant, disions-nous, avec Wiertz, avons-nous des représentations de corps en souffrance. Une autre subtile allusion à la religion juive sera à trouver dans... une grenouille malicieusement cachée par Quaytman dans sa cimaise, pour qui aura glissé un œil dans ces formes ajourées du mur central. Il semblerait que ce soit là une référence au livre de l'Exode, où Dieu annonce à Moïse qu'un fléau frappera l'Égypte, gouvernée par les pharaons, s'il ne libère pas son peuple (le peuple juif). Ce fléau prendra la forme de grenouilles qui envahiront « ta chambre à coucher, ton lit, tes pétrins ». La maladie comme une malédiction...

On pourrait sans doute y ajouter la religion du capitalisme : Quaytman paraît ainsi avoir laissé le soin à sa galerie, la Gladstone Gallery, ayant siège à Bruxelles, de marquer sa discrète présence, à titre de sponsor et de vendeur, sur le livret du visiteur, et les cartels. Autre signe ironique à cette religion économique : la peinture se trouvant tout au fond du « chœur », quasi abstraite, mais laissant voir un tout petit détail, tiré de Wiertz, à savoir un feuillet, semblant s'envoler sur lequel est inscrit le mot « Contributions ».

On trouverait encore trace de la religion du *tout numérique*, exprimé à travers l'omniprésence de la trame lignée noire et blanche dans l'exposition, ce que les gouvernements, aidés par les sociétés américaines que nous connaissons, qui n'en espèrent sans doute pas tant, semblent promouvoir avec force de nos jours. A moins que ce ne soit leur force qu'ils promulguent ainsi.

Ajoutons enfin la religion médiatique : la grande cimaise semble en effet représenter indistinctement une presse rotative, une énumération litannique des maux du globe, du nombre de morts quotidiens, et divers stratagèmes entretenant le suspense. Ce que les découpes dans le mur expriment: wikileaks, Panama Papers, et autre révélations sur le Congo, concoctées par des consortiums de journalistes, pour ne pas dire des confréries.

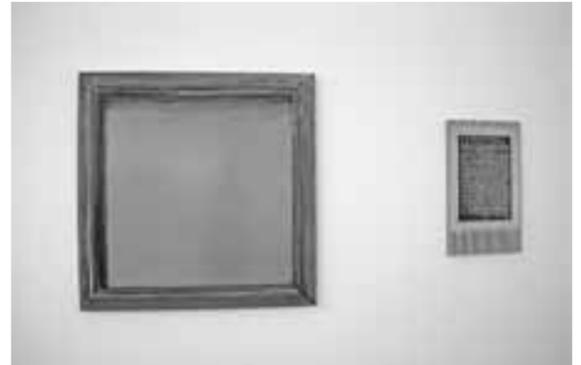
Quelle croyance manquerait encore à ce tableau ? Les bouddhistes iront sans doute se réfugier dans la salle de prière, aux murs de velours blanc, au dernier étage, en espérant que le fracas d'en bas ne les dérangeât point. Les comploteurs de tout acabit verront leur rhétorique représentée dans les vitrines désuètes dont nous avons parlé, car elles peuvent aussi évoquer cet enchaînement de preuves, exposant thèse, cet agrégat d'informations disparates que le Web autorise et dont il a le secret. Et sans doute qu'au dessus de tout ça, il y aurait encore l'Europe, ou l'OTAN ou l'OMS ou quelque organisation de ce type, en grande prêtresse, en évêque...

Pour être mises en présence sur un même plateau, en un même monde, ces multiples confessions n'en sembleront pas moins prises, en cette exposition, en leurs absolus isolements. Tout à soliloquer, dans un grand vide, dans un grand vent.

*

RH Quaytman signe elle-même le texte de salle. Elle raconte sa quête d'inspiration, en quoi elle l'a trouvée auprès du fantasque Wiertz, en ses grands desseins. Lui qui fut aussi apprécié que mis au ban, de son vivant. « Il ne sait pas dessiner et sa bêtise est aussi massive que ses géants » dira de lui Baudelaire. En exergue de son texte, et comme pour répondre à Baudelaire, elle reproduit deux citations. La première est de Walter Benjamin : « La seule manière de connaître quelqu'un, c'est de l'aimer sans espoir ». Et la seconde est de (nul autre que) Wiertz : « Faire bien n'est qu'une question de temps ».

Louis Annecourt



COLETTE THOMAS,

« UN TOURBILLON EFFARANT D'ÉLOIGNEMENT »

Testament de la fille morte, signé du nom de René, se tient comme un pendu entre les termes du triangle « testament », « fille » et « morte ». Colette Thomas (1918-2006) y sonde des expériences qui se dérobent au langage, au visible, travaille sur les limites de l'être, de l'altérité et du silence. Publié par les Editions Gallimard en 1954, accueilli à sa parution et par la suite par un silence relatif comme l'est toute œuvre qui bouscule le tout de l'écrire, réédité par les Editions Prairial en 2021 avec une postface éclairante de Pacôme Thiellement, *Testament de la fille morte* échappe au binôme habituel de l'écrivain et du lecteur. De celle qui fut une brillante étudiante en philosophie, qui suivit des cours de théâtre auprès de Louis Jouvet, qui fut l'épouse un moment de l'écrivain Henri Thomas, la postérité a retenu son alliance avec Artaud, leur rencontre élective en 1946, leur relation unique, passionnelle, gémellaire jusqu'à la mort d'Artaud en 1948, les crises de Colette Thomas, ses internements, son grand retrait. Figurant l'une des dernières « filles du cœur à naître » d'Artaud — ces créatures au nombre de six filles-amantes, de six mères-soeurs auquel on ajoutera Marthe Robert, Colette Thomas... —, Colette Thomas surgit comme un double féminin, qui partage avec lui la nécessité de se réinventer une biographie, une naissance. Eclate un ouvrage-météore signé René, prénom de son père, deuxième prénom masculinisé de Colette Renée Gibert, talisman de re-né, de celle qui re-naît. Omniprésent dans l'œuvre d'Artaud, ce topos d'un engendrement qui échappe au « père-mère », ce refus de l'anatomie humaine court dans les pages du *Testament de la fille morte* au même titre qu'on y retrouve le motif corrélatif et prégnant chez Artaud de l'envoûtement, du vol de sa personne.

Colette Thomas pratique l'écriture comme une forme de prière. On soulignera l'immense liberté des invisibles ou des quasi-invisibles qui, par leur clandestinité, trouvent une poignée de lecteurs qui, au fil des siècles, s'abreuvent à leurs créations. L'espace public des Lettres, Colette Thomas le vomit et en forme le dehors. Le manque de visibilité des rares artistes funambules est aussi une chance, un gage d'irréconciliation de leur œuvre avec le monde de l'art. Il faut veiller à ne pas rétablir Colette Thomas dans une lecture que son écriture désavoue et congédie, à ne pas faire glisser sa pensée de la femme sur la scène du théâtre public. Ses textes ne se tiennent pas dans la transitivité. Le danger serait de les remettre dans le transitif, dans l'axe, eux qui cherchent à désaxer les fondements de l'identité, de l'état civil, de l'existence, de l'exercice du vivre, du théâtre, de l'amour, de la mort. On ne rabat pas l'extrême dans le giron de la littérature, on ne rapatrie pas dans le ventre des Lettres ceux et celles qui, comme Colette Thomas, délaissent la bombance pour l'anorexie. Ceux et celles qui se tiennent au dehors, qui ont déconstruit le biographique et recréé un plan sur-biographique renouvelé. *Testament de la fille morte*, les textes dispersés qui l'accompagnent — contes, fragments... — sont agités de mouvements giratoires parfois très lents, de danses de derviches-tourneurs. Le diagnostic d'Artaud, de Colette Thomas, ou de Valérie Valère, de tant d'autres déclare que le grand asile a pour nom la société. Les gens qui vivent en son sein sont les victimes d'une aliénation qui a réussi là où les enfermés, les internés sont les victimes assassinées d'une aliénation furtive et incomplète.



Denise Colomb, Portrait de Colette Thomas, Octobre 1947

Artaud est le destinataire de la plupart des textes de Colette Thomas, textes qui ne s'arrachent au silence que par un tropisme envers celui qui la fascine. Il n'y a pas à déplorer que nulle trace, nul enregistrement de sa voix lisant par exemple un fragment de *Suppôts et supplications* d'Artaud ne subsiste. Travailler à l'ascèse de l'effacement rend infixable, éperdument libre.

« Mais qu'importe. Je mourrais sans avoir été ni actrice ni metteur en scène ni quoi que ce soit dans le théâtre que cela me serait bien indifférent ».

« Mais je me souviens aussi que toute petite, j'avais de la peine à lire le calendrier parce que je savais qu'il indiquait les étapes de la vie douloureuse d'un homme qu'on appelle Christ ».

Ce Christ dont elle épousa les douleurs, qu'elle tenta de rejoindre par la souffrance, ce Dieu qu'elle rencontra lors de visions et qu'elle abandonna.

Elle et son œuvre ne sont pas oubliées, ne doivent pas être exhumées de l'oubli car elles se tiennent hors de la matière, hors des lois de la physique, dans une rupture avec le monde. Colette Thomas n'aime pas les touristes qui viennent bavasser sur son cadavre de jeune fille morte, brune, blonde bouclée ensuite.

Dans la correspondance d'Artaud avec la jeune femme, on perçoit l'effet de miroir, de reconnaissance produit par celle qui se veut comédienne, qui brûle d'une passion mystique pour le théâtre,

très proche du manifeste du *Théâtre de la cruauté* en faveur de corps-souffles. Artaud, celui qui a été crucifié il y a deux mille ans sur le Golgotha, celui que la société a supplicié, perçoit en elle une sœur en martyre, une jeune femme qu'on a martyrisée « au cours des siècles », que les prêtres ont persécutée parce que, comme Artaud, elle détient le pouvoir rare d'« imposer silence à des légions d'êtres mauvais ». « Vous souffrez du même mal que moi, courir pendant cent pages à la recherche d'une idée qui demande une phrase et trois mots » lui écrit Artaud dans une lettre de début 1947 envoyée d'Ivry. Des rochers de mots, des formules magiques cheminent des lettres d'Artaud aux textes de Colette Thomas et vice-versa, qui les ont co-inventés, co-générés. « Elle donne un autre sens aux mots / un tourbillon effarant d'éloignement ». Ce « tourbillon effarant d'éloignement » vole des pages d'Artaud à celles de la fille morte qui écrit depuis son trépas « je glisse dans un tourbillon effarant d'éloignement ». Le bétyle noir d'Emèse ricoche du texte *Héliogabale ou l'anarchie couronnée* au texte de Colette Thomas, *Derniers efforts avant que je meure* : « La pierre noire d'Emèse a reparu ».

Comme le mentionne Pacôme Thiellement dans sa postface, la trajectoire de Colette Thomas, un certain rapport à la vie, font songer à ceux de Nadja/Léona Delcourt (1902-1941) qui, peu après avoir fasciné Breton, sombra dans la folie et fut internée de 1927 à sa mort en 1941. Les chutes dans la « folie » de Camille Claudel, d'Adèle Hugo, de Nijinsky, de Cantor, de tant

d'autres enfermés renvoient à la société un miroir du couperet de l'exclusion et de l'emprisonnement de ceux et celles qui n'observent ses lois. Cette dénonciation des asiles, du refus des sociétés occidentales d'écouter les voix autres des êtres médiumniques, habités, André Breton la formule dans *Nadja* lorsqu'il apprend que la jeune femme visionnaire dont il s'est détaché a été enfermée à l'asile où il ne lui rendra jamais visite, dont elle ne sortira jamais. Fée-sorcière excentrique, danseuse, sphinx doté de pouvoirs surnaturels, prostituée à ses heures, toxicomane, fréquentant les bas-fonds, Nadja sera broyée par la société dont elle ne reconnaissait pas les règles. Breton vit en elle l'incarnation de la femme surréaliste, de la femme libre, un être indomptable par la société, une femme-enfant, un éternel féminin dont les dessins, les textes à la mythologie singulière, la vie, les visions, les révélations, les dialogues avec les morts témoignent d'un don de seconde vue. Pour Breton, Nadja fut le surréalisme en acte, elle pratique intuitivement une existence et une pensée déliées du carcan de la logique, ouvertes au rêve, aux énigmes, à l'inconscient. Breton n'a rien vu de la détresse de Nadja, la femme « aux yeux de fougère », qui, souverainement éprise, le sent s'éloigner, passer du rang d'astre solaire à celui de Satan, qui lutte contre des fantômes, des menaces de désintégration psychique. Quand Breton lui demanda « Qui êtes-vous ? », elle répond « je suis l'âme errante ». Une formule que le fondateur du surréalisme prend comme une formule poétique sans entendre l'abîme du réel qui la creuse. Le surréalisme a dépathologisé ce que la société étiquette comme désordre mental. Artaud le dira autrement : ayant peur des puissances de l'esprit visionnaire, illuminé, refusant d'y voir l'expression d'une conscience plus haute, le système s'en protège en enfermant les êtres qui communiquent avec d'autres dimensions.

Colette Thomas, Léona Delcourt/Nadja font partie des suicidées de la société que ceux et celles qui ont le sens de la conservation de leur être s'abstiennent de regarder sombrer, les parquant derrière des murs, leur imposant des camisoles chimiques, des électrochocs. « Vous êtes une fleur unique que le monde ne veut pas laisser vivre » écrit Artaud à Colette.

« Toujours le même monde alors ? Non — voici le mien que vous n'aviez pas découvert »

Se violer soi-même pour se détacher sûrement de soi-même ».

Véronique Bergen.

Colette Thomas, *Testament de la fille morte*, Postface de Pacôme Thiellement, Ed. Prairial, 181 p., 15 euros.

Les Monts Analogues

A l'occasion de l'exposition Les Monts Analogues organisée par le FRAC Champagne-Ardenne, qui s'est tenue de septembre à décembre 2021, les Editions Gallimard publient un livre magique *Les Monts Analogues de René Daumal*. Magnifiquement préfacé par Patti Smith, l'ouvrage comprend le roman-culte de Daumal, des documents originaux, des photographies inédites provenant des collections du Musée d'Art moderne de la Ville de Paris, de la bibliothèque Jacques Doucet, de collectionneurs comme Patti Smith, un riche choix d'œuvres d'artistes dévoilées lors de l'exposition conçue par Boris Bergmann et Marie Griffay, directrice du FRAC, et enfin des textes éclairants, inspirés, de Boris Bergmann, Cécile Guilbert et Billy Dranty.

De son vivant à sa postérité inouïe, Daumal (1908-1944), et particulièrement son roman inachevé *Le Mont Analogue*, a inspiré des écrivains, des poètes, des plasticiens, des cinéastes, des politiciens, des penseurs, des scientifiques, des alpinistes, la Beat Generation, la contre-culture des Sixties, Patti Smith, Alejandro Jodorowsky, François Mitterrand, Etienne Klein... C'est la communauté très hétéroclite d'artistes de son époque et d'aujourd'hui qui se voit ici rassemblée : Patti Smith (qui, avec Soundwalk Collective, a sorti l'album *Peradam* inspiré par Daumal, et réalisé des films issus de l'album), Jodorowsky (et son film *La Montagne sacrée*), Philippe Parreno, Karine Rougier, Simon Demeuter, Florence Jung, Hélène Bellenger, Charles Lopez, Bibi Manavi, Maurice Henry, Joseph Sima, Arthur Harfaux, Stéphanie Solinas, Raymond Hains, Daniel Pommereulle, Eric Croes...

Sous-titré *Roman d'aventures alpines, non euclidiennes et symboliquement authentiques*, publié par Gallimard en 1952, *Le Mont Analogue* compose un récit initiatique qui, sans imposer une voie, éveille dans le chef du lecteur l'aspiration à un cheminement intérieur le menant vers le sommet du Mont Analogue. Décrivant l'expédition d'un groupe de savants en direction d'une mystérieuse montagne, le livre a donné lieu à un faisceau de lectures symboliques, mystiques, poétiques, philosophiques. Espace à la fois physique et psychique qui assure le passage entre la terre et le ciel, le Mont Analogue a une existence qui relève de la croyance. Il performe un déplacement de l'équation être = percevoir, de l'« esse est percipi » de Berkeley, vers l'équation être = croire. Son étrange statut se tient en effet tout entier dans la formule daumalienne : « pour le voir, il faut y croire ». Dans ce roman dont l'inachèvement aiguise l'aura, la quête d'une connaissance intérieure s'inscrit dans une prescience visionnaire de la débâcle environnementale, de la disparition de la biodiversité en raison des actions humaines.

L'écriture du *Mont Analogue* est marquée par l'urgence vitale, la course contre la mort. Alors qu'il souffre d'une tuberculose, qu'il n'a plus la force de gravir des sommets, le poète René Daumal substitue à la montagne impossible, qu'il ne peut plus désormais escalader, un mont poétique. Il « crée sa propre montagne », « une montagne allégorique où l'ascension et la descente sont à la fois matérielles et immatérielles » comme l'écrit Patti Smith. Lors de la Deuxième Guerre mondiale, accompagné de sa compagne Vera Milanova qui, en tant que juive, doit fuir les nazis, il se réfugie dans les Pyrénées, les Alpes ensuite. Comment rendre visible aux êtres sur la voie de l'initiation, aux chercheurs d'absolu le sommet



René Daumal. Collection Marie-Jacqueline Daumal

invisible de la montagne magique ? Livre-expérience, livre-témoin qui circule d'une génération à l'autre et dessine une communauté de lecteurs, de créateurs qui ont répondu à l'appel, *Le Mont Analogue* ouvre le verbe à ses puissances mystiques, torsade l'écriture vers un cheminement, une escalade philosophique et corporelle, bâtissant une montagne de mots, une créature imaginaire qui a son répondant dans la réalité physique et qui oblige à l'invention d'un art de l'exploration. Comment trouver ce mont, dénicher sa base, l'escalader ? Comment traduire le texte au cinéma (Jodorowsky, Ben Russell, Raoul Ruiz, le projet avorté de Luc Moullet, Virgile Loyer...), dans les arts plastiques (Charles Hescoët, David Renaud, Kapwani Kiwanga, Rosa Barba, Gaëlle Choisne, Jimmie Durham, Pia Camil, les artistes précités...), en musique (Patti Smith, John Zorn...), en pulsations lumineuses (Philippe Parreno) ? Chaque lecteur, chaque artiste met ses pas dans ceux du narrateur Théodore et du Père Pierre Sogol. Dans *La Grande Beuverie*, Daumal arpente les abîmes des mondes intérieur et extérieur, mettait en scène les explorateurs des paradis artificiels, les adeptes de la voie introspective. Du chapitre « La maison qui marche » au chapitre « Dialogue laborieux sur la puissance des mots et la faiblesse de la pensée », il descendait dans les cercles de la « Jérusalem contre-céleste ». Le vaisseau mental qu'empruntent les lecteurs du *Mont Analogue* nous mène dans les parages d'une confrérie unie par la foi collective qui métamorphose l'impossible en possible, le doute (ce Mont existe-t-il ? dans quelle région ?) en conviction. Le Mont Analogue existe simultanément dans un espace géographique non euclidien et dans une dimension intérieure, dans une géographie de l'esprit. Afin de mener à bien ce voyage vers les « perles de verre » (H. Hesse) du Mont, les membres de l'expédition, et les lecteurs, ont à se

dépouiller de leur moi, condition pour accéder à l'harmonie avec l'ordre cosmique.

Indianiste, grand connaisseur de l'Inde, des *Upnishads*, du sanskrit (dont il rédigea une grammaire), ouvert à l'enseignement du maître spirituel Gurdjieff par l'intermédiaire d'un de ses disciples, Alexandre de Salzmann, Daumal parachève et dépasse dans ce dernier écrit inachevé, interrompu par la mort, le mouvement exploratoire du Grand Jeu. A ses débuts, la dynamique du jeune Daumal se traduit par la création des « phrères simplistes », un groupe littéraire expérimental fondé par des lycéens de Reims : René Daumal, Roger Gilbert-Lecomte, Roger Vailland et Robert Meyrat. L'esprit d'avant-garde des « phrères simplistes » se nourrit d'une veine pataphysique dans le sillage de Jarry, d'une radicalisation du surréalisme et d'une fascination pour Rimbaud, trois éléments qui caractériseront l'éphémère revue *Le Grand Jeu* fondée en 1930 par Daumal, Gilbert-Lecomte, Vailland et le peintre Joseph Sima. Rêveurs ivres d'actions subversives, affamés d'illuminations rimbaldiennes, ceux que Patti Smith appellent les premiers punks, les « punks primitifs » entendent dynamiter la pensée-littérature officielle et réinventer le grand jeu du vivre-créer. S'assignant une mission de révolution des formes, de « casse-dogme », affûtant une négativité qui n'accouche d'aucun au-delà, le Grand Jeu poursuit la destruction de « tout édifice social », de toute « cangue morale ». Ils critiqueront le manque de radicalité du surréalisme dont ils se sentirent proches à leurs débuts. Poursuivant sa recherche d'un « contre-ciel » (titre de son recueil poétique), se tournant vers l'enseignement de Gurdjieff, Daumal s'engagera dans « une « métaphysique expérimentale » irriguée par le monisme de Spinoza et la pensée de l'Inde védique. Daumal perçoit dans

la sagesse séculaire de l'Inde la possibilité d'un contrepoids au malaise profond dont souffre une civilisation occidentale assise sur un système de pensée dualiste. Si Gilbert-Lecomte fait de son œuvre-existence une exploration paroxystique des drogues, René Daumal, après s'être adonné à l'éther, au haschich, à la cocaïne, après avoir survécu à l'expérimentation des molécules chimiques du tétrachlorométhane, cherchera d'autres médiums, d'autres passerelles vers l'au-delà. L'écriture est transmuée en une langue analogique qui se dépasse vers l'Absolu. La poésie, l'art ne s'écrivent pas, ils se vivent. La poésie est moins une question de langage que de plan d'existence et d'état de conscience. On peut la concevoir comme une forme haute, risquée de l'alpinisme.

Le livre *Le Mont Analogue* énonce ce qu'il est, nous dit qu'il incarne une des expressions de cette montagne magique, qu'arpentant ses pages, ses lecteurs gravissent les flancs, plantant leurs piolets dans un de ses versants escarpés ou grimpaient à mains nues. Du Grand Jeu au Mont Analogue, on ne passe pas de la révolution à la révélation mais on exhause la première jusqu'à la seconde. Certains passagers du livre relieront cette montagne au mont Sinaï, au mont Thabor, d'autres à l'Everest, aux neiges éternelles, à la Voie orientale. Comme l'écrit Cécile Guilbert, dans une époque de formatage des pensées, d'asservissement *high tech* de l'humain, l'œuvre de Daumal « agit immédiatement comme un contre-passe d'envoûtement social ». Comme un anti-passe sanitaire, un flamboiement de cristaux poétiques.

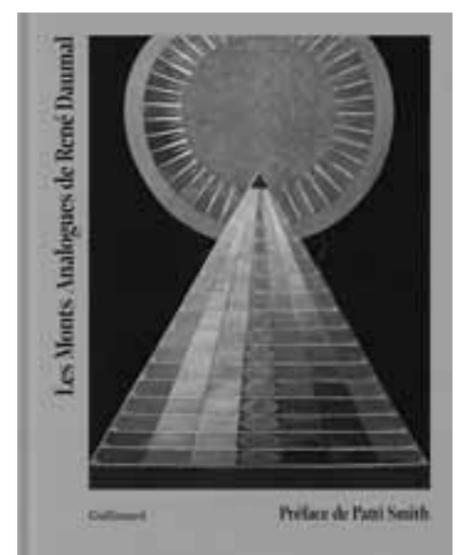
Véronique Bergen.

Les Monts Analogues de René Daumal, Préface de Patti Smith, Collectif sous la direction de Boris Bergmann, Ed. Gallimard, 232 p., 35 euros.

Signalons les parutions récentes : René Daumal, *Ecrits de la bête noire*, Ed. établie et commentée par Billy Dranty, Ed. Unes, 32 p., 13 euros,

Roger Gilbert-Lecomte, *Arthur Rimbaud, Introduction de Bernard Noël*, Ed. Lullule, 52 p., 9 euros,

Et la parution plus ancienne, Joël Bousquet, *René Daumal, Note de Bernard Noël*, Ed. Unes.



Le monde dans un détail



Dupond et Dupont ont une terrible nausée. Le coronavirus n'y est pour rien, ou du moins n'est-ce pas la cause primaire de leur malaise. C'en est la cause secondaire : la consternante réaction de leurs semblables à la pandémie les fait en effet vaciller.

— « Réaction révoltante même ! », surenchérit Dupond.

Si ce n'est la nausée qui les renverse, c'est bien la colère. Ils brandissent alors leurs cannes, font des moulinets dans les airs, soulèvent leurs chapeaux, en perdent leurs lunettes. Ils ont bien sûr quelque chose de pathétique, car que peuvent-ils bien faire face à ce déferlement de bêtise, à une approche de la vie, de la maladie, de la mort, semblant mépriser toute finesse. La peur de l'autre, l'oppression, l'accusation, le contrôle, l'ostracisme, la culpabilisation, la division pour régner.... Des attitudes plus éculées et honteuses les unes que les autres.

La nausée et la colère ne font pas bon effet sur nos compères. Le soir venu, il ne leur reste guère que leurs yeux pour pleurer. Il leur faut parler à des amis pour se sentir moins désemparés. Mais Tintin est loin. Et lors de leurs réunions sur Skype avec le capitaine Haddock, ils ne font qu'accroître leur rage mutuelle au vu des dernières évolutions politiques. Tout cela se termine en injures à l'égard d'Emmanuel Macron et de Frank Vandenbroucke, ce que le comité éditorial du journal Tintin, pour ne pas verser dans la surenchère, a censuré. On leur en sait gré. Car il faut calme garder.

C'est alors que la nouvelle de la tenue d'une exposition inédite de Danh Võ à Bruxelles, tombe dans les oreilles de nos héros. Danh Võ ce gourou, cet ami surtout. Dans leur désarroi, c'est soudain la promesse d'entendre quelques mots sensés, de descendre en des mondes de nuances, comme les asiatiques savent mieux que d'autres peuples les révéler et les habiter. Ne parlez pas aux Dupondt des dictateurs sans noms que compte cette partie du monde, comme partout ailleurs dans le monde. Parlez-leur plutôt des artistes, certainement des cinéastes qui, d'Hou Hsiao-Hsien à Hong Sang-soo, en passant par Apichatpong Weerasethakul, montrent les teintes intermédiaires du réel, tissent une soie plus fine que cette vulgaire toile de jute qu'en d'autres géographies, à commencer par la nôtre, on nous sert comme étant vraisemblable. Parlez-leur de Danh Võ. Donnez aux Dupondt l'occasion de l'écouter. Sa parole est d'autant plus fine qu'elle est à déchiffrer, qu'elle ne s'impose pas à coup de propagande médiatique. C'est une parole éparse, à rassembler. Tout comme étaient à rassembler les fragments de sa statue de la liberté.

L'exposition se déroule dans les deux espaces de la puissante galerie de Xavier Hufkens à Bruxelles, dont les Dupondt pourraient spontanément se défier, en idéalistes qu'ils sont. Ils verront tôt ou tard que Danh Võ n'est pas dupe du lieu où il est amené à intervenir. Il n'est pas moins idéaliste que nos deux inspecteurs, mais ne saurait non plus instaurer un registre d'exclusion. Puisque justement, c'est ce dont l'humanité souffre plus que tout.

Les Dupondt vont d'un bon pas vers l'espace du bâtiment Rivoli, situé tout au bout de la rue Saint-Georges à Bruxelles. La bien nommée. Celui qui terrasse le dragon. Quand ils approchent, la première chose qu'ils notent, comme s'ils ne l'avaient jamais vu, ce sont ces hautes travées de béton en croix qui marquent le rez-de-chaussée de ce bâtiment Rivoli, en lequel sont logées bien des galeries aujourd'hui. On dirait finalement des croix christiques. Des croix sur lesquelles quelque chose ou quelqu'un serait écartelé.

Dans la corsive extérieure de la galerie, donnant sur la rue, ils remarquent un certain vide. Seule apparaît, brandie justement au bout de deux lattes de bois usinées, de section rectangulaire, associés en un T renversé, une photographie encadrée. Cette photographie représente en gros plan des fleurs jaunes aux cœurs noirs. Sous celle-ci figure une légende en caractères élégants comme les affectionnaient les botanistes d'autrefois, indiquant qu'il s'agit de l'espèce *Rudbeckia Hirta*. Une plante présente dans tous les états d'Amérique du Nord, dont le surnom est « Black-eye Susan », soit *Suzanne aux yeux noirs*. Tandis qu'*hirta* vient du latin *hirtus*, signifiant « hérissé »...

Nos Dupondt s'agitent déjà car la fine trame de soie de Danh Võ débute là. Comment se déploie-t-elle ? Quels en sont les premiers fils, lancés dans le monde, faisant monde ? Cette photographie d'une fleur nommée en quelque sorte *Suzanne aux yeux noirs*, au poil hérissé semble être la représentation d'une jeune fille en colère. De la jeunesse féminine en colère. Ce pourrait être un portrait de Greta Thunberg par exemple. Ou de n'importe quelle victime proclamée du fameux mouvement #MeToo. Les deux axes sur lesquels le cadre est placé, l'un vertical, tombant du haut et s'arrêtant au second, horizontal, paraissent exprimer une longitude et une latitude. Il est un fait que le mouvement #MeToo s'est répandu dans le monde comme une traînée de poudre. Disons qu'il a touché surtout l'Amérique du Nord et l'Europe. Ce qui justifierait sans doute qu'il s'agit ici d'une croix à trois branches, et non à quatre ou cinq branches. A ce mouvement #MeToo se voulant universel, il semble manquer des branches, des pans du monde qu'il ne couvrirait pas. D'ailleurs, ces lattes de bois ne sont-elles pas des morceaux amputés d'un arbre qui fut entier ? De la même manière, les réflexions sur le devenir écologique du monde, encore illustrées par la récente COP26, semblent ignorer bien des voix. A commencer par celle de la jeunesse en colère. En effet, il n'y a pas d'axe de bois qui va du sol vers cette photographie. Rien ne part du sol. Tout part du haut, d'un haut inatteignable pour une personne de petite taille. Ne reste plus aux fleurs comme choix qu'à s'amasser en rangs serrés, colorés, pour former une foule jaune (les K-way colorés de Glasgow), aux yeux noirs.

Mais il faut encore comprendre bien des choses dans ce simple arrangement d'une photographie encadrée, posée sur un T renversé de bois, en vitrine. Ce T renversé évoque la silhouette d'un navire. Lorsque les botanistes ont entrepris de réaliser un index du monde vivant (puisque telle fut leur intention : tout identifier, répertorier, tout « placer en vitrine »), ils commencèrent par dénombrer les plantes de leurs territoires proches, mais bien vite, ils s'embarquèrent à bord de navires, pour écumer les recoins les plus lointains du globe, et repérer et encoder des plantes sauvages. Pour en ramener éventuellement en Europe, pour les regarder comme des curiosités, et voir éventuellement ce qu'on pouvait « en tirer ». Les plantes les plus intéressantes pour l'alimentation ou la médecine furent ainsi singularisées et bien vite, « améliorées », à des fins de rendement. Puisque l'homme est ainsi fait qu'il ne semble jamais se contenter du vivant pour ce qu'il est. Un bateau donc, et des longitudes et latitudes à arpenter. Un bateau, ou alors un avion, en ce T renversé, avec une petite foule d'êtres amassés dedans, vu à travers le hublot de l'image. Car aujourd'hui, on voyage en avion, avec les conséquences que l'on sait. On effectue aussi une recherche botanique, en ces voyages aéroportés modernes : une recherche d'exotisme. On veut aller à Bali pour que Bali nous éblouisse, pour que Bali nous esbaudisse, nous et nos amis restés au pays. Pour en ramener, en diffuser des images spectaculaires, se distinguant des images déjà vues. Car du monde, on ne peut se contenter. Il faut en épuiser la vision. Il faut le rendre « plus vrai que nature ». C'est aussi le système orthonormé qui est exprimé dans ce cadre et

ces axes. Système en lequel le vivant « hirsute », échevelé, doit entrer, qu'il le veuille ou non. Ce T renversé, et cette photographie si succinctement légendée représentent du reste une micro puce, un microprocesseur : un système élémentaire d'envoi d'information. Une information simple qui, ensuite, est propulsée de relais en relais, pour sans cesse s'amplifier.

— « Instagram » prononce alors Dupont !

— « Tout à fait, c'est ce que je viens de dire, à l'instant T », ajoute Dupond.

La photographie de notre plante est verticale. Elle est légendée de façon sommaire. Elle porte une sorte de marque de collectivité : c'est un champ de fleurs, une manifestation (de fleurs), une masse. Du moins la manifestation telle qu'on peut tant bien que mal la photographier. Car se pose toujours comme problème au photographe de savoir comment figurer la manifestation en une image. N'est pas grande l'image, là où vaste est la foule. Alors, on fait des images suggérant un « effet de foule ». Et si, à vrai dire, il n'y a pas grand monde dans le réel, s'il n'y a pas foule, qu'à cela ne tienne : une bonne image suggérera une foule. D'autant que de nos jours la foule est dans un lieu donné, mais aussi en divers lieux simultanément. Ainsi, ce n'est point mensonge mais évocation d'une nouvelle réalité globalisée. Quoi qu'il en soit du réel même s'il n'y a pas foule, il faut qu'il y ait foule. Aujourd'hui, pour qu'il y ait opinion, argument, il faut qu'il y ait foule. Il n'y a pas de place pour les arguments de ceux qui ne sont pas dans la foule.

S'il n'y a pas foule, il reste la possibilité de se convaincre de l'existence de la foule. En se convainquant soi-même, en « croyant en soi » (régime religieux de la croyance) on emporte l'adhésion des autres, et alors il y a foule. Une foule de pouces numériques levés vaut bien une foule de corps réels. C'est la naissance de la manifestation virtuelle. Ce que la Foi qui réunissait autrefois les gens pouvait déjà être. Il se fait que le gouvernement a dit qu'on ne pouvait pas se réunir physiquement, alors on trouve des moyens alternatifs de générer une foule et de crédibiliser son omniprésence. Et puis *The world is not enough*, comme le dit James Bond. Alors on force un peu le trait. La doxa, sur Instagram, c'est l'extraordinaire. Il est nécessaire que ce soit extraordinaire, parce que si c'est ordinaire, c'est banal, normal, inerte. Donc, cela ne mérite pas d'être dans le cadre, d'être cadré. C'est indigne d'une image, d'une attention. Les gens, sur les réseaux sociaux, n'ont pas de temps à perdre !

Le problème dans tout ça (et c'est encore inscrit subtilement dans ces simples barres de bois supportant le cadre d'une photographie en couleurs d'un fragment de nature), c'est que ce qui soutient l'image, c'est bien le bois, soit la nature. C'est la nature qui paie l'addition du coût technologique autorisant la manifestation virtuelle. C'est la nature que l'on transforme en matière première, que l'on exploite. L'image ici est à la croisée des deux montants de bois : un peu comme si, paradoxalement, c'est le Christ qui crucifiait sa croix. En usant de toutes ces technologies de communication, on génère une pollution masquée, hors cadre. Comme si, en manifestant, on faisait aussi souffrir la matière inerte et sans voix. Joseph, le charpentier, peut-être. L'être masculin, bâtisseur, dont nul ne veut plus, à l'heure de la déconstruction généralisée sans doute.

Hors de l'image, là dans l'ombre, il y a de même tous les exécutants qui sont crucifiés. Qui exécutent, s'exécutent, que l'on exécute *car il faut bien vivre*. Ceux qui, muettement, en courbant l'échine, dressent l'échafaud de ce T inversé. Le premier d'entre eux (un premier Judas) est sans doute l'artiste Danh Võ, à moins que ce ne soit son commanditaire, Xavier Hufkens, voire sa muette clientèle, autre foule aux yeux noirs. Le second Judas est sans doute le régisseur de la galerie, à qui l'on demande de fixer ces deux montants de bois, l'encadreur qui encadre l'image. Et avant eux, le bûcheron qui abat l'arbre, le menuisier qui l'usine, le transporteur qui l'achemine jusqu'aux distributeurs, qui eux-mêmes l'amènent aux détaillants. Suzanne aux yeux noirs sait tout ça, mais elle est en colère. Et elle veut être belle dans cette colère. Elle veut être dans l'image. Elle est Suzanne au bain. Les vieillards la zyeutent, veulent abuser d'elle.

— « Elle l'a bien cherché ! » disent les Dupondt, soudain mauvaises langues.

Mais c'est alors qu'intervient Daniel (Danh Võ), tout prêt à se refaire là une virginité. Il écarte les vieillards, dit aux Dupondt d'aller se faire voir, rend publiquement justice à Suzanne. Quand il est dans son image, l'artiste est vierge de tout soupçon, quant à sa participation à ce circuit, à cette exécution. Quand il est hors de l'image, il en va autrement. Il est générateur de pollution, il fait image trompeuse pour faire effet de foule, pour convaincre d'un succès. Toute son exposition dans le réel est comme un vaste échafaudage destiné à en édifier une image virtuelle, unique. C'est par l'œilleton de cette seule image que la majorité des spectateurs (on voudrait dire des vieillards) zyeuteront à travers l'oculus Internet, la virginité de l'artiste, sa nudité. Là où, comme le propose Instagram et autre Facebook, on entre dans une intimité naïvement, quoique volontairement partagée, puis entretenue. Intimité mi sincère, mi artificielle, édifiée sur un château de microprocesseurs. Dont on a dit qu'avec la



Rudbeckia hirta

reprise « post pandémie », elles venaient à manquer. Tandis que les prix des matières premières comme le bois, sous la demande générale, augmentaient d'autant. Dupont et Dupond que nous sommes. À peine une lettre de différence...

Le monde dans un détail : sans doute est-ce là un trait de ces philosophies orientales, dont Danh Vō est porteur. Notre détail de la photographie des *Rudbeckia Hirta*, n'est pas épuisé. Il ne saurait l'être, car la philosophie, au contraire de l'économie de marché, n'épuise pas le monde, mais le célèbre, l'éclaire, du moins faut-il l'espérer.

— « Dupont, ouvrez l'œil ! ».

— « Et le bon, mon cher Dupond, et le bon ! ».

Que nous enseigne encore l'histoire de cette plante ? Wikipedia (c'est-à-dire encore Internet, avec le poids écologique qu'il génère, indice de cette éventualité terrible voulant que l'accumulation d'un certain savoir sur le monde précipite la chute de ce monde) nous indique que cette plante fut « découverte », par Olof Rudbeck (1630-1702), qui avait pour particularité d'être un anatomiste, botaniste et... antiquaire suédois. Un peu comme si, dans une biographie, s'inscrivait d'emblée un destin : celui de voir une plante négociée comme un bien culturel, tout de suite daté, rare. Plante immédiatement liée à l'anatomie humaine aussi. N'est pas digne d'intérêt la plante ne servant pas le corps humain ; soit notre anthropocentrisme habituel. Il faut du reste rappeler que la Suède a joué un grand rôle dans la sélection du blé, et plus tard dans les technologies transgéniques.

Ce Rudbeck fut du reste le créateur du jardin botanique d'Uppsala, que l'on pourrait, dans le cadre du présent texte, considérer en définitive et rétrospectivement comme une « exposition » : à savoir une image virtuelle de la nature, supportée, soutenue, par la nature toute entière. Tout comme l'image d'une exposition la supporte. D'ailleurs, remarquons au passage que dans une « rétrospective » d'un artiste, on nomme rétrospectivement art, ce qui pouvait être considéré dans le présent comme quelque chose d'hirsute, d'échevelé, de non (encore) artistique. La rétrospective fige en œuvres les créations. Il ne s'agit pas, par la suite, de désosser, de recombinaison, voire de jeter. Mais bien de cataloguer et de vendre.

— « Encore que le patrimoine ancien fait souvent l'objet de divisions, l'un volant ou s'accaparant tel morceau de statue, l'autre de palais ! » dit Dupond.

— « Je dirais même plus mon cher Dupond : on fait de même avec

le patrimoine vivant ancien, on subtilise un morceau de la dite entité *blé* ou *soja*, pour en faire une propriété privée ! Mais revenons à notre Rudbeck », dit Dupont.

Il faut encore noter une évidence : quand on découvre une plante, on lui attribue souvent le nom de son découvreur, qui en obtient la paternité. Pour exister, la nature doit entrer dans le champ du langage, d'une nomenclature, et a fortiori d'une paternité. Sans quoi elle est indistincte. Les Suzannes aux pétales jaunes et aux yeux noirs, rassemblées dans le cadre de leur miroir Instagram paraissent aussi crier après cela : elles veulent s'affranchir de cette paternité, de ce paternalisme ! Elles ne veulent plus s'appeler *Rudbeckia Hirta* ! Et probablement que le prénom de Suzanne ne leur convient pas non plus. L'anticléricalisme étant vieux combat.

L'histoire nous indique encore qu'Olof Rudbeck donna naissance à Olof Rudbeck Le Jeune (1660-1740, là encore le nom du père), qu'il plaça sous le tutorat de nul autre que Carl von Linné, à qui il céda aussi sa chaire à l'Université d'Uppsala. C'est pour rendre hommage à son protecteur que Linné donna à cette fleur jaune au cœur noir le nom de *Rudbeckia Hirta*. Dans un hommage au père spirituel cette fois, ce qui nuance, montre qu'il existe aussi cette paternité adoptée. Carl von Linné est un personnage clé de l'histoire de la botanique. Il a posé les bases de la nomenclature binominale du vivant, soit la combinaison de deux mots pour désigner une espèce (ainsi de *Rudbeckia Hirta*), qui s'imposa au 19^{ème} siècle. Considéré comme le père de la biodiversité (à remarquer que faire l'inventaire, c'est aussi constater le manque), du fait du répertoire de 6000 espèces végétales, et 4400 espèces animales qu'il contribua à établir (notamment, détail très intéressant, à travers un réseau de correspondants : tout comme Instagram sollicite régulièrement ces collecteurs de preuves et autres lanceurs d'alerte), il est aussi un représentant du fixisme, à savoir une théorie scientifique estimant que le monde est chose stable depuis sa création divine, et qu'il n'évolue pas autrement que sous forme de cycles récurrents. Cette théorie fut abandonnée suite aux postulats du transformisme de Jean-Baptiste de Lamarck, ouvrant la voie à l'évolutionnisme de Darwin.

— « Ce n'est pas se perdre dans les détails que d'explorer ces ramifications » disent d'une seule voix les Dupont.

Toute la finesse du propos de Danh Vō réside notamment en cette plongée dans l'histoire, et dans les parallèles qu'il dresse avec notre époque. Que nous explique-t-il, tandis que nous suivons les pas de Rudbeck et Linné ? Il nous dépeint les remous auxquels on assiste, spécialement au travers des réseaux sociaux. Il y a aujourd'hui ces vastes campagnes de collecte d'informations sur des thèmes donnés : les exactions masculines à l'encontre des femmes, ou l'oppression de la race noire par la race blanche, pour prendre les plus en vues. C'est une recherche quasi éthologique : on tente d'identifier une bête passée jusque là sous le radar, et de stigmatiser son comportement. Aussitôt, il y a langage : pour dénoncer, on nomme. On encourage la libération de la parole, et ce faisant on encourage un effort de nomenclature. La nomenclature binominale choisie, commencerait par #MeToo, et se poursuivrait pour désigner la bête, en un patronyme du genre *Baby boomer*. Car l'anglais a remplacé le latin, à titre de langage d'autorité, de justice (ce qui, soit dit en passant, est peu mis en cause : quel serait le langage juste de la justice). Cependant, il se fait que la collecte constante de preuves de l'existence de cette bête finit par créer un fixisme. Le *baby boomer* ou homme blanc de plus de 50 ans, est là depuis la nuit des temps. Il n'y a rien à en tirer, ni à en espérer. C'est le mal (le fixisme est étroitement lié à la religion catholique, dont il fut contemporain). La question n'est pas de passer au crible cette appellation, de voir si elle est juste, si elle recouvre l'entièreté de la réalité. De toute façon, s'il y a des variations dans les *baby boomers*, ce ne seraient que des sous-espèces... Et d'ailleurs, le développement de la nomenclature va bon train, avec en français dans le texte cette fois *Balance ton porc, ton bar, ton université* etc.

L'histoire, encore et toujours, est riche d'enseignements, car si l'on continue à s'intéresser au cas de notre Carl von Linné...

— « Et nous sommes en droit de le faire ! » dit Dupont

— « Puisque ce monsieur a eu une si grande influence sur l'humanité ! » dit Dupond

... nous apprenons que ce dernier, pour être grand nomenclateur, n'en eut pas moins bien des surprises avec son propre patronyme. En effet, il connut pas moins de neuf binômes (soit double nom) différents au fil de sa vie. Au 17^{ème} et 18^{ème} siècle en Suède, le principe même du nom de famille n'existait pas encore réellement. On usait de la tradition scandinave fondée sur la mention d'une filiation paternelle. Le père de Linné se nommait ainsi Nils Ingemars-son (Nils, fils d'Ingemar, grand-père de Linné). Mais Nils, pour répondre aux exigences de l'université de Lund, où il souhaita un jour s'inscrire, eut à porter un nom de famille. C'est à nouveau un

superbe détail, car à suivre le raisonnement sur lequel Danh Vō nous entraîne, on pourrait en déduire que c'est la science et le social qui exercent finalement une violence sur le vivant, de par son établissement de cercles, de nomenclatures, de catégories, comme par exemple entre homme et femme, noir et blanc, plante domestique et sauvage, vacciné et non vacciné. A cette demande de porter un nom de famille, Nils décida dans une inspiration soudaine, de s'en référer au... tilleul de la propriété familiale ! Et de se nommer Nils Ingemar Linnæus (de *linn*, le tilleul), dans une formulation latinisante, du fait qu'il était de bon ton à l'époque de se placer sous l'égide du latin. Il n'était pas le premier à le faire, dans la famille, à l'époque, car la propriété familiale se nommait Linnagård, soit en suédois « La ferme du tilleul ». Divers noms de famille s'en approchant en furent « naturellement » déduits. C'est absolument génial d'apprendre cela, car d'une part cela nous révèle ce fait étonnant que le père de Linné s'est choisi volontairement un nom de plante latinisant, choix significatif au regard du système de pensée que son fils entreprit de fonder plus tard. D'autre part, cela nous évoque une ancienne réalité vernaculaire, pré universitaire, qui associait en son langage, en sa nomenclature, bien plus spontanément l'homme à son environnement naturel, au lieu de l'en distinguer. Souvent même, il ne semblait pas y avoir la moindre nécessité de nommer tant on faisait partie d'un tout qui n'était pas celui du langage. Lorsque le rebaptisé Nils Ingemar Linnæus eut un fils, il le nomma Carl (notre futur Carl von Linné), en hommage au...souverain du moment, Karl XII de Suède. De la référence au père, puis au tilleul, on passe au souverain. Enfant, et dans un retour à la tradition scandinave initiale, on le nomma d'abord Carl Nilsson. Comme si l'enfance, dans son indistinction sociale pouvait encore se permettre d'être hors du langage, et pour tout dire hors du pouvoir (songeons d'ailleurs aux débats actuels concernant le choix de vacciner ou non les jeunes enfants, ce qui revient presque à un baptême désormais, ou au contraire à un maintien dans un champ d'hérésie, puisque sont hérétiques ceux qui ne sont pas vaccinés). Puis il fut nommé Karl Linnæus, souvent orthographié Carl. Lorsque, comme son père, il s'inscrivit plus tard à l'université de Lund, son nom et son prénom connurent une nouvelle métamorphose latinisante, sous les injonctions précédemment exposées. Le voilà alors nommé Carolus Linnæus. Sa carrière fut brillante et après avoir été anobli et désigné médecin de la famille royale de Suède, il prit en 1762 le nom de Carl von Linné, sous une double influence française (pour Linné) et allemande (pour von), du fait des modes et alliances politiques de l'époque.

Faire entrer un être vivant dans un cercle social, et dans le langage, ou plus exactement dans une nomenclature, semble avoir été ainsi constamment une manière de placer cet être sous le régime d'une éthique dominante et/ou sous le régime d'une mode (ce qui a de quoi beaucoup nous faire méditer). Ainsi, notre T renversé est aussi une sorte d'entrée en typographie, de sas typographique : *Je te baptiste, au nom du Père, du Fils et du Saint Esprit*. Dans la rigueur géométrique du caractère latin réside déjà une contrainte pour le vivant. C'est avec des traits simples qu'on trace une lettre. Mais derrière ce tracé simple, cet acte élémentaire, enfantin, de dessin, se cache généralement tout un monde de pouvoir. Le vivant paraît s'écrire plus volontiers à la main, dans une graphie échevelée, désordonnée, mouvante.

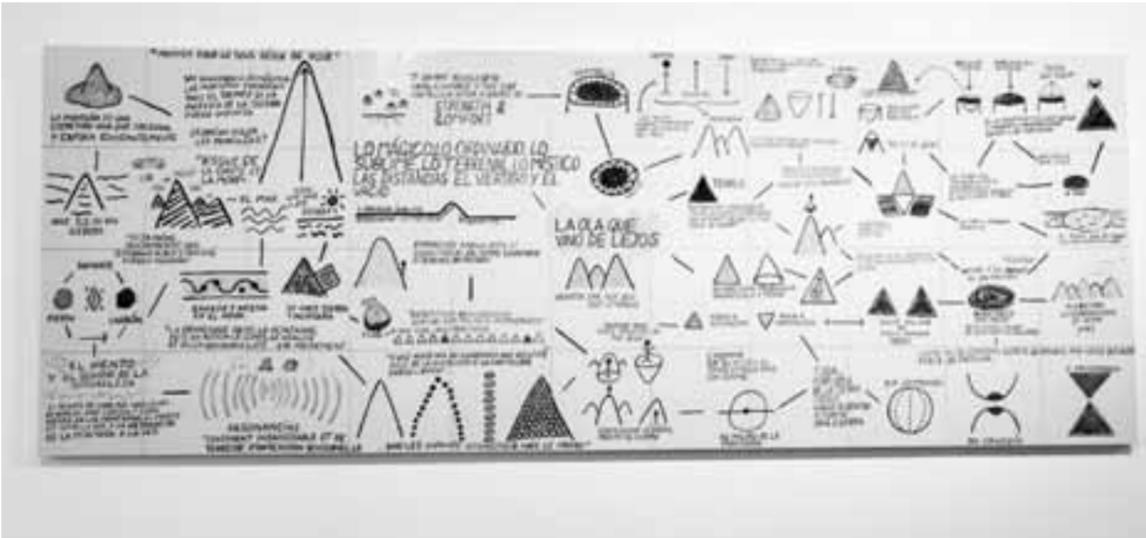
En cet exposé du pouvoir, de la morale, des modes, on ne saurait non plus négliger les influences en définitive hautement biographiques à l'œuvre. La façon dont le caractère et le parcours si particuliers d'une personne peuvent avoir de fortes conséquences sur des masses entières d'individus. Les indices abondent, dans le cas de Carl von Linné et nous montrent que si des orientations humaines sont prises, c'est toujours dans une complexe relation entre un contexte sociopolitique, et une psyché individuelle, elle-même ancrée dans une famille, et enfin (mais en dernier, hélas) dans un territoire donné.

— Avec tout cela, mon cher Dupont, nous n'avons pas encore franchi le sas typographique de cette exposition ! Il nous reste tout à découvrir. Poussez donc la porte de cette galerie. Entrez donc, cher ami !

— Mais après vous, mon cher Dupond, après vous !

Jena Tausen

Variété des choix, unité de la qualité au FRAC de Dunkerque



« La ola que vino de lejos » (La vague qui venait de loin) © Angivyr Padilla – FRAC Grand Large



Nefeli Papadimouli, « Être forêts », 2021. © Photo : Salim Santa Lucia

Visiter le FRAC Grand Large tient toujours un peu de l'expédition. La vastitude des lieux se prête à la multiplication des expos et leur qualité suggère de prendre son temps

En guise d'antichambre aux œuvres des jeunes diplômés de l'École d'Art supérieure Dunkerque Tourcoing, au dernier étage, trois échantillons de la production d'artistes confirmés. Installé là depuis un long moment, le « Monument of Cloth » d'Ana Lupas rend hommage à la transformation de la matière par l'art. Ce sont des draps suspendus comme s'ils devaient sécher après lessive. Mais transformés en aluminium, ils échappent à la précarité du tissu. Objets initialement cantonnés à la trivialité du quotidien, les voici promus au rang de construction mémoriale, à la fois dérisoire et signifiante. Ils trouveront écho chez Nicolas Deshaies.

Un film dans lequel Lorena Lizzeruelo (1974) suit la vie d'un couple de bateliers navigant sur l'Escaut entre Dunkerque et Valenciennes. « Le temps d'un fleuve » alterne le mouvement linéaire de la péniche sur l'eau avec des plans très rapprochés des navigants, de certains éléments matériels liés au transport tandis que le capitaine raconte sa vie. Au côté documentaire, la réalisatrice ajoute la perception de la lenteur de la navigation en contrepoint avec la proximité de l'humain et le poids du gigantisme des composants portuaires. Un cours d'eau plutôt tranquille face à l'agitation mécanique des activités industrielles et commerciales.

De Yona Friedman (1924-2020), hanté par la communication, il nous est donné de lire au sol ses pictogrammes destinés à être compris universellement. Il a dès lors mis en 'images' des actions ou des concepts susceptibles d'être compris directement par le graphisme. Soit une sorte d'esperanto visuel universel qui gommerait les barrières que constituent les langues nationales

Mutations prospectives

Alentour, la jeune génération prend un relais constructif à travers ses « Diplômes à suivre ». Parmi les métamorphoses présentées, « Pamesa » d'Apolline Ducrocq transpose en sérigraphie des pavements, des débris de sol. Résultat : une cartographie domaniale faite d'éléments abimés, ruinés, intacts ou morcelés, bribes de passé d'un territoire ré-imaginé, archéologique, témoin d'une rénovation à venir.

Margaux Ribeaucourt ajoute à cette démarche des vestiges en forme de couronnes. Elles se présentent sous les apparences de verre ébréché. Elles paraissent reliquats d'un pouvoir fragilisé d'une époque passée du monarchique au républi-

caïn, conservant sur elles des traces colorées d'un passé rutilant.

Geoffroy Didier s'empare de motifs architecturaux de façades roubaisiennes. Ils s'apparentent à une évocation florale, le végétal ayant dans ce cas-là une symbolisation de cycle qui s'étend de l'éclosion au dépérissement et, pour les villes, de la prospérité à la faillite. C'est pourquoi elles sont conçues avec des matériaux de chantiers et reliées entre elles par des sangles.

Lucie Marchand s'aventure dans une autre perception temporelle. Elle a pris une empreinte du sol dunkerquois à un endroit où passe un rail. Les résidus qui y sont agglomérés formant une matière unique constituent un condensé de l'existence de l'endroit où cette trace a été prélevée. Cette visualisation de la temporalité d'un lieu appartenant à l'histoire de Dunkerque se présente comme une tapisserie tissée avec des fils de différentes textures.

Chez Oksanna Baudemont, c'est un véritable endroit qui a été élaboré et dans lequel il est loisible de pénétrer. Un mini labyrinthe, une tente sans toit avec des zones entre lesquelles promener, un volume à explorer comme un fond marin. Car précisément les dessins inscrits sur les voilages font allusions à des organismes poussant en profondeur aquatique. Un micro-univers au sein duquel semblent nager ces éléments vivants agrandis pour devenir visibles.

Il ya de l'organique aussi dans le travail d'Hanna Selvi Dahan. Sa « Fissure » est composée d'un duo d'écorce d'arbre désuni de son tronc. Ces deux moitiés d'un même tout ont valeur symbolique de séparation en dehors de leur origine, témoignant que même scindée chaque partie a pour genèse un ensemble commun.

Tout autre est l'« Orgue de barbarie » dont les tuyaux sont des assemblages de douilles d'obus de la guerre 14-18 que les soldats sculptèrent à l'époque en tant que souvenirs. Mathurin Van Heeghe a appris à travailler le métal pour en faire un instrument de musique populaire car lié aux réjouissances foraines. On perçoit la complexité du projet qui mêle d'authentiques éléments d'arme meurtrière, de leur transformation en objets d'art, de leur transmutation en accessoire de ritournelle. Un brassage complexe de référence aux massacres et d'allusion aux festivités pacifiques.

Les sculptures d'Amine Haddadi sont liées à des reminiscences d'enfance de murs en parpaing. De cette monotonie architecturale, de ces maçonneries à relent pénitentiaire, elle façonne des barres cimentées, miniatures des grands ensembles de banlieues. Mais elle leur accorde une fragilité par-

ticulière puisque obtenue en les coulant dans du carton ondulé. D'où un équivoque aspect de massivité solide et de durabilité fragile.

Architecture encore chez Thibault Barrois. Baptisée « Parallaxe », elle se présente comme une structure ouverte, dessinée dans l'espace par des barres en acier. Visualisation de la perception d'un regard saisissant, selon son positionnement, des plans successifs en une fois selon les trois dimensions. Alexis Bens s'est inspiré du mythe de l'Atlantide, légendaire île engloutie. Trois cercles verticaux indiquent le mouvement supposé des flots qu'on entend par enregistrement sonore. Tourbillon, impulsion, vide, bruit synthétisent une catastrophe devenue invisible puisque le territoire a disparu.

Rescapés d'une performance déambulatoire, des chapeaux en tôle d'acier et fragments d'abat-jour permettent à Clara Carpentier de les utiliser comme sculptures statiques après un usage dynamique passant de la sorte du statut vestimentaire à celui de repères. Victoria Carré invente des corps à sensualité mutante, organiques et étirés, surgis à un moment de leur conception qu'on imagine volontiers en train de se modifier au gré d'un temps utopique.

Rétrospective de l'inutilitaire

S'emparer de produits industriels afin de les traiter de manière artisanale est le projet de Nicolas Deshaies. « Glissements », qui donne un aperçu de sa production des dix dernières années, ouvre sur un monde fabuleux. Se retrouver confronté à des objets familiers soudainement convertis dans l'inutile crée une poésie étonnante que la parfaite finition du travail rend magnifiques et raffinés.

D'abord, étrangeté liminaire, chacune des salles de cette exposition est reliée aux autres par des 'canalisations' en polyuréthane parcourues d'un flux de chaleur, circulation vitale imperceptible comme pour nourrir chaque cellule de création, les maintenir dans une idéale température spécifique. Peut-être aussi telles des intestins digérant des apports externes avant de les transformer en matières vitales.

Huit tables anodisées et bariolées occupent une cellule. La luminosité ambiante s'y reflète. Ça et là, des bustes à l'ancienne y sont posés, anachroniques, inappropriés, stigmates insolites d'une époque révolue. A la verticale des cloisons, des réalisations abstraites mi-gestuelles, mi-géométriques. Combinaison du lisse de l'anodisation aux colorations fluides et de l'apport saugrenu d'une plaque en polystyrène aux apparences de peau humaine carbonisée ou totalement translucide.

Pour suivre, un endroit consacré aux céramiques utilitaires que sont nos éviers, cuvettes, bidets, baignoires... La fascination tient à la forme rigoureuse de chaque objet qui possède quelque chose de la perfection formelle telle que la recherche un certain design. Elle s'accroît lorsqu'on s'aperçoit qu'ils ne sont pas susceptibles de correspondre aux actions généralement associées à leur usage courant. Là réside la puissance du choc poétique, le décalage avec la rentabilité économique et la trivialité journalière.

L'étape suivante mène à des tuyaux et plaques émaillées. C'est le lieu du géodésique. Un paysage qui ne choisit ni l'abstraction ni la figuration. Qui oscille entre les cicatrices du labourage, les ravinelements de l'écoulement des orages, les fractures de séismes terrestres. Posée à la verticale, chacune des plaques dit une portion de territoire brandit comme un étendard. Enfin, lorsque Deshaies aborde une autre technique sculpturale, le bronze, il offre des gourdes ou des poires, des oignons, un ver se tortillant, un paquet de chair emballée, des pousses agressives sorties d'un derme ou d'un humus...

Imageries de facteurs de rêves

« Archipel » rassemble les travaux d'artistes émergents en résidence. Les eaux-fortes rehaussées à l'encre de Maxime Testu clament leur luminosité colorée avec une sorte de jubilation joyeuse. Qu'il s'agisse d'humour noir (squelette fourni avec les cadres ; jeux de doigts avec guillotine) ou d'individus surpris à des gestes familiers comme brandir son téléphone portable, s'y (ad)mirer, y parler à une image apparue, s'en servir en guise de main prolongée. La forme frise la caricature sans néanmoins ridiculiser les personnages. On sent l'interrogation au sujet du fonctionnement de la communication monopolisée par l'image et la technologie.

Nefeli Papadimouli a cousu des costumes, les a agglomérés les uns aux autres. Ils ont d'étrange aspect dans la mesure où ils sont assemblages de poches, tenues vestimentaires pour personnages amenés à des rituels spécifiques. Ils sont accrochés sur des tringles comme accessoires en coulisses préluant à une entrée en scène. Leur matière connecte souplesse et raideur. Un film rapporte la performance collective de danseurs animant une cérémonie collective de pratique corporelle ensorcelante en quête de spirituel au sein d'un environnement forestier.

La démarche de Jean-Julien Ney est complexe, impérieuse, philosophique, ludique. Il s'empare d'appareils médiatiques rendus obsolètes par l'évolution galopante de l'électronique afin d'en déstructurer la composition et d'en analyser le fonctionnement en les transformant en montages

LA VIE TOMBEE

susceptibles d'être accueillis dans les trois dimensions d'un lieu où ils seraient considérés comme des pièces archéologiques. Il fait surgir une nouvelle réalité qui démontre en quoi l'utilisation de ces outils conditionne des façons de communiquer.

Cette recherche débouche sur des 'sculptures-installations' nées des instruments originels, dotées d'une potentialité esthétique forte, dépouillées de leur initiale raison d'être dans la mesure où elles se voient devenues œuvres muséales porteuses de significations potentielles que le visiteur est censé inventer. Cela ne va pas sans un humour sous-jacent ainsi que le suggère un titre tel que « *Hachoir [mental] universel* ».

Une des réalisations la plus emblématique est sans doute celle qui s'est emparée de cette machine à clavier, relativement simple, qui permettait de retranscrire la sténographie d'un discours oral sur un rouleau de papier. Outre une dissection de l'appareil, Ney propose des éléments reproduits, refaçonnés, transformés, ré-agencés. Si bien que la graphie des mots prononcés et saisis en sténo peut devenir tableaux simili abstraits ; que la bande enregistrée contient en fait, mise en abyme, une réflexion de Noam Chomsky à propos de notre façon de classer les vocables.

Explorer son territoire

Au départ d'une légende vénézuélienne, **Angyvir Padilla** a conçu une installation inspirée par un terrier. Symboliquement, dans une vidéo, elle se montre en train d'en graver la pente chargée d'un poids considérable, en référence au mythe de Sisyphe sauf qu'à la fin il se trouve que son fardeau est un trampoline qui pourrait la propulser vers d'autres monticules. Car il ne s'agit nullement, dans ce cas, d'arpenter la même pente durant l'éternité. Plutôt de choisir vers quel horizon se diriger pour poursuivre une existence humaine.

Elle a donc concrétisé un espace imaginaire composé de photos paysagères issues du bassin minier et du littoral nordique disposées verticalement au sol, de buttes en plâtre recouvert d'argile répandue, de pierres en céramiques obtenues par impression 3D fichées sur des tiges métalliques. Le visiteur est invité à s'y promener comme s'il explorait le territoire emblématique de celui que l'artiste a fréquenté au cours de ses propres pérégrinations. Une sorte de 'story board' accompagne l'ensemble en guise de guide géographique et autobiographique. Chaque déambulation s'apparente à une exploration que chacun effectue selon sa sensibilité et ses propres souvenirs.

Michel Voiturier

Au **FRAC Grand Large, 503 avenue des Bacs de Flandre à Dunkerque** : « *Diplômes à suivre* » et « *Archipel* » jusqu'au 2 janvier 2022 ; « *Glissements* » de **Nicolas Deshaies** jusqu'au 13 mars 2022 ; « *La ola que vino de lejos* » d'**Angyvir Padilla** jusqu'au 30 avril 2022.
Infos : +33 (0)3 28 65 84 20
www.fracgrandlarge-hdf.fr/



Autoportrait de Rimbaud "bras croisés dans un jardin de bananes", 1883
Crédits: Arthur Rimbaud /BNF

La disparition d'un être n'est pas nécessairement liée à la mémoire intérieure, à l'expression gardée au profond de soi du miracle de ses yeux, du cillement auquel se réfère le souvenir cherchant à les rallumer par la foudre de l'amour, et Chris Marker, auteur de *La Jetée*, a su dire mieux que quiconque combien l'image d'un film, si même la plus brève, rattachait disparition et réminiscence. Une jeune femme s'est évanouie dans les limbes du temps, des plans fixes, des photogrammes en somme ont obtenu que l'attention se fixe sur elle – et puis vient cet instant féérique, et qui sera le seul, où les paupières de la disparue battent, en résonance avec sa transfiguration. On songe tout à coup aux clichés, si peu nombreux, huit paraît-il, qui sont demeurés les témoins mémoriels, les témoins physiquement attestables, de l'existence d'Arthur Rimbaud.

Il y eut aussi des dessins, certains d'entre eux caricaturaux, manifestement à charge et peut-être faits pour nuire, comme celui exécuté par Verlaine, datant de 1877, par conséquent d'après la rupture entre les deux hommes, où la figure d'un Rimbaud ébouriffé scande une quinzaine de phrases écrites, destinées selon toute vraisemblance à mettre fin à un inexplicable silence. « *Dargnières nouvelles* » en est le titre. Verlaine se moque du « *crasseux* », le mot est de lui-même, il ironise sur une fuite qu'il ne comprend non plus qu'il ne l'estime, c'est d'un déni opposé au geste si grave de l'invention poétique selon Rimbaud qu'il est question. Mais Verlaine se retournera et sera la main agissante concernant la publication de l'œuvre de ce dernier. L'un et l'autre semblent pour l'essentiel inséparables depuis que Fantin-Latour les voulut réunir dans son tableau sans doute le plus connu, et pour cause – on y voit Rimbaud déréalisé par un clair-obscur de pure, d'absurde rhétorique, tandis que celui qui deviendra son principal éditeur relie la tablée à laquelle tous deux participent à la substance vague d'un rassemblement de têtes à son point de contact d'un soir avec la société de son époque. Il existe de plus une esquisse peinte, plus tardive,

n'ayant plus rien à voir avec une provenance parisienne ou cultivée, jouant du statut moral du sujet représenté : Rimbaud, encore, mais contrairement à sa grande force de poésie et de marche, affiché telle une personne hagarde et à la sourde souffrance car tout juste rescapée de la balle que lui avait promise, comme à la bête du sacrifice, ce compagnon de rencontre scriptural, toutefois trop éloigné de l'eau de source que le premier recherchait, déjà se mouvant vers un « *dérèglement de tous les sens* », au-delà de son ébriété spirituelle. L'esquisse peinte, quand on l'interroge, se révèle détentriche d'une clé, mais on ne sait, on ne saura jamais laquelle.

L'image précarise le poète en sa saison en enfer. Et c'est désolant. Il est tout d'abord un accès vivant, ou vital, au gré du lecteur ou de l'admirateur, à l'incertitude incarnée de l'émotion à tous les pôles réels d'une existence de mortel. On ne peut, on ne peut vouloir réussir à lire un visage du passé, un être du passé à l'aide d'un souvenir matérialisé, et c'est la raison qui pousse malgré tout à recourir aux images, et en particulier, depuis qu'on l'a créée, à l'illusion photographique, le souci étant de toucher, oui, ça et rien de plus, à la transparence du temps alors que le destin, lui, n'offre qu'opacité. Et on ne peut lire, sauf traduit en des atours trompeurs, le « phanos » qu'est la part de soi au bord de soi à l'écoute de sa propre conscience dont un poète comme Rimbaud signifie qu'elle est possible. Comme si à l'incertitude répondait, quoique indistincte encore, de la lumière – et comme si aux traits d'un visage (celui de Rimbaud pris en photo par Etienne Carjat en 1871 demeure haut suspendu dans l'esprit, alors même qu'on ne fait que se le remémorer) s'appariait un état de l'être en mutation continue.

Les images, celles de tous et de chacun, détrônent en quelque sorte tout rapport de soi au passé, l'étonnant étant que voilà ce rapport néanmoins réarticulé à ce qui fut, dans un dessein contraire, à bien des égards aussi important, et parallèle. Dans le cas de Rimbaud, on voit que ce rapport infléchit jusqu'à la courbe de l'histoire et que la vie tombée, celle mythique du promeneur infatigable, du façonneur de continents verbaux, le cède à une obsession de véridicité sans autre exemple. Réémergent des prises photographiques couleur de miel, du temps de Harar et d'Aden où le poète devenu épistolier s'est enfors de poésie : on ignorait qu'elles aient pu subsister, on les montre, les remontre, le commerce s'en empare dans le but de les étalonner sur les règles du jeu d'un pandémonium littéraire, inadmissible. Ainsi de la vue du perron de l'hôtel de l'Univers, jadis situé justement à Aden, où s'aperçoit, accoudé à une des tables de café présentes, quelqu'un de très pâle, un homme entre jeunesse mûre et proportions d'adulte, au milieu d'un groupe de coloniaux prenant la pose. Est-ce lui ? Cette photo a jailli du néant, enfin, presque, car on hésite sur son origine. Sinon, qui serait-ce ? L'antériorité du futur sur ce passé-là a fait visiblement long feu, et pourtant on dirait d'un nouveau retirement, bien dans la ligne de l'espoir meurtri dont Rimbaud fut le foyer.

Aldo Guillaume Turin



Attention! Nous changeons d'hébergeur
Flux-News.be devient
FluxNews.be (sans le tiret)

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

Abonnez-vous !

Rédaction: asbl Flux • Edit.resp.: Lino Polegato / Conception graphique, remerciements à Anne Truyers
60 rue Paradis, 4000 Liège • Tél. : +32.4.253 24 65 • Fax : +32.4.252 85 16 • fluxnews@skynet.be • 0

Avec le soutien de la Fédération Wallonie-Bruxelles



MARC BUCHY

KATYA EV

NEW SPACE

CURATION
DOROTHÉE
DUVIVIER

26.03.2022
↙ 08.05.2022



uhoda



Wallonie



FÉDÉRATION
Wallonie Bruxelles



Liège



Province
de Liège
Culture

RUE VIVEGNIS 234
4000 LIÈGE