



FLUX NEWS

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

Trimestriel d'actualité d'art contemporain: mai, juin, juillet 2022 • N°88 • 3€



Francis Alys, photo Luca Stefanon

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

2 Édito.

4 Les ukrainiens à Venise, un texte de Colette Dubois. Interview de Pavlo Makov, artiste du Pavillon ukrainien..

5 Le Pavillon belge à Venise, textes de Judith Kazmierczak et de Colette Dubois.

6 59e Biennal de Venise, interview de l'artiste colombienne Delcy Morelos. Interview de Francis Alÿs par Lino Pologato

7 La Biennale à l'heure du réenchantement, un texte de L.P.

8 Entretien avec Denis Gielen par Clémentine Davin. Expo au BPS22 sur le thème de l'adolescence, un texte de Vandi Makubikua

9 Recensement expo Gaillard & Claude et Aline Bouvy au MACS par Clémentine Davin.

10 A Bocca Chiusa, Johan Muyle à la Belgian Gallery. un texte de Clémentine Davin. Expo Stephen Sack, texte de Véronique Bergen.

11 Un texte d'Aldo Guillaume Turin sur une intervention de Djos Janssens. Art public liégeois, un texte d'Anne Mathurin sur l'intervention de Maria Vita Goral au Pont de Fraginée.

12 Expo de Laetitia Bica, un texte de Florent Delval

13 Aïcha Snoussi au Palais de Tokyo, un texte de Florent Delval

14-15 Esh Capitale culturelle européenne, Grand Duché de Luxembourg, un recensement de Michel Voiturier.

16 Expo collective au chateau de Laarne par Luk Lambrecht. Pavillon de Lituanie, Robertas Narkus par Lino Pologato.

17 Pavillon Coréen , un texte et interview sur l'oeuvre de Yunchul Kim par Maria Giovanna Musso

18/19 Texte et entretien sur Laurine Rousset suite à son expérience poétique avec la chorégraphe Carolyn Carson par Véronique Bergen

20/21 Interview de Katya Ev et Marc Buchy par Pascale Viscardy suite à une expo à la New Space

22 Entretien avec l'Echevin de la culture liégeoise Mehmet Aydogdu par Lino Pologato

23 Sur l'oeuvre de Jacques Clauzel, un texte de Régine Rémon. Expo de Costa Lefkochir au Musée de La Boverie par L.P.

24/25 Breath in Horst Festival, Interview des protagonistes par Pascal Viscardy.

26 Sur l'oeuvre de Carole Louis, un texte de Céline Eloy. Creshendo, une expo collective sur fond d'échange culturel, un texte de Céline Eloy.

28 Les quartiers d'été, un texte de Yoann Van Parys sur l'expo de Vonna Mitchell à la Galerie Jan Mot.

31 un entretien entre Athanasia Vidali et Lino Pologato

32/33 Expo Rinus Van de velde à Bozar, un texte de Louis Annetcourt.

34 Expo sur l'abstraction à La Patinoire, un texte de Michel Voiturier

35 Commentaires de Jeanpascal Février sur l'oeuvre de Marthe Wéry.

Il sera bien sûr beaucoup question de la Biennale de Venise dans ce numéro d'été, comment peut-on parler d'art au moment où se déroule une guerre en Europe ? C'était la question que je me suis posée tout au long de cette Biennale en visitant les expos proposées. Tous ceux qui ont cru et j'en faisais partie qu'un débat pouvait avoir lieu sur la question se sont trompés lourdement. Dans la plupart des cas cette question a été banalisée et beaucoup d'artistes, publics confondus, ont préféré botter en touche. On est à Venise pour faire la fête après tout, l'art est là pour nous faire oublier cette réalité qui nous empêche de vivre tout simplement. Un des premiers constats fut le manque total d'empathie vis-à-vis de cette « Piazza Ucraina » située en plein coeur des Giardini. Désertée par le public local, elle semble isolée et non convenue. Même constat du côté du pavillon russe: que sont devenus les deux artistes russes qui courageusement ont voulu faire un geste fort en se désengageant du projet initial? Isolés chez eux, ils le sont sur le plan international également. En visitant le pavillon ukrainien une idée m'était venue à l'esprit. Pourquoi ne pas inviter quelques Russes, diabolisés pour le moment, à venir dialoguer pacifiquement avec les artistes ukrainiens présents en masse dans la Biennale? Gonflé par cette idée, je la propose illico à Pavlov Makov, le sélectionné officiel du pavillon ukrainien. Un geste de fraternité entre artistes aurait-il pu devenir un geste fort pour l'art? Fraternité, c'était le mot de trop à ne pas prononcer dans le cadre de mon interview. Une altercation s'ensuivit et l'artiste a brutalement interrompu toute forme de dialogue. Rien que l'idée d'évoquer ce mot de fraternité l'avait mis dans une colère indescriptible. Sa curatrice dut intervenir avec diplomatie pour le calmer. Cet épisode m'a rendu mal à l'aise et m'a fait comprendre le degré de souffrance enduré par l'artiste. Vivant ce conflit de l'intérieur, Pavlov s'est senti blessé dans sa chair par ma proposition.

Je me suis renseigné par la suite sur la faisabilité d'inviter un artiste russe, pourquoi pas dans un cadre de résidence en Europe. C'est pratiquement devenu impossible, vu le contournement nécessaire de l'espace aérien européen. Les coûts de transports aériens sont tellement onéreux que cette probabilité n'est même plus envisageable. Un autre fait marquant cette année à Venise, le changement radical des comportements dans le système de l'art. Les performeurs indépendants, jadis nombreux dans toute la Biennale ont pratiquement tous disparu. L'art se professionnalise, tout se fait à l'intérieur, les riches dans les Palais pour quelques semaines et les pauvres se fédèrent pour exister quelques jours dans le cadre des journées Presse en louant des espaces, généralement des rez-de-chaussée commerciaux. Ce genre d'espaces pullule à Venise, la crise covid ayant généré pas mal de faillites, c'est une nouvelle forme de deal pour les opérateurs culturels en recherche de visibilité. Le bar dans ce genre d'espace est souvent l'élément central... Dans cette nouvelle redistribution des cartes il y a des surprises, comme la nouvelle mission de Nicolas Bourriaud qui est devenu aujourd'hui co-actionnaire de *Radicans*, une société de "coopérative curatoriale". Une expo sur le thème du sublime à l'heure du changement climatique au Palazzo Bolani devait servir de tremplin au lancement de ce nouveau concept. Une nouvelle manière d'aider les Fondations ou les entreprises à investir dans l'art. Une interview sera prochainement postée sur YouTube pour que vous puissiez vous forger votre avis personnel sur la pertinence de cette nouvelle façon d'aborder l'art. En tous cas, une entreprise qui marche et qui continue de nous faire rêver c'est l'association *Eva & Adèle* une nouvelle fois présente à Venise. Vu la thématique, elles auraient pu bénéficier cette année d'un Lion d'or pour leur incroyable longévité. Rendez-vous à la prochaine *documenta* ...

Fondation Marie Louise JACQUES PRIX DE SCULPTURE APPEL A CANDIDATURES

Depuis 2001, la Fondation Marie Louise JACQUES, Fondation pour la promotion de la sculpture belge contemporaine, organise et octroie un prix annuel de sculpture. Ce Prix, d'un montant de 10.000,00 €, est attribué à un(e) sculpteur(e) de nationalité belge ou domicilié(e) en Belgique depuis un an au moins et âgé(e) d'au moins 35 ans à la date d'envoi de la candidature.

La Fondation entend par sculpture : toute création plastique s'exprimant en trois dimensions, toutes techniques, matériaux et supports confondus.

Le Prix est décerné par un jury d'artistes et de personnalités du monde de l'art, composé conformément aux statuts de la Fondation Marie-Louise Jacques et suivant le règlement du prix.

Pour l'attribution du Prix 2022 de la Fondation, chaque candidature devra être accompagnée d'un dossier comprenant les documents suivants :

- Un curriculum vitae de l'artiste,
- Ses coordonnées e-mail, téléphonique et postale,
- La reproduction photo de cinq oeuvres au minimum,

- Un descriptif de la démarche générale et des oeuvres de l'artiste, sur format A4 et de deux pages maximum,
 - Une copie de la carte d'identité,
 - La preuve de la domiciliation en Belgique depuis un an au moins au moment de l'envoi de la candidature (ceci pour les candidat(e)s qui n'ont pas la nationalité belge),
- Le dossier est à envoyer sous forme numérique par e-mail en tant que pièce jointe (format PDF de 10 Mo max) ou sur support papier par courrier ordinaire.

Toute candidature doit parvenir pour le 31 août 2022 au plus tard

par mail : jury@fmlj.be

Ou au secrétariat de la
Fondation Marie-Louise JACQUES à l'attention de Madame Valériane Vancraeynest
avenue Albert 1^{er}, 234
1332 Genval

Pour le règlement du prix : www.fmlj.be



 **BOTANIQUE**

EXPO | MUSEUM

Jonathan De Winter
Benôit Jacquemin
Lucie Lanzini
Charlotte Lavandier
Alexandra Leyre Mein
Lionel Pennings
Amélie Scotta

SPECTRE

16.06.22—07.08.22

Le Botanique - Rue Royale 236 • 1210 Bruxelles • Tickets / Réservations : [BOTANIQUE.BE](https://www.botanique.be)

La 1ère



La Libre



moustique

#MAES

Stu
Bru

BRUZZ

Venise et les Ukrainiens



Alevtina Kakhidze



Giardini, "Piazza ukraina"

Le 24 février dernier, lorsque j'ai appris l'invasion de l'Ukraine par l'armée russe, j'ai immédiatement pensé à l'artiste Alevtina Kakhidze que j'avais rencontré en 2017 par l'intermédiaire de sa galeriste, Nadia Vilenne. Alevtina Kakhidze Venise et les Ukrainiens

Le 24 février dernier, lorsque j'ai appris l'invasion de l'Ukraine par l'armée russe, j'ai immédiatement pensé à l'artiste Alevtina Kakhidze que j'avais rencontré en 2017 par l'intermédiaire de sa galeriste, Nadia Vilenne. Alevtina Kakhidze avait alors réalisé un mural à Bozar et une performance. Je l'ai revue deux ans plus tard, dans les allées d'Art Brussels. Dès le début de la guerre, bien qu'invitée à se réfugier un peu partout en Europe, l'artiste a choisi de rester à Muzychi, son village situé à une vingtaine de kilomètres de Kiev. De là, elle a documenté la guerre en tenant un journal en dessins – quelques traits rapides, des mots cinglants ou tristes, du noir et du rouge – dont elle a publié des extraits presque tous les jours sur les réseaux sociaux. Je les ai suivis au jour le jour, souvent avec émotion et parfois avec perplexité. Alevtina Kakhidze se considère comme une artiste en guerre, utilisant ses dessins pour défendre son pays. L'artiste a également été une interlocutrice de choix pour de nombreux médias internationaux. Elle a quitté l'Ukraine pour rejoindre Venise et les journées professionnelles de la Biennale. Nous nous sommes revus à l'ouverture de l'exposition *This is Ukraine : Defending Freedom* conçue par le Belge Björn Geldhof, directeur artistique du Pinchuk ArtCenter de Kiev qui organise l'exposition.

La guerre entre l'Ukraine et la Russie est évidemment présente à différents endroits de la Biennale. A l'Arsenale où le Pavillon ukrainien montre *Fountain of Exhaustion. Acqua Alta*, l'œuvre de l'artiste Pavlo Makov arrivée à bon port après un long périple en voiture mené par la curatrice Maria Lanko. Elle a traversé la Roumanie, la Hongrie et l'Autriche pendant sept jours pour amener les éléments (d'ailleurs incomplets) de l'œuvre jusque Venise. Dans les Giardini, une « Piazza Ucraina » dédiée aux artistes ukrainiens : un amoncellement de sacs de sables miment la manière dont les Ukrainiens protègent leurs œuvres d'art des bombardements. Sur les pourtours de la place improvisée, des copies d'œuvres d'artistes actuels marquent le lieu de leur présence. Sur le quai, entre les Giardini et l'Arsenale, une sirène d'alerte aérienne assortie de quelques détonations, retentit régulièrement devant la Galleria Continua qui présente *Palianytsia* de l'artiste ukrainienne Zhanna Kadyrova. A l'intérieur, de grosses pierres lisses rappellent la forme d'une miche de pain appelée *Palianytsia*, un mot imprononçable correctement par les occupants russes et qui permet aux Ukrainiens de distinguer les ennemis. Une rencontre publique réunissant Borys Filonenko (co-commissaire du pavillon ukrainien), Serhii Plokhii (Historien, Directeur de l'Institut de recherche ukrainien de l'Université de Harvard), Olesia Ostrovska-Liuta (directrice du complexe muséal Mystetskyi de Kiev), Tetyana Filevska (Directrice créative de l'Institut ukrainien de Kiev) et l'artiste Alevtina Kakhidze a eu lieu. Ils ont traité de questions brûlantes : Comment peut-on parler d'art au moment où se déroule une guerre cruelle et impensable en Europe ? Comment considérer les arts comme une partie du problème et une partie du traitement du problème ? Comment l'agression change notre optique ? Comment les communautés artistiques devraient-elles agir pour dévoiler les racines des actions génocidaires de l'aspirante "superpuissance" mondiale ? etc.

L'exposition *This is Ukraine : Defending Freedom* à la Scuola Grande della Misericordia est soutenue par Volodymyr Zelensky. Il est intervenu par vidéo lors de l'ouverture avec un discours dans lequel il interpellait le monde de l'art : « Aucun mot ne peut exprimer les sentiments d'une petite fille de Marioupol qui écrit une lettre à sa mère assassinée par les bombes russes ; aucun mot ne peut exprimer ce qu'ont ressenti les soldats ukrainiens quand ils ont découvert les

cadavres de centaines de leurs concitoyens à Butcha, a martelé le président en guerre. Ces sentiments ne peuvent être montrés à la télévision. Aucune plateforme au monde ne peut évoquer ce qu'on ressenti les médecins de Kharkiv, eux-mêmes bombardés alors qu'ils venaient soigner les victimes. Seul l'art peut transmettre ces sentiments. Lui seul peut raconter au monde des choses qui ne peuvent être partagées autrement ». L'exposition présente trois jeunes artistes qui ont choisi de rester en Ukraine malgré la guerre. Yevgenia Belorusets (°1980) présente un journal associant textes simplement tapés à la machine et photographie du quotidien de la guerre depuis son premier jour. Nikita Kadan (°1982) montre ici des éléments sauvés/récupérés (photographies, cartes postales, petits objets) dans une structure métallique et Lesia Khomenko (°1980) a réalisé une série de portraits monumentaux d'hommes ayant rejoint l'armée, en tenue civile (avant qu'ils aient revêtu l'uniforme) saluant comme des soldats qu'ils sont déjà. A l'étage, des grands noms de l'art contemporain (Marina Abramović, Olafur Eliasson, JR, Damien Hirst, Boris Mikhailov et Takashi Murakami), solidaires de l'Ukraine, présentent des œuvres spécialement réalisées pour l'Ukraine ou en relation étroite avec la guerre, toute guerre.

Le questionnement sur les rapports entre l'art et la guerre en Ukraine se poursuit en Belgique puisqu'à partir du 5 mai, à l'initiative du Pinchuk ArtCenter et du MHKA et avec la participation de BOZAR et du Parlement européen, *Imagine Ukraine* se déclinera en trois expositions qui rassembleront des œuvres appartenant à la Communauté flamande et en une série d'événements – débats, projections de films, programme éducatif pour les enfants réfugiés. La première de ces expositions prendra place au MHKA.

Colette Dubois

En pratique :

Alevtina Kakhidze : www.instagram.com
 This is Ukraine : Defending freedom, jusqu'au 7 août 2022 à la Scuola Grande della Misericordia, Sestiere Cannaregio, 3599 à Venise
 Palianytsia de Zhanna Kadyrova, jusqu'au 30 juin 2022 à la Galleria Continua, Riva San Biasio à Venise
<https://www.muhka.be/fr/programme/detail/1523-imagine-ukraine#event-actors>

Pavillon ukrainien

Pavlo Makov : Il faudra beaucoup de temps pour recoudre tout ça.



Le nom de votre pièce est *fontaine de l'épuisement*, pourquoi ce titre?

Pavlo Makov : On est parvenu à l'apporter ici grâce à l'aide de notre curatrice. Concernant la pièce en elle-même et sa conception, la première idée m'est venue en 94-95 en Ukraine. C'était ma réponse à la situation de l'époque – La dissolution de l'Union soviétique et l'émergence d'états indépendants. Cette composition est une métaphore de l'épuisement ressenti face à la nécessité de continuer. Vers 2008-2010, j'ai repensé aux années 90 en Europe. J'ai senti que les sociétés perdaient leur capacité à protéger les principes d'une société démocratique. Elles ont commencé à devenir dépendantes d'énergies bon marché. Prêt à vendre un bout de liberté, un bout de dignité et d'indépendance juste pour maintenir un certain confort. Pour l'instant tout le monde parle de la guerre et c'est compréhensible, c'est quelque chose de désastreux en Europe, mais en même temps les glaciers sont toujours en train de fondre. Et c'est un gros problème pour nous tous, pour toute l'humanité. L'an dernier quand mes curateurs et moi avons reçu l'invitation pour prendre part à la compétition nationale pour représenter l'Ukraine à la Biennale nous avons présenté ce projet. Nous avons gagné, nous étions très heureux évidemment. Ensuite la guerre a éclaté, j'étais à Kharkiv et Maria était à Kiev, c'est elle qui s'est occupée de tout. À ce moment, j'étais toujours à Kharkiv. On a dû se protéger dans des bunkers. Les premiers jours, le centre de Kharkiv était vraiment dévasté. Et ça a recommencé la semaine dernière. Après 8 jours, j'ai décidé de quitter la ville, j'étais avec ma mère et ma femme, j'ai aussi pris deux amis avec moi. Au moment où nous avons atteint l'ouest de l'Ukraine Maria m'a appelé et m'a dit faisons-le.

Ici, ce n'est pas mon exposition. Ce n'est pas une exposition de curateurs. C'est le pavillon ukrainien. C'est comme tous les autres pavillons, c'est d'abord une représentation du pays. À ce moment, j'ai

pensé que j'étais plus un citoyen qu'un artiste. Alors nous l'avons fait. Nous sommes venus ici. Nous avons dit que nous ne serions peut-être pas en mesure d'exposer l'œuvre. Nous avons trouvé de l'aide avec une firme à Milan. (NDLR. Fondation Falcone de Palerme) Puis est venue l'aide du bureau de la biennale. Ils ont été d'un grand soutien. Ils nous ont proposé une aide financière pour réaliser la structure.

Vous parlez de Kharkiv. Il y a de l'espoir, des voix s'élèvent contre Poutine.

P.M. : Les voix ne sont pas suffisantes, il faut des armes. En Ukraine, le pays est uni comme jamais auparavant. Ils disent que nous avons assez de volontaires, que nous pouvons attendre, qu'ils n'ont pas besoin de nous au front maintenant. Toute forme de dialogue est irrationnelle en terme de culture. Parce que cette culture vient dans mon pays pour l'occuper avec des tanks. Cette culture produit ce type de société qui est capable de détruire le pays voisin.

Est-ce une question de culture ?

C'est une question de culture. La culture ukrainienne, un peu comme d'autres cultures, est basée sur des principes de liberté, d'indépendance, de dignité et de valeur de la vie humaine. La culture russe se base sur un respect important du pouvoir et de la domination. Ils ne cachent pas cela. Ce n'est pas un secret qu'ils souhaitent dominer l'Europe et qu'ils veulent la rendre la plus dépendante possible de la Russie. Derrière toute sorte de guerres, il y a toujours une culture de... Et c'est pour cela que l'on a cette guerre aujourd'hui

L.P.: Que pensez vous de l'idée d'inviter un artiste russe à vous accompagner dans les Giardini?

P.M.: Pour quoi faire?

L.P.: Ce serait en quelque sorte perçu comme un geste de fraternité entre deux artistes?

PM: Nous sommes en guerre depuis huit ans. La seule forme de dialogue possible, c'est au front.

L.P.: Vous êtes pour la guerre?

P.M.: Je ne suis pas pour la guerre, mais pas non plus pour un geste de fraternité qui ne veut rien dire aujourd'hui. Il faudra beaucoup de temps pour recoudre tout ça.



"Palianytsia" peut dire pain en ukrainien, c'est aussi le titre de l'expo qu' Zhanna Kadyrova, (Galleria Continua), a choisi pour son expo à Riva San Biasio à Venise des Giardini.

C'est une démarche dont la finalité était, entre autres, de recueillir des fonds pour l'Ukraine. La récolte a bien marché, les pains (en pierres) ont tous été vendus en deux jours de temps...

Marie-Louise

Pavillon belge

Pendant que les hommes font la guerre, les enfants jouent... The Nature of the game de Francis Alÿs,

2022, la Russie et l'Ukraine s'affrontent.

D'autres conflits règnent depuis des décennies en d'autres lieux, d'autres horreurs sont oubliées. La dictature réprime, la soif de pouvoir fait rage, le sang coule, la haine persiste, et des peuples sont pris en otage.

Pourtant, pendant que les hommes font la guerre, les enfants jouent.

Et Francis Alÿs depuis plus de 20 ans sillonne le monde et filme les jeux d'enfants. Quel que soit le point du globe et quelle que soit la situation géopolitique du moment, les enfants jouent, inventent, se réapproprient les règles de jeux ancestraux ou nouveaux partageant ensemble l'espace public.

Au sein de cette biennale 2022, représentée majoritairement par la gente féminine pour le thème « Le lait de nos rêves »², Francis Alÿs apparaît dans le pavillon belge avec ses films abordant les jeux d'enfants. Par ce choix, il ose approcher, partager et revendiquer l'importance d'un terrain, généralement dédié aux femmes, en portant son intérêt sur la créativité des enfants. Cette représentation sexiste persiste de génération en génération. Depuis la nuit des temps, les sociétés tendent à dévaloriser le rôle de l'homme auprès des enfants. Ces derniers ne pourraient que se contenter de leur part masculine stéréotypée alors que tout être humain porte en soi part féminine et part masculine colorées de force, de fantaisie, de tendresse, de rigueur ?

Pour le réalisateur David MacDougall, qui a écrit la postface du carnet de notes, mini catalogue de l'artiste du pavillon belge, les films de Francis Alÿs s'apparentent à un travail ethnographique dépeignant les pratiques sociales et culturelles d'un groupe d'individus. Dans son recensement des jeux spécifiques d'enfants de pays différents, Francis Alÿs, est parti à la quête du sens de ce qui anime le type de relations entretenues par les enfants. Avec finesse et empathie, tel un spécialiste de l'approche, il a observé, côtoyé et filmé les enfants jouant « dehors », jouant en extérieur, dans la rue, dans les maisons abandonnées, dans les terrains vagues et les espaces de neige. Il s'est mis en quête des règles et du but colorant leur « game ». Il a recherché la nature de ce qui passionnait les petits en jeu. Il y a récolté le plaisir d'être ensemble, de partager une poursuite aux miroirs, une course aux escargots, le rythme accordé de cordes à sauter sur la terrasse d'un building, le plaisir de découvrir les lois d'un pneu dévalant une montagne noire de déchets de cobalt, d'un cerf-volant à guider dans le ciel parfois traversé d'hélicoptères menaçants. Il a choisi d'offrir du lait d'espoir pour un possible vivre ensemble, une clairière de repos au milieu de la folie humaine, une suspension de joie dans ces temps précaires où la peur devient souveraine, où la crainte de la mort par virus ou par bombe écrase toute créativité positive chez les adultes et les gouvernants du monde.

Et me revient en mémoire la fabuleuse scène du film Déjà s'envole la fleur maigre de cet orfèvre que fut Paul Meyer, cinéaste belge filmant des enfants, fils d'émigrés italiens dévalant sur des bouts de carton les terrils de charbon exploité par leurs parents exploités dans les mines belges. Dans ce film poème, Meyer repérait et captait la pulsion de vie bouillonnante dans les jeux à sensations fortes, là où la vitesse grisait et l'emportait sur la misère ambiante.

Via leurs images, Meyer et Alÿs ont l'art de toucher la grâce sauvage qui habite les rapports entre enfants. Ils savent filmer les visages lumineux et la poussière des terres sèches. Ils savent filmer l'insolente vitalité continuant à vibrer dans les corps et dans les gestes répétés des enfants, même par temps douloureux.

Etant psychomotricienne, je me suis réjouie de découvrir combien Francis Alÿs avait compris que l'avenir de l'humanité réside dans la capacité de tout un chacun à se mettre en jeu avec lui-même et avec autrui dans le moment présent, en déployant une créativité et un plaisir à être au monde sans cesse renouvelés sous peine de se dégrader physiquement, psychologiquement et relationnellement. Dans cette perspective, je fais le rêve que le lait de notre avenir (re)prenne un goût de liberté et que nos mouvements collectifs se tissent de choix et de liens profondément ancrés dans le vivre



Francis Alÿs, photo Luca Stefanon

ensemble. Je fais le rêve que la nature du jeu des adultes se rapproche de leur sensibilité à reconnaître et valoriser³.

En parlant de rêves me revient une autre association... Lors d'une exposition collective dans l'ancien Centre d'art Les brasseurs à Liège, Djos Janssens avait créé une pièce sonore dans une cave sombre où étaient contées les pratiques des Senoïs, ancienne tribu de Malaisie. Dans cette communauté, chaque matin, les jeunes et les aînés racontaient leurs rêves. Si l'un avait rêvé qu'il agressait son voisin, il lui offrait alors un cadeau en guise de réparation. Si un autre avait eu peur en chassant un animal de la forêt, il avait pour mission de refaire le rêve avec l'objectif de réussir à vaincre sa peur. Ainsi de suite. Cette peuplade vivait en harmonie sans jugement, sans violence, sans maladie jusqu'à son extinction, suite à la déforestation de leur territoire. En 1970, leur lait s'est en effet malheureusement tari.

Jouer avec ses rêves, jouer à construire ou démêler son intériorité est une autre forme du jouer⁴. Ce sont des jeux d'intérieur, des jeux de maisons, des jeux d'invention, des jeux plus intimes qu'un jour peut-être Francis Alÿs se mettra à filmer pour raconter leur pouvoir de transformation non seulement de manière collective mais de manière individuelle.

La présence du Pierrot de Watteau sur une des petites peintures de l'entrée du pavillon serait-elle témoignage d'une suspension? D'une sidération nécessaire? Métaphore de l'ouverture de l'âme d'adulte perdue dans une ville dévastée par la guerre⁵? Brèche interne laissant entrevoir un possible questionnement voire un retournement intérieur pouvant changer la nature du jeu de nos sociétés?
A suivre...

Judith Kazmierczak

¹ Titre de l'intervention de Francis Alÿs à la 59 ième Biennale d'Art Contemporain de Venise

² « The milk of dreams »

³ Je fais aussi le rêve que le métier de psychomotricien ne soit enfin reconnu par le ministère belge de la Santé !

⁴ C'est le « play » différent du « game »

⁵ Kabul

Francis Alÿs : l'enfance et l'espoir en l'humanité

Ce pays ne ressemblait à aucun autre. Il n'y avait que des enfants. Les plus vieux avaient quatorze ans, les plus jeunes à peine huit. Dans les rues ce n'étaient que bonne humeur, tapages et cris à vous crever le tympan ! Des bandes de gamins partout jouant aux osselets, à la marelle, au ballon, faisant du vélo ou du cheval de bois, ayant organisé une partie de colin-maillard ou se courant après. (Carlo Colodi, Les aventures de Pinocchio)

Au Congo, en Afghanistan, en Belgique, au Mexique, à Hong Kong, en Suisse, partout dans le monde, les enfants jouent. Depuis 1999, Francis Alÿs filme et collectionne les jeux des enfants un peu partout dans le monde. Sous le titre « The Nature of the Game », il présente 14 courtes vidéos projetées en boucle simultanément sur 14 écrans disposés dans le pavillon belge. Chacun de ces petits films possède un son propre que l'on entend avec précision lorsque l'on s'attarde devant un écran. Leur mélange, dès que le spectateur reprend sa déambulation, rappelle les rires et les cris caractéristiques aux cours de récréation.

Ici, pas de tablette ou de console, les enfants que l'artiste a filmés jouent avec ce qu'ils ont trouvé là où ils se trouvent. Au-dessus de la ville de Lubumbashi, un garçon remonte la pente du terril de la mine de cobalt en poussant un pneu, il se love dans le pneu et dévale la pente. En Suisse, une dizaine d'enfants jouent à se lancer des boules de neige, à courir dans la forêt, à descendre la pente les uns imbriqués dans les autres et à façonner le début d'un bonhomme de neige. En Belgique, ils marquent des escargots d'une tache de peinture colorée et observent leur course lente avant que la pluie ne se mette à tomber et n'efface la couleur des carapaces. Des gamins imitent le bruit des moustiques et les attrapent en frappant dans leurs mains. D'autres improvisent des jeux de plateau dans la poussière, un garçon suit un cerf-volant, une gamine pose les pieds sur le bitume en évitant lignes et fissures sans attacher la moindre attention à la ville qui l'entoure. Tous mettent en œuvre un mélange de sérieux et de joie dans leur concentration et dans leurs gestes. Le jeu les relie tous et, par là même, nous relie à la magie de l'enfance, au pouvoir de l'invention, à une forme d'espoir en l'avenir. Car les enfants transforment même la pandémie en un jeu de Tag. L'ensemble séduit, émeut et bouleverse le spectateur par son humanité.

On peut trouver que tel ou tel de ces films a fait l'objet d'un montage trop affirmé, mais si tel n'avait pas été le cas, aurait-on capté cette étincelle dans l'œil du gamin ? On pourrait aussi imaginer une meilleure scénographie dans l'espace du pavillon. Mais, à l'heure où l'actualité est sombre et où l'ensemble de la biennale semble s'attacher au post-humanisme, l'œuvre de Francis Alÿs affirme la richesse de l'être humain et la nécessité de construire l'avenir pour et avec tous ces enfants.

Colette Dubois

Delcy Morelos "Earthly Paradise"



Delcy Morelos, Arsenal, 59th International Art Exhibition, photo Luca Stefanon

A l'Arsenale, Delcy Morelos présente "Earthly Paradise" une installation immersive. Des masses de terre parfumée entourent le corps du spectateur, un entre-deux vivifiant qui nous reconnecte à la réalité. Son travail évoque l'esthétique minimaliste du land art américain. L'utilisation de la terre par Delcy Morelos est influencée par les cosmologies amérindiennes qui véhiculent l'idée que la nature n'est pas quelque chose d'inerte que nous devons exploiter, mais qu'elle contient en son sein quelque chose de sacré.

L.P.: Votre oeuvre se nomme "Earthly Paradise", le paradis terrestre est un labyrinthe?

Le paradis terrestre c'est la terre parfumée et sucrée qui nous donne l'alimentation qui nous permet de vivre et cette terre est constituée de notre corps.

L.P.: D'où provient cette terre?

D'Italie. Cette terre était présente lors de la Biennale d'architecture, je ne connais pas sa provenance réelle, mais la terre est une planète. Et nous, en tant qu'humain, nous faisons partie de cette planète. Ce n'est pas important de savoir où exactement car c'est la terre de notre planète quoi qu'il arrive.

L.P.: La terre est notre mère commune finalement?

Oui, c'est notre mère et notre matière. Tout vient de là.

L.P.: La mort n'existe pas?

La mort n'existe pas, mais tout se transforme en terre.

L.P.: La terre est vivante?

Oui, vivante, et en même temps elle produit de la vie. Regardez, ceci n'était pas planifié, mais cela commence à pousser alors que des semences n'ont pas été plantées. La terre a comme finalité de donner la vie.

L.P.: C'est comme une permaculture?

Oui, la vie est surprenante, l'homme peut disparaître, mais la terre jamais. Pourtant dans quelques années nous mourrons. Notre corps va alimenter la terre et alimenter d'autres organismes vivants.

LP: L'homme meurt mais pas la terre?

Non, nous ne mourrons pas non plus. Notre corps va faire partie de la terre et il alimentera d'autres êtres vivants. Si on est brûlé, nos cendres alimenteront la terre à nouveau.

L.P.: Nous faisons partie intégrante du cycle de vie.

Oui, nous faisons partie intégrante de ce cycle, nous ne mourrons pas, nous sommes un cycle. Cette terre est constituée de tabac, de chocolat, de cannelle, de clous de girofles et elle contient une résine de la forêt sauvage,

du tabac colombien que j'ai transporté ici.

L.P.: Pour le lien avec la culture amérindienne dont vous provenez?

Quand nous avons monté cette oeuvre, il y avait des personnes de tous les pays, dont l'Ukraine, l'Afrique, l'Amérique et l'Italie.

C'était très intéressant car chacun relate la façon dont ses propres ancêtres avaient été en contact avec la terre. Que ce soient les Ukrainiens ou les Africains, leurs ancêtres avaient vécu dans des maisons faites de terre, proches des cultures. C'était un exercice de mémoire.

Je me suis promené sur le talus à pieds nus pour que mon corps communique avec cette terre. En me voyant, ils m'ont expliqué que cela leur rappelait leurs moments d'enfance lorsqu'ils marchaient à pieds nus sur cette terre.

L.P.: La guerre en Ukraine est une catastrophe...

Oui parce que c'est une bonne terre de culture qui génère de la vie et aujourd'hui elle génère de la mort et de la destruction.

L.P. Après la guerre, il y a le paradis et l'enfer c'est nous?

Le paradis c'est toute la terre et l'enfer ce sont les hommes.



Giorgione, Ritratto di giovane, © FluxNews

L'autoportrait de Giorgione, (peint vers 1503 et conservé au Musée des beaux-arts de Budapest) est temporairement de retour à la Galleria dell'Accademia de Venise. Il rejoint ainsi La vecchia, autre toile célèbre de Giorgione. Ces deux oeuvres avaient été conçues à l'origine pour former un ensemble. Elles sont de nouveau réunies dans le cadre de cette Biennale. Les spécialistes interprètent le portrait comme un exemple de contemplation et d'ascèse néoplatonicienne. On remarque que la luminosité du teint du visage se détache de la masse compacte des cheveux noirs, caractérisés vers le bas par une couleur bicolore inhabituelle. On suggère la présence d'un filet ou l'utilisation d'un colorant pour éclaircir les mèches latérales, selon la mode (très féminine) de l'époque.



Ruth Asawa, Arsenal, 59th International Art Exhibition -photo Luca Stefanon

Francis Alÿs: "Nous sommes des êtres subjectifs."

L.P.: En 2001, tu étais représenté par ce paon devant le pavillon belge.
Francis Alÿs: Vanitas arte! J'avais titré cette action: "The Ambassador".

L.P.: Aujourd'hui, avec ta présence officielle au pavillon belge...
Francis Alÿs: Je suis devenu l'incarnation du paon. (Rires).

L.P.: Le cycle est bouclé ?

Francis Alÿs: Je peux me retirer (Rires). Il y a encore beaucoup de jeux à documenter. C'est un peu comme une pyramide inversée. J'ai l'impression que je commence à peine le projet. Plus je filme les jeux et plus les gens me sollicitent pour filmer d'autres jeux...

L.P.: Le pavillon Belge est situé à deux pas de la « Piazza Ucraina » dédiée aux artistes ukrainiens. Un débat doit-il se faire autour du conflit au sein de la Biennale ?

Francis Alÿs: Cela fait partie de notre actualité commune. Le rôle de l'artiste c'est d'être témoin de son époque. La guerre en Ukraine avec toute l'absurdité de son actualité fait partie de notre réalité.

L.P.: L'artiste ne choisit pas de camp, il est de tous les camps ?

Francis Alÿs: L'artiste est aussi un humain. Un personnage avec des faiblesses et des amours. Nous sommes des êtres subjectifs.



Destins croisés! En 2001, dans l'allée principale des Giardini de la Biennale, Pablo Garcia et son Pavillon nomade, croisait sur sa route "The Ambassador" le paon de Francis Alÿs. © archives FluxNews

« The Milk of Dreams » tentative de réenchantement



Arsenale, Cecilia Alemani devant la sculpture de Simone Leigh, photo Luca Stefanon

Rien n'aura été épargné pour Cecilia Alemani. Après deux années de pandémie, d'annulation et de report, la 59e Biennale de Venise a pu finalement ouvrir ses portes. Une situation difficile qui n'a pas entamé le moral de la curatrice qui nous distille, avec le sourire, un discours néo féministe en conformité au credo moral du temps. Cette 59e Biennale se veut résolument militante.

Dès l'entrée du pavillon central, le décor est planté, une hache aux couleurs LGBT s'enfonce dans une des colonnes de soutien de l'édifice. Cecilia Alemani, frappe fort au niveau des symboles. En recentrant 80% de sa sélection sur les femmes, la curatrice fait le ménage dans cette culture Biennialiste, patriarcale et trop portée vers l'homme blanc. Elle propose un basculement des hiérarchies et une volonté de réenchanter le monde par l'imaginaire... Le grand paradoxe, c'est un homme à la base de ce changement de cap : Paolo Baratta. En l'instituant Directrice de cette 59e Biennale, Paolo Baratta cloturait son cycle à la tête de la Biennale. Vingt ans plus tôt, au début de son mandat, c'est le même Baratta qui avait nommé Szeemann pour révolutionner les codes trop rigides de cette institution. Je me souviens que Harald Szeemann avait alors choisi à l'époque la thématique d'« Apertutto ». Ouvert à tous ! Avec les artistes chinois, les artistes femmes étaient notamment mises à l'honneur pour l'intensité et la pertinence de leurs créations. A l'époque, la grandeur d'une œuvre n'était pas liée au genre mais à sa qualité intrinsèque.

Cette 59e Biennale sera donc la Biennale du changement hiérarchique : les artistes femmes en première ligne. Les symboles se veulent forts. Au Pavillon central, dès l'entrée principale, une œuvre hyperréaliste nous fait face : l'éléphant

vert de Katharina Fritsch grandeur nature trône face à nous, allusion à peine masquée au chef de cordée des éléphants. Cette vision caricaturale aux accents ouvertement kitsch est contrebalancée par la vision, plus dramatique celle-là, de l'entrée de l'Arsenale. Autre décor, dans la première salle c'est le binôme Simone Leigh et Belkis Ayón qui frappe les esprits. Elle est titrée « Brick House », sans doute en référence à sa grande robe en forme de tumulus qui en constitue la base. Sa tête aux yeux étrangement absents, semble émerger d'un hypothétique royaume des morts. Elle est ceinturée aux murs par les dessins ésotériques à caractère mystérieux de l'artiste afro cubaine.

Pour la petite histoire, il y a 20 ans FluxNews présentait en off une expo sur le thème du Barattage, avec pour titre «No Milk Today». A l'époque, c'était le conflit en Irak. J'ai été surpris de retrouver dans le parcours des expos collatérale de cette 59e Biennale le travail vidéo d'une jeune artiste ukrainienne, Zinaïda, qui reprend avec «The Milk of Life», cette vieille thématique du barattage pour nous parler dans son film documentaire des coutumes ancestrales liées à son pays. Aujourd'hui, ce sont les femmes qui barattent et qui remplacent les hommes montés au front ...

Le point fort de «The Milk of dreams», c'est oser contrecarrer cette sinistrose ambiance et proposer du réenchantement sur fond de revisitation d'histoires anciennes. Cecilia Alemani a eu l'ingéniosité de créer ce concept de capsules temporelles à thèmes qui revisite l'histoire d'une genèse créative en partant du mythe matriarcal... Si la disposition des vitrines le fait un peu penser, son projet n'est pas un discours passéiste à la Jean Clair, mais une vision contemporaine de l'histoire tournée vers les cycles (1)

Cette loi des cycles réhabilités s'articule tout au long du parcours avec l'introduction de 5 capsules temporelles qui redistribuent les cartes au niveau d'un discours sur l'histoire de l'art repositionnant le rôle révolutionnaire de la femme dans les courants modernistes. Avec la création de la capsule « The witch's Cradle » (Le berceau de la sorcière) au Pavillon central, autour des œuvres de Leonora Carrington, une créatrice de livres d'enfants, on peut en premier parler du recentrage sur quelques artistes surréalistes oubliées de l'histoire de l'art. Le visiteur s'amusera de la réhabilitation du surréalisme édulcoré de Léonor Fini et de ses Vénus transgenres... Cette innovation autour des capsules à thèmes fonctionne comme des ponctuations sous forme de réveil des consciences et pimente parfois le parcours par des découvertes intrigantes. Par exemple, à l'Arsenale, les nacelles de pêche en fils métalliques de Ruth Asawa renvoient, au-delà de leur aspect léger et poétique à une torture psychologique. L'artiste américaine d'origine nipponne fait référence à son enfance et à son séjour dans des camps d'internement américains, au sortir de la guerre en 1944.

Dada est réhabilité et revisité sous l'angle d'un réajustement historique. Un bémol, il manque la pataphysique et la pissotière de Duchamp. C'était le moment de rendre à la baronne dada Elsa von Freytag-Loringhoven ce qui lui appartient, «la maternité» de l'objet qui reclasserait Duchamp dans l'histoire de l'art non plus comme l'inventeur du ready made mais comme un suiveur de cordée.

Bref, au final, ce basculement hiérarchique amène du positif, une Biennale réussie avec une thématique bien suivie qui s'étend un peu partout dans les pavillons nationaux avec un choix d'artistes qui reflète ce changement de valeurs au niveau de notre actualité.

L.P.

(1) Ce que Jean Clair avait proposé comme lecture linéaire de l'histoire, Cecilia Alemani le reprend à son compte, mais au niveau d'une relecture axée sur les cycles. Elle échappe ainsi au débat du retour en arrière passéiste auquel ce dernier était tombé.



Katharina Fritsch, photo Luca Stefanon

L.P.: Pourquoi avoir choisi l'éléphant de Katharina Fritsch à l'entrée du Pavillon central?

Cécilia Alemani: Ça signifie ma volonté d'y mettre un animal magnifique, là où pratiquement toujours nous avons l'habitude d'y retrouver un homme.

A voir prochainement sur You Tube Spécial FluxNews 59e Biennale

Une visite de l'Arsenale avec Cecilia Alemani
Pavillon Belge
Pavillon Suisse + interview
Pavillon de Lituanie+ interview
Pavillon Français
Pavillon Coréen + interview
Pavillon Autrichien
Pavillon Polonais.
Palazzo Bolani Nicolas Bourriaud Pavillon du Luxembourg+ interview
Pavillon ukrainien
Pavillon Australie
Pavillon Nepal + interview
Visite de l'atelier de Maria Morganti.
Danh Vo à la Fondation Querini
On Fire à la Fondation Cini
Eva&Adèle



Belkis Ayón, «La Consagración I», 1991, 59e Biennale de Venise photo L.P. FluxNews

Belkis Ayón (1967–1999), est une artiste d'origine cubaine. Son iconographie figurative est consacrée dans sa totalité à illustrer les rituels au sein d'une société secrète afro-cubaine connue sous le nom d'Abakuá.

«La Consagración I» qui est présentée dans le cadre de la 59e Biennale de Venise, décrit un rituel d'initiation.

Entre 1991 et 1998, elle utilise la technique de la collographie qui lui permet d'accéder à des plus grands formats. Les scènes qu'elle décrit racontent une épopée humaine où règnent le sacrifice, la trahison, la désobéissance et la réincarnation de l'esprit.

Rencontre avec Denis Gielen,

directeur du MACS Grand-Hornu et commissaire des expositions *A Certain Decade* de Gaillard & Claude et *Cruising Bye* d'Aline Bouvy

Pourriez-vous nous dire de quelle manière est née cette intention de présenter, en parallèle, deux expositions monographiques qui présentent de nombreuses similitudes tout en étant relativement différentes du point de vue de leur matérialité comme de leur discours ? Artistes de même génération aimant travailler en collaboration, ils critiquent, chacun·e à leur manière, la société contemporaine en axant leur dénonciation sur tout ce qui touche à la normalisation, à la globalisation et à la standardisation.

« Le projet de départ, de manière assez pragmatique, était axé sur l'exposition solo d'Aline Bouvy. L'architecture du musée possédant, de fait, une structure résolument narrative, nous avons convenu ensemble de n'en occuper qu'une partie – les deux dernières salles et l'esplanade –, et je lui avais proposé d'être la co-commissaire d'une exposition qui aurait pu prendre place dans les salles antérieures et, ainsi, introduire son propos. Dans les premières conversations se dessinait l'idée d'une thématique autour du grotesque car c'est l'une des esthétiques qu'affectionne particulièrement Aline Bouvy. Et puis forcément les projets évoluent, tant du côté de l'artiste que du commissaire, et, à un moment donné, anticipant le fort engagement qu'elle allait devoir mettre dans la réalisation de nouvelles productions pour son exposition, je lui ai soumis l'idée de la décharger de cette tâche et, dès lors, me suis mis en recherche, je dirais, de l'association idéale ; un parti pris artistique qui pourrait pleinement entrer en conversation avec celui d'Aline Bouvy. J'avais gardé en mémoire l'exposition de Gaillard & Claude à l'Établissement d'en face¹ à Bruxelles, tant par l'étrangeté du propos que par le fait qu'il s'agissait d'une œuvre qui n'enfermait pas les concepts mais permettait, au contraire, à chacun·e de les interpréter avec beaucoup de liberté. Un travail abstrait relevant plus encore du symbolique, du langage et du discours dans son appréciation des normes sociales que celui d'Aline Bouvy qui, lui, intègre

des thématiques de manière résolument plus nette et franche, avec une revendication claire de la part de cette dernière. Il y a également, chez Aline Bouvy, une certaine franchise doublée d'une insolence virulente et crue dans sa façon d'aborder les problématiques qui la touche. C'est ainsi que j'ai initié cette petite rétrospective de Gaillard & Claude qui reprend une dizaine d'années de production et qui correspond, à peu près, au début de l'installation du duo à Bruxelles. »

« Patrice Gaillard et Claude réalisent des postures, terme rare dans la sculpture mais qui pourrait leur être attribué tant leurs objets semblent avoir une attitude étudiée et maintenue. »² Êtes-vous d'accord avec cette citation de Jean-Paul Jacquet ? Pensez-vous qu'elle soit également applicable au travail d'Aline Bouvy ?

« En effet, il y a une forme d'abstraction corporelle qui va même très loin chez Gaillard & Claude. Dans les marbrés, par exemple, nous sommes face à une vision psychédélique voire physiologique car l'on peut aisément imaginer que ce sont des flux sanguins ou taches entoptiques, quelque chose de très abstrait et, en même temps, que l'on peut rattacher au corps. Quant au paracétamol surdimensionné, c'est aussi un corps. Pour les *Balooneys* – que l'on peut traduire par foutaises ou encore balivernes – c'est sensiblement la même chose. Effectivement, dans ces boyaux en polyuréthane noués à la manière de lettres issues de l'écriture déliée, telle une esplanade très abstraite qui touche au langage charnel et argotique, on observe une posture alambiquée qui peut qualifier une sorte d'inconfort lié au corps mais également au langage. Et a fortiori avec les instruments de musique qui caractérisent les organes polymorphiques d'un corps d'orchestre et sont disposés dans l'espace suivant un principe de narration ou de mise en scène qui, indubitablement, fait référence à la fiction. Et cela est encore plus vrai chez Aline Bouvy car il y a tout le langage qui a trait au



corps et à sa représentation et, plus spécifiquement, à son hypersexualisation. Pour la réalisation des imposants panneaux rassemblés au sein de l'installation *Potential for Shame*, produite pour l'occasion, l'artiste a effectué un important travail de recherche et s'est librement inspiré, entre autres, de l'iconographie d'une fresque circulaire intitulée *Die Klarwelt der Seligen* et réalisée par l'artiste allemand Elisar von Kupffer (1872-1942)³, ainsi que de celle présente sur le frontispice de l'Athénée Léonie de Waha à Liège. Procédant à une féminisation du corps de police, Aline Bouvy tente ici, avec audace et insolence, une déconstruction du modèle de domination masculine. »

Tous trois développent également un travail pluridisciplinaire basé, entre autres, sur le détournement des objets dont ils interrogent les caractéristiques ainsi que la charge affective associée à ceux-ci. Pensez-vous que l'affect puisse ainsi être considéré à la fois comme un lien de correspondance et un élément déterminant dans leurs pratiques respectives ?

« La charge affective est autrement marquée chez Gaillard & Claude car cela relève de quelque chose

de peut-être plus abstrait, de plus complexe à décoder aussi mais, en même temps, il est vrai que l'on peut dire que c'est un domaine qui les rassemble. Chez Gaillard & Claude, comme chez Aline Bouvy, le malaise, par exemple, ce sentiment un peu inquiétant, étrange, est régulièrement convoqué. L'entre-deux, l'incertain chez Gaillard & Claude est un paramètre plastique qui naît de la fluidité des matières par le recours à des pratiques relativement souples au niveau des gestes, malléables de par le choix des matériaux et ambiguës dans les interprétations. Les premières marqueteries en linoléum d'Aline Bouvy, semblables à des images mentales, résonnent avec les papiers marbrés de Gaillard & Claude. Et pour aborder l'affect selon la terminologie établie par Deleuze⁴ qui l'associe à la création musicale, un sentiment qui s'empare du corps et qui active la mémoire de manière beaucoup plus directe et organique que ne peut le faire la vue, nous retrouvons ce paramètre dans le travail de Gaillard & Claude à travers la présence physique des instruments de musique, même silencieux et au repos ; et bien sûr, dans l'installation sonore et interactive d'Aline Bouvy, *Potential for Shame* qui est la version in situ et augmentée d'un projet antérieur intitulé *Splendeur et Décadence des Sirènes*⁵. »

Propos recueillis par Clémentine Davin

¹ Gaillard & Claude, *Early development of calculus*, 20.02 > 10.04.2016

² Citation de Jean-Paul Jacquet extraite de *Text(e)s*, Éd. Loevenbruck, Paris, 2009

³ Cette fresque est conservée au sein de l'Elisarion en Suisse (<https://hls-dhs-dss.ch/fr/articles/031029/2005-11-14/>)

⁴ Les affects sont « des devenirs qui débordent celui qui passe par eux, qui excèdent les forces de celui qui passe par eux » in *Abécédaire – I comme Idée*, 1996

⁵ Les deux premières versions furent présentées à la New Space à Liège (25.10 > 05.12.2020) et à la Kunsthal Gent (29.01 > 14.03.2021)

BPS22 L'adolescence dans le regard de l'adulte



Teen Spirit, un projet de Vincen Beeckman

F.N. Dans ton projet de résidence au BPS22, tu as voulu entrer en immersion dans le milieu des ados pour mieux capturer des moments de vie. Peut-on parler de photographie sociale ?

Vincen Beeckman: Tous ces jeunes m'amènent à découvrir Charleroi. Ils sont eux-mêmes les explorateurs de leur quartier, de leur ville. C'est eux les guides. Ce sont des relations qui s'installent avec des personnes, ce sont de petits moments échangés. Dans la photographie sociale, il y a une notion d'activisme de dénonciation. Ici ce sont surtout des moments partagés.

L'exposition s'ouvre dans la pénombre et avec elle émerge un sentiment indescriptible. D'un regard à l'autre, notre cœur balance entre mélancolie et émerveillement. Dans nos oreilles, s'engouffre une mélodie familière alors que sous nos yeux, se déploie un panel d'œuvres signées Beuys, Shaw, Beaudry et bien d'autres encore. Ces œuvres prennent la forme d'un vieux jean épinglé au mur, d'une calandre aux couleurs bariolées, d'un artiste qui déambule sur sa toile, de trois Grâces d'un genre nouveau, mais aussi d'une déesse titanessque toute de noir vêtue. Si au premier abord certaines de ces images ne semblent pas dire grand-chose sur l'adolescence, celles-ci constituent en réalité un corpus de témoignages singuliers nous permettant de poser un regard autre sur ce moment particulier du premier âge de la vie. À ces quelques images, vient s'ajouter une série de photographies capturées par Vincen Beeckman. En faisant défiler ces fragments de vie sous nos yeux, le photographe nous invite à découvrir à notre tour, ces jeunes, leur quartier et leur ville. À quelque pas de là, sur un pan de mur étroit, flotte l'image envoûtante d'un garçon à l'expression inquiétante, sans doute quelque peu annonciatrice de ce qui nous attend dans la suite du parcours.

À l'étage, l'exploration de l'adolescence prend une autre forme. C'est une assemblée d'êtres hybrides et monstrueux qui se présente à nous comme une métaphore incarnée des peines et des tourments de la jeunesse. L'un d'eux nous adresse un cri sourd, un autre nous tourne le dos, un autre encore est assis dans son coin la tête baissée. À l'assemblée de marginaux façonnée par Maen Florin, vient s'adosser le film d'un récit macabre médié par une série d'avatars dont Emmuel Van der Auwera est l'auteur. Un peu plus loin, on peut observer les dessins psychédéliques et tourmentés de Sophie Podolski. On replonge ensuite dans la pénombre pour contempler le tireur d'épine de Johan Muyle, celui-là même qui selon Nancy Casielles, commissaire de l'exposition, représente « l'espoir d'une jeunesse ». C'est alors que jaillit de l'obscurité les récits de jeunes qui cherchent à se réinventer. L'espace d'un instant, nous sommes invités à nous arrêter pour entendre la voix d'une jeunesse souvent peu écoutée. Tout au long de l'exposition, ce sont surtout des images qui nous sont données à voir. Celles-ci prennent la forme de sculptures, de photos, de peintures et de

vidéos. Ainsi, on écoute parfois, mais on regarde surtout, comme autant de regardeurs-voyeurs qui déambulent dans l'espace à la recherche d'une adolescence parfois lointaine.

De retour au rez-de-chaussée, nous assistons aux nostoi de quelques visages familiers. En effet, avatars et autres déesses sont à nouveau présents. Autour d'eux, se dessine un paysage d'œuvres hétéroclites fait de portraits de jeunes garçons lascifs, de jeune fille éclairée par la lumière bleue d'un écran et d'assemblage de sculptures en céramique quasi-totémiques. Les années sida, la précarité, la solitude, l'érotisme, l'addiction sont autant de topos épinglés par les artistes exposés dans cette dernière salle. En réalité, au travers des œuvres choisies, il ne s'agit pas tant de représenter l'adolescence, mais plutôt de mettre en lumière la construction sociale à laquelle elle renvoie. Choisir les images justes pour parler de quelque chose d'aussi complexe que l'adolescence, est loin d'être une tâche facile. Au sujet du foisonnement d'œuvres exposées, Nancy Casielles s'exprime en ces termes : « j'ai vraiment exploré plein de choses et j'ai essayé aussi d'avoir des médiums assez différents pour pouvoir parler de comportements, de langage adolescent et de choses assez diverses liées à l'adolescence ». Ainsi, au travers de la sculpture, de la peinture, de la photographie et de la vidéo, ce sont différentes facettes de l'adolescence qui nous sont données à voir. Casielles précise « L'idée, c'était de pouvoir aborder un maximum de choses. Parce que l'adolescence est tellement multiple, tellement complexe. C'était une manière de pouvoir justement explorer cette complexité, cette multitude ». S'associent dès lors aux visages juvéniles les voitures, la musique, la cigarette et la drogue. Tout au long de notre visite, nous sommes amenés à poser notre regard sur le monde d'hier et d'aujourd'hui tout en songeant déjà au monde dans lequel les adolescents de demain seront amenés à vivre.

Vandi Makubikua

BPS22, *Teen Spirit*
12.02.22 > 18.09.22

Formes et figures de l'altérité s'invitent au MACS



Gaillard & Claude, *Orchestra*. Photos Kristien Daem

Le duo de plasticiens français Gaillard & Claude ouvre cette exposition en rassemblant dans les premières salles, et pour la première fois dans un contexte muséal belge, quelques-unes de leurs productions communes ; une association débutée à l'aube des années 2000. Prenant pour point de départ la date de leur installation à Bruxelles en 2008, *A Certain Decade* expose ainsi, au travers de trois grands ensembles que sont *Le Groupe et la Famille* (2010), *l'Orchestre* (2015-17) et *Talking Baloney* (2020-22), une œuvre protéiforme résolument bavarde mais qui, pour l'occasion a, semble-t-il, été réduite au silence, ou plutôt, délibérément offerte à la libre interprétation des visiteurs. Sous une apparente incongruité, tant plastique que formelle, chaque ensemble renferme quantité de références et symboles visant à questionner les règles et valeurs imposées par la société aux membres qui la constituent. Pour ce faire, les artistes s'emploient à déjouer les codes de perception usuels en nous mettant généralement face à une vue micro hautement agrandie – pouvant s'apparenter à celle obtenue au moyen d'un microscope – voire amplifiée, et qui, non sans un brin d'humour assumé, peut induire chez certain/e/s un sentiment d'inconfort ; impression accentuée par le caractère pour le moins équivoque et ambivalent de chacun des « sujets » exposés, incitant le public à aller à leur rencontre pour tenter d'en percer les mystères. Tel « un orchestre ouvert à discussions »¹, le projet collaboratif porté par Gaillard & Claude est tout entier tourné vers la mise en exergue et le détournement des marqueurs de normativité, dont les artistes ne manquent pas de souligner le caractère absurde – pour ne pas dire aliénant –, en partie attesté par le recours généralisé aux prescriptions et consommations de substances médicamenteuses. « Le tube est l'emblème formel de la perception sous les effets de la drogue. Il est aussi celui de la navigation, des réseaux et de l'expérience des médias contemporains. *Talking Baloney* peut dès lors être conçu comme une représentation d'un voyage psychotrope et d'une immersion technologique, d'une errance dans une autre dimension à l'échelle réduite d'une maquette, ou d'un espace arpenté soudain vu d'en haut. [...] On pourrait aussi bien concevoir notre cerveau à la fois comme un organe et une topographie. Ainsi, il est possible de voir dans la série *Talking Baloney* autant de représentations de notre capacité à naviguer à l'intérieur de notre corps, de voyager dans notre propre cerveau. »²

Dans une relative continuité, le parcours se poursuit avec une exposition personnelle de l'artiste belge Aline Bouvy, qui présente un ensemble de

GAILLARD & CLAUDE. *A Certain Decade* ALINE BOUVY. *Cruising Bye*



Aline Bouvy, *Potential for Shame* (détail)

productions s'étendant, lui aussi, sur plus ou moins une dizaine d'années de création. Introduite par un bas-relief mêlant plâtre et urine, et représentant un chien occupé à faire sa toilette intime, l'installation *Cruising Bye*, conçue par l'artiste pour l'espace du MACS, a été pensée comme une déambulation au sein de sa pratique, en résonance avec l'architecture du lieu. Dans le vaste corridor dédié à ses marqueteries de *Linoleums* (2014-18), elle a ainsi opté pour l'intégration de ralentisseurs qui ont pour but de ponctuer la marche tout en délimitant des zones, une démarche qui fait autant référence à l'usage commun dudit matériau qu'à ses errances personnelles en termes de recherche esthétique et plastique sur l'art du grotesque ou du « mauvais goût ». Sculptures, marqueteries et photographies semblent s'imbriquer et se répondre selon une organisation quasi-organique, disséminées dans l'espace tels les fragments d'un paysage que chacun/e serait libre de reconstituer à sa guise – si tant est que cela soit possible. À l'issue de ce que l'on pourrait qualifier de pérégrination onirique, une toute autre installation nous attend,

comme pour nous sortir de l'état de semi-conscience dans lequel nous étions plongés depuis le début. *Potential for Shame* (2021-22) est, de ce fait, un imposant dispositif visuel, mobile et sonore qui habite l'entièreté de la salle qui lui a été attribué. Selon les mots de l'artiste : « Je voulais reproduire des figures policières sans tomber dans une espèce de cliché et, lentement, l'esthétique est arrivée, née de mes recherches sur la représentation homo-érotique dans l'histoire de l'art, essentiellement au travers de l'étude de dessins et peintures. La Jesmonite® est un matériau qui est beaucoup utilisé dans le cinéma, en particulier pour la réalisation des décors. Ce qui me plaît dans ce matériau c'est que, tout comme le linoleum, il n'a pas vraiment de noblesse dans le domaine de l'histoire de l'art, c'est pourquoi j'ai choisi de l'utiliser pour créer mon décor de figures policières. Le projet a débuté à l'occasion d'une invitation à exposer à la New Space en 2020 - ancien garage de la police judiciaire de Liège -, pour laquelle j'avais réalisé trois grilles de bas-reliefs, associées à de petites voitures téléguidées.

CATALOGUES

Gaillard & Claude *A Certain Decade*

Artistes : Gaillard & Claude

Éditeur : MACS / Musée des Arts

Contemporains au Grand-Hornu

Auteurs : Yann Chateigné, Denis Gielen

Bilingue Français - Anglais

112 pages ; 60 illustrations couleur

Format : 19 x 26,5 cm

18 €

Aline Bouvy *Cruising Bye*

Artistes : Aline Bouvy

Éditeurs : Buchhandlung Walther

König ; MACS / Musée des Arts Contemporains au Grand-Hornu

Auteurs : Denis Gielen, Milena Oldfield

Bilingue Français - Anglais

200 pages ; 91 illustrations

Format : 24 x 30 cm

39 €

Cette nouvelle implantation au MACS fut l'occasion idéale d'agrandir, de pousser l'idée plus loin. » Cette coproduction immersive, hautement symbolique et subversive, met nos sens en émoi en nous conviant, tantôt à prendre part à la chorégraphie partiellement interactive induite par les véhicules sonorisés, tantôt à nous en soustraire pour l'observer depuis l'estrade disposée à cet effet – tel un témoin se tenant au-dessus de la mêlée –.

Clémentine Davin

¹ Citation extraite de l'entretien « Gaillard et Claude MACS expo » mené par Lino Polegato et visionnable en ligne : <https://youtu.be/vvcSSdjwEg>
² CHATEIGNÉ Yann, « Mind Racing », in Gaillard & Claude *A Certain Decade*, catalogue de l'exposition, français / anglais, Musée des Arts Contemporains au Grand-Hornu, 2022, p. 53

A Bocca Chiusa



La restitution, détail 2 (2022) © Johan Muyle © Photo : Ethel Lilienfeld

L'exposition personnelle de Johan Muyle à la Belgian Gallery à Bruxelles marque l'aboutissement d'une année de recherche et de travail pour l'artiste, et, dans le même temps, clôt avec brio la première année d'existence de cet espace ixellois.

Johan Muyle (°1956, Charleroi – vit et travaille à Liège et à Bruxelles) nourrit sa pratique de ses rencontres, voyages et nombreux questionnements sur l'humanité et ses travers pour échafauder d'ingénieux ses compositions et assemblages en prise directe avec l'actualité. Faisant suite à la rétrospective que lui a consacré le MACS l'an dernier, cette exposition présente trois nouvelles sculptures motorisées accompagnées de productions antérieures que sont un dessin à actionner et quelques billets de banque dorés à chaud, dans un dialogue remarquable avec l'œuvre réaliste et sociale du sculpteur belge Constantin Meunier (1831-1905)¹. « Dans un contexte de folie et de violence, il est bon de se demander quels peuvent être le rôle et la signification de l'art. Le livre de Werner Herzog intitulé « Conquête de l'inutile » – et peut-être même toute son œuvre cinématographique – est une pensée réconfortante. Conquérir l'inutile est quelque chose que les artistes font, dès lors que l'art est de ces parcelles où réside encore un soupçon de liberté. [...] La sculpture de Constantin Meunier ressemble au titan Atlas, éternellement condamné à soutenir les cieux. L'Atlas

de Johan Muyle est une allégorie de notre monde, un monde où l'échec des utopies rend possible, à contre-courant, la poésie de l'art. »²

Engagé depuis longtemps dans une tentative de compréhension de cette fatalité dont l'humanité semble marquée au fer rouge, et qui consiste en un va-et-vient constant entre affranchissement et dépendance, l'artiste a travaillé ici à partir de reproductions de deux œuvres de Constantin Meunier, *Le tailleur de pierre* (1898) et *Le débardeur d'Anvers* (1893)³, qu'il a agrémentés de nombreux attributs mêlant emprunt, récupération, artisanat et technologie, et qui font référence autant à la brûlante question de la restitution des œuvres par les anciens pays colonisateurs aux nations dépouillées qu'à l'assaut sans précédent de la Russie contre l'Ukraine. De l'usage d'injonctions contradictoires – REVIENS VA-T'EN – au recours à une suture systématique des lèvres des sculptures⁴, en passant par la mise en scène de la participation du visiteur qui, via un bouton poussoir rappelant le mécanisme populaire de déclenchement de l'autoportrait photographique, actionne un petit bijou à l'effigie d'un squelette tournant désespérément autour du globe terrestre, Johan Muyle déploie ici tout son génie de l'assemblage dans un registre hautement oxymorique et entièrement dédié au déplacement, à l'échange mais sans jamais en autoriser une concrétisa-

tion réelle, si ce n'est souligner son insoutenable vacuité. Ce sentiment d'éternel recommencement est renforcé par la double diffusion, en boucle, de *Vexations*, une pièce musicale fondée sur la répétition d'un motif, composée par Erik Satie (1866-1925) en 1893, et du titre de l'exposition, *A Bocca Chiusa*, inscrit en lettres capitales rouges sur un panneau électroluminescent défilant.

Au gré d'une scénographie dépouillée qui s'accorde en tout point avec l'archi-

tecture intérieure de la galerie, l'exposition révèle, avec consistance et acuité, toute l'étendue de nos comportements schizoéphrènes. Fidèle à lui-même, Johan Muyle dépeint de notre société un portrait relativement peu flatteur mais ô combien jouissif de par la finesse et l'ingéniosité de son exécution !

« Il est donc tout simple, quel que soit le tumulte de la place publique, que l'art persiste, que l'art s'entête, que l'art se reste fidèle à lui-même, *tenax propositi*. Car la poésie ne s'adresse pas seulement

au sujet de telle monarchie, au sénateur de telle oligarchie, au citoyen de telle république, au natif de telle nation ; elle s'adresse à l'homme, à l'homme tout entier. »⁵

Clémentine Davin

Johan Muyle *A Bocca Chiusa*

Curated by Philippe Van Cauteren
Belgian Gallery 39 rue de Florence 1050
Bruxelles Jusqu'au 28 mai
Le jeudi de 11h à 18h, vendredi et samedi de
14h à 18h www.belgiangallery.com

¹ *No Room for Regrets*, 20.12.20 > 18.04.21, exposait, parmi les réalisations de l'artiste, une œuvre de Constantin Meunier intitulée *Le Marteleur* (1886)
<https://collection.bps22.be/fr/oeuvres/le-mar-teleur>.

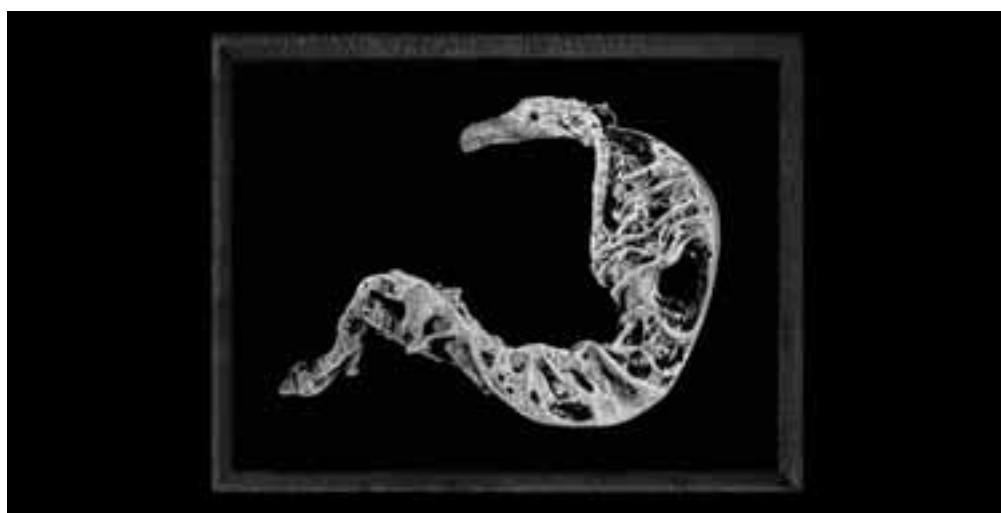
² Citation de Philippe Van Cauteren, introduction au catalogue de l'exposition, datée du 6 avril 2022.

³ <https://www.fine-arts-museum.be/fr/la-collection/artist/meunier-constantin-1>

⁴ Qui n'est pas sans rappeler l'action volontaire et radicale de l'artiste dissident russe et réfugié politique Piotr Pavlenski (°1984, Leningrad – vit et travaille en France depuis 2017), qui s'était cousu les lèvres au fil rouge en soutien aux Pussy Riot et contre la censure, le 23 juillet 2012 à Saint-Petersbourg.

⁵ Citation de Victor Hugo, « Préface », *Les feuilles d'automne. Les chants du crépuscule*, Éd. Hachette, 1858, Paris, 24 novembre 1831, p. 5.

STEPHEN SACK. LA DANSE DU VITAL ET DE L'IMMÉMORIAL



Le voyage photographique et initiatique que poursuit Stephen Sack aborde l'énigme des productions de l'esprit, la genèse des formes du vivant et l'interface entre mythe et réalité. S'inscrivant dans la geste spéculative et mémorielle de ses précédentes créations (*Coin works*, *Chromosomic Memory*, *Natural History*, *Curiosités...*), l'exposition *Reborn* délivre des œuvres d'une beauté saisissante. Prise dans une stylisation visuelle, l'éléance mystérieuse des créatures mi-organiques, mi-minérales qui se détachent d'un noir nocturne tait tout de leur nature. Avec Stephen Sack, le temps long des cosmogénèses, le souffle immémorial des premiers organismes apparus sur la Terre nous lais-

sent des entités comme témoins. Des entités à cheval sur le cycle de la vie et de la mort et sur le vertige d'une pensée qui interroge son rapport à la matière. Flottant dans un cabinet de curiosités qui revisite les vanités et le mouvement de germination, les formes présentent des structures d'une splendeur vertigineuse. L'œil ne cessant de traduire l'inconnu dans le connu pense percevoir un hippocampe desséché, le squelette d'un animal amphibie, une roche métamorphique, des embryons congelés, des masques, des divinités totémiques... L'art alchimique de Stephen Sack repose sur la fréquentation de l'infiniment petit, du régime fractal et sur la descente oculaire dans les plis de la matière.

Reborn/Renaissance présente un bestiaire de feuilles mortes, un tableau des parties marcescentes des végétaux, ces éléments végétatifs qui se fanent, se dessèchent mais ne tombent pas. Là où les feuilles des arbres à feuilles caduques meurent à l'automne, les héroïnes marcescentes persistent l'hiver sous une forme fanée. Têtues, obstinées, elles résistent, s'accrochent aux branches, se cramponnent à l'arbre, refusent de trépasser. Stephen Sack les élève au rang de sentinelles de la vie : n'abdiquant pas, elles céderont la place le printemps suivant à la pousse de nouvelles feuilles. Leur rôle résurrectionnel accompli, elles se détachent de leur support, assurant le cycle de la croissance de l'arbre. Les feuilles sont

les actrices ou plutôt les sorcières d'un effet Lazare qu'elles appliquent à leur organisme. A l'heure de la dévastation environnementale, de la crise des écosystèmes, de la déforestation galopante et de la sixième extinction massive des espèces animales, Stephen Sack rend hommage à la puissance vitale des feuilles qui absorbent le gaz carbonique et libèrent de l'oxygène. Le secret du mystère des plantes est le même que le secret photographique : il a pour nom lumière.

Comme l'écrit le botaniste, biologiste et dendrologue Francis Hallé dans *Le Radeau des cimes*, « je dirais que ce qui compte dans la sauvegarde des forêts tropicales, ce n'est pas tant que nous ayons un besoin immédiat de ces forêts tropicales, mais que nous ayons besoin des qualités humaines nécessaires pour les sauver ; car ce sont précisément celles-là qu'il nous faut pour nous sauver nous-mêmes ». Ce pari pour le sauvetage de la mémoire ancestrale et de la pulsation du vivant affleure dans ces éloges photographiques adressés au peuple des grands silencieux. Stephen Sack questionne les mondes des non-humains, les protège du réflexe prométhéen d'arraisonnement qui fut et demeure celui de l'Occident et de la mondialisation actuelle. Si son œil-pensée est archéologique, c'est dans le sens où sa lanterne magique éclaire le présent et l'éternité à partir des âmes vibrant dans les vestiges du passé. Insérées dans des anciens cadres en chêne brûlé selon la tradition japonaise du Shou-Sugi-Ban (une technique

ancestrale de carbonisation du bois appelée aussi Yakisugi), les photographies sont immobilisées dans un état qui tient du fossile et de la persistance de l'énergie. L'esthétique et la métaphysique du cadre répondent et font écho à celles de l'œuvre : la combustion par le feu dialogue avec la combustion-résurrection par le temps. L'imaginaire, les sens des spectateurs projettent des récits, des séquences oniriques, une symbolique ou des archétypes sur ce sanctuaire d'entités aux lois naturelles et surnaturelles. Les torsions d'une feuille qui se ramasse sur elle-même portent en elles la promesse d'une renaissance de la sève. Sous l'effet de processus chimiques, des cellules végétales sont soumises à la lignification, se métamorphosent en bois. Sous l'effet alchimique, sous l'œil de chat de l'artiste, la nature fusionne avec la culture sans perdre son altérité. Le minéral, le végétal et l'organique entrent dans une danse dont *Reborn* a sondé l'âme au fil d'un dialogue qui rappelle la démarche de Paul Valéry dans *L'Âme et la danse*.

Véronique Bergen

Reborn
photographies de Stephen Sack
Expo du 19 mars au 23 avril 2022
Galerie Chapitre XII
Av. des Klauwaerts 12, 1050 Bruxelles
Du jeudi au samedi de 13h30 à 18h
Stephen Sack tél 0496 52 65 07
sack.stephen@gmail.com

À tous égards, la comparaison entre les limites que se donnent volontiers, que s'imposent tel ou tel des peintres d'aujourd'hui, dès qu'en tout cas il est question d'éclairer leur recherche, a ceci de fondamental que cette recherche, justement, prend cours au sein de contextes fort changeants. Il est à noter, sous cet angle, que les dynamiques respectives de l'écriture et de la peinture offrent des analogies ; et que la réflexion s'enchaîne de plus en plus rapidement à la réflexivité appelée par les imagiers, par les peintres comptant parmi les inventeurs de formes nouvelles.

Nées au contact des visual studies, les intrusions entre pensée conceptuelle et savoir pratique ne sont pas sans avoir modifié, voire bouleversé, la notion d'image autonome, ainsi que la façon dont la forme plastique (en premier le dessin, la couleur, mais également, il ne faut pas l'oublier, la matière et jusqu'à la nature du support, bien des fois aujourd'hui mixé) entreprend de vider son actif structurel, perceptif, lorsqu'elle se trouve mise au défi de l'articulation verbale. De cette dernière, on sait que, passée à l'écrit, elle vaut pour avoir été avant cela motif à transcrire. La récente exposition de Gerhard Richter au K21 de Düsseldorf, tout autant que certains travaux de Djos Janssens, en Belgique, semblent s'attacher à fournir au débat un témoignage précieux. La différence entre les deux artistes rejaillit de la façon pour chacun d'eux d'être au monde. Elle est d'ordre historique, sinon biographique. Et on identifiera cette différence dans le fait de leur âge, en plus de celui de la spécificité de leur approche sensible – authentiquement singulière, extrêmement étudiée de part et d'autre et attestant d'un dialogue avec soi-même, explicite, incomparable à rien de symétrique ailleurs. Des longueurs de négociations avec la pensée se montrent ici et là : on songe à leur rapprochement en raison de la présence sur leurs toiles d'une sorte de filigrane, d'un inaperçu – leur seul fonds commun ressemble à une attelle pour l'intériorité.

Quelques remarques. Il se découvre à l'évidence que la concentration la plus avvertie, par cela aussi exaspérée, que l'on porte sur les relations entre les images, comprenant figures peintes aussi bien que reproductibles, ou écraniques, et l'écriture, se montre comme jamais capable d'influencer les enjeux dans la sphère des ateliers, dans cet ample domaine des voies en cours d'élabora-



Djos Janssens, *And Now?* 2021 Mixed media 100 x 140 cm

tion. Une pointe pénètre le projet, le désir d'œuvre. On remarque qu'au regard d'elle, il est de ces œuvres appartenant uniquement au rêve, ou au fantasme. Ou alors que le chantier formel connaît la tentation de l'inachèvement – l'écriture, en ses reflets, désorganise l'emploi du médium chromatique. De la part de Janssens, on aura assisté, par exemple, au surgissement d'une tension entre tableau au sens propre du terme et, par le recours à un fondu qui doit beaucoup à l'emprunt à des citations tirées de la littérature de poésie, à son extension environnementale, à sa remise à jour à l'intérieur d'une enceinte substituée à sa surface originelle. Au nom de la peinture, un entrelacs de liaisons synaptiques entre tableau et dehors a été élu. On ne cesse de se rendre compte aussi que Richter et des plasticiens les plus divers procèdent à pareil écart, d'où naissent des variantes nombreuses dans l'intention. – La pointe ici évoquée n'est pourtant pas, loin s'en faut, tout à fait inédite et on aurait tort de l'annexer à l'actualité des arts. Pour s'en convaincre, il suffit de se rappeler les propositions de l'historien Vincent Debais, lesquelles interrogeaient naguère l'imagerie médiévale, religieuse par dogme. Pour l'enquêteur, le texte jouxtant comme affirmation de la parole la figuration du monde surnaturel dans les fresques d'église n'est pas résumable à quelque extériorité réglée aux éléments du dispositif pictu-

ral. L'interprétation de cet historien, on le voit, s'éloigne de l'acception ordinairement raccordée au terme « récit » que l'on greffe à l'image – ou plutôt, si l'on comprend bien, que l'on situe de l'autre côté de l'image.

Richter : tant de présupposés de tous genres empêcheraient parfois de saisir, au vu de son travail autour du fait photographique depuis des décennies, que la peinture, selon lui, s'entraîne à l'inconnu, pour mieux déboucher, c'est l'espoir, sur la réalité existante. Et ce, au-delà des avatars renforçant le corps de l'œuvre, à chacun de ses gestes, mais nullement dans le but de l'absolutiser, quoi qu'il paraisse. – Voici que Richter accroche aux cimaises ce qu'il nomme, ci-traduit en français, son cycle Birkenau : il y met aux prises avec quatre photographies emblématiques quatre tableaux dépourvus d'image, on les dit par conséquent abstraits, mais quoi ?, des tableaux aux profondeurs grises et intenses, ourlées par endroits de rouge sang, un ensemble de résonances impossibles à recenser. En noir et blanc, les photos sont celles, connues et abusivement commentées, qui furent prises dans le camp, à la dérochée, par sans doute un assassin en uniforme – des cadavres en occupent l'arrière-fond, un silo de chairs emmêlées – un brûlis, des vapeurs, les silhouettes des exécutants sans pardon ; ces vues dépassant l'enten-

LE DÉSIR D'ŒUVRE

dement ont créé la polémique autour du vrai et du faux, du rideau levé ou rabattu, la mort industrielle, des anathèmes sans nombre. Quatre miroirs font face aux tableaux, qu'ils redoublent en prenant l'observateur en tenaille. Aucun mot écrit, on assiste à la dissolution du récit pictural comme on entrerait dans des ruines : les modalités de cette « fiction » s'adresseraient à des destinataires supposés, toutes et tous ayant disparu, de sorte que l'interaction entre des survivants et le monde se définit à partir du regard porté par le peintre sur un pan d'histoire irréductible à l'archive, à une narration, fût-elle appuyée sur du réel. Ce que, dans une salle voisine, Richter souligne au travers de photos, les siennes cette fois – des paysages de mer, de montagne, son célèbre atlas ainsi continué –, qu'il surpeint pour partie de couleurs très saturées, et celles-ci sont encore un étouffement de l'être au monde, saisi en négatif malgré la dimension personnelle qu'il lui oppose.

Chez Janssens, la démarche elle ne plus ne fige pas le monde dans ses représentations : au contraire elle adopte un point de vue qui prend son départ dans une conception de la peinture comme moyen de mettre à mal les images trophées. D'un dépouillement qui va grandissant, ses dernières toiles se tiennent sur le seuil de ces lieux où le charme opère sans que l'on sache ni comment ni pourquoi, quand on est voyageur. Que sont-ils, mais surtout où se trouvent-ils, ces lieux dont s'empare d'abord la caméra qui arrête la coulée du temps et étaye la conscience par la forme de mémoire qu'elle enregistre, dont elle gèle l'eau lumineuse ? La plupart d'entre eux : les étapes d'un parcours de liberté mais, celui-ci, davantage l'agent mobilisateur d'un constat étranger à toute envie de faire du lieu une digue dressée contre la simple vision que la cause d'un attrait pour l'imaginaire. Ce ne sont qu'entrées d'immeuble contraignant tout apport de sens en rupture avec l'immédiat, couloirs découpés en séquences assez brèves et dissipant l'illusion que procure la facilité de la prise, murs et architectures demeurés une récusation de l'idée qu'ils serviraient mieux en guise de décor. Dans la définition de leur objet, les tableaux, qui sont pour commencer des cadrages habiles et l'isolement, par eux, d'une mosaïque d'apparences, cherchent à rejoindre la pensée de ce qui est. Et cette pensée, ils marquent pourtant qu'elle s'éloigne et n'arrête pas de s'éloigner, et que, parallèle-

ment, les lieux qu'ils enveloppent, avec un calme étonnant, un silence, cherchent à éviter la forme dont ils découlent. Pour finir, ces tableaux se font l'exposé d'une expérience intime. Plus exactement, de son décentrement.

Une fois intégrée à une toile – rien de plus contrôlable grâce aux nouvelles techniques d'impression –, une photographie, il faut avoir à l'esprit qu'elle ne signifie plus du tout ce qu'elle est censée signifier – situation complexe aux yeux de Janssens puisque, à son tour, il décide d'apposer des repeints sur ses images. L'attention au détail est portée à son comble. Toutefois il s'aide encore de mots et de phrases entières tirés du groove, ils viennent rythmer les images de scansions d'écriture comme feraient les décalques de pages de livres. Le chant n'est pas audible, les paroles restent visibles. Du coup, l'échelle des distances mentales et physiques auxquelles se remettre est troublée, cependant que se reconstitue un tracé sensoriel dont la finalité serait d'unir lecture du monde et dialogue avec soi – « serait », seulement. Il s'ensuit le sentiment qu'un acte de peindre comme celui-ci, s'il n'élude la mélancolie liée à une appréhension des choses qui reste symbolique, se voue avant tout à sa propre critique. Que cet acte est menacé en son essence même. Et qu'aussi bien il se reporte à un potentiel d'élucidation de ses ressources, de ses impasses.

Aldo Guillaume Turin

Exposition « Peintures intérieures » de Djos Janssens
Commissaire : Bernard Marcelis
Dates : du 02/06 au 10/07/22
Vernissage : le jeudi 02 juin 2022 de 17h00 à 20h30 // à 20h30 présentation de la monographie « Forever Today » par Daniel Vander Gucht et Anne-Françoise Lesuisse.
Lieu : Belgian Gallery, 39 Rue de Florence à 1050 Bruxelles // +32 (0) 497.44.25.91 // www.belgiangallery.com



Le pont de Fragnée, avec ou sans perles ?

A Liège, l'art contemporain et l'art classique se veulent mariés pour 6 mois sur le pont de Fragnée. Résultat : une polémique des anciens contre les modernes.

Maria Vita Goral, diplômée d'un master à l'Académie des Beaux-Arts de Liège, travaille depuis 2 ans sur le projet d'installation sculpturale « Perles Universelles pour le Pont de Fragnée » qui durera 6 mois. L'artiste a obtenu toutes les autorisations. Après recherches diverses et mises au point techniques, l'enquête de demande de permis d'urbanisme est affichée depuis quelques jours aux extrémités du pont de Fragnée.

Un article de la RTBF publié sur internet intitulé « Une jeune artiste ukrainienne voudrait emperlouser le Pont de Fragnée » a suscité des réactions négatives (beaucoup) et positives (un peu) sur le réseau social. Une affiche de demande de permis a été taguée d'un NON rageur. (voir photo). Et pourtant ce projet est poétique et positif : déposer quatre perles en acier de couleurs nacrées différentes (noir, champagne, blanche et rose) dans les coquilles des sculptures des 4 titans, réalisées par Rousseau pour l'Exposition Universelle de 1905. L'idée est de faire dialoguer l'art contemporain et l'art classique tout en pensant à l'envi-

ronnement. Le pont symbolise la connexion, l'union. Les quatre perles sont une métaphore des gens venus des quatre coins du monde. Et cette installation permet à tout un chacun, sans aller dans un musée, d'être confronté à l'art contemporain.

Anne Mathurin

Laetitia Bica, communauté d'images



Laetitia Bica se revendique d'une culture des images, celles qui peuplent nos vies quotidiennes, depuis l'irruption de MTV, des clips qui a forgé l'esthétique d'une génération. Née à Liège en 1981, dans une famille qu'elle qualifie de pauvre, Laetitia Bica a reçu de plein fouet cette culture pop, alors qu'elle n'aura accès à des œuvres d'arts que plus tard dans son adolescence. Encore aujourd'hui c'est un système de code qu'elle n'a pas rejeté. Certes elle l'approche sans être dupe, sachant trop bien quelles ficelles régissent la com. Mais sa voix est enjouée quand il s'agit d'évoquer des pochettes de disques ou le pouvoir synesthésique de la musique. Dès l'école, les Beaux-Arts de Liège, section photographie, elle travaille à partir d'anciennes images de publicité avec une arrière pensée de déconstruction critique. A-t-elle été surprise quand elle a ensuite reçu dans la foulée une commande publicitaire? Le langage marketing recycle sans mal sa propre critique, c'est même sa force. Depuis lors, Laetitia Bica navigue entre commandes et travaux personnels. Au fil des années, elle a toutefois réussi à se créer un écosystème vertueux entre les différents types de travaux. Son approche du labeur est très concrète, ancrée. D'après elle, ses origines modestes lui ont donné cette force : elle est capable de toujours trouver des ressources pour vivre, être indépendante. Cependant, elle a

vite été confrontée à un paradoxe qui pourrait contredire l'idée que le travail artistique est un travail comme un autre : quand il s'agit de son travail personnel, reproduire à l'identique une formule qui marche peut littéralement la paralyser. Le geste créatif perd alors tout sens et Laetitia Bica est confrontée à la vacuité de la pure exécution et de l'apparence.

Elle le répétera plusieurs fois lors de notre discussion dans son atelier / appartement : tout est image. Mais sans doute aurions-nous dû prendre le temps de nous accorder sur ce qu'elle entendait par là, par "image". Il ne s'agit pas d'une surface glacée comme celles des pages des magazines pour lesquels elle travaille parfois. Il ne s'agit pas non plus paradoxalement d'un instantané. Il s'agit de l'accumulation d'un travail en amont qui dans le cas de Laetitia repose intensément sur la conversation. Elle privilégie ce mot par rapport à celui de collaboration à tel point qu'il figure dans les légendes. Il implique que chacun et chacune reparte ensuite avec quelque chose qui lui appartient. L'image photographique telle qu'elle l'envisage est en tout cas le résultat d'une rencontre, qui constitue le cœur de l'image sans pour autant y apparaître, si ce n'est indirectement.

That's What X Said, nouveau lieu d'art à Bruxelles accueille le travail photographique de Laetitia Bica. Nous l'avons rencontrée pendant la préparation de l'exposition pour discuter de ses méthodes de travail et du lien qu'elle entretient avec ses modèles.

Dans ce cadre, la rencontre avec autrui s'articule selon une éthique qui est sans doute la plus claire affirmation de sa position politique. Laetitia Bica se pose comme une artiste en lutte. "Lutte", c'est un terme qui est présent dans le communiqué de son exposition solo *Altère mon ego*. Et de toute évidence, ses travaux sont autant d'actes de résistance face aux normes des corps. Une partie de sa production pourrait servir de document socio-historique sur la communauté queer belge : tout un réseau artistique et militant qui gravite autour d'elle est représenté. La *proximité* et les liens *locaux* sont une force qu'elle cultive. C'est d'ailleurs plutôt ces mots qu'elle choisit de mettre en avant, davantage que le terme *queer* qu'elle n'emploiera pas avant que je le glisse dans la conversation. Bien que ce terme pourrait définir la majeure partie du microcosme dans lequel elle évolue, il n'est pas vraiment opérant dans sa manière de penser. "Queer est un mot nécessaire, mais il sert surtout à nommer des réalités qui ne sont pas acceptées par la société. L'idéal serait à terme de s'en passer quand la société aura évolué." Il ne s'agit pas d'une polémique, mais c'est l'affirmation d'une forme de militance positive en prenant soin d'une famille qu'on se choisit ; des liens qui ne se construisent pas "contre" mais "avec".

J'évoque ses projets de commande pour tenter de voir comment ils s'articulent avec sa pratique personnelle. De manière étonnante, elle ne prend pas en exemple un de ses travaux pour des artistes proches d'elle, où on l'imagine la plus libre de ses choix. Ce qu'elle met en avant, c'est une campagne publicitaire institutionnelle dédiée aux *allié.e.s* de la cause LGBTQIA+. Sans doute est-elle enthousiasmée par l'ampleur d'une action qui aura des retombées concrètes, mais encore une fois, c'est l'image comme processus et non pas comme résultat qu'il faut regarder. Le rapport particulier d'écoute et de soin que Laetitia a apporté aux modèles qu'elle a casté.e.s était inhabituel pour

l'agence commanditaire. Cette connexion entre la photographe et la communauté a même conduit à modifier certains aspects de la campagne. L'engagement politique se fait au moment du travail, de la production, de manière plus profonde que dans le résultat final.

La question politique des identités, Laetitia Bica y est directement confrontée, elle qui se définit comme femme et grosse. Mais si elle s'engage explicitement sur le terrain de la grossophobie, elle ne se met jamais en scène elle-même. L'autoportrait est impensable. Il ne s'agit pas de pudeur, mais le solipsisme n'a pas de sens dans son combat. Il faudra attendre la rencontre de son alter-ego Daphné Agten, comédienne, pour que Laetitia Bica puisse se projeter à l'image tout en restant derrière l'objectif. L'image se modèle systématiquement collectivement à l'instar des pièces de métal qui, dans *Altère mon ego*, viennent soutenir les impressions sur des tissus translucides, tout en les augmentant. Elles ont été façonnées en collaboration avec Maud Matot, artisane en ferronnerie. Leurs formes sont les marques de quatre mains qui travaillent la matière, de deux corps dont les forces s'additionnent. On peut les lire comme une métaphore de l'éthique du travail photographique de Laetitia Bica.

Florent Delval

Altère Mon Ego

Dates d'exposition : 29 avril – 28 mai 2022
Rue Blaes 142, 1000 Brussels +32 2 646 37 19
contact@thatwhatxsaid.com

RAFFAELLA CRISPINO

MUSÉE
DES BEAUX-ARTS
DE TOURNAI

lille3000
Utopia
BORDER
TRIENNALE
D'ART CONTEMPORAIN

29.01.22 > 18.09.22
OPEN FIELD

Aïcha Snoussi. Encyclopédie des refuges engloutis



"Aïcha Snoussi. Nous étions mille sous la table. Vue d'exposition. Saison "Réclamer la terre". Palais de Tokyo, 2022. © Aurélien Mole"

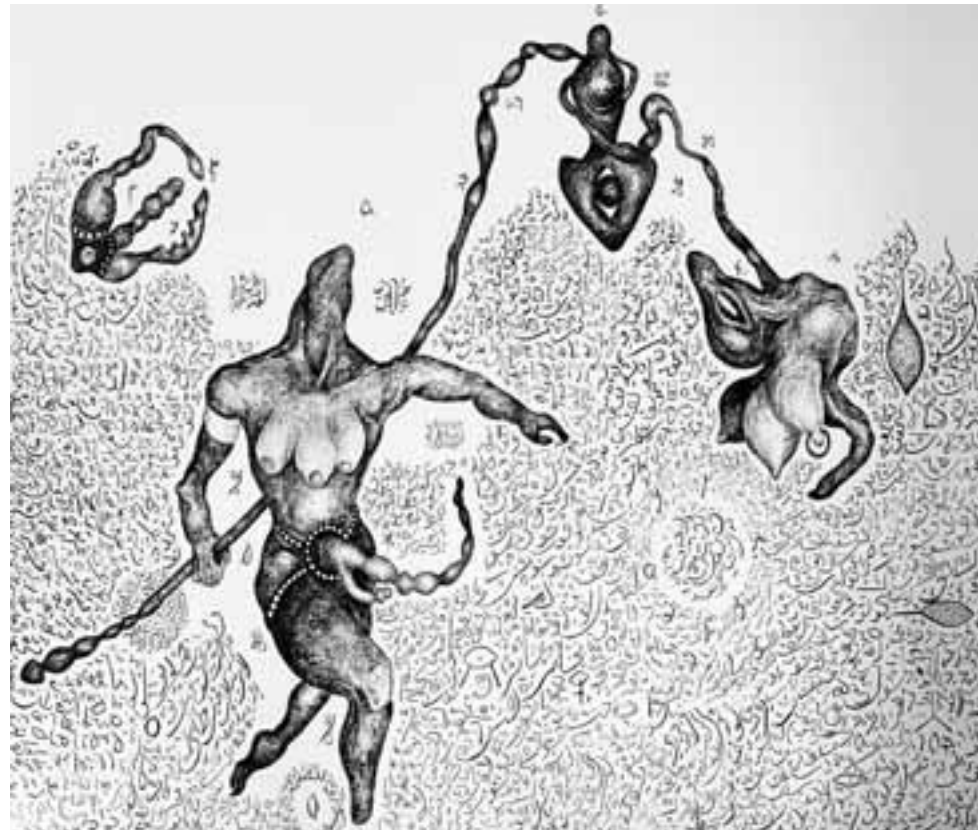
Pour son exposition au Palais de Tokyo, 'Nous étions mille sous la table', l'artiste Tunisienne Aïcha Snoussi crée une installation immersive, pensée comme "les vestiges d'un lieu de fête fermé il y a des milliers d'années".

Guapa est un bar underground dans un pays arabe inconnu. Sous la plume de Saleem Haddad¹, ce lieu prend vie, autour d'un billard décrépit et de vieilles affiches de cinéma arabes pendues au mur. Lorsque qu'Aïcha Snoussi parcourt les pages de ce roman l'été dernier, un puzzle se met en place et des liens se créent entre ce bar imaginaire, l'effervescence du Plug, lieu de fête de la scène alternative à Tunis et son travail autour des vestiges d'une civilisation queer. Le projet de son exposition solo au Palais de Tokyo devient alors évident : elle sera hantée par cet imaginaire nocturne.

"J'ai transcrit cette phrase plastiquement. Je me suis dit le billard est un élément récurrent dans les bars de lesbiennes ou queer, comme la Mutinerie (à Paris)". Mais c'est aussi, à travers l'atmosphère de Guapa, une réminiscence du Plug : ce lieu où se croisaient différentes communautés lui a offert un mur entier où son imaginaire s'est épanoui quotidiennement pendant un mois, à coup de feutres.

L'art du dessin est une pratique qui prolonge les premiers actes créatifs de l'enfance. Mais Aïcha Snoussi évoque plus spontanément l'adolescence et les fresques murales dans les toilettes du lycée. Le dessin n'est pas forcément synonyme de papier, et si celui-ci devient support ce n'est jamais une surface vierge, abstraite du monde. Son travail procède de l'accumulation ; si le support est lui-même stratifié (à l'instar de son *Autoportrait*, 2021, réalisé à partir de couches de documents personnels), les histoires qui remontent peu à peu à la surface, n'en seront que plus riches.

L'artiste revendique une certaine lenteur dans la création de ses fresques, sans point commun avec le street art : "Elles ne sont pas réalisées de manière hyper rapide avec un message fort et direct. Ce sont des dessins au feutre qui prennent du temps. C'était pour moi une autre forme de contestation. Je demandais une carte blanche et cela me permettait de détailler des corps qui étaient queer, des godes, des gens qui s'autopenèrent avec des machines". Cette manière de dessiner par ajouts successifs ne se situe vraiment pas dans la tradition du *disegno*² où la main exécute ce qui est formulé clairement dans la tête, dans un geste quasi divin. Il s'agit d'une exploration sensuelle qui s'accorde mal



my loved ones - charcoal room. Charcoal, and charcoal on walls. Musée de la Fondation Zinsou. Ouidah.202.

avec la limite, avec la présence d'un bord prédéfini.

"Les formes empruntent à la fois au végétal, à l'organique, au mécanique. Elles s'embrassent dans des tensions (sexuelles aussi) ; c'est comme si il y avait une pénétration de tous ces éléments, avec des choses qui débordent, qui s'entremêlent de manière tentaculaire. Fils, tubes, organes. Les tentacules sont partout dans mes dessins". Ces formes sans limite convoquent un érotisme certain tout en étant oppressantes. L'accumulation évoque autant un microcosme englobant et rassurant, qu'une peur de la perte. Elle peut même être mortifère comme dans *Sépulture aux noyé.e.s* (2021) une pyramide de bouteilles à la mer, remplie de traces et de dessins à moitié visibles.

"Ce processus issu du dessin est ce qui a présidé à la création de la sculpture, petit à petit. Une image en a amené une autre, loin de l'image initiale."

La dérive, de proche en proche, évoque en effet une forme de sculpture par accumulation, qui rétrospectivement a peut-être toujours été au centre de la pratique de l'artiste.

Au Palais de Tokyo, l'occupation de l'espace, les matériaux utilisés, les objets recontextualisés ne laissent aucune ambiguïté sur la présence

sculpturale du billard tentaculaire de "Nous étions mille sous la table". Mais cet être au monde, sa prise d'espace et sa confrontation avec la physicalité humaine, est depuis longtemps à l'œuvre dans ses dessins qui sont indissociables de l'extrême matérialité de leurs supports.

On pense par exemple "[à ses] cahiers [qui] étaient soit suspendus, soit sur le sol, soit fixés au mur sur des planches en bois. A chaque fois se posait la question de la circulation, de l'approche du public qui doit se baisser, se mettre à genoux ou qui n'a pas accès à certains cahiers suffisamment hauts, mais qui peut aussi toucher le papier, tourner les pages..."

Cette matérialité évoque ce qu'Antonio Negri nomme "submersion in a new element". "An exhibition is a place you enter and become submerged, like water you dive into. It's not merely about a new vision on things, but about a genuine insertion, an entering, a connection"³.

Le Plug à Tunis était construit sur pilotis et passer une nuit à danser là-bas, quand les vagues fouettaient les fenêtres, c'était courir le risque de se faire littéralement submerger. Ce décor onirique et pourtant bien réel portait dans sa matérialité même son devenir éphémère.

"Nous étions mille sous la table" rejoue cette immersion en nous plongeant dans une lumière bleue englobante qui rend difficiles les prises de vue et invite à l'expérience directe. La sculpture centrale déborde et se répand via des branchages-excroissances, qui sont autant d'invitations sensibles à toucher, afin de ressentir les vibrations de club music fantomatique qui les parcourent.

"C'est à partir des cahiers que j'ai remarqué ces formes tentaculaires qui se mélangeaient. Et j'ai eu le besoin de les imaginer en trois dimensions dans l'espace, à l'échelle d'une salle. J'ai construit l'exposition comme un dessin, à la fois dans les formes qui s'enchevêtrent, et dans la manière de faire. Ces branches peuvent pénétrer le sol - il y a tout un jeu avec la porosité du sol et des murs, et où s'inscrivent en outre les boucles d'une écriture imaginaire, faite à partir de craie de billard bleu vert".

L'écriture (à fortiori dans cette couleur qu'Aïcha Snoussi associe à son enfance) est la gardienne des récits personnels, des littératures qui fédèrent, mais aussi de civilisations que l'histoire a englouties⁴ Elle est la base des encyclopédies obsessionnelles (*Cyborg Archeology*, 2019) où l'artiste établit des nomenclatures d'objets, notamment des godes, prothèses qui peuvent être autant tentacules, objets détournés ou mains dans un continuum flou. Le passage du dessin à la sculpture a matérialisé deux organes aberrants, beaux comme la rencontre fortuite sur une table de billard d'une queue et d'un ossement. Fixés au mur du Palais de Tokyo, ils sont les premiers éléments de la *godothèque*, une autre collection en devenir⁵. Le rapport paradoxal entre l'accumulation d'écrits et d'objets, archéologie d'un futur archaïque, et la précarité d'espaces de respiration (*safe spaces*) dans un présent incertain prend tout son sens.

En parallèle de son exposition personnelle, Aïcha Snoussi sera présente dans l'exposition *-ectomie Patriarcale* du collectif féministe Xéno qui se déroulera chez Hectolitre. Cet espace Bruxellois atypique, un temps club échangiste puis anti-queer antique, se décrit comme une « forêt mémorielle ». Un cadre rêvé pour ses récits enchevêtrés.

Florent Delval

¹ Saleem Hadad, Guapa (Other Press, 2016)

² cf. Federico Zuccari

³ Paul de Bruyne & Pascal Gielen (ed) *Community Art* (Valiz, 2009)

⁴ En 2021 à la Fondation Zinsou (Ouidah) Aïcha Snoussi reconstituait "la civilisation des Tchechs, une civilisation queer, africaine, nomade, dont on a retrouvé des traces au large de l'île de Zembra en Tunisie, ainsi que sur les côtes de Ouidah".

⁵ cf. Jeanne E Hamming, *Dildonics, Dykes and the Detachable Masculine* (2001. *European Journal of Women's study*)

Aïcha Snoussi. Nous étions mille sous la table. 15 Avril - 4 Septembre 2022. Palais de Tokyo. 13, avenue du Président Wilson 75116 Paris

-ectomie Patriarcale 2 (Aïcha Snoussi, Aurore Morillon, Ichraf Nasri, Mélanie Peduzzi et Ophélie Mac).

19 Mai - 23 Juin 2022. Hectolitre. Rue de l'Hectolitre 5, Bruxelles.

Autour et alentour d'Esch

La très discrète capitale européenne de la culture 2022 offre une ville rénovée et quelques expos dédiées à l'art contemporain tandis que, un peu plus loin, le Mudam poursuit sa vocation de témoigner de la création actuelle.

Pas facile de s'y retrouver dans une ville luxembourgeoise où l'Office du Tourisme lui-même d'Esch-sur-Alzette ne dispose pas d'une documentation à propos des programmes de « capitale culturelle européenne ». Ce qui est sûr cependant c'est que la transformation d'une friche industrielle en quartier rénové consacré aux sciences et aux arts est une réussite.

Arts numériques au pluriel

La Möllerei, ex-bâtiment industriel reconverti, accueille une bonne vingtaine de créateurs ayant des pratiques innovantes. Dès l'entame de la visite, **Daniel Heiss** souligne le problème très sensible de ce qui rapproche virtuel et réel au point de se confondre parfois parfaitement. Un dispositif affiche en permanence des portraits de type photomaton puisés dans une banque de données et leur transformation par un algorithme. La question posée est alors : ce que je vois est-il visage d'une personne vivante née ou une métamorphose purement numérique en être imaginaire sans réalité charnelle ?

Cette sorte de dualité fusionnelle se retrouve en interaction souhaitée par **Hanna Haaslahti**. Elle met en cause chaque visiteur prenant part à l'expérience de « Captured ». Celui-ci, brièvement installé devant des caméras de reconnaissance faciale, assiste à l'introduction de son visage dans le costume d'un personnage en train d'agir dans un film projeté sur un écran. Il se retrouve engagé dans une succession d'actes individuels ou collectifs, inclus ou rejeté par un groupe de personnes aussi virtuelles que celle qu'il incarne. Bluffant certes mais surtout interpellant : jusqu'à quel point pourrions-nous nous retrouver dans une vidéo qui nous montrerait en train d'agir commettant des actions bonnes ou mauvaises qu'un enquêteur ou un juge seraient tentés de croire vraies ?

Dans une optique similaire, vers la fin de l'espace d'exposition, une installation de **Tristan Schulze** filme le visiteur, enregistre ses données biométriques et envoie cette image dans le corps d'un personnage qui reproduira les mouvements produits par la personne.

Avec « Marathon der Tiere », la représentation d'animaux d'espèces diverses en mouvement de **Rosalie** défile en projection vidéo large de 7 canaux sur une composition musicale électronique de **Lutger Brümmer**. Les êtres, surgis de formes géométriques qui s'agencent, traversent la longueur de l'écran en une course permanente, prennent des apparences de fantomatiques silhouettes presque oniriques, comme radiographiées, en apesanteur ou en flottaison. La réalité se transforme en fantastique ou en merveilleux en s'aventurant vers l'étrange.



«Captured» emmène en otage le visiteur au cœur de la vidéo © Hanna Haaslahti

Plus loin dans l'expo, **Jonathan Rescigno** projette des bandes horizontales colorées différemment pour chaque pays de l'espace Schengen. Des notes de guitare correspondent à des disparitions de ces rubans lumineux. Comme si un horizon frontière s'effaçait. Chacun d'eux, lorsqu'on y prête attention, est animé de mouvements à peine discernables qui appartiennent à un film. Un piquet de bois vertical plante son ombre au milieu, mur virtuel destiné à filtrer les émigrés potentiels. Une manière de visualiser le problème que constitue le passage de citoyens à travers le territoire commun de 26 pays de l'Union.

L'installation proposée par **Saddie Choua** est complexe et ne se dévoile que si on prend le temps de s'attarder devant son film familial. Cette belgomarocaine a en effet utilisé des images de sa parenté proche pour, en misant sur les apparences du film amateur, dénoncer les stéréotypes qui conditionnent les identités individuelles à travers les pratiques culturelles et sociales. Au sous-sol, le cinéma se revoit mis en cause à travers notre perception des poncifs véhiculés par l'image. La matière en est un collage-montage dont le fil narratif est l'acteur Jean-Louis Trintignant via des extraits de nombre de ses films, ce qui suscite une atmosphère étrange dans laquelle débarquent des figures cinématographiques comme Gregory Peck, de sorte qu'ici héros devient anonyme donc à en croire le titre du film de **Girardet et Müller** : « personne ». Quant à la vidéo « Sretno » de **Danica Dacic**, elle s'en prend à la façon dont la propagande des régimes de l'Est, faisant l'éloge de la classe ouvrière, véhiculait

une sorte de romantisme loin des conditions de la réalité.

Sa consœur espagnole **Kateryna Borovshi** renchérit en étalant des portraits sophistiqués de modèles retravaillés qu'elle présente porteurs d'un regard totalement vide parce qu'évidé et des attitudes codifiées selon les plus figés des artifices. C'est de l'identité que traite plus précisément **Denis Oppenheim**. Sous deux formes : un court métrage et une photo grandeur nature. Tous deux s'interrogent. Le premier se pose la question des empreintes digitales ; la seconde, celle du genre avec la fille et le garçon de l'artiste ayant échangé leurs habits. Un autre film, cette fois réalisé par **Virgil Widrich**, parodie les films muets noir et blanc de jadis, s'emparant du thème du double : un homme utilisant une photocopieuse finit par se démultiplier à l'infini.

Délio Jasse dresse ses colonnes rectangulaires, tels des buildings de mégapoles, pour y afficher des photos de son Angola natal. Il y confronte paysages et visages en mêlant passé et présent dont les différences suggèrent l'évolution rapide d'un pays passé sans doute trop vite de la vie tribale à la mondialisation pétrolière. Ailleurs, **Thomas Feuerstein** a échafaudé une sculpture où s'allient science et fiction de manière complexe puisque il s'agit de confronter le macro et le micro biologique.

Diverses vidéos se succèdent. **Chiara Fumai** trace un rapide portrait exacerbé de l'artiste en train de s'insurger contre les entraves à la liberté et à la quête d'identité. Un dessin noir et

blanc animé et une vidéo consacrée à un jury blanc jugeant une danseuse noire de **Lázaro Saavedra** soulignent la notion de point de vue, notamment d'un certain racisme. Fabuliste, **Wong Ping** s'amuse en parodiant des codes iconiques habituels du numérique. Leur portée sera inaccessible à qui ne pratique ni le japonais, ni l'anglais. **Nadim Choufi** s'empare de multiples autres codes vidéo pour proposer un montage collage afin d'évoquer un univers futuriste avec une intention critique évidente.

Une transposition en tapisserie à l'ancienne d'un assemblage numérique s'amuse à accumuler des personnages du domaine public, politiques ou artistiques ; elle s'inscrit dans la composition d'une œuvre du XIXe siècle suscitant chez **Margret Eicher** une ironie et une dérision entre démarches historiquement datées et production numérique actuelle. Ce que **Lu Yang** prolonge de manière agressive au moyen d'un montage trépidant, ultracoloré où des thèmes de réflexion à la mode sont traités en caricatures de héros légendaires traditionnels aussi bien que de surhommes contemporains de b.d. ou de jeux vidéo. C'est tapageur, tonitruant, agité et plutôt acide, soit finalement iconoclaste en diable. Quant à **Marc Lee**, à partir d'éléments puisés à la conception de la capitale actuelle 2022 de la culture, il brasse des exemples d'interventions individuelles sur le net où le vrai et le faux s'entremêlent autant que les manipulations, les vitupérations, les dérapages incontrôlés formant une sorte de culture hybride et incontrôlable.

Insolite exploration que celle effectuée

par **Marie-Luce Nadal** dans le domaine de la voix et du chant. D'abord une sculpture sortie d'imprimante 3D reproduit une bouche, celle de l'artiste, présentée comme une scène ouverte vers le public, éclairée de l'intérieur non par des projecteurs mais des petits points lumineux. C'est aussi comme un ancre, une entrée vers quelque abîme. En complément une installation comportant une vidéo de bouche en train de parler et chanter, surgie entre des anfractuosités ; un espace aérien, cocon suspendu, accueille le spectateur auditeur et envoie des sons à ses oreilles. L'ensemble suggère une réflexion à propos de la transmission d'une expression orale venue des profondeurs de l'être et franchissant la frontière du palais.

On quitte le lieu de la Möllerei avec en mémoire immédiate une sorte de sphère virtuelle qui ressemble au globe terrestre produite par le studio **onformative**. Dessus se projettent visuellement des formes et des couleurs tandis qu'un univers sonore s'écoute, ensemble formel influencé par la transformation numérique des mouvements et gestes posés par les visiteurs de l'expo. Une façon de montrer la vie sans cesse en transformations, mutations, évolutions.

En mémoire imprégnée, chacun gardera toutes les interpellations suscitées au sein de l'impressionnante architecture de la Möllerei par l'omniprésence, presque l'omnipotence, du numérique dans le quotidien citoyen. Soit beaucoup de questions et plein de réponses incertaines.

capitale culturelle 2022

Markiewicz au Khonscht Hal

Natif d'Esch, **Filip Markiewicz** (1980) est artiste polyvalent. Il passe facilement de la peinture au dessin, du tableau à la vidéo, de la référence à l'histoire de l'art à l'actualité proche, de l'image à l'objet ou la sculpture, de l'écriture à la mise en scène ou à la musique. Il n'hésite pas à créer des œuvres figuratives susceptibles de s'insérer dans un parcours narratif. Il y a donc une certaine hybridité dans le travail accompli. Les êtres et les choses qu'il décrit sont extraits du réel avant d'être (ré)intégrées à l'univers numérique. Sans doute est-ce pour cela qu'ils nous apparaissent simultanément familiers et étrange(r)s.

Ses personnages sont d'abord empruntés à la sphère des top modèles ou des mannequins de certains défilés de mode ; il se pourrait même que nous les ayons entrevus au sein de jeux vidéo. Ce sont des jeunes femmes quelque peu sophistiquées, crâne rasé, hiératiques, auréolées de l'énigmatique pouvoir d'attraction de créatures issues d'un monde familier à la science-fiction.

Voilà pour l'apparence. Ils sont de notre temps. Et la figuration ne se déclare pas uniquement comme identifiable, elle se pare d'un aspect symbolique, évocateur, suggestif, caustique qui indique que le visible contient une sorte de présence intérieure. Ses portraits de personnages existants, comme certaines stars du cinéma par exemple, conservent une part de mystère car, bien que reconnaissables, ils apparaissent avec quelque chose qui les démarquent de la perception habituelle que nous avons d'eux.

Le cinéma exerce une influence particulière sur les thématiques de Markiewicz. Certains personnages de films ou de dessin animé (« *Toy Story* » par exemple) se retrouvent sur une autre toile que celle d'un écran de projection. Ils se perçoivent selon une vision un peu décalée de stars, idoles influençant le public qui les admire.

Les sculptures installées dans leurs trois dimensions se déclinent aussi sur papier ou sur toile selon la pratique de l'artiste accoutumé à jouer avec une production en série. À partir d'une forme initiale se concrétise une synthèse de mouvement, non pas d'un corps précis mais plutôt du mouvement qui l'anime comme s'il était question d'une action en train de se dérouler sans qu'on puisse avec certitude affirmer qu'il s'agit d'un être déterminé. Leur apparence fait parfois songer au « *Nu descendant l'escalier* » de Marcel Duchamp sans que l'analogie soit évidente.

Leur aspect formel se retrouve en deux dimensions dans des dessins et des peintures où ces objets originaux s'intègrent à l'image comme ils le feraient à l'intérieur d'un rêve. Ils s'apparentent alors à des êtres vivants étranges et envahissants. Ils apparaissent également dans des vidéos. Ce qui se passe tient alors du féérique autant que du fantastique.

Les dessins au crayon possèdent un côté virtuose qui attire le regard. Leur complexité se met au service de l'idée à transmettre à travers une verve satirique plutôt acide vis-à-vis du libéralisme généralisé. Ils sont aussi le lieu d'une intertextualité assumée. Ainsi « *Welcome* » est une reprise du fameux « *Radeau de la Méduse* » de Géricault, appliquée au drame permanent des migrants actuels traversant les mers.

Un motif récurrent hante une bonne

partie des œuvres conservées dans la collection permanente comporte essentiellement des œuvres minimalistes ou conceptuelles. Elle illustre le passé récent de l'histoire de l'art d'après 1960. L'exemple le plus probant est sans doute le « *Kalender* » de **Katninka Bock** composé d'une série de 50 pavés émaillés bleu, posés à même le sol, dont le premier est déplacé à l'autre bout de la file chaque jour de la durée de l'exposition. L'œuvre marque activement de la sorte la temporalité de

exergue. Le corps y joue un rôle capital. Une sélection de quatorze parmi celles de Marina Abramovic sont à visionner sur vidéo. Elles portent essentiellement sur une mise en danger physique. Une photo de **Tania Bruguera** la montre recouverte par un agneau décapité et éventré.

Une part importante du musée témoigne de l'apport de **Zoé Léonard** à la photographie au point de prendre des allures de saga. Thème essentiel : la frontière qui sépare le Mexique et les

paysage ; même alors, il est question d'un lieu relativement anonyme et réduit à quelques indices (plage avec rochers et quelques flaques ; ligne d'horizon où jour et nuit semblent se fondre ; dune esquissée coupant en oblique sable et horizon sombre au lointain ; façades en magma d'ombre chinoise dans la semi obscurité ambiante...).

Les sujets, exclusivement noirs, sont en situation. Sans autre précision. Ils attendent, marchent, mangent, trinquent, somnolent, rêvent, jouent, posent, regardent mais rarement nous. On leur imaginera une psychologie, un passé. Tous sont tributaires de la matière picturale qui constitue leur présence sur la toile beaucoup plus que d'une anecdote qui les situerait dans l'existence. Ce qui renforce l'impression d'une retenue, d'une circonspection loin d'une jubilation formelle, proche d'une mélancolie imprégnant un univers dont on perçoit le poids existentiel.

L'embellie vient du « *Jardin de résistance* », grâce à la fantaisie créative de **Martine Feipel et Jean Bechameil**, même si les composants végétaux qu'ils ont conçus sont élaborés à partir d'éléments électroniques et métalliques. Plantés là dans l'espace, ils se présentent comme des artifices censés être davantage pérennes que les plantes naturelles. Serait-ce l'alternative aux dérèglements produits par l'homme au sein de notre biotope ? Et faut-il se réjouir de cette solution utopique ?

Moins ambiguë et plus lumineuse, s'avère la proposition de **Danh Vo** de dialoguer avec les célèbres lampes en papier d'**Isamu Noguchi** sous la verrière du Pavillon. Eclatantes de blancheur, les lampes resplendissent de la nudité de leur matière fragile. Elles ont, en guise de contrepoint, de véritables plantes éphémères qui sont régulièrement remplacées.

Michel Voiturier

À la Mollerei d'Esch :

« *Hacking Identity – Dancing Diversity* » jusqu'au 15 mai 2022

Au Khonscht Hal d'Esch :

« *Instant Comedy* » de Fikip Markiewicz jusqu'au 22 mai 2022

Au Mudam de Luxembourg :

« *Al Rio / To the river* » de Zoé Léonard jusqu'au 6 juin 2022

« *Garden of Resistance* » de Martine Feipel & Jean Bechameil jusqu'au 9 janvier 2023

« *Fly In League With The Night* » de Lynette Yiadom-Boakye jusqu'au 5 septembre 2022

« *A cloud and flowers* » d'Isamu Noguchi et Danh Vo jusqu'au 19 septembre 2022



Un aspect de l'exposition de Filip Markiewicz, Konthal Esch, © Rémi Villaggi

partie de la production de Markiewicz. Il s'agit d'une forme elliptique qui s'apparente à sa façon à celle d'une pilule. Ce qui n'est pas innocent au cœur de notre époque où l'addiction aux médicaments, notamment neuroleptiques et analgésiques, appartient aux statistiques inquiétantes. Cette omniprésence est assurée même dans la scénographie de l'exposition puisque cette ellipse se retrouve comme lucarne dans les panneaux délimitant l'espace muséal, permettant d'y découvrir soit des sculptures, soit des vidéos.

Ce genre de pratique amène finalement à se trouver face à une mise en abyme, le plasticien entraînant le visiteur à trouver naturel un brassage qui se poursuit entre les réalisations données à voir et qui se nourrissent en quelque sorte les unes des autres.

Un melting-pot au Mudam

Les expositions proposées au Mudam de Luxembourg se répondent par une sorte de lien commun qui serait la sobriété, voire une certaine austérité qui refuse le clinquant au profit d'une réflexion sur l'art et sur le monde.

La petite partie du musée consacrée à

cette sculpture. Tout comme le sac à linge installé par **Suki Seokyeong Kang** dans un dispositif circulaire, rencontre absurde entre l'utilitaire et le superflu.

On remarquera aussi ce monochrome de **Blinky Palermo** composé de la juxtaposition horizontale de bandes de tissus bleu-vert qui s'affirme uniquement comme la vision d'une couleur. **Simone Decker** a conçu « *Intermeier* » un espace à transporter à partir d'une membrane de latex apposée sur les murs d'une galerie d'art avant d'être décollée et associée à un ensemble de tubes à agencer jusqu'à former un lieu nomade où s'installer provisoirement. Un déplacement de sens qui fait de l'objet créé à la fois une pièce muséale et une utilité pratique. **Tina Gillen** transpose en peinture une photo d'architecture en la géométrisant. Elle crée alors l'atmosphère particulière soulignée par un clair obscur d'étrangeté. **Rafaël Zarka** obtient un résultat similaire en photographiant des vestiges de béton. Les gouaches élégantes de **Isa Melsheimer** amènent à poser un regard neuf sur le bâtiment que signa **Ieoh Ming Pei**.

Les performances sont mises en

Etats-Unis constituée par le Rio Grande. L'artiste a arpenté longuement depuis 2016 les deux mille kilomètres de son trajet en prenant nombre de photos documentaires. S'ensuit une immense expo qu'on parcourt accompagné par la sensation d'une promenade sans fin.

À y regarder de plus près, on s'aperçoit que cette profusion de clichés tracent une vision sociologique autant que géographique de paysages, de voies de communication routière. Elles y ajoutent la dimension temporelle des modifications qui apparaissent au fil du temps passant et de la volonté politique qui élève des barrières entre les pays pour réguler de façon autoritaire les flots migratoires.

L'étonnante galerie de portraits que peint **Lynette Yiadom-Boakye** entraîne vers un univers particulier. Les personnages de ses tableaux sont empruntés à des images ou des photos. Davantage qu'au monde, ils font partie du domaine de la peinture. Ils ne sont en effet pas situés dans des décors explicites mais devant des fonds colorés et à côté d'accessoires très ordinaires, mobilier ou objets domestiques. Il est rare qu'il y ait évocation d'un

« Nadir »

Au temps où petites et grandes institutions partent à la pêche aux faveurs des politiques et autres décideurs, de plus en plus d'artistes démontrent la nécessité de prendre les choses en main... en se passant, si nécessaire, des curateurs et formalités administratives.

L'artiste Kris Martin prouve qu'en plus de sa pratique artistique autonome, il peut suivre une autre voie en tant que commissaire d'exposition, pas ou peu subventionnée. Sans le joug de l'attachement à une subvention, un commissaire d'expositions est "libre" (s'il le veut) des questions du marché, des contenus rébarbatifs, mais presque obligatoires... ainsi que du stress lié aux conseils, parfois rationnels, de professionnels du secteur.

Kris Martin a réalisé deux expositions en un an : « Pass » dans les entités autour de Mullem, et une autre toujours en cours jusqu'au 22 mai « Nadir » au Château de Laarne, lieu plutôt méconnu du tout-venant.

« Pass 2021 » était une exposition itinérante avec beaucoup de jeunes talents inconnus, flanqués d'artistes de renom, qui servent aujourd'hui d'aimants pour le public et les revenus. Cela fait méditer à ce que les autorités soutiennent, et ne soutiennent pas : Kris Martin, avec ses projets bien accueillis par les médias, met un bâton dans les roues de ceux qui se rassemblent et décident qui sera ou qui ne sera pas honoré par des fonds publics.

Un vocable énigmatique

« Nadir »... un titre qui a renvoyé bon nombre d'intéressés sur Google. On y apprend : le nadir est le point sous nos pieds perpendiculaire au zénith. Joli ! Et cela rappelle même l'Enfer de Dante Alighieri.

La couverture du catalogue, quelque peu superflu et sans inspiration, contient une photo satellite du titanique panthéon de Rome, avec (bien sûr) le fameux trou noir au milieu. Kris Martin a été guidé dans la sélection des artistes par son cercle direct d'amis, des contemporains et/ou sources d'inspiration. Si cela ne pose en apparence aucun problème, il s'avère cependant que cela aplanit l'aspect aventureux d'une exposition car ici la plupart des artistes utilisent un langage visuel qui n'a guère changé au fil des ans. Une sorte d'accoutumance au style, qui entraîne également une sorte de certitude presque mercantile.

Kris Martin a sélectionné 12 artistes, lui compris. Les trois quarts environ sont à la hauteur. L'exposition vaut le détour, même pour le grand public grâce notamment aux compléments d'informations dispensés.



Francis Alÿs « Camgun », une sculpture aux allures de mitrailleuse

Une ruche déconcertante

Kris Martin lui-même est un touche-à-tout. Dans une salle du château fort, sa récente œuvre "Last Call" est particulièrement frappante : il s'agit d'une copie d'une ruche, échelle 1/1, interactive et bien étudiée au niveau sonore.

De temps en temps, le son de cette cloche résonne et bourdonne dans les pièces du château. Comme un avertissement implicite des effets écologiques de la disparition des abeilles. Bref, une œuvre qui développe une pensée et une « écoute », et qui va bien au-delà de l'esthétique.

Également présent, Matthieu Ronsse, un artiste qui, envers et contre tout, continue à tracer sa voie de manière assez insaisissable et danse picturalement sur la corde entre art ancien et culture populaire.

Ses tableaux sont peints librement, sans gêne ni hésitation retenue. Sa peinture détonne au sein des tendances actuelles... et c'est un mérite qu'il ne faut pas sous-estimer dans le biotope actuel qui s'autodéfinit « art community » et édicte les tendances.

C'est également le cas de ce tableau monumental de Jan Van Imschoot que l'on peut admirer directement à l'entrée du château. Le mur d'honneur est ici consacré à l'histoire familiale de l'artiste dont le grand-père a joué autrefois dans un groupe de jazz local à Laarne. Les peintures de Ronsse et Van Imschoot démystifient instantanément l'aura qui s'attarde autour d'un château.

Une image qui conjure, signée Braeckman

Dirk Braeckman excelle lui aussi, un peu plus loin dans une pièce où des sorcières auraient jadis été jugées et enfermées avant d'être brûlées sur le bûcher. Quelle image monumentale accrochée juste à côté d'une fenêtre d'où le contre-jour afflue abondamment et entrave une perception nette.

L'image monumentale montre un motif de femme nue tatouée, présentée à l'envers, et imprimé en profondeur sur papier japonais. Par le renversement, l'interprétation en est basculée. C'est une image puissante, qui rivalise avec de nombreuses peintures monumentales dans les églises et les cathédrales grâce à l'utilisation ingénieuse de la photographie. Cette image n'ensorcelle pas, mais conjure : l'œuvre est dans un premier temps difficilement perceptible... puis lentement les tatouages et le regard de la femme apparaissent. Un chef-d'œuvre, voire une étape importante dans l'œuvre de Dirk Braeckman.

De son côté, Thomas Bogaert attire l'attention avec un séduisant film d'animation, une expérience 3D pleine à l'adrénaline dans une des chambres. Le titre "I am a Star and I Come and I go" et la référence à une chanson "You Should be Dancing" des Bee Gees sapent le sérieux solennel du bâtiment. De même, le titre du tube s'illumine comme un néon au-dessus de la porte d'entrée du château.

Ici aussi, les jeux enfantins d'Alÿs

Vivant et travaillant au Mexique, Francis Alÿs est probablement, aux côtés de Luc Tuymans, notre artiste national avec le plus de succès. Ses jeux d'enfants – désormais exposés au pavillon belge de la Biennale de Venise – n'ont cependant pas séduit le jury.

Si vous n'allez pas à Venise, allez donc à Laarne. Sa contribution ajoute une véritable touche de douceur au château. Dans un coin se trouve une sorte de diorama avec un canon et des boulets, des tambours et une série d'épées esthétiquement présentées sur le fond d'une photographie agrandie d'une ancienne boîte représentant un arsenal du Musée de l'Armée de Bruxelles.

À cet endroit, Francis Alÿs a placé son « Camgun », une sculpture aux allures de mitrailleuse, composée de « matériaux de rebut et de vieilles bobines de film ». Le genre d'installation qui désarme immédiatement et fait rêver d'un monde sans violence. Dans une vitrine murale voisine, on peut voir de nombreux dessins dans lesquels Francis Alÿs montre, en quelque sorte, une approche et un aperçu de la façon dont ses films sont réalisés, souvent à partir de ses propres performances.

Cerise sur le gâteau, il y a même un dessin qui fait référence à ses « jeux d'enfants ». Des bambins se tirent dessus avec des miroirs réfléchissant la lumière du soleil. Qui n'a jamais fait ça enfant... Jouer à la guérilla, mais avec d'innocents miroirs qui, comme des éclairs silencieux, maintiennent une personne dans l'illusion et l'aveuglement de la réalité du moment.

En définitive, « Nadir » est une exposition captivante qui exploite de nombreuses poétiques visuelles. Les idées s'entrechoquent, débordent d'intensité... et ce malgré l'emphase historique des murs du château

Luc Lambrecht

traduction Romain Masquelier

Exposition « Nadir », Château de Laarne, jusqu'au 22 mai 2022

Robertas Narkus : Bienvenue à Gut Feeling



Robertas Narkus inaugure la sortie de la première boîte "Gut Feeling"
© FluxNews

Situé loin du bling bling vénitien, lové en plein cœur du Castello, le quartier populaire de Venise, le pavillon Lithanien surprend par son côté fun et décalé. L'artiste, Robertas Nikus, occupe avec son équipe deux anciens bâtiments vides en quête de location. D'un côté, il y installe son unité de production, une chaîne de montage dont la finalité est la production de petites boîtes du style Manzoni, (censées contenir un élixir à base d'algues invasives) et de l'autre une unité de production du genre galerie d'art destinée à écouler la marchandise. En toile de fond colorée d'humour pataphysique se développe une critique affûtée du monde de l'art et de son marché.

Lino Polegato: C'est quoi au juste "Gut Feeling" ?

R.N.: C'est ce que nous appelons l'ins-

tinct. C'est une bonne bactérie.

L.P.: Quel est votre discours ?

R.N.: C'est une usine imaginaire qui produit des produits secrets faits d'algues invasives occupant Venise. Le projet tout entier est une sorte de pastiche des différents désirs économiques qui nous conduisent à la consommation ou à l'imagination... Différentes notions de marketing et de production. Cela fait deux ans que nous travaillons sur ce projet. Différents événements l'ont également façonné et sa signification a également changé

L.P.: Pour vous le show doit continuer à Venise ?

R.N.: Oui, le show doit continuer jusqu'à la fin de l'année. Je pense que c'est important de continuer à faire des choses et de se supporter les uns les autres.

L.P.: Qu'est-ce que la finalité de l'art aujourd'hui ?

R.N.: Il n'y a pas de finalité à l'art. Nous sommes maintenant dans une situation fragile. L'art est un espace connectant différents pouvoirs. J'ai été l'an passé au Vatican pour la première fois et là j'ai vu comment l'art est connecté à Dieu, à la politique et aux différents pouvoirs. L'art a le pouvoir de faire changer la pensée des gens sur les choses

L.P.: Qu'est-ce qu'il y a à l'intérieur des boîtes ?

R.N.: C'est un secret. Notre objectif est de produire quelque chose qui amène les gens à faire confiance à leur instinct, à l'irrationnel. Cela change. Le produit n'est pas si important. Pour le moment, c'est du savon en forme de bulles.

Pavillon de Lituanie

Les labyrinthes palpitants de Yunchul Kim

Le pavillon coréen à la 59e Biennale d'art de Venise présente Gyre, une série d'installations "pataphysiques" interconnectées, largement alimenté par des mélanges de lumière et de matière dans lesquels l'ordre et le chaos coexistent. L'auteur, Yunchul Kim, est un artiste transmédia qui évolue entre la composition électronique, l'art, la science et la philosophie.

Gyre signifie mouvement circulaire ou en spirale. L'ensemble du projet s'inspire du motum perpetuum, la succession incessante de tourbillons et de spirales, de montées et de descentes, d'envolées et de chutes, qui constituent la vie humaine et celle de l'univers, dans toutes ses dimensions (physique, chimique, psychique ou sociale). Les œuvres, chacune à sa manière, palpitent d'une vie propre, sur fond d'un magnifique dessin qui a lui aussi un mouvement tourbillonnant. Individuellement et dans leur ensemble, les installations qui composent Gyre évoquent des évolutions labyrinthiques et des expériences métamorphiques, plongeant le spectateur dans un état d'émerveillement et d'inquiétude.

Argos - Les Soleils gonflés est une œuvre inspirée du texte de Raymond Roussel, La poussière de Soleils. Elle consiste en trois réservoirs pentagonaux placés verticalement et remplis d'un nouveau matériau liquide créé par l'artiste lui-même. Une interaction complexe entre les produits chimiques,

la lumière et les logiciels a lieu dans les conteneurs kaléidoscopiques. Il en résulte un mouvement lent et constant du liquide dense à l'intérieur des réservoirs. Soudain, des micro-explosions et des catastrophes chromatiques se produisent, comme celles qui se créent peut-être lorsque des soleils, même ceux que nous ne connaissons pas, explosent dans le cosmos, dispersant des tempêtes de poussière et de paillettes chacun dans son propre univers.

Impulse est un lustre splendide, dans lequel la lumière scintille en se mélangeant à l'eau de mer de Venise. L'eau de la lagune, une fois canalisée et conduite par une myriade de tuyaux dans cet immense alambic, est transmutée en lumière, reliant l'espace intérieur et extérieur dans une sorte de fusion mystique.

L'œuvre la plus ancienne de l'exposition est Flare (2014). Dans un grand tube à essai, deux liquides non miscibles en raison de leurs propriétés et de leurs densités spécifiques différentes, ont été scellés ensemble. Ils ne peuvent pas être intégrés, mais leurs surfaces, recouvertes de matériaux hydrophiles, brillent de temps à autre comme "une flamme humide" grâce à un mécanisme d'activation complexe.

Enfin, au centre de la salle, une créature techno-mythologique géante s'étire, se tordant en tourbillons et en spirales, sur environ 50 mètres. Ça s'appelle Chroma V et a une longue histoire: c'est le raffinement d'autres créatures similaires et de prototypes



Yunchul Kim, *Chroma V* (détail), photo, Luca Stefanon

plus simples, le résultat d'une longue expérimentation qui a duré environ vingt ans. Dans sa version la plus complète et spectaculaire présentée ici, elle apparaît désormais comme une créature vivante, sinieuse et hypnotique. L'œuvre a la forme d'un serpent, un immense Ouroboros techno-liquide, enroulé sur lui-même dans une toile de nœuds tourbillonnants. Il aurait pu sortir d'un bestiaire médiéval. Sans ses caractéristiques technologiques

avancées, ça pourrait être la reproduction d'une bête marine, d'une chimère des airs ou d'autres monstres qui ont toujours habité l'imaginaire collectif. Mais cette créature n'est pas seulement scintillante, repoussante et attirante à la fois, elle est aussi palpitante et animée comme une créature vivante avec sa propre énergie vitale autonome. Un fluide lumineux circule dans la chaîne de cellules-modules de métal et de verre qui constituent ses écailles, lui

conférant une étrange forme de vie. Évidemment, le liquide qui y circule est contrôlé par un programme qui rend l'installation fluorescente, tourbillonnante et pleine de turbulences de manière totalement artificielle. Mais l'effet est aliénant et hypnotisant à la fois.

La genèse de Gyre est, de l'aveu même de l'artiste, inspirée par un poème de Yeats, *The Second Coming*, datant de 1919. En la relisant, la synesthésie sensorielle et conceptuelle complexe qui lie les deux œuvres apparaît pleinement. Le poème de Yeats et l'œuvre de Kim (notamment *Chroma V*) ont en commun une portée visionnaire et cosmique, ainsi que des références à des archétypes culturels ancrés dans l'imagerie religieuse. Mais contrairement aux images poétiques de Yeats, les œuvres de Yunchul Kim sont des concrétions réelles d'un imaginaire qui ne reste pas sur le papier, ni seulement dans l'esprit, mais prend vie, bien que sous une forme étrange. C'est pourquoi, en eux, avec les créatures de notre imagination collective, ressurgissent les craintes, les espoirs et les questions qui accompagnent leur mystère à chaque époque : qu'est-ce que la vie? Qu'est-ce que la matière? Qu'est-ce que le temps? Et surtout, qu'est-ce que l'humain?

Maria Giovanna Musso
(Associate Professor at the University of Rome, Sapienza)



Interview de Yunchul Kim par Maria-Giovanna Musso

MGM : Je voudrais mieux comprendre votre itinéraire dans ce labyrinthe qui me passionne beaucoup....

Y.K. : Le titre de l'exposition, *Gyre* signifie le mouvement en spirale, une sorte de souffrance. Le cercle est une forme fermée où plus rien ne se passe. Le cercle a un intérieur-extérieur mais si vous avez une spirale, la spirale est toujours en mouvement et elle crée le temps et l'espace. Le titre de l'exposition est inspiré par le poète William Yeates, un poète britannique. Il écrit sur le changement de l'histoire humaine comme un mouvement giratoire. Il s'agit d'une nouvelle sorte de génération qui fait un mouvement en spirale et qui s'estompe et se croise

avec un autre mouvement en spirale comme un vortex.

Si vous observez un vortex, vous verrez qu'il fait une spirale qui se mélange à un autre vortex. C'est son idée de l'histoire humaine, du change-

ment et du développement de nos sociétés. Cela signifie que ce n'est pas toujours heureux parce que nous devons continuellement revenir en arrière. J'aime son poème. Quand je travaille avec les fluides et les matériaux dans mon laboratoire, et j'observe leur turbulence et fluidité, c'est la même situation, l'écoulement et la création de particules spatiales qui changent. Cette exposition est un mélange très complexe de choses poétiques et de technologie scientifique et concerne notre rapport avec l'art et la science et les choses humaines et non humaines.

MGM : Comment faites-vous cela ?

Y.K. : Cela vient de ma pratique. Vous ne pouvez pas faire quelque chose comme ça en 1 ou 2 ans. J'ai com-

mencé à faire cet art mécanique cinétique il y a environ 20 ans. J'ai commencé avec des tout petits prototypes minuscules pour pouvoir maintenant en construire de plus grands, j'ai aussi plus de connaissances en ingénierie, ou en chimie...

Je ne suis pas un ingénieur, ma formation est la composition musicale. J'ai étudié la musique quand j'étais à l'université, puis j'ai changé pour entreprendre des travaux plus numériques. Mais je compose encore parce que ce genre de mouvement est toujours basé sur le temps. J'ai donc 20 ans d'expérience dans ce genre de travail.

MGM : Pouvez-vous mieux me raconter ce que vous voulez exprimer ?

Y.K. : Vous pouvez voir qu'il y a beaucoup de matériaux qui bougent et s'écoulent. Chaque individu ressent différemment l'œuvre d'art. Le rapport avec l'œuvre d'art est personnel. Normalement mon intention est d'échapper à une interprétation rigide. Certains travaux sont des corps purement abstraits, cette œuvre cinétique est générée par un programme mathématique.

MGM : Mais vous faites ça avec un programme que vous avez créé?

Y.K. : Certains pensent que c'est une créature de la mer ou un insecte. D'autres pensent qu'il s'agit d'un arbre ou d'une fleur, mais j'aime que les gens ressentent différents niveaux. Dans mon expression le matériau est plus sujet actif qu'objet passif. Quand on parle du matériau, il est toujours passif parce qu'il soutient la forme, il soutient quelque chose, mais dans mon œuvre, le matériau est plus sujet, donc comme processus de création d'une œuvre d'art, c'est un peu différent. Si vous observez la peinture, vous pouvez vraiment voir le matériau du pigment parce que la forme est devant l'image, donc vous pouvez vraiment apprécier le monde des matériaux, le beau, la belle touche des peintres, donc nous oublions vraiment quel type de matériau fait ces couleurs. Mais dans mes œuvres, vous pouvez vraiment observer les matériaux, ils ont plus de pouvoir.

MGM : Mais en fait, le véritable créateur c'est vous. Vous activez le matériau et le programme que vous utilisez, le matériau n'est que le support de cette création. Il y a un

pavillon coréen

grand écart entre ce type de création et une peinture ou une simple image. Il y a quelque chose de plus, un surplus de technologie que vous mettez dans la matière.

Y.K. : Oui c'est correct.

L.P. : Croyez-vous au paradis ?

Y.K. : Le mot *Utopie* signifie en fait quelque chose qui n'existe pas, donc le paradis est peut-être une sorte de rêve, mais cela dépend de ce que vous ressentez à un moment donné de votre vie. Je pense que le meilleur exemple est celui des paroles de certaines chansons de John Lennon où il parle du bonheur. Le bonheur est toujours en rapport avec notre douleur. Donc si nous parlons de paradis, je pense toujours que nous vivons en enfer. Je pense donc que le paradis est peut-être actif quelque part et que nous ne sommes pas toujours heureux car nous changeons continuellement.

MGM: (Les cloches se mettent subitement à sonner) La réponse est dans la cloche, dans le ciel ...

Y. K. : Le ciel... oui..

ENTRETIEN AVEC LAURINE ROUSSELET

Véronique Bergen : Laurine, ton dernier recueil poétique, *Émergence*, construit une pensée du verbe à partir de *Blue Lady*, célèbre solo de la chorégraphe et danseuse américaine Carolyn Carlson, qu'elle a créé en 1983. Quelle est l'expérience sensorielle, esthétique qui, en amont, a impulsé l'écriture d'*Émergence* ?

Laurine Rousselet : Chère Véronique, le premier rapport de réciprocité qui remonte est celui-ci : le mot « danse(s) » m'est apparu il y a très longtemps, à l'intérieur de « l'écriture organique » de Marcel Moreau avec qui j'ai eu une grande rencontre ; la présence d'un corps verbal dans un corps charnel. C'est avec Ivresse que Marcel faisait danser le corps sensuel. Je me répète souvent cette phrase extraite de *Égobiographie tordue* : « Faire un enfant à la Nuit, soutenir l'insoutenable, s'égaliser aux dieux, fêter par des danses et par des chants la mort de la Raison, échapper à la constipation générale et atmosphérique ». Encore, et cela est important pour l'enchaînement, si pour Marcel Moreau Dieu n'est pas, le sacré est bien réel. Combien de fois l'ai-je entendu me parler de l'art du flamenco ? de la danse et de la taumachie ? Tout était primauté de l'instinct, du viscéral, de la pulsion et du charnel. De cet enfièvrement ressortait sa force du langage. Dans ces années de jeunesse, je m'étais mise à lire *Le Théâtre et son double* d'Antonin Artaud, inmanquablement. J'étais partie avec lors de ma résidence d'auteure à La Havane en 2009. J'ai absorbé sa pensée alchimique en choisissant mon titre *De l'or havanais*, dévoré les textes qui composent *Les Tarahumaras*. Neuf ans après, Bernard Noël et moi nous interrogeons à notre manière sur l'« écriture-corps » (rêve d'un « corps sans organes », réduit à un souffle) d'Antonin Artaud dans *Correspondance avec Bernard Noël, Artaud à La Havane* publiée l'an dernier, et dans laquelle, nous évoquons notamment *La Danse du Peyotl* de 1937. L'un des articles inédits que j'ai trouvé, et que nous donnons à lire en français, est intitulé « La corrida et les sacrifices humains ». C'est à Cuba que j'ai rencontré Bernard Noël en 2005 où il m'a offert son *Artaud et Paule*. Cela pour signifier que c'est toujours la vie qui est en jeu, le sens qui est en question et le rapport des deux avec le temps. J'ai donc lu intensément l'écriture de Bernard qui est physiquement éprouvante. J'ai commencé par *Extraits du corps, Le lieu des signes, Les États du corps*. La perception devient chez lui une présence incrustée dans son corps, un organe même de ce corps. Je découvrais un pendant de l'état physique de l'expérience d'écrire. Je me sentais très proche de lui puisque mes poèmes cherchent aussi à franchir la séparation par dissociation entre expérience et expression. Il n'y eut pas de saut à réaliser pour rencontrer Carolyn Carlson (en 2018) qui est à elle seule l'incarnation de l'instantanéité, l'expression de l'intensité. Être présente devant elle, c'est être présente au surgissement de la « parole » et de la pensée dans l'espace du corps. Penser à Carolyn c'est, entre autres, rejoindre cette phrase de Bernard : « Mon seul désir est de provoquer une émotion – une pensée émue dont l'ouverture accueille le sensible et le réfléchi, la rencontre et le coup d'aile... ».

Véronique Bergen : Peux-tu évoquer le spectacle *Émergence* que tu as conçu avec la danseuse Sara Orselli et le musicien Jean-Jacques Palix ? As-tu rencontré Carolyn Carlson lors de la réalisation du projet ? Qu'est-ce qui t'a happée, raptée dans les créations de Carolyn Carlson, dans son solo *Blue Lady* en particulier ? Comment as-tu conçu l'opération de transfiguration du mouvement du corps dansant en mouvement d'écriture ? Quel est ton rapport à la danse, à l'œuvre de Carlson ?

Laurine Rousselet : J'ai obtenu la résidence d'écrivain à l'Université d'Orléans pour l'année 2019-2020, la thématique était le corps en mouvement, mon projet portait sur le « Blue Lady » de Carolyn Carlson. *Émergence* annonçait le « travail de restitution ».



au crépuscule du soir
le chant prend son envol
la légèreté du corps de *Blue Lady*
vertical aérien et heureux
sa puissance ascensionnelle
orientation absolu invitation
transcendance
dans l'intimité de son être
la parole libérée du langage
l'indicible échange

J'ai correspondu avec Carolyn tout au long de l'engendrement du poème, et bien avant cela, par bonheur. La présence de Carolyn s'est posée comme un miroir réfléchissant. Elle se définit avant tout comme une poète visuelle. Tout ce qui apparaît à l'horizon de son réel est affilié dans et par la poésie. Si elle est d'abord chorégraphe et danseuse, elle écrit des poèmes, calligraphie, dessine. Sa présence au monde est à l'écoute de l'être qui s'avance dans l'ouvert. Elle dit : « La danse est méditation ». Lorsque je la vois danser, c'est comme si s'inscrivait autour de son aura la phrase de Gaston Bachelard : « Le monde reflété est la conquête du calme ». Son éloquente préoccupation passe par la transmission et entre dans une volonté d'élévation de l'humanité. Son œuvre entière est d'offrande universelle. Sa quête ausculte les dimensions du temps, la perception de l'espace, du vide en soi et entre les choses. Si la quête de Carolyn est poétique et spirituelle ; elle se dit volontiers mystique, à l'écoute des signes, elle est également philosophique. Le mot d'ordre de son processus de création demeure : « Saisir l'instant d'éternité ». Je transite et continue de me réciter cette phrase d'Hubert Haddad, apprise il y a vingt ans : « La poésie, c'est nos coordonnées dans l'univers ». Pour terminer (brièvement), il s'agit en elle-même de la question de l'âme et du souffle reliant les êtres entre eux et les hommes aux éléments naturels (le cosmos). Tout comme Carolyn, je pense que l'espace de la liberté engage une acceptation de la profondeur insondable de l'être autant que de l'univers. La réalité est pluralité.

la force universelle est en toute chose
approfondir au soleil levant
les qualités et développements
de faisceaux de lumière près des nuages
descendre le regard jusqu'à ses pieds
avec délicatesse observer les détails
d'une simple tige
d'une corolle
courbes et reliefs
la discontinuité permettant l'inspiration
son renouvellement

La danse contient des itinéraires de déambulation, de combinaison, engendrés par des jeux de reflets, contiguïtés, analogies, etc. Cristalliser l'image. Comme pour le poème, elle éveille au champ de l'intériorité qu'elle attise et exalte. Il est toujours question de la rencontre entre l'œil physique (le regard porté vers l'extérieur) et l'œil mental (le regard intérieur). Le réel n'est-il pas une question de regard ? Regard sur l'envers des



choses ? Nous avons alors sous les yeux le corps d'un danseur ou d'une danseuse, un corps réel et un corps qui n'est pas commun. Un corps qui se situe entre le rêve et la réalité. Lorsque j'ai rencontré Sara Orselli la première fois, Sara qui est comme la fille spirituelle de Carolyn, elle donnait corps au solo « Mandala » créé pour elle. Et qu'ai-je vu ? J'assistais à la naissance de formes, d'images par un corps, doué de virtuosité, qui était le passage par où tout affluait, une concentration des invisibles, le réceptacle d'un mystère ; mystère de la création, mystère de la vie. La vue coulait dans ses bras se transformant en gestes, en branches. Il faut comprendre la maîtrise, la concentration extrême qu'elle exerce sur ses élans très pensifs. Sara dépose essentiellement son intériorité dans l'espace. Comme le disait Bernard : « Le visible est le lieu des signes et non pas la surface de la réalité ». Écrire et danser sont des contemplations partagées. Sara et moi éprouvons des émotions intimes que nos contemplations absorbent. Et nos pensées émues, si j'ose dire, se ressemblent beaucoup. Voilà pourquoi il y a échange. Avec Sara, partager la confiance va de soi des coulisses jusqu'à la scène. La poésie n'est-elle pas une transparence d'être au monde ? Le « je » et « l'autre » n'existent jamais séparé(s). Vogue l'infinité de l'amour et de la réciprocité...

Véronique Bergen : Sous quels signes places-tu le dialogue entre les champs esthétiques ? Est-tu partie de la pulsation, du rythme, de l'espace ou de la question de l'instant ?

Laurine Rousselet : Toute création réinvente inévitablement la communication puisque écrire est l'histoire d'une expérience. Comment trouver une forme unique qui correspond à un moment unique ? Le sujet (*Blue Lady*) était vaste. Me vient à l'esprit une citation de José Ortega y Gasset : « Je suis moi-même et mes circonstances. » Dire d'abord que si mon écriture s'est développée en un poème, c'est parce que mon appétence pour les longs poèmes date de mon « entrée » en poésie. J'avais dix-sept ans, je lisais passionnément Marina Tsvétaïeva. Et je connais toujours par cœur ses longs poèmes « Sur le cheval rouge » et « Le poème de la montagne ». Je suis donc partie d'un vide, de sa présence énorme en moi. De façon sûre, ce vide prépare. J'ai beaucoup lu pendant des mois, pris des notes. J'ai regardé des vidéos avec Sara Orselli à l'œuvre, j'ai écouté des bandes sons de Jean-Jacques Palix qu'il m'envoyait. J'ai communiqué avec Carolyn, comme je l'ai déjà dit. Je ne savais pas où j'allais. Je n'attendais rien. Puis l'événement a eu lieu. L'inconnu a surgi. J'ai débuté le poème *Émergence* un samedi matin à 10h, je l'ai terminé le lendemain à midi. Toujours l'élan du cœur fait autorité. Je termine avec cette parenthèse d'Hélène Cixous dans *Le livre de Promethea*, parenthèse qui s'écrit en moi en capitales : « (— Le récit ? Quel récit ? Si c'était un récit ! Mais justement ce n'est pas un récit, c'est du temps, c'est le temps brûlant, palpi-

tant d'heure en heure, c'est le temps qui bat dans la poitrine de la vie.) »

Véronique Bergen : Pourrait-on dire, en reprenant le concept de déterritorialisation de Gilles Deleuze et Félix Guattari, que tu as déterritorialisé *Blue Lady*, une œuvre majeure de la danse contemporaine, en la transmuant en parole poétique ? Quelles sont les limites internes à l'exercice de l'écrire que tu as dû franchir ? Et les singularités de chaque plan de création qu'il t'a fallu écouter afin de ne pas illustrer/ traduire l'espace de la danse dans l'espace du poème ?

Laurine Rousselet : Comment célébrer une rencontre ? Se déroulent les pulsions, les impulsions, et le désir monte, et le poème comme la danse sont des rêves d'envol, et toute vérité du corps est en quête de lumière... Je veux la vérité à partir de l'ébranlement. Autant dire que je veux la relation. Le territoire de *Émergence* transpose la commotion de l'âme ressentie. On le sait, le moi poétique se trouve toujours en délocalisation constante. Alors, comment radiographier *Blue Lady* ? Par un désir total de captation. Comme je l'ai dit autrement, le temps débute toujours par un vide, un arrêt. Qui dit profondeur dit également retour aux sources. J'ai songé à la nature, j'ai songé à mon enfance par régression :

le temps ne calcule pas l'approche
et le ciel d'orage sombre est inépuisable
il paraît que le chemin abrupt
pour aller à la rivière
est désormais impraticable
c'est Amalia qui me l'a dit

la déclivité parlait au nom de la mort
à l'âge de neuf ans
et je volais roulais sans frein
au-dessus de caillasses énormes
sans même les envisager
jambes trop courtes
pour pédales inaccessibles

tout occupée à la vitesse
au dépassement
par tous les pores
je chérissais une réalité sans nom

Il n'y a jamais appropriation. Il s'agit toujours d'un travail de restitution. L'acuité du regard s'est exercée avec une grande connivence. Avant tout, le réel est un champ de communication, un espace d'introduction et de possible réversibilité. Par là même, *Blue Lady* devient complice de mon territoire. Le soin porté à la symétrie se passe dans notre relation. Je pourrais dire que j'ai investi *Blue Lady* en conservant ma terre tout au long de mes transformations, mutations. Nous nous transportons toujours « de soir en soir, de bar en bar », comme le chantait Barbara à Gérard



LAURINE ROUSSELET. EXPÉRIENCE POÉTIQUE AVEC CAROLYN CARLSON

Le mythique solo *Blue Lady* de la chorégraphe et danseuse américaine Carolyn Carlson fut créé en 1983. Le recueil poétique de Laurine Rousselet, *Émergence*, dessine le trajet qui va des émotions à la forme, des images nées du solo à des concrétions d'écriture. Arc-en-ciel tendu entre le corps en mouvement de la danse et le dynamisme du verbe, il fait l'objet d'un spectacle, d'une création éponyme qui réunit Laurine Rousselet à la lecture, la danseuse Sara Orselli et la musique de Jean-Jacques Palix. L'art relève du champ de la possession. Carolyn Carlson s'est emparée de Laurine Rousselet qui, à partir du plan affectif-esthétique de la rencontre avec *Blue Lady*, creuse un texte qui danse sur les silences de la chorégraphie et interroge le ballet de l'instant présent et de l'éternité jusqu'à leur point de fusion. Œuvre majeure de la danse contemporaine, œuvre ivre de libertés que Carolyn Carlson présenta au théâtre de La Fenice en 1983, *Blue Lady* inspire, quarante ans après sa création, l'émergence d'un rythme poétique, d'un souffle entre hachure et élan vertical.

Poésie et danse questionnent l'espace, ses courbures. La première explore l'espace de la page, les dialogues entre la main et la topologie du plan, la seconde l'espace de la scène, les échos entre le corps et ce sur quoi, ce dans quoi il se déploie. Les mots de Laurine Rousselet font saillance : l'anatomie des vocables recherche un lieu soustrait au bavardage, aux langues fossilisées, à l'étiage de la pensée. De même que le corps des danseurs, des danseuses est en quête d'un autre régime du corps-âme et du vivre, la poésie aspire à plonger la langue dans des états-limites, dans des postures inédites. L'énergie de la poésie et de la danse jaillit d'une attirance pour la pointe de l'instant, là où s'invente un pas, un infinitif. Doté d'une fonction magique dans l'économie poétique de Laurine Rousselet, omniprésent dans ses recueils, l'infinitif relève du talisman, d'un écrire-agir. Tout à la fois, il soutient et exprime ce qu'elle nomme le « crire », l'écrire-crier.

bâtir aimer délirer danser
agglomérer
Émergence rassemble
années explosions expériences

Il s'agit de soustraire des éclats, des turbulences de « crire » qui fendent la connaissance par la stupeur, qui désorientent le dire par l'impalpable. Il s'agit de laisser émerger les branchements entre les plans de l'être, entre les paysages mentaux et cosmiques. Laurine Rousselet ne traduit pas *Blue Lady* en salves poétiques, elle a aspiré des images, des souvenirs, des forces qu'elle réexpire en souffles compacts en les inclinant vers une poésie du voyage de l'existence. Le recueil est rythmé par des virgules qui symbolisent graphi-

quement un mouvement décliné en trois traits sous lesquels figurent les noms d'une, de deux ou de cinq couleurs (vert, bleu, rouge, jaune, noir). La grammaire des teintes établit une correspondance avec les couleurs des robes portées par l'interprète de *Blue Lady*. La création de la chorégraphe danse en effet les quatre âges de la vie, disposés en quatre tableaux, de l'enfance à la vieillesse, en passant par la maternité. La poétesse prolonge ces métamorphoses, ces devenir, elle étoile le quartet, les cycles de la vie, les aventures d'une conscience en phase avec les phénomènes de la nature, avec la rivière, avec l'arbre, avec l'animal, avec la lune.

Pas plus que la danse n'est une autre parole, l'écriture n'est une forme extrême de la danse. Chacune a ses matériaux, ses puissances créatrices propres, toutes deux longent des précipices et virevoltent sur des formes irréductibles auxquelles elles donnent naissance. *Émergence* recueille la matérialisation des songes, des rêves qui ont traversé Laurine Rousselet depuis qu'elle a été percutée par *Blue Lady*. *Blue Lady* remonte le temps, saute à pieds joints dans le livre, revient réincarnée par la danseuse Sara Orselli. Poursuivant sa formation de danseuse à l'académie de la Biennale de Venise dirigée alors par Carolyn Carlson, Sara Orselli danse régulièrement dans les créations de la chorégraphe (*Inanna, Water born, eau, Present Memory, Mundus Imaginalis, We Were Horses, Synchronicity, Now, Crossroads to Synchronicity* ou le solo *Mandala* créé pour elle). Au fil des poèmes, se déploie un royaume accueillant l'heure bleue, l'instant bleu annoncé par l'oiseau bleu : celui qui s'arrache aux soufflets de la durée linéaire, celui qui fait effraction et crée une différence en raison de sa charge intensive et de la part d'éternité qu'il recèle.

l'oiseau bleu n'est pas un songe
il serre de près et de loin
les fleurs de lilas troublantes d'amour
et cet Argus bleu-nacré gourmand de lumière
pour la réfléchir

Les textes délivrent des éruptions qui sont autant de dons, suivent le cheminement initiatique de *Blue Lady*, de l'aurore de sa naissance au crépuscule de sa vie. Ils ne miment pas ce que le corps dansant performe mais, entre gravitation et légèreté, ils composent avec le poids de la pensée, avec l'irrévérence de l'amour. *Émergence* fulgure comme le cinquième âge de la vie du solo de Carolyn Carlson. Il répond à l'appel de l'enfance, à l'appel lancé par *Blue Lady* et se grise de la vitesse des corps et du verbe en mouvement. Il bouscule le *logos* par les forges des pulsions et des sensations non taillées.

dans le corps révélé il y a
animal branches arbre
lune cosmos affirmation
forces et transfiguration

l'œil ouvert
à l'orée d'un infini percé

Toute création est une invitation au dépaysement, à la démesure de ce qui crée son propre plan d'existence. Depuis son corps en rythme, Laurine Rousselet écrit, sculpte les haut-reliefs d'un verbe qui ne recule ni devant son silence, ni devant son effroi, qui ne se tait pas face à l'action de la mort. Carolyn Carlson a tendu une main de feu à la poétesse qui, à son tour, nous tend une expérience poétique se tenant à la hauteur des mouvements psychiques. S'arrachant à la terre pour la retrouver autrement, le corps dansant et

l'écriture conquièrent des postures entre grâce aérienne et ancrage dans le chthonien. Centrale dans l'œuvre de Laurine Rousselet, la question de l'instant s'organise entre pensée du « kairós », « amor fati » et accueil de l'instant-événement qui fait trouée. Sa rencontre avec les créations de Carolyn Carlson se loge sous le signe de l'instant qui étire son épiphanie, ses puissances et ses effets dans l'espace du « toujours », en direction d'une coalescence entre ce qui fut et ce qui est, entre les plis du passé et la texture du présent. Nous sommes à la fois en 2022 et en 1983. C'est l'imaginaire, la puissance-en-langue de la poétesse qui investissent ces pages. Mais c'est tout autant Carolyn Carlson qui y court, qui y interprète la Dame Bleue, dont le souffle, les élévations les ritardandos, les mouvements lents, saccadés, spiralés, diagonaux, circulaires griffent la piste poétique. Les deux gestes — chorégraphie muette de l'écriture et solo fondateur de *Blue Lady* (repris par le danseur Tero Saarinen en 2008) — fusionnent, s'interpénètrent, se fécondent dans un équilibre entre naissance perpétuelle et renaissance, entre absence et présence, entre osmose et clinamen.

Avec la danse et la musique, la poésie de Laurine Rousselet partage l'art du temps, de sa conjugaison à l'infinitif de l'éternité et à l'indicatif du fugace. Toutes trois ont en commun une perception aiguë de l'éternel retour différentiel de Nietzsche (de nombreuses créations de Carolyn Carlson, qui est également calligraphe, poétesse, s'inspirent de Nietzsche). Dans *Correspondance avec Bernard Noël. Artaud à La Havane* parue en 2021, Laurine Rousselet écrit à Bernard Noël le 12 avril 2018 : « A travers tes lignes, le sens circule continuellement, la vérité réinterrogée. C'est toujours comme si j'assistais à une augmentation de la conscience ». C'est précisément une augmentation de la conscience et une amplification des champs de l'inconscient que la lecture d'*Émergence* génère.

Dans le vide qui sépare les corps se dresse une voix poétique. Les pas qui résonnent entre les archipels de phrases renvoient à une expérience : expérience des résonances d'un être à l'autre, entre les amants, entre les formes du vivant, entre les arpenteurs de volcans poétiques et de volcans chorégraphiques. La langue de Laurine Rousselet ne cède jamais devant l'invisible parce qu'elle est désir de langue et langue du désir.

Une version du texte, sans l'entretien, est parue dans *Diacritik*.

Laurine Rousselet, *Émergence*, Ed. L'Inventaire, 80 p., 12 euros. Illustration de couverture : tableau de Carolyn Carlson.

Signalons la parution en 2021 de l'ouvrage de Laurine Rousselet, *Correspondance avec Bernard Noël. Artaud à La Havane*, Ed. L'Harmattan, col. Créations au féminin, 152 p., 16,50 euros.

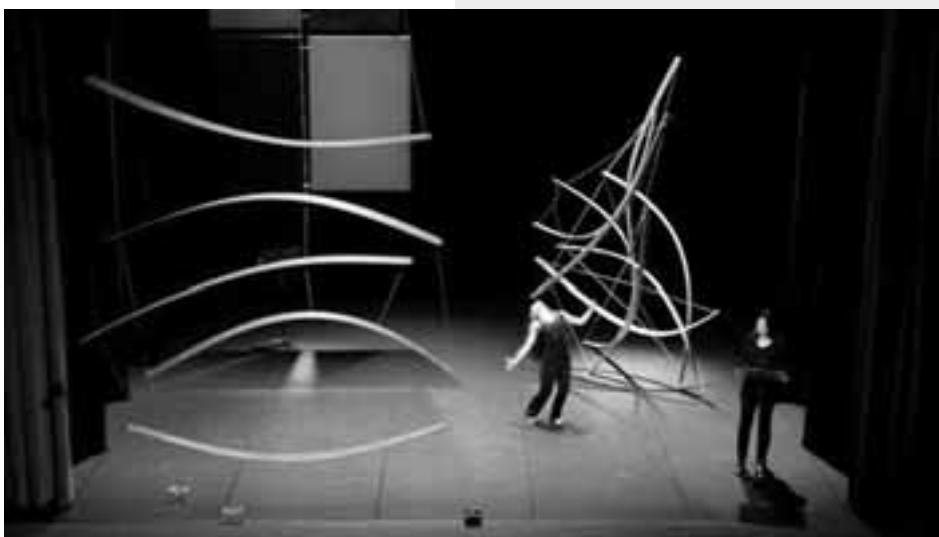
Spectacle *Émergence*,
Création par Laurine Rousselet
Texte : Laurine Rousselet / Danse : Sara Orselli
Musique : Jean-Jacques Palix / Éléments scéniques : Serge Kantorowicz, Denis Tricot
Traduction en italien : Francesca Maffioli.

Depardieu le cherchant dans L'Ile aux mimosas, nous déplaçons toujours nos racines en nous faisant accompagner et guider par des lointains élus. Donc, il y a étreinte et la langue embrasse au présent tout le passé et l'avenir. J'ai aussi visualisé ma mort en voyant la « Black Lady » de Carolyn.

le temps marque la mort
le poids se fait sentir
des mésanges près de l'église
sont alignées sur la murette

tout autour
les couleurs sont nombreuses et épaisses
il n'y a rien à gommer depuis l'enfance
toutes les traces s'effaceront d'elles-mêmes
la grande allée de buis accompagnera
du Mas la dernière ivresse

Le *Blue Lady* de Carolyn est pour moi une emphase oculaire qui appelle le désir d'embrasser le tout de l'expérience. S'emparer du vide telle une étoffe, tel un matériau à travailler dans une augmentation ou une lumière de la conscience. Voilà le lieu où je me suis établie. N'est-ce pas encore entourer d'amour le réel ? Si le mouvement est souverain, tout est affaire de Souffle. Attendu que l'échange existe, il s'est agi pour moi de transvaser l'être dans le verbe par le souffle. Respirer le monde. Le *Blue Lady* raconte les quatre âges de la vie d'une femme. Le repère sensible des couleurs (le rouge pour le printemps, le jaune pour l'été, le bleu pour l'automne et le noir pour l'hiver) suit les quatre saisons de l'humanité en suivant la nature telle qu'elle est. Tout éclate dans une extraordinaire ferveur des sens. La transgression et la métamorphose sont des spontanéités créatrices. Le corps écrivant en travail n'est-il pas lui-même le lieu de la transmutation, du change érotisant ?



Entretenir vaut mieux

Travailler la question des imaginaires, déconstruire et subvertir les ressorts du système capitaliste, redéfinir notre rapport au réel, questionner la circulation du savoir et, tout autant, investir l'interrelation des objets à l'environnement de même que penser le médium sculptural en lui-même sont quelques-uns parmi d'autres enjeux des œuvres de Katya Ev (°1983, Moscou, vit et travaille entre Paris et Bruxelles) et de Marc Buchy (°1988, Metz, vit et travaille à Bruxelles). Retour sur une collaboration riche et passionnante initiée dernièrement par Dorothée Duvivier à la New Space à Liège, plongée au cœur de processus de création aux riches potentiels.

Où s'origine le projet de mettre en dialogue le travail de Katya Ev et Marc Buchy ?

Dorothée Duvivier : D'emblée, il m'intéressait de travailler avec un duo quand Alain De Clerck m'a proposé de réaliser une exposition à la New Space (située rue Vivegnis à Liège, dans un ancien garage qui appartenait à la police judiciaire), un lieu où peuvent s'expérimenter d'autres types de projet pour les artistes et les curateurs. J'ai rencontré Katya au HISK en 2020. Sa démarche performative m'a tout de suite fait penser au travail protocolaire de Marc avec qui j'avais travaillé un an plus tôt au BPS22. Tous deux développent des actions et des protocoles en marge et/ou autour de l'exposition. Au départ, il m'intéressait de les réunir autour de ces « gestes » qui perturbent le rôle de l'institution et questionnent tant le statut de l'art et de l'artiste que la légitimité et la liberté du visiteur. Et puis, évidemment, le projet a évolué....

Vous travaillez avec ce que vous nommez des « situations construites ». Pouvez-vous m'en expliciter les enjeux dans vos propositions respectives ?

Katya EV : Ce terme a été formalisé dans mon travail en 2018, notamment, à propos de l'œuvre *Iceberg. Blue Room* (2018) dont j'ai cherché longuement à qualifier le médium. Le vocable "performance" n'était pas tout à fait approprié pour formuler ce qui s'y jouait. C'est ainsi que je suis tombée sur cette formulation de Guy Debord. Pour moi, c'était une manière de caractériser une œuvre qui n'est ni une installation, ni une performance mais dont l'enjeu consiste à créer une constellation de paramètres qui laisse émerger l'expérience du visiteur. La création d'un contexte qui ne serait pas que situé mais aussi paramétré jusqu'aux plus infimes détails comme peut l'être une pièce de théâtre.

En quoi une « situation construite » circonscrit mieux ton travail que la notion plus courante de dispositif ?

KE : La notion de dispositif est très complexe. D'une part, il est difficile d'imaginer ce terme sans en référer à Michel Foucault et, d'autre part, c'est un terme qui se traduit difficilement. J'aurais pu parler de "dispositif performatif" mais la traduction en anglais ne fonctionne pas. "Dispositif" se traduit par "device", un mot qui fait plutôt référence à une machine. Hors, dans mon cas, il s'agit beaucoup plus d'y convier des notions de relation et d'expérience.

Marc Buchy : Je n'ai jamais employé le terme « dispositif ». C'est Agamben qui a consacré un tout petit essai à ce terme mais j'avoue que sa compréhension complète m'échappe. « Situation construite » émane des situationnistes. Guy Debord, les Lettristes... ce sont des personnalités que j'ai beaucoup lues et que je continue à explorer. Debord est venu sur « situation construite » comme une prolongation de ses intérêts pour le cinéma, avec des films de plus en plus radicaux, ou même sa peinture-texte clamant « Dépassement de l'art ». Pour ma part, ce qui m'intéresse dans la notion de « situation construite », c'est la

possibilité de mettre en place des éléments assez poreux; entre intérieur et extérieur, quand je me place dans des situations d'apprentissage ou que j'instaure des collaborations avec d'autres personnes... des éléments difficiles à quantifier ou à clore. Une « situation construite », c'est mettre en place un cadre qui permet des allers/retours au-dehors et au-dedans de celui-ci. C'est donc assez vivant tandis que le terme « dispositif » m'apparaît comme quelque chose de plus fermé.

Chacune de vos propositions induit un rapport particulier au contexte d'exposition et à son environnement extérieur.

MB : La première fois que nous avons eu un rdv tous les trois dans l'espace d'exposition proprement dit, il faisait froid et on était en train de discuter quand j'ai vu la voiture d'Alain de Clerck rentrer dans le garage. J'en ai été marqué car, en effet, il est assez rare de pouvoir entrer un véhicule dans un espace d'exposition sans difficulté. Cette image entrainait en résonance avec cet intérêt marqué que j'ai pour la porosité des rapports intérieur/extérieur comme dans mon exposition au Luxembourg où des sculptures-échasses (μ, 2020) étaient proposées notamment pour être utilisées à l'extérieur. Tout de suite, j'y ai vu la possibilité de jouer sur les flux. Et, c'est là qu'entre en jeu la possibilité d'y faire intervenir ma Twingo. Souvent, dans mon travail, s'inscrit une part d'autobiographie un peu cachée ou suggérée dans des protocoles. Exposer cette voiture dont j'ai hérité de ma grand-tante - une voiture qui a eu plusieurs vies puisqu'elle a d'abord beaucoup dormi dans un parking de la région parisienne, pour désormais résider à Metz où mes parents s'en servent parfois et où je m'en sers essentiellement en vacances - et, désormais, l'intégrer à un protocole artistique me permet de m'inscrire moi-même et le public dans le flux de la ville de Liège et de jouer sur l'ancienne affectation du lieu. C'est aussi un clin d'œil à Aline Bouvy qui y a exposé précédemment des voitures téléguidées dont on pouvait se servir à l'intérieur. C'est aussi, en regard, une question d'échelle qui est celle, ici, du réel d'une voiture possiblement conduite par moi-même et les visiteurs. Au début, je voulais forcer les gens à conduire jusqu'à un point de vue que j'aurais prédéterminé mais cela m'est apparu trop scripté. Désormais, c'est suggéré. La porte de la voiture est ouverte, les clés sont visibles au mur, la cassette audio positionnée pour être introduite dans le radio-cassette. Je préfère cette suggestion du possible. Les échasses au Luxembourg, dans la réalité, très peu de gens les ont utilisées en extérieur. On n'échappe pas tout à fait à ce rapport d'autorité à l'œuvre et à ce qu'on se permet ou non de faire dans le cadre d'une exposition. Tout dépend, dès lors, du rapport de conditionnement. Le rapport de confiance m'intéresse aussi beaucoup. Peut-être que ma Twingo disparaîtra le soir du vernissage... L'option est là.

J'ai cru comprendre que l'un des intérêts de réactiver Visitors of an Exhibition Space Are Suggested to 'Do Nothing' (présentée en décembre 2020 et janvier 2021 sur le site Gosset du Hisk) à la New Space était de s'immerger dans un tout un autre contexte et de possiblement toucher un autre public que celui de l'art contemporain...

KE : Dès son origine, cette pièce a été conçue dans l'idée d'être activée dans de multiples contextes. Le protocole de départ consiste à proposer au public de s'asseoir confortablement et d'être rémunéré pour ne rien faire, en signant préalablement un contrat et en recevant ensuite une preuve de paiement. Ce même protocole peut être activé de manière diverse, jouant avec différents paramètres qui le composent comme si c'était un puzzle; l'espace, le(s) moment(s) de son activation, la manière de communiquer l'invitation mais aussi la nature du siège, l'identité de l'hôte.sse. Le fait d'activer la performance uniquement les jours de shabbat ou de le faire dans une église ou dans un train, donne à l'œuvre une connotation et une lecture différentes, éclairant

sous un prisme nouveau, par là même, la question essentielle du projet, à savoir, l'inaction et sa valeur marchande. La première occurrence du projet au Hisk jouait des codes spécifiques à son contexte : une exposition de groupe avec une ampleur institutionnelle et le public qui est le sien. La scénographie et la mise-en-situation de la performance mettaient en avant une esthétique néolibérale (entre galerie d'art et start-up), un mobilier vintage, un site web "fancy" et un formulaire de paiement en ligne. Ici, à Liège, il a fallu se poser la question de la manière de réactiver la performance en cohérence avec ce nouveau contexte.

DD : On est dans un quartier populaire (le quartier Saint-Léonard) qui attire des publics très diversifiés qui ne se côtoient pas nécessairement. Cette situation géographique particulière fut une amorce de résolution pour activer la performance, mettre en place des stratégies particulières à l'attention du public local et transformer une série de potentialités en atout.

KE : Cette nouvelle version intègre et joue avec l'esthétique du lieu d'accueil tout en y envisageant aussi une nouvelle manière de propager dans la ville de Liège l'invitation à venir "performer". J'ai donc conçu un affichage proposant de "ne rien faire contre rémunération" en reprenant le graphisme des affiches du type « à louer ». Celui-ci a fait l'objet de mon intervention dans le cadre d'Art au Centre liant de la sorte les deux expositions. Nous avons également disséminé des annonces noir & blanc et des stickers le plus largement possible dans la ville. Il s'agissait de trouver le ready-made le plus juste en regard du contexte spécifique. Le numéro de téléphone renseigné donne accès à la prise de rendez-vous de manière neutre et sans renseigner qu'il s'agit d'une performance ou d'une exposition. En conséquence, beaucoup de personnes viennent littéralement ne rien faire contre rémunération. Les questions posées par les gens au moment de la prise de rendez-vous dévoilent de multiples imaginaires autour de la notion de ne rien faire.

DD : Finalement, on pourrait aussi tout simplement s'asseoir dans la voiture et ne rien faire.

MB : Il s'agit effectivement de deux propositions assises qui se font face et qui proposent des choses très différentes

KE : Du voyage physique au voyage mental...

MB : Au tout début, j'envisageais de garer la voiture devant le garage, à l'extérieur ce qui aurait dû inciter encore plus le visiteur à partir. Du coup, n'aurait été visible, dans l'espace d'exposition que les deux bandes blanches qui enserrant actuellement le véhicule et une lampe dont le détecteur est inversé et qui s'allume non pas à la faveur d'un mouvement mais, tout au contraire, quand rien ne bouge. Le fait que la voiture soit finalement à l'intérieur permet un dialogue intéressant avec la proposition de Katya. La lampe, quant à elle, a finalement basculé à l'extérieur du garage. D'emblée, la question de la présence/absence est au cœur de la proposition.

Comment s'est réfléchi, au sein même de l'espace, la conception du display extrêmement tendu et les points de jonction entre vos deux propositions ?

MB : Il s'agissait pour nous de travailler des rapports de masse et de volume avec une attention à l'avant et à l'arrière du véhicule qui contiennent différentes propositions.

DD : La question de savoir si on garait la voiture en marche avant, comme si elle rentrait dans l'espace, ou en marche arrière, comme si elle était prête à en sortir, s'est également posée. Le rapport qui en découlait quant à la position du fauteuil de Katya n'était plus le même.

MB : Positionnée comme elle l'est finalement, elle permet la vue sur une phrase peinte du garage



Vue de l'exposition Entretenir vaut mieux, duo show de Marc Buchy et Katya Ev

« Entretenir vaut mieux » qui donne le titre à notre exposition.

KE : Le seul ajout à ce qui préexiste sur les murs est le mot « RIEN » aux abords du fauteuil. La scénographie de ma performance s'est formalisée, entre autres, en réponse aux choix posés par Marc. Par ailleurs, à l'origine, il a même été question de mettre deux fauteuils à disposition du public afin de rendre possible l'expérience de ne rien faire, solitaire au départ, collective et partagée. On pensait également mettre des délimitations géométriques irrégulières en bandes réfléchissantes autour des fauteuils afin de ménager, toutefois, une zone d'intimité suffisante pour favoriser le retour à soi qui est l'un des enjeux de la proposition. Finalement, un seul fauteuil a été privilégié et on a déplacé le bureau et l'hôte.sse sur la mezzanine afin de mettre en avant la tension inscrite dans le face à face proposé entre ma proposition et celle de Marc.

Twist et Tango explore à te lire Marc et, tu viens de le confirmer, le médium sculptural poussant ses acceptations dans ses retranchements. Peux-tu développer ton propos dans ces différentes lignes de fond ?

MB : Qu'est-ce que faire une sculpture? C'est travailler une matière et lui donner une forme dans le temps. La question devient aussi de savoir comment étendre la question de la plasticité. Cette voiture permet d'explorer l'espace et le temps de façon active. A l'intérieur, il y a aussi une sorte de sculpture sociale en y faisant participer les visiteurs. Et plus loin encore, ce qui a eu lieu récemment dans cette voiture, à savoir, la discussion que j'ai menée avec Jan Masschelein, sociologue-chercheur, professeur à l'Université de Leuven dans le département de pédagogie. Dans ce cas, je vais chercher chez Ben Kinmont ce qu'il nomme « third sculpture ». La sculpture, ici, c'est ce qui s'est créé entre les deux personnes qui ont discuté et dont le dialogue est donné en partage via l'audio-cassette. Ben parle alors de « sculpture pensante ». La plasticité du cerveau, si vous voulez... Ces différents éléments sculpturaux vont d'une certaine façon du micro au macro... comme un zoom arrière à l'échelle de la ville que tu peux partir explorer avec la voiture.

KE : La question sculpturale est également très importante dans mon travail. Dans le sens décrit par Marc mais aussi par rapport à la relation des corps et des objets dans l'espace au sein de la performance. Le fauteuil en cuir noir, massif, est intéressant dans sa physicalité et dans son rapport à l'espace. La nature de celui-ci a déterminé son choix qui apparaît comme une évidence au sein du garage.

MB : A l'échelle de nos pratiques artistiques respectives (protocolaires et non spectaculaires), l'immensité du lieu était un défi. Finalement, nous constatons que nos deux propositions ont une réelle présence physique qui s'inscrit bien dans le rapport à l'échelle et à l'esthétique offert par l'es-



by et Katya Ev, *New Space*, Liège (BE), 2022 © Maxence Dedry

pace. Elles permettent aussi au lieu d'exister pleinement pour ce qu'il est.

Au regard du système capitaliste qui érige la productivité en mantra indépensable, ton dispositif, Katya, produit un renversement de paradigme, offrant la possibilité de prendre part à un processus non productif au fort potentiel émancipateur. Mais, qu'est-ce, au fond, ne rien faire et est-ce même possible pour reprendre l'interrogation de Claire Contamine dans la revue *l'art même*(1) ?

KE : Ne rien faire est une tâche paradoxale puisqu'elle est uniquement définie par la négation. Face à ce défi controversé et presque ironique, il me semble intéressant de l'aborder au sens existentiel et à travers le prisme d'un exercice spirituel : faire l'expérience de l'inaction et être présent à soi-même. Depuis de nombreuses années, je m'intéresse à des pratiques psychosomatiques diverses. C'est une source importante de mon travail qui reste intime et qui le nourrit de manière sous-jacente. Le protocole de la performance induit que l'hôte.sse qui reçoit le public va proposer aux participants de s'abstenir de toute action (geste ou pensée) et proposer de rester actif dans sa conscience tout au long de l'expérience. Loin d'une attitude de passivité, cette approche est proche du concept de wu wei issu de la philosophie chinoise : agir sans action. Ainsi, cette expérience devient une possibilité de créer un vide en posant la conscience sur les gestes et les pensées qui nous envahissent, en cessant leur reproduction automatique ce qui permet de s'en libérer pour laisser place à son véritable soi. L'intervention in situ que j'ai réalisée sur les murs de la *New Space* fait écho au vide, à l'absence et à l'impossibilité du "rien". Parmi tous les mots déjà peints en rouge sur les murs de l'espace (MISE AU POINT, FREINS, PREVENIR C'EST GOUVERNER...), j'ai glissé le mot RIEN, peint avec une patine ancienne. Placé derrière le fauteuil, il introduit un trouble dans la phrase "PREVENIR C'EST GOUVERNER". Cette intervention est également une référence historique. "Rien", c'est la phrase que Louis XVI note dans son journal intime, le 14 juillet 1789, le jour de la prise de la Bastille! J'y dessine, là, un écho poignant à la situation actuelle de faire ou ne rien faire en temps de guerre....

Une partie de ton travail, Marc, se définit comme une sorte d'autoportrait en creux. Comment opère-t-il ?

MB : Mon travail se compose de deux types d'œuvres, certaines qui sont indépendantes de ma personne et peuvent avoir une existence propre et, d'autres, qui sont totalement liées à moi, comme dans les travaux que je qualifie « d'autoportrait en creux », basés sur des paramètres qui me définissent mais qui m'échappent. Ici, dans *Twist & Tango*, c'est assez évident puisque j'expose un objet utilitaire qui m'appartient et plus précisément une vieille Twingo dont j'ai hérité, il y a

quelques années. Je pourrais aussi parler de *Temps plein (de jour)* (2020) et *Temps plein (de nuit)* (2020) qui me représentent aussi d'une certaine façon à partir des livres que j'ai lus et qui ont « transité » par moi et me constituent.... Ou encore, de *Façons contre façons* (2018), un protocole performatif où je demandais à des performeurs d'apprendre mon langage corporel. Je n'avais rien à leur apprendre, il s'agissait pour eux de m'observer pendant les trois mois avant l'exposition et, ensuite, ils devaient me représenter durant le vernissage en superposant mon style de geste à leurs propres actions. L'œuvre était annoncée mais pas désignée, l'idée était alors de créer une circulation du regard, que les gens se regardent entre eux, me regardent, s'observent sans que cela ne devienne pour autant un « Qui est-ce ? » qui ne m'aurait pas intéressé. Ce type de protocole pourrait, de plus, être appliqué à quelqu'un d'autre, par exemple, à un curateur qui désirerait présenter l'œuvre dans une exposition et qui l'activerait sur sa propre personne.

Peux-tu aussi évoquer ce qui se noue dans l'interview proposée à l'écoute sur le radio-casette présent dans la voiture ?

MB : *Les questions de la transmission du savoir, du geste, de la connaissance sont au cœur de mes intérêts. Dès lors, logiquement, à un moment, tu en arrives à t'intéresser à la pédagogie. Au fil de mes recherches, je suis tombé sur Jan Masschelein en lisant Tim Ingold qui évoque la différence que fait Jan entre « Educare » (éduquer, inculquer une connaissance) et « E-ducere » (mener vers l'extérieur, mettre l'esprit dans un autre contexte) ainsi que les sorties et marches que Jan organise avec ses étudiants et qu'il considère comme des modes d'éducation. J'ai immédiatement fait un parallèle avec ma pratique qui est obsédée par l'idée de sortir de l'espace d'exposition, du cadre préétabli... Je me suis donc plongé dans ses écrits et ses conférences. Dans le milieu francophone, c'est une figure qui est peu connue mais, il est très intéressant et accessible car il travaille comme chercheur et professeur à la KUL. Ses principaux domaines de recherche sont la théorie de l'éducation et la philosophie de la pédagogie, tout en abordant des questions sociales. Jan s'engage fortement sur la défense du rôle et du caractère public des écoles et universités ainsi que l'importance d'une approche non-programmatique visant une émancipation. Il s'est intéressé à la cartographie et à la marche comme pratiques de recherches et façons de transformer la ville en école. Il s'est engagé dans des pratiques éducatives expérimentales en réalisant des expériences collectives de marches avec ses étudiants dans diverses villes à travers le monde, parfois dans des contextes post-guerres mais pas uniquement. Il met ainsi en pratique cette idée de « sortie de l'esprit » du contexte habituellement considéré comme école pour transformer à leurs tours d'autres éléments en école. Alors, tu me diras, pourquoi, je n'ai pas fait juste une marche avec lui pour discuter de*

*pédagogie ? Comme je me questionne également beaucoup sur la technique, l'outil, l'intermédiaire, la médiation, le rapport entre l'homme et le monde par l'outil, j'envisage précisément l'œuvre comme outil de médiation d'un certain rapport au monde. Je trouvais intéressant de sortir de la *New Space* au moyen d'une voiture qui n'est pas le lieu de la réflexion mais tout au contraire celui du réflexe, pour faire un clin d'œil à Paul Virilio. Si tu réfléchis trop au volant d'une voiture, tu as un accident. Ici aussi, il y a l'idée d'une mise à l'épreuve qui est régulièrement présente dans mon travail par le biais du corps, de l'esprit, de moi-même, du curateur ou du public. Ici, c'était me mettre dans une position par rapport à Jan, vu comme un être sachant. Il s'agissait également de me donner à entendre, au sein d'un contexte qui me mettait en difficulté et qui ne m'a pas permis de mener la conversation aussi bien que je l'aurais aimé. En effet, il n'y a pas eu autant de mises en abyme, de glissements sémantiques, que je l'escomptais. J'ai rapidement eu l'idée de conduire jusqu'à un point de vue qui dominait la *New Space* car il y a toujours chez moi le fait de vouloir « voir le point de vue ». Et, ici, on pouvait le faire concrètement. De là, nous avons fait chacun une photo avec notre téléphone que j'ai ensuite glissée dans les pare-soleils de la voiture. Après avoir passé quelques minutes en ce lieu dominant la ville, nous sommes redescendus en voiture pour retourner nous garer dans la *New Space*, toujours en discutant... Il y avait comme un effet macro-micro, ou « zoom arrière-zoom avant » dans le déplacement global, tel un rapport d'échelle concret durant le trajet. Il y a tout un passage de la conversation où Jan dit qu'il n'aime pas ce type de paysage. Ce qu'il affectionne particulièrement, ce sont les grottes. Il m'a d'ailleurs proposé de mener la conversation dans une grotte. Pour ma part, je voulais plutôt faire une sorte de clin d'œil à l'histoire du paysage, une forme artistique qui n'est pas anodine... Quelque part, ces photos sont une réinterprétation contemporaine de la notion de paysage que j'intègre au projet. Au début, j'avais même envisagé que tous les visiteurs fassent leur propre photo du point de vue et constituent, par là même, une collection d'un même paysage. A noter également, mon détournement du sigle de la voiture en déformant le logo Mercedes pour le transformer en repaire mathématique XYZ -que j'avais déjà utilisé par le passé- et qui fait référence à la rationalité comme vision du monde... Le porteclefs de la voiture porte le M des Editions de Minuit, qu'on peut aussi lire comme le M de Marc, jouant ici mon projet *mundi (2021). Dans le coffre, on trouve des chaussures blanches que j'ai usées jusqu'à la corde et sur lesquelles, j'ai posé un double lacet. Soit l'idée qu'on puisse fermer les chaussures mais aussi les garder ouvertes, comme un système de pensée qui doit être fermé pour être cohérent mais qui doit savoir rester ouvert pour pouvoir intégrer d'autres possibilités. On peut donc fermer, avancer mais, aussi, garder l'option de trébucher....*

Le rapport au temps est un autre élément central de l'exposition. Quel en est le ressort dans vos pratiques respectives ?

MB : C'est aussi l'un des fils rouge de nos travaux.

KE : Depuis ma première performance de 2014, le temps présent, le temps vécu et l'expérience dans le temps sont des éléments essentiels à ma pratique.

MB : Comme je l'ai dit précédemment, certaines de mes œuvres m'échappent complètement et, d'autres, dépendent complètement de moi. Quand je vais apprendre une langue en voie de disparition, c'est mon temps vécu, sur place, qui agit (Ka kualmaku, 2019). Ces gants qui deviennent des cadrans solaires sur la base de la main marquent aussi l'imprécision du rapport au temps (Palm Dial, 2018). Là, je travaille sur un grand projet dans le cadre de Mondes nouveaux (2). Besançon est la ville qui accueille le Musée du temps. En dialogue avec sa cathédrale qui possède une horloge astronomique, classée monument national, je propose, à l'extérieur, un parterre de fleurs basé sur les travaux de Carl Von Linné, le premier

botaniste à avoir fait de la taxonomie. J'identifie la taxonomie ainsi que le calcul mathématique du temps comme deux points de bascule vers la modernité, mettant le monde à la disposition de l'homme. Linné s'est rendu compte que les fleurs et les plantes bougent en fonction de l'heure du jour, lui faisant envisager l'idée d'une chronobiologie. Sur base de ses travaux, je vais tenter de mettre en œuvre une horloge à partir de la constitution de ce parterre, ce qui n'a jamais été véritablement fait. Je travaille pour ce faire avec un botaniste et un paysagiste.

KE : Dans mon cas, le rapport au temps est au cœur de ma pratique, autant dans mes performances que dans mon travail sculptural. En 2014, j'ai réalisé pour le Musée de l'Architecture et de la Nature Kolomenskoe à Moscou, une sculpture éphémère intitulée *Feuilles mortes*. Elle s'inspirait des logements sociaux soviétiques qui ont envahi Moscou dès les années 60 (Khrouchtchovka ou bidonville de Khroutchev). Son titre fait référence au poème d'amour nostalgique de l'auteur surréaliste français, Jacques Prévert. Sa longueur, 183 cm, est la référence introduite par Le Corbusier comme standard de la taille humaine. Construite en avril 2014, elle s'est dégradée jusqu'à disparaître en décembre 2014, renvoyant par là même, à la pérennité des Krouchtchovkas connus pour leurs nombreux problèmes de conservation en raison du faible coût des matériaux. En ce qui concerne ma pratique performative, il me semble important de mentionner la référence au temps historique. Mes performances sont conçues comme des réponses poétiques à l'actualité et au contexte socio-politique.

MB : Tu penses à Fernand Braudel, historien de la méditerranée car c'est lui qui parle du temps long et du présent comme l'écume du temps long ?

KE : Ma performance *Augenmusik* (2016), par exemple, a été conçue suite aux attentats du 13 novembre à Paris et à l'installation de l'état d'urgence qui a suivi durant huit mois. Elle consistait à utiliser les gyrophares de la police française dans les rues de Paris, de transmettre symboliquement ces objets de pouvoir aux habitants de la ville comme une réponse directe aux répressions et aux violences policières. La performance a été inspirée par mes lectures de Giorgio Agamben et, notamment, son ouvrage *Homo Sacer* (1995) qui analyse l'état d'urgence en tant que phénomène historique et qui permet de réaliser qu'en Europe toutes les dictatures sont arrivées au pouvoir suite à l'installation de l'état d'urgence. Cela tombait à pic car cela me donnait une vraie clé de compréhension sur ce qui était en train de se passer. Axe de Révolution réalisée en 2014 est un autre exemple. Portant à l'épaule une barre en métal en écho à un fameux épisode de la biographie de Lénine (4), j'ai traversé Moscou avec l'artiste Hanna Zubkova, du point le plus au nord jusqu'au point le plus au sud durant 17 heures. La performance a été réalisée quelques jours après le début de la guerre en Ukraine (annexion de la Crimée) qui marqua le point de non-retour dans l'histoire contemporaine de la Russie. Déjà en 2014, dans le climat d'hystérie et de paranoïa qui s'est emparé de la réalité médiatique dominante, la performance a été perçue par beaucoup comme une action de protestation politique...

Entretien mené par Pascale Viscardy, le 24 mars 2022

(1) in *l'art même* #84, 2021, p. 18/19 - (2) <https://www.culture.gouv.fr/Aides-demarches/Dispositifs-specifiques/Mondes-nouveaux> - (3) *rosa rosa rosae rosae*, du 10/09 au 23/10, sous commissariat de Pauline Hatzigeorgiou assistée de Louise Segard - (4) Vladimir Lénine lors des travaux de construction du Kremlin après la révolution d'octobre, le 1er mai 1920

L'exposition *Entretenir vaut mieux* de Katya Ev et Marc Buchy, sous commissariat de Dorothee Duvivier a eu lieu à la *New Space*, du 26 mars au 8 mai 2022, 234 rue Vivegnis, 4000 Liège

www.katyaev.com/ www.marcbuchy.com/

Mehmet Aydogdu: Mes activités politiques, avant d'être échevin, ne m'ont pas empêché de faire mon travail d'artiste.

A Liège, Mehmet Aydogdu, ancien élève de l'Académie des Beaux-Arts, devient pour deux ans échevin de la culture, terminant le mandat et le programme de Jean-Pierre Hupkens son prédécesseur. Si d'aventure sa nomination devait se prolonger, ce serait une petite révolution dans le paysage culturel local avec des changements d'orientation à la clé. Un portrait de l'intéressé s'impose. Nous l'avons rencontré pour un entretien au musée de la Boverie. Une de ses priorités sera de décentraliser l'art contemporain du cadre muséal, en l'ouvrant vers la Ville. Il regrette que des oeuvres d'art d'exception au niveau des collections ne peuvent être exposées aujourd'hui par manque de place. Il prône la solution de stockage des réserves dans un lieu sécurisé plus adéquat. Il aimerait retrouver une finalité opérationnelle expositive pour l'ancien musée St-Georges. Il évoque également la crise ukrainienne et surtout l'amour de l'art en nous parlant avec franchise de son travail d'artiste et de celui de Costa Lefkochir et Athanasia Vidali qui exposent pour le moment à La Boverie.

L.P.: Votre dernière oeuvre date de quelle période ?

M.A.: Je continue toujours à peindre, mais depuis quelques mois j'ai décidé de mettre entre parenthèses mes projets d'exposition parce que je veux assumer totalement ma responsabilité politique. Depuis 2020 tout est chamboulé, notre monde a vécu le covid de plein fouet. Les dernières oeuvres que j'ai réalisées sont des peintures à l'acrylique ou des collages sur des rouleaux de papier toilette mis sous globes. Mes oeuvres sont liées à l'univers qui est le mien mais elles sont aussi d'une accessibilité assez facile. L'artiste crée dans un atelier ou ailleurs mais est presque obligé d'occuper le coeur de la cité pour partager ses créations. Je ne vois pas la nécessité d'être labellisé artiste-philosophe.

L.P.: Il y a un sujet, c'est figuratif ?

M.A.: C'est figuratif. D'ailleurs tout en continuant à discuter, je vais essayer de vous montrer une image.

L.P.: Sous le titre Instants d'éternité je vois un soleil rouge et une tache rouge. C'est représentatif de ce qui nous entoure tous les jours. On passe du covid à la guerre. C'était visionnaire...

M.A.: Dans le sens de la continuité oui. Avant d'être échevin, mes activités politiques ne m'ont pas empêché de faire mon travail d'artiste. Je suis un peu comme un jardinier dans son jardin, j'aime être dans mon atelier un peu tous les jours.

L.P.: Est-ce qu'il existe une politique culturelle à Liège ?

M.A.: Bien sûr, à titre privé et à titre de service public. Mais il faut dire qu'il a fallu avant toute chose moderniser et revoir l'infrastructure, tant à la Boverie qu'au musée Curtius. Ce qui nous permet aujourd'hui d'avoir la possibilité de monter des expositions de niveau international.

L.P.: En tant qu'échevin, si on vous donnait la possibilité, la liberté de gérer la politique culturelle à Liège, qu'auriez-vous comme priorité dans votre mandat ?

M.A.: Ma priorité c'est de faire le constat et d'appliquer une vision contemporaine de la culture, pas exclusivement muséale mais dans tout lieu, que ce soit intra-muros ou extra-muros. La culture contemporaine doit se développer, se partager. Donc avoir une équipe pour faire la balance entre capter ce qui se passe au niveau international et la demande de la population.

L.P.: Ce musée a-t-il besoin d'un directeur ?

M.A.: Le directeur des musées de la Ville, Pierre Paquet, qui occupe cette fonction pour le moment, termine sa carrière dans deux ans. Il va y avoir une procédure : l'échevin qui sera en place ainsi que le jury seront différents du passé. Je serai normalement candidat à ce poste après les élections.

L.P.: Je vous pose de nouveau la question. Quel serait, dans cette éventuelle mission d'ici 2 ans, votre souhait le plus cher ?

M.A.: Je pense que Liège mérite de se libérer des contraintes qui nous sont imposées par différentes tutelles. Mais surtout de permettre aux artistes liégeois d'exister ici à Liège, en Belgique et sur la scène internationale.

L.P.: Pourriez-vous me citer cinq noms d'artistes liégeois et internationaux incontournables pour vous ?

M.A.: J'aime beaucoup le travail de Marc Angeli, de Michel Leonard, Jacques Lizene, ... Je n'aime pas donner des noms parce que je ne veux pas qu'on s'imagine que j'ai des préférences. Les portes



Mehmet Aydogdu, Musée de La Boverie

de cet échevinat seront ouvertes à tout le monde mais à une seule condition : on ne vient pas pour se valoriser seul mais pour valoriser l'homme et son oeuvre. Et c'est important. Au niveau international, il y en a tellement. Mais si je devais faire quelque chose un jour à Liège ce serait exposer Jean-Michel Basquiat. Pas dans un musée mais sur le trajet du tram. Montrer que notre ville a une vision, non seulement offrir l'hospitalité, mais créer une dynamique.

L.P.: Actuellement il y a un projet de Stephan Uhoda pour inviter Buren à Liège. Est-ce que la Ville participe ?

M.A.: Nous avons fait une participation. Je crois que c'est à hauteur de 15.000 euros. Mais il faut rappeler que la Ville de Liège n'est pas directement concernée puisque c'est à la gare Calatrava que l'oeuvre doit être lancée. Il y a la SNCB qui veut être seule responsable, partie service public. Nous sommes en attente d'un partenariat plus prononcé pour la Ville de Liège puisque c'est le nom de la ville de Liège qui sera mis en exergue si ce projet se réalise. Avant toute chose il doit y avoir l'accord de Calatrava. Aujourd'hui nous n'avons pas plus de précisions mais c'est évident que si Daniel Buren est à Liège ne fusse que quelques semaines nous ferons le nécessaire pour qu'il soit aussi dans nos collections. C'est incontestable.

L.P.: Est-ce que l'ouverture d'un partenariat avec le privé peut amener à la création d'une plateforme liée à l'art contemporain ?

M.A.: Absolument! La culture n'est pas l'affaire exclusive du service public mais aussi du privé. Si on est en dynamique, c'est encore plus rentable pour tout le monde. Dans le service public, vous avez des responsabilités, des obligations budgétaires, des tutelles, ... La Ville de Liège est reconnue comme une très grande ville qui a de très grandes collections mais cela ne signifie pas qu'elle a une très grande autonomie budgétaire. Il ne faut pas fermer la porte à une collaboration avec le secteur privé. Il va nous aider à impulser cet aspect contemporain de la culture. Il ne faut pas oublier que c'est grâce à des mécènes qui ont oeuvré pour sauver l'art dit dégénéré que des oeuvres de Picasso, Gauguin et autres sont dans nos collections.

L.P.: On parle beaucoup des artistes ukrainiens mais les artistes russes sont un peu mis de côté à l'heure actuelle. Vous parlez d'instant de liberté tout à l'heure. Pour le moment cet instant de liberté est complètement étouffé en Russie. Est-ce

qu'il ne serait pas valorisant pour un responsable culturel à Liège de faire un geste par rapport à cette mise à l'écart ?

M.A.: Vous avez absolument raison. Dernièrement, un ami m'a fait une proposition qui m'a énormément plu et je vais voir dans quelle mesure nous n'inviterions pas à Liège des artistes russes contestataires de ce régime et dire en leur présence que nous sommes solidaires pour la paix, pour une société démocratique. Prochainement j'essayerai de réaliser cette idée pour laquelle je remercie cet ami.

LP: Si vous le permettez, on va s'occuper un peu des jeunes artistes liégeois. Pour le moment il y a une exposition d'une jeune artiste: Athanasia Vidali. Que pensez-vous de cette présentation ?

MA: Il y a beaucoup d'installations, de discours à partager. J'ai découvert ses oeuvres sur papier qui sont à la fois d'une simplicité qui choque. On peut croire qu'il n'y a rien, mais d'un autre côté plus on s'approche plus on voit, vraiment finement, des reliefs. On dirait comme une peau qu'on a mis sur la feuille. L'artiste est un peu comme un chirurgien qui tente d'impulser des mouvements, des rythmes. Ce travail de création est vraiment exceptionnel parce qu'on voit bien que non seulement il y a un bagage technique remarquable mais subtil. Mélanger les fils finement brodés sur papier, c'est un travail qui demande une patience à mon avis dingue et quand on voit la personne elle est toute menue, toute fine. On voit bien que l'artiste est dans son oeuvre.

LP: Mer sans horizon, c'est le titre de sa pièce. Crayon et crins de cheval sur papier bambou.

MA: Elle dessine, bien sûr un imaginaire et c'est remarquable.

LP: Oui, oui, oui. C'est un travail d'une finesse absolue. C'est un peu dommage dans un lieu aussi exigü, d'exposer un bon travail...

MA: Dans les prochains mois nous allons changer les sas pour chaque artiste. Il y a deux pièces ici qui sont à mes yeux beaucoup plus adéquates.

LP: Et la collection, on va la mettre où ?

MA: On est en train de réfléchir pour justement ne plus laisser occuper l'ensemble du musée par des expositions temporaires mais de conserver une partie pour les collections. Il y a des oeuvres d'art d'exception. Il ne faut plus les mettre des mois en réserve au profit d'une exposition ponctuelle. Il y aura toujours des expositions ponctuelles mais il faut légèrement limiter l'espace et permettre aussi de remplir notre fonction de service public. A la fois, exposer nos collections mais aussi ne pas simplement faire une exposition mais en faire deux. Depuis le début de cette interview on parle de la richesse que nous avons à Liège mais nous devons aussi offrir les possibilités de la montrer.

LP: Tempora sera encore présent dans l'avenir ?

MA: Oui, avec Tempora nous avons encore deux expos. Il y a Bill Viola et Robert Motherwell.

LP: Avec Robert Motherwell, on est dans l'expressionnisme.

MA: C'est un artiste qui est très peu exposé, même dans les musées allemands. Liège aura le privilège, en 2024, d'avoir pour la première fois une exposition d'envergure internationale de Robert Motherwell. Après ce sera autre chose.

LP: Beaucoup de bouleversements en vue ?

MA: Le job d'un échevin c'est aussi la continuité, il ne faut jamais oublier qu'il y a une continuité en politique. Mais si on veut impulser quelque chose ou faire bouger les lignes, il faut aussi réfléchir avec d'autres personnes. Des changements il y en aura toujours, parce que je ne porte pas le même nom et prénom que l'échevin précédent. Ma nature n'est pas la même.

LP: Aydogdu, cela signifie ?

MA: L'éveil de la lune.

LP: On a commencé par le soleil, on termine par la lune.

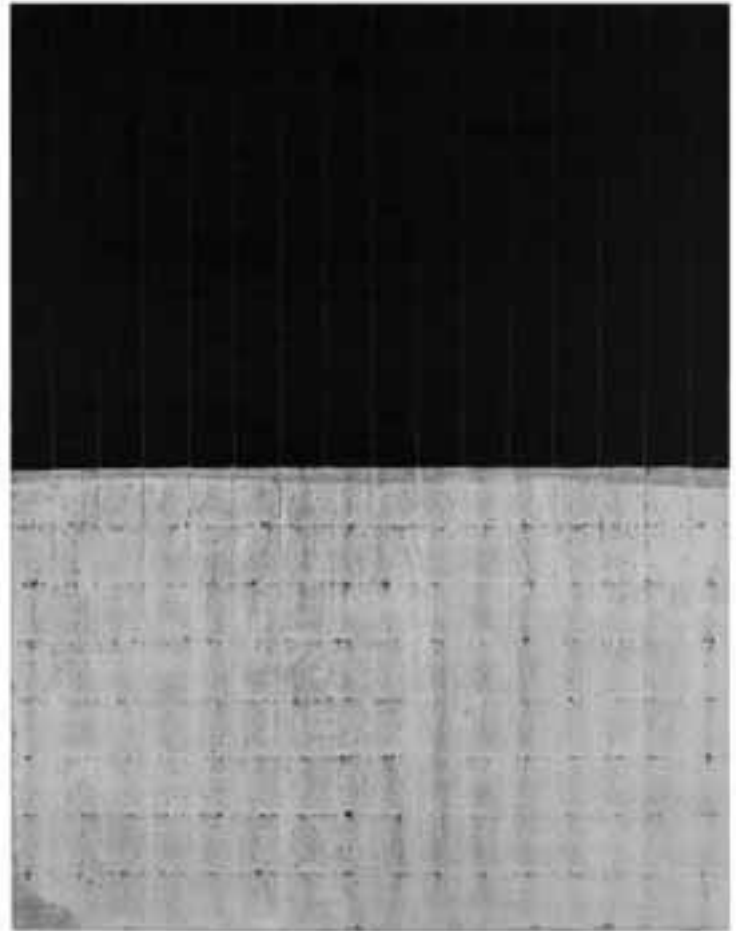
MA: C'est magnifique !

Jacques Clauzel, Au cœur de l'épure.

En janvier 2020, Jacques Clauzel, artiste originaire de Nîmes où il vit et travaille, offre au Musée des Beaux-Arts de Liège, pas moins de 77 œuvres, dont une importante suite de 34 peintures récentes, qui constitue une étape dans l'aboutissement de son travail. Afin de permettre d'appréhender son œuvre dans sa globalité et d'en percevoir pleinement le sens, l'artiste ajoute d'autres ensembles de peintures, dessins et gravures, datant de 2006 à 2019. Ce geste généreux s'est concrétisé au terme de plusieurs collaborations intéressantes avec le musée dans le cadre des Biennales de Gravure mais aussi et surtout dans le contexte de l'exposition en duo avec Jean Degottex, intitulée « Deux peintres du peu » et organisée au Musée d'Art moderne et d'Art contemporain, en 2012.



Jacques Clauzel dans son atelier à Nîmes



Peinture à l'acrylique sur papier Kraft, 81 x 65 cm, 2006, collection Musée des Beaux-Arts de Liège.

La peinture de Clauzel s'adresse avant tout à l'esprit et vise à faire oublier sa matérialité : « tout est dans ce que l'on voit et ce qui s'en échappe ». Quand il parle de son travail, il en souligne « la grande simplicité et le caractère ascétique qui ne sont là que pour rendre plus visible une apparition inattendue et espérée qui, seule, justifie le tableau ». Simplicité apparente car l'œuvre de Clauzel est plus complexe qu'il n'y paraît au premier regard, tant les subtilités sont nombreuses et insoupçonnées.

Qu'il s'agisse de peinture à l'acrylique, de dessin ou d'aquatinte, l'œuvre dans son ensemble est cohérente, sincère, sensible, presque linéaire et sans effet gratuit. L'artiste s'en explique : « Pour exulter, l'œuvre ne réclame ni violence, ni fureur, ni grandiloquence. La qualité de son silence y suffit (...). Pas de contraste, j'ai besoin de silence de réfléchir et le contraste fait un bruit énorme ». L'auteur rejette la notion de maîtrise, de contrôle, qui annihilerait toute spontanéité : « Une œuvre maîtrisée est une œuvre morte (...). Le seul mot de maîtrise me hérise, il est impératif de se libérer de la maîtrise ».

Il reconnaît ne pas avoir de plan préconçu à l'aube d'une nouvelle œuvre, il se laisse guider, confiant : « Je vais là où la peinture me mène. C'est elle qui me dirige » ; confiant certes mais lucide et conscient des écueils : « Le plus difficile est de savoir quand s'arrêter, car un geste, un coup de pinceau de trop et tout est foutu ».

Depuis de longues années, l'artiste nourrit une attirance profonde et indéfectible pour le noir : « « Toi qui cherches la lumière, fréquente d'abord le noir ». Le noir, qu'il soit d'ébène, mat ou brillant, représente le temps, la mémoire, l'intemporel, la profondeur. Le noir de toute évidence, mais aussi le blanc, l'autre non-couleur, le blanc, nacré, ivoire ou grège. Utilisés ensemble ou plus souvent séparément, il oppose le noir / le blanc à la couleur, aux couleurs, dont il se méfie car elles pourraient perturber son silence : « Dans les blancs, les noirs, les gris, toutes les subtilités du monde. Souvent dans la couleur, sa violence (...). Dans le noir, dans le blanc, toutes les ivresses du monde. Dans la couleur, ses distractions ».

Clauzel est un puriste : il apporte un grand soin aux divers supports qu'il sélectionne. De très beaux papiers artisanaux d'Inde ou d'Asie parsemés de filaments, pour ses dessins, donnent une impression de légèreté et de fragilité. Pour les gravures, nombreuses et d'un bon format (100 x 70 cm), il s'agit d'un papier Canson, Rives ou Arches, épais, solide, capables d'encaisser les griffures et hachures énergiques. L'artiste se laisse aussi interpeller par un banal carton d'emballage ondulé qui lui offre une nouvelle structure pour ses peintures.

Mais c'est encore le papier Kraft, très résistant, d'un ocre fruste, qui va lui donner l'envie d'en explorer toutes les possibilités. Cela va donner lieu à plusieurs séries de peintures à l'acrylique, dès 2006, dont certaines de grands formats (195 x 130 cm). La technique est précise. Avant de tendre le papier Kraft sur le châssis, Clauzel divise la feuille en plis horizontaux et verticaux, dans une proportion identique au format du support. Il obtient autant de rectangles de 8 x 6 cm, dont le nombre peut dépasser le millier pour les très grands formats. Chaque pliure

créée des nervures qui engendrent de légers reliefs et forment dans l'ensemble une structure quadrillée.

La peinture acrylique, fluide, est alors déposée sans excès, au pinceau ou à la brosse, ou encore projetée directement sur la toile en fines couches successives. Les aspérités, les reliefs, le quadrillage, le tout conjugué à la coloration ocrée offre une infinité de lectures, de signes, qui se dévoilent, telle « une apparition inattendue et espérée ».

Régine Rémon, conservatrice honoraire du Musée des Beaux-Arts de Liège

(Catalogue de l'exposition « Au cœur de l'épure », Liège, 2020)

Exposition au Musée de La Boverie, 18 mars-22 mai 2022 : la donation au Musée des Beaux-Arts de Liège.



Costa Lefkochir, Cheminement d'une Quête, musée de La Boverie © FluxNews

Mehmet Aydogdu: « J'aime beaucoup le travail de Costa Lefkochir parce qu'il y a un aspect très localisé avec cette philosophie de la Mer Egée où entre la présence et l'absence, entre l'essentiel et le dérisoire, il y a une telle légèreté que j'ai l'impression que même les sculptures, on peut les emporter comme ça, dans sa valise. Ce n'est pas comme un travail monumental qui s'impose. Il y a cette espèce de légèreté qui fait qu'on existe sans vraiment exister, on attire le regard par les formes, par les couleurs, qui sont à la fois très très effacées. C'est comme la mer Egée, le soleil et la mer en été dans cette région. On a le choix entre exister et s'effacer. Et je trouve que Costa fait un travail qui fait exister et s'effacer. »

Costa Lefkochir: L'humain se trouve depuis toujours au cœur de ma peinture.

Jusqu'au 7 août, sous commissariat de Claude Lorent, le musée de La Boverie présente une rétrospective de Costa Lefkochir. Intitulée « Cheminement d'une quête », elle présente un large éventail de ses œuvres monumentales.

L'humain au centre! Cette profession de foi a donné naissance à une installation intitulée « En chemin » qu'il montre pour la première fois à La Boverie. Il s'agit d'un amoncellement de valises repeintes et retravaillées. La première de la série nous parle de la Shoah, la dernière nous parle de l'Ukraine. On y voit une aile d'oiseau se débattant et cherchant à s'extraire du coffre pour retrouver la liberté. « J'y vois une note d'espoir » me dit-il.

Le lyrisme est chez lui revendiqué en tant qu'expression de la subjectivité. Il est omniprésent dans son travail. La représentation peut être parfois figurative ou abstraite, elle est toujours sans contrainte et fait partie intégrante de sa culture d'origine méditerranéenne.

Un imaginaire qu'il puise dans ses racines du Sud. Né à Heraklion, il passe sa jeunesse en Crète. A 18 ans, il

décide de fuir le régime des colonels et d'émigrer en Belgique. En 1976, diplômé de l'Académie des Beaux-Arts de Liège, il entame sa carrière artistique. Il passe du réalisme au surréalisme pour aboutir à l'abstraction en optant pour une esthétique symboliste.

Ce symbolisme, on le retrouve dans la série des sculptures sur bois d'allure méditative rappelant l'art votif des Cyclades. Il déclare lui-même qu'il considère ce travail comme des offrandes à l'univers. C'est le symbole de l'infini, tronqué sur sa partie supérieure qui domine formellement.

On retrouve encore ce symbolisme dans une autre série d'œuvres. Intitulées Cosmogonia, des peintures en forme de disques, nous parlent du cycle de l'éternel retour.

Cette quête a une finalité: matérialiser la lumière, « celle qu'on ne peut atteindre mais qui attire et qui donne un souffle ».

L.P.

Breath in HORST FESTIVAL



Laure Prouvost, *Hovering Caress Amere*, 2022, Courtesy of the artist and Horst Arts & Music. Photo credit Illias Teirlinck

Il est des projets qui activent des dynamiques de l'espace tout en investissant largement certains des enjeux majeurs qui traversent nos sociétés. S'inspirant du riche poème *L'acte de respirer* de Sony Labou Tansi, l'exposition, conçue par Sorana Munsya et Evelyn Simons, explore la respiration tel un instrument potentiel de résistance politique, une force répétitive, instinctive et nécessaire tant, comme elles le rappellent, « il faut d'obstination pour conserver le droit de respirer... » S'inscrivant au cœur du projet passerelle *Living Traces de Kanal* qui entend contribuer à décentrer les regards en invitant à découvrir la diversité artistique congolaise, belge et belgo-congolaise, les curatrices entendent, pour leur part, y considérer « le Congo et la force que ce pays continue d'exercer, comme une voie à suivre pour comprendre où cette lutte peut mener (...) ». Démarrons l'interview en remontant aux origines de la création de HORST – Arts and music Festival.

Evelyn Simons : HORST existe depuis 2014. Je précise que je n'étais pas attachée au Festival dès sa création. Entre 2014 et 2018, s'est écrit un premier chapitre à l'initiative de Mattias Staelens, Jochem Daelman, Wim Thijs, Thomas Van Ostaede, et Tim Borguet, autour du château d'Horst à Holsbeek, où ils ont commencé à repenser ce que pourrait être un festival en collaboration avec le duo d'architectes Gijs Van Vaerenberghd. Quand nous avons déménagé à Vilvorde, nous avons gardé le nom Horst car celui-ci avait déjà fidélisé un large public. L'exposition, à l'époque, était essentiellement conçue autour de la mise en œuvre de commandes *in situ*. L'exposition a dès lors pris en quelque sorte son autonomie et, aujourd'hui, nous nous situons, exponentiellement, dans les circuits de l'art contemporain en Belgique et à l'international. Horst, c'est aussi un projet en constante évolution. Cette année, l'accueil de Sorana Munsya, comme co-commissaire, nous permet d'accroître davantage cet ancrage et d'approfondir les recherches thématiques. Par ailleurs, la collaboration avec Kanal rend, aussi, possible l'ouverture à toujours plus d'artistes.

Parlant de la collaboration avec Kanal, votre exposition *The Act of Breathing* participe de leur programme *Living traces*. Comment s'y inscrit-elle ? Quelle en est sa place spécifique parmi l'ensemble des propositions que recouvre ce programme ?

Sorana Munsya : Ce programme est caractérisé par la volonté de créer un lien entre Bruxelles et Kinshasa. Dans ce cadre, j'ai été invitée à y travailler et j'ai proposé à Evelyn qu'elle rejoigne également le groupe de curateurs invités. Par la suite, la co-curation avec Evelyn s'est imposée sur base d'une envie commune de travailler ensemble. De fil en aiguille, la co-production HORST/Kanal est devenue évidente vu l'ancrage d'Evelyn et le large territoire d'expression qu'offrait HORST. Nous tenions aussi à garder un terrain de jeu non institutionnel en regard de la structure imposante que représente Kanal. Cette combinaison nous a semblé judicieuse.

ES : Kanal nous offre un soutien financier et une communication accrue mais nous gardons l'autonomie sur les productions. Par ailleurs, Kanal prend en charge la partie de l'exposition qui se déroule à la Cinematek.

SM : Nous avons eu beaucoup de liberté ne fut-ce que de ne pas devoir nous limiter à Kinshasa. Nous allons largement au-delà dans le choix des artistes que nous avons posé en regard des questions que nous voulions aborder.

Votre exposition prend pour assise le poème *The Act of Breathing* de l'écrivain et poète congolais Sony Labou Tansi. Quels en est la sève qui vient nourrir le propos de votre exposition ?

SM : En réfléchissant aux manières de décoloniser les musées ou les espaces publics, je me suis rendue compte que ces espaces-là étaient loin de l'être mais avaient déjà quelque peu opérés leur mutation notamment à partir de la voix des artistes et des congolais en général qui nous font désormais voir notre environnement différemment. Même si, par exemple, les statues n'ont pas été déboulonnées, ces voix ont permis qu'elles puissent être regardées autrement. Vu que nous sommes dans le contexte d'un festival de musique et qu'Evelyn travaille déjà beaucoup sur ce que la musique peut transmettre comme connaissance, cette question de la voix pouvait dès lors être partagée. Quant au choix de l'assise, Sony Labou Tansi est un poète qui m'accompagne depuis longtemps et son poème *The Act of Breathing*

nous a paru très pertinent en regard de la question de la voix vu que celle-ci émerge de la respiration.

Il y a aussi la manière dont ce texte résonne par rapport au temps que nous traversons qui intègre les congolais mais tous les autres aussi. Dès lors, nous avons décidé de prendre ce poème comme point de départ pour développer notre projet curatorial. Celui-ci pose la respiration comme espace de lutte mais aussi comme geste empêché à l'instar de ce processus de décolonisation qui a toujours autant de mal à être appréhendé, à respirer ou à tout le moins, suffoque à beaucoup d'endroits. Il ne suffit pas de mettre des artistes congolais ensemble pour faire une exposition qui questionnerait la décolonisation... C'est beaucoup plus complexe que cela. Dès lors, il était très vite évident qu'Evelyn et moi-même ne ferions pas une exposition sur le Congo ou sur la décolonisation mais une exposition qui prendrait le Congo via ce poème comme un point de départ pour penser la lutte. Il est manifeste que la présence congolaise en Belgique a poussé ce pays dans des débats importants qui sont ceux de la décolonisation de l'espace public, des musées etc... et qu'au final, elle apporte aussi une respiration pour cet ex pays colonisateur.

ES : On tenait aussi à ne pas aborder l'invitation à réaliser une exposition sur la décolonisation par des réponses mais tout au contraire opter pour une décentralisation du sujet en y injectant de la confusion et du trouble...

Dans ce cadre posé, qu'est-ce qui a fondé le choix de la dizaine d'artistes qui constitue le cœur battant de votre exposition ?

SM : Au départ du poème de Sony Labou Tansi, nous avons défini quatre axes, la respiration comme déjà évoqué, l'excavation (chercher en creusant dans l'histoire, dans la terre...), la collectivité, la voix. A partir de là, nous avons réfléchi aux artistes qui pourraient dialoguer avec l'un ou l'autre axe que nous souhaitions aborder. La plupart des œuvres sont aussi de nouvelles productions.

Si on parle de respiration, le travail des mountaincutters, la convoque de manière à la fois métaphorique et concrète. Ce duo d'artistes aborde cette question-là par les gestes qu'il pose et leur manière même de travailler. D'autres artistes ont été choisis en raison du lien existant entre nous. C'est de cette manière que je travaille en construisant des liens sur le long terme.

Un artiste comme Benjamin Orlow, même s'il n'est ni congolais, ni belge nous intéresse car il travaille sur la question des monuments, sur l'image de la masculinité héroïque que l'on identifie largement dans l'espace public, ici, en Belgique, en Europe et au-delà. Nous nous demandons ce qu'il pourrait créer dans notre contexte. Nous avons organisé aussi avec lui un talk avec Laura Nsenguyimva, une artiste rwandaise très impliquée sur les questions relatives à la décolonisation de l'espace public. Soraya Luntangu Bonaventure (qui est aussi dj et qui performera durant le festival sous son nom de DJ Bonaventure) et Ali-Eddine Abdelkhalek présentent une vidéo qui est le fruit d'un travail de recherche réalisé à Kampala avec la chorale congolaise, Kingdom Gospel Choir. Ils y explorent les liens qu'on peut tisser entre la spiritualité dans le monde des églises et celui de la nuit. La voix y est convoquée de même que les collectivités. C'est un travail qui pouvait interagir avec d'autres notamment ceux qui parlent de la respiration comme quelque chose qu'on cherche sous la terre (mountaincutters) ou avec quelqu'un comme Pascale Marthine Tayou, un artiste qu'on savait capable de travailler dans le contexte qui est le nôtre, très éloigné du white cube.

ES : En effet, l'exposition prend ici la forme d'une promenade de bâtiment en bâtiment, chacun offrant à un artiste, un cadre dans lequel il peut déployer son univers.

SM : Michèle Magma, quant à elle, ouvre l'exposition avec une œuvre intitulée *Sonographie, l'acte de respirer* reprenant ainsi le titre du poème. Elle a fait graver sur des plaques en laiton les ondes que forment sa voix quand elle récite le poème, des dessins inspirés par le texte et pour certaines, des mots ou des phrases. Cette première salle est donc recouverte sur son pourtour de l'ensemble de ces plaques et offre également à entendre sa voix, lisant le poème.

ES : Laure Prouvost réalise une piste de danse en forme de grande baleine dans laquelle, on dansera tous ensemble. A la fin du festival, elle restera dans l'état où elle est, sans doute remplie de déchets renvoyant à l'image d'un étouffement possible dû au trop plein de consumérisme. Cet axe écologique prend toute sa place également dans la question de la décolonisation. Le souffle doit être partagé à l'échelle de l'ensemble de l'écosystème constitué d'humains et de non humains. Par extension, nous voulions également aborder le thème de manière intersectionnelle : la résistance à l'oppression coloniale allant de pair avec la résistance au patriarcat et au capitalisme. Le travail de Laure manifeste la manière dont le capitalisme et notre consumérisme persistant dépouillent notre planète de son souffle.

Le display de l'ensemble de l'exposition participe-t-il de cette idée de longue respiration ?

ES : Au niveau conceptuel, c'est tout à fait l'idée. Il s'agit d'aborder la respiration de plusieurs points de vue, à partir des œuvres et de ce qu'elles charrient comme potentialités réflexives tel un grand souffle qui détermine une collectivité agissante...

L'exposition est enrichie d'une programmation de films à la Cinematek orchestrée par Monique Mbeka Phoba, quelle en est son contour ?

SM : Il s'agit d'une carte blanche offerte à une réalisatrice de films congolaise qui vit en Belgique depuis très longtemps et qui travaille en profondeur sur le rapport cinéma et colonisation. Elle a fait une sélection orientée sur les relations entre Bruxelles et Kinshasa. Le programme est enrichi par la présence de deux artistes, Agnès Lalau et Mega Mingiedi de même que celle de Jean Kabuta dont on montre un film qui donne à voir une discussion qu'il a entretenue avec Monique Mbeka Phoba, il y a quelques années. Il faut savoir que Jean Kabuta a une histoire incroyable qui est connectée à la voix puisqu'il arrive en Belgique dans les années 50 à l'occasion de l'exposition universelle de 58.



Benjamin Orlow, *Ritual City*, 2022, 217 cm x 140 cm x 109 cm, stoneware, soil. Courtesy of the artist and Horst Arts & Music, KANAL Centre - Pompidou, Finnish Cultural Institute Benelux and Frame Finland. Photo credit Eline Willaert

Il fut l'un des enfants exposés qui formaient Les troubadours du roi Baudouin, cette chorale d'enfants congolais qui chantaient dans l'exposition. Il retourne au Congo vers la trentaine où il peut bénéficier de la tradition du Kasalà qui œuvre à la réparation. Elle est basée sur l'improvisation de poèmes qui s'apparentent à des louanges destinées à une personne par la communauté. Cette tradition qui existe dans plusieurs pays africains dont le Congo lui a permis de se retrouver dans son identité et de se reciviliser. Aujourd'hui, retraité, il a été professeur d'étude africaine et de langues germaniques à l'Université de Gand, tout en développant un certain nombre de formations autour de cette tradition. Il a aussi été un des rares à développer des ouvrages scientifiques en plusieurs langues congolaises. On présente dans l'exposition une vidéo réalisée il y a dix ans dans sa maison en Belgique où il parle de sa vie. Il est également présent dans la programmation de films de Monique Mbeka Phoba puisqu'il joue dans le premier film projeté, *Palaver*. Un film qui a été tourné en Belgique en 1969, il avait une vingtaine d'années.

Agnès Lalau et Mega Mingiedi proposent des œuvres qui nécessitent un espace d'exposition plus classique comme celui offert par l'espace de Bozar jouxtant la Cinematek. Agnès Lalau propose une film d'animation créé à partir de ses gravures. Dans ce film, on voit progressivement apparaître certaines parties de son visage ainsi que des parties d'une statuette Luba. En arrière-fond, Agnès Lalau s'entretient avec sa mère qui parle le tshiluba, sa langue maternelle. Cette langue, Agnès elle-même ne la comprend pas. Une statuette culturelle Luba (RDC) apparaît telles les différentes parties de son visage. Soit, une véritable quête identitaire en réponse au manque de transmission de l'héritage culturel dans un contexte post-colonial.

Mega Mingiedi y présente un dessin complexe à l'instar d'une miniature ou d'une cartographie fait de symboles Kuba et d'éléments architecturaux de Kinshasa et de Bruxelles. A l'intérieur de celui-ci, se noue un dialogue entre deux personnages qui posent Tervuren comme objet de discord. Le travail demande une attention soutenue pour en appréhender toute sa richesse formelle et contextuelle.

ES : Il est important pour nous, ici, que soit présent ce type de témoignage en regard de l'histoire de la colonisation qui est encore trop peu enseignée en Belgique. Nous organisons deux Open Air les 18 juin et 30 juillet pour activer l'exposition. Ceux-ci sont balisés par une série de talks et de tables rondes. Dans ce cadre, nous avons aussi invité Jean Kabuta (qui réside actuellement au Canada) à s'entretenir avec le public de Horst, le 18 juin et avec celui de la Cinematek, le 23 juin.

Pour en revenir à la spécificité de HORST, un projet au croisement du musical et du visuel, comment s'opère ou que mettez-vous en place pour qu'il y ait captation des publics de l'une à l'autre scène? Il y a la pièce de Laure Prouvost qui intègre les deux sphères, mais encore ?

ES : Il faut savoir qu'au niveau organisationnel, c'est assez lourd donc nous évaluons chaque année la pertinence de ce que nous mettons nouvellement en place tout comme désormais nous réfléchissons en terme de durabilité pour la créa-

tion des podiums qui ne sont plus nécessairement tous recréés chaque année mais parfois réenvisagés sur base de l'existant comme par exemple avec ROTOR. Nous expérimentons aussi d'autres modalités temporelles. L'année passée, nous avons démarré par l'exposition et le festival correspondait à son finissage. Cette année, le Festival ouvre notre exposition ce qui devrait permettre un véritable croisement des publics. Nous avons mis en place durant celui-ci une équipe de médiation qui propose notamment des visites guidées en plusieurs langues. Il y a aussi un podium polyvalent, parmi les 6 podiums dédiés à la musique, qui accueillera chaque jour du Festival, une table ronde et une performance autour de la thématique de la respiration dont celles de Michèle Magma, Reinel Bakole et Fallon Mayanja. Cette année, nous avons aussi œuvré à la mise en œuvre d'une collaboration avec Art Brussels. Comme tu le constates, notre souhait est d'embrasser un public le plus diversifié possible et de mettre en œuvre des contextes partagés pour favoriser les croisements de ces différents mondes.

Pour terminer, j'aimerais aborder brièvement ce qui est au fondement de vos pratiques curatoriales respectives?

SM : Pour ma part, je suis psychologue et on me demande souvent comment cette activité s'articule avec celle de curatrice. Je commence seulement à poser des mots sur cette question. Je me rends compte que dans ma façon de travailler avec les artistes, il y a quelque chose qui est marqué par la nécessité d'un dialogue dans la longueur et dans la lenteur. De plus en plus, je m'intéresse à des questions qui tournent autour du soin. J'envisage par exemple, ici, le Congo comme un espace qui soigne la Belgique. Les questions qui sont liées à ce que le Sud apporte au Nord et pas nécessairement uniquement en termes de matières premières ou autres mais plutôt en termes d'apports intellectuels. Il m'intéresserait dans le futur d'approfondir largement cette question-là.

ES : Ce qui est primordiale dans ma pratique, c'est le dialogue avec l'artiste, spécifiquement dans le cadre de productions spécifiques à des contextes marqués par la rencontre avec le public. Ma pratique se construit de manière empirique sur base de mes expériences et de mes échecs, parfois. Il m'intéresse aussi de réenvisager autrement la manière dont l'art investi de grande question comme la justice sociale etc...Il me paraît plus que jamais nécessaire d'interroger l'écosystème du monde de l'art qui n'est pas étranger aux situations qu'il dénonce parfois...

SM : La question de l'objet me pose de plus en plus question. J'aurais envie de pouvoir m'en éloigner tant il coûte parfois des sommes astronomiques et fait souffrir tellement de gens. En même temps, bien souvent, il contribue à en nourrir tellement aussi. Ce n'est ni tout noir, ni tout blanc. Ce qui est certain, c'est qu'il y a beaucoup de choses à réinventer dans nos pratiques....

Entretien mené par Pascale Viscardy, le 26 avril 2022



Michèle Magma, *Sonographies L'Acte de Respirer*, 2022, engraved metal plates, 60 x 20 cm x 30 cm. Courtesy of the artist, Horst Arts & Music, KANAL - Centre Pompidou and Irène Laub Gallery. Photo Eline Willaert



Leonard Pongo, *The Uncanny*, 2011-2017, photo projection. Courtesy of the artist. Photo credit Eline Willaert

The Act of Breathing

Sous commissariat de Sorana Munsya et Evelyn Simons

Maika Garnica, Kris Lemsalu, Soraya Lutangu Bonaventure & Ali-Eddine Abdelkhalek, Michèle Magma, mountaintcutters, Anthony Ngoya, Benjamin Orlow, Leonard Pongo, Laure Prouvost et Pascale Marthine Tayou, Jean Kabuta, Mega Mingiedi, Agnès Lalau
Horst Arts & Music

En co-production avec KANAL - Centre Pompidou
Dans le cadre du programme Living Traces

Site Asiat - Mechelsesteenweg 255, 1800 Vilvoorde

Du jeu. au di. De 11H -18H

Visite guidée chaque samedi 14:00 → NL & FR 16:00 → EN

Evènements

« A day at horst » : 18/06 et 30/07

« Perspective events » : 29/05, 12 & 26/06, 10 & 24/07

Cinematek (avec le support de Bozar) - rue Baron Horta 9, 1000 Bruxelles

Lu., ma., me. et ve. De 17H30—21H00 sa. de 16H30—21H00 je. et di. De 14H30—21H00

Programme de films curaté par Monique Mbeka Phoba Juin 2022

Exposition jusqu'au 31/07

<https://www.horstartsandmusic.com/exhibition>

<https://www.cinematek.be/>

<https://kanal.brussels/fr/actualites/living-traces>

Des lendemains qui déchantent

Prenant des allures de fête triste, les interventions et expositions de Carole Louis sèment le trouble en jouant sur l'absurde et le malentendu. Des œuvres et performances tragi-comiques dans lesquelles se réinvente tout un monde.

Lors de sa récente exposition à la Space (1), *Manège*, l'artiste bruxelloise nous emmenait dans un univers à la fois domestique et érotico-sado-masochiste. Posé au milieu de l'ancien appartement transformé en lieu d'exposition, un fauteuil moelleux semble attendre que l'on prenne possession de lui. Petit à petit des mains en jaillissent et dispersent des éléments qui pourraient être partie intégrante d'un rituel. L'artiste, enfermée dans cette prison d'apparence extérieure confortable, attend qu'on la délivre. Sortant de son carcan, le personnage qu'elle incarne – une ménagère en tenue de soubrette – commence alors à entrer en interaction avec les installations : balayer le sol avec un balai élastique (sorte de godemichet géant), tourner et danser autour d'un manège dédié au ménage. Conçue comme une seule et unique installation, l'exposition regroupe et met en exergue de nombreuses préoccupations récurrentes chez l'artiste.

Diplômée de sculpture à la Cambre, Carole Louis s'intéresse dès le départ aux objets festifs, jeux d'enfant et autres décorations considérées parfois comme « kitsch ». Paille, ballon, jouet ou fleur en plastique,

ces éléments dédiés à l'amusement joyeux trouvent leur place dans ses installations. Pourtant, si l'artiste s'en empare de prime abord pour leurs côtés divertissants ou ludiques, ils revêtent rapidement d'autres significations révélant un décalage par rapport à leur usage habituel. Dans *Manège* (2022), les balais remplacent les chevaux de bois et tournent inutilement, dégageant toujours le même chemin. *Pas contente* (2021) prend des allures de pêche au canard mais la course à l'accumulation de ces jouets en plastique laisse place aux besoins de tenir et d'être content en toute circonstance, symbolisés par des pilules colorées dérivant sur l'eau. Petit à petit, l'amusement fait place au désenchantement, à la désillusion, au doute. Comme cette pile de pièces de 1 cent, posée sur un caddie d'enfant, en équilibre bancal qui menace à tout instant de s'effondrer (*Le cours de la Bourse*, 2021).

Issus de la culture populaire, adoptés dès l'enfance, ces objets, et par là les installations et performances dans lesquelles ils sont activés, dévoilent une notion de jeu extrêmement présente chez l'artiste : jeu de domination (*Manège*), jeu pour conjurer la mort (*Cave in for Later*, 2021), jeu de rôle plus généralement. Il s'agit de « jouer le jeu » de l'économie, du pouvoir, de la société. Incarner des personnages enfermés dans un rôle précis, surjouer le cliché et la norme, sont pour Carole Louis autant de

manières de ne pas se résigner à entrer dans des cases préétablies par la société. Chaque rôle interprété est confronté à une tension existentielle, à une sorte d'emprisonnement contre lequel il essaie de se débattre. Attentive aux catégories sociales et aux rapports de pouvoir et de classe, l'artiste épuise le processus d'identification en le tournant en ridicule, comme pour mieux démontrer l'absurdité et renverser les certitudes.

Les projets de Carole Louis prennent toujours le contrepied de ces carcans imposés à tout niveau. Le cliché enferme notre perception d'une certaine manière et c'est à cet instant que l'artiste sème le trouble. A chaque situation donnée, elle s'amuse à distiller un contrepoint. Comme s'il y avait toujours un revers de la médaille, à l'image de ces pièces de 1 cent, métaphore de l'insignifiance (2), que l'artiste utilise régulièrement dans ses installations. A l'économie répond la précarité, à la certitude imposée par la société l'hésitation permanente, aux festivités les lendemains qui déchantent.

Céline Eloy

<https://carole-louis.net/>

L'exposition a eu lieu du 19 mars au 23 avril 2022.

La pièce d'un cent fait partie de l'économie et pourtant, elle ne vaut presque rien.



Carole LOUIS, *Cave in for Later*, capture de la performance (2021).
© SACO Bial de Arte Contemporaneo

CRESCENDO #1 – Regards croisés

CRESCENDO réunit dans sa première édition six artistes, jeunes diplômés issus des deux écoles. Invités à partager des résidences (France et Belgique) en binôme (1), ces derniers ont eu l'occasion de développer sur appel à projet un travail personnel, sans thématique particulière ni médium privilégié. Le seul point commun étant peut-être leurs situations professionnelle et géographique. S'y croisent dès lors multimédia, bande dessinée, peinture, installation, performance (2).

Dans *La noyade crépusculaire*, Maxime Gillot propose d'aller au-delà de la narration conditionnée dans un gaufrier classique. À sa manière, il questionne les codes constitutifs de la bande dessinée, médium intrinsèquement lié à la notion de récit. L'artiste concentre ses recherches sur l'importance de ce dernier en s'appuyant sur un dépouillement du superflu, des formes et des couleurs. Le récit, toujours bien présent, prend dès lors une nouvelle dimension, renforcé par l'expérimentation autour de l'espace et du mur.

De déconstruction, il en est aussi question dans le travail délicat de Lara Singh. Celle-ci déstructure sa pratique de la peinture, en s'inspirant principalement des bords de mer explorés lors de sa résidence à Calais. Elle appréhende chaque élément du littoral, de ses détails à son étendue, comme autant d'échantillons susceptibles de déployer son œuvre. En jouant des cadres, des ruptures d'échelle et de la surface peinte, elle propose des paysages à la limite de l'abstraction dans lesquels s'entrecroisent peinture et fil de broderie.

Si le littoral calaisien a également séduit Alexiane Le Roy, c'est davantage pour les bunkers abandonnés qui le jalonnent. S'intéressant aux « cor-

respondances » entre corps humain et architecture, l'artiste explore la fragilité commune entre ces bâtiments et nous à travers les blessures et les traces du temps. Dans un tête-à-tête délicatement tactile, elle les pense en réalisant des prélèvements en plâtre qui sont ensuite moulés en silicone. De ce processus découlent des peaux qui, chacune, racontent une histoire, qui s'étirent et se lâchent, maintenues à la limite de leur point de rupture par des fixateurs externes.

De ses origines greco-belges, Emmanouil Zervakis tire son désir d'explorer les territoires de la mémoire à travers la notion de dialogue. Dans son installation sonore, identité et dialectes quasi disparus se mêlent pour offrir une nouvelle lecture du monde. Enregistrés lors des résidences, ch'ti roubaisien et wallon liégeois entrent en interaction dans un dialogue à la fois familier et étranger. Ils se croisent et se superposent, ils se répondent et parfois communiquent dans une rencontre éphémère.

Si l'œuvre de Maria Vita Goral s'inspire elle aussi de la dimension territoriale, c'est avant tout pour multiplier les regards croisés sur les individus, leur liberté et leurs croyances. Plongée à Roubaix dans l'ambiance d'un ancien couvent des sœurs clarisses, vivant recluses du monde, elle réalise un travail multiforme autour de l'espace intime, celui dans lequel on peut se cloîtrer pour observer ce qui nous entoure et nous touche autrement. Dans ses gestes, elle exploite à la fois les notions d'ouverture et de couverture dont elle s'imprègne de manière sensible.

Questionner nos manières d'être au monde par des expériences sensorielles partagées est probablement l'élément central de la pratique de

Oonagh Haines. Performeuse et musicienne-compositrice, l'artiste cherche à travers ses interventions à la fois simples et modestes de nouvelles façons de se rassembler et de faire sens. S'appuyant sur des matériaux d'apparence insignifiants, ses œuvres évolutives, enrichies par moment par le public, instaurent de nouveaux rapports aux objets.

Chaque artiste nous emmène dans son propre univers. Sans lien apparent, les œuvres créées au cours des résidences instaurent pourtant un dialogue, parfois ténu, parfois plus appuyé, dans lequel se rejoignent les questionnements de chacun : la mémoire et ce qu'il nous reste, l'approvisionnement de la nature qui nous entoure, la construction ou la déconstruction des codes de leur médium propre... Des œuvres, pour la plupart en constante évolution, qui correspondent ou évoluent toutes un certain être au monde.

Céline Eloy

CRESCENDO #1 à l'ISELP

Boulevard de Waterloo, 31 – 1000 Bruxelles

Exposition visible du 17 juin au 9 juillet 2022

(1) Le CORRIDOR (Liège), Les RAVI (Liège), le Château Coquelle (Dunkerque), l'Espace Croisé (Roubaix), Le Concept (Calais)

(2) Une première restitution de résidence a été présentée à la Galerie des Beaux-Arts (Liège) en avril 2022.



Alexiane Le Roy, *Les écorchés* (détail), 2021

Initié en 2021, le projet *CRESCENDO* est le fruit d'un partenariat entre les Beaux-Arts de Liège (BAL) et l'École supérieure d'Art de Dunkerque-Tourcoing (esä). Il se développe autour de résidences croisées et de réseaux de professionnalisation. Deux écoles, deux réseaux, un projet.



Alexandra Pirici, artiste roumaine est présente au pavillon central. Encyclopedia of Relations est la seule œuvre performative présentée dans le cadre de la 59e Biennale de Venise, photo Luca Stefanon

Les quartiers d'été

On annonce une nouvelle exposition de Vonna-Michell à la galerie de Jan Mot. Vonna-Michell tout court : ce nom bien connu du monde de l'art, sans le prénom Tris auquel on l'associe de coutume. Voici six ans déjà, en janvier 2016, votre magazine favori dédiait un article à cet artiste anglais s'étant fait connaître avec fracas dès sa sortie des études, ou presque. Or, le revoici avec son seul patronyme. Personne ne sourcillerait sans doute si on annonçait une exposition de Picasso sans qu'il ne soit flanqué de son Pablo. L'aura expliquant cela. Mais Vonna-Michell, nonobstant sa renommée, ne semble pas se livrer naturellement sous ce régime d'une gloire vive ou posthume toujours un peu factice. Il y a donc de toute évidence intrigue. De sorte qu'on franchit le seuil de la galerie...

Une pièce claire s'ouvre à main droite. Un rideau crée en son centre une séparation. Au pied de ce rideau, un présentoir en acier, donnant à lire sur deux portées des publications anglaises, visiblement marquées du sceau du temps. Ce sont des publications semblant de nature marginale, confidentielle, fleurant bon les premiers temps de la photocopieuse, ou les temps pas encore révolus de la machine à écrire... *Balsam Flex* est le titre d'une maison d'édition sous l'égide de laquelle plusieurs des publications paraissent placées. Feuilletant les pages de ces éditions originales, ainsi que le dispositif nous invite à le faire, nous en venons à comprendre qu'il y a bien un Vonna-Michell derrière ces créations livresques expérimentales, mais qu'il ne s'agit pas de celui qu'on croit. Dans la dite famille, donnez-moi le père : E.E. Vonna-Michell, dont les dates symétriques de naissance et de mort (1950-2020) nous sont susurrées dans le texte de Marc Matter publié dans le petit journal édité en regard de l'exposition par la galerie de Jan Mot, seul et périphérique support textuel à l'exposition. Tris avait un père, déjà actif dans le domaine éditorial expérimental, dans la poésie graphique, visuelle, des années avant son fils, naturellement. Une information qui nous était jusque là absolument inconnue !

Soudain, les pièces du puzzle s'assemblent. Le poète Henri Chopin, dont est montré sur un autre mur du premier espace deux collages, semble avoir été un ami du père de Tris. Tris n'avait eu de cesse, précédemment, d'en référer à Chopin, dans ses travaux. Non pas comme une simple figure tutélaire dont il se serait abstraitement réclamé, comme nous le découvrons à présent. Mais comme une personne physique (quoique non moins tutélaire), réellement présente dans sa famille, envisagée au sens large. Voilà donc une histoire de filiations et de paternités. Le père spirituel, Chopin d'abord, en diverses œuvres présentées au fil des années précédentes par Tris. Le père réel à présent, ami de Chopin, portant ce double E.E. en guise de prénom.

Sur un autre vaste mur de la première salle surgissent ensuite des photographies montrant en plan rapproché des archives en vrac, datant vraisemblablement de la même période archéologique investie : les années 1980. Les images suggèrent une recherche dans de vieux papiers, dans des archives. Le père est mort en 2020. Funeste année. Le deuil débute. On doit trier les affaires du disparu. Cet acte chargé d'émotion. Cruel souvent. Mais ici, le tri prend la forme d'une enquête d'abord, d'une sculpture ensuite. Une enquête émue, non point macabre. Une sculpture placée sous le sceau de l'étonnement. On sculpte, on modèle le visage d'un disparu au travers de ce qu'il a laissé, qui témoigne de toute une scène artistique underground, de toute une création partagée invisiblement par le père et le fils, au-delà des années. De toute l'ambiance également d'une époque, aujourd'hui révolue, mais dont revient ici le parfum. Dans cette observation du passé du père de Tris, on comprend simultanément et en miroir comment la période actuelle, avec tous ses tourments, elle aussi, sera bientôt, sinon déjà, sculpture, image, silence.. L'acte de fouille est



sculptural, puisqu'en somme à un déplacement de matières et à son arrêt temporaire en un état donné correspond une photographie, un arrêt sur images. L'obturateur se déclenche : l'image se fixe comme se fixe une forme dans la pierre ou la glaise. Puis on déplace à nouveau des documents de diverses natures. On va plus loin sous la pile, dans la boîte. Et on s'arrête sur un second ensemble. Et a lieu un nouveau déclenchement de l'appareil photographique, valant bien un second coup de ciseau du sculpteur. En deux clics, on a déjà le profil de médaille de l'homme sur la trace de qui on est. Une silhouette se dessine. Son environnement surtout. Car mourir, c'est ne laisser de soi que son environnement, cet habit de fantôme. On comprend peu à peu que le visiteur, en feuilletant les livres sur le présentoir, se retrouve dans la peau du fils qui plonge dans la mémoire de son père, dans son temps. Il n'y a pas de préoccupation obsessionnelle, muséale, habituelle, quant à la préservation des publications d'époque : on peut les toucher, malgré leur âge, leur statut potentiel d'archive précieuse. Il y a une confiance dans le visiteur. Ou plutôt, il y a une transmission d'une expérience : mettre la main sur ces archives, voir, recomposer, comprendre, qui cet homme a été, ce qui le lie au fils. Et partant, expérimenter en notre for intérieur de visiteur ce même lien filial.

Le rideau coupant la salle d'exposition en deux est plus tard dépassé : on accède à la seconde partie de la salle. Il y a une même clarté que dans la première salle, là où bien d'autres expositions de Tris Vonna-Michell, dans le passé, se jouaient plus volontiers dans la pénombre. En cette clarté est la grâce du deuil qui se dit, transmis au travers d'une expérimentation ici. Sur la droite, en entrant dans ce second espace, il y a deux projections : une projection analogique, de diapositives, avec une bande son concomitante, et une projection numérique, avec une autre bande son.

L'œuvre analogique d'abord et sa bande son : c'est une voix (celle du fils, Tris) qui lit les mots du père, imprimés dans une de ses publications : *Segments Back, E.E. Vonna-Michell*, comme l'annonce la couverture, sans date. Ce petit livre figure sur le présentoir qu'on vient de quitter, dans le premier espace et on le retrouve donc ici sous forme de diapositives projetées, et accompagnées du son de la voix de Tris, le lisant. On l'a tout juste lu; on en a une fraîche mémoire. Sur la première page il est écrit, en trois ensemble de phrases : 1. *take it back / peel it back / feel it back* 2. *back it back / back it from / back it out / back it down* 3. *reach back / piece back / touch back*.

En accompagnement de cette litanie dite par le fils sur les mots du père (une prière, un mantra, un récit, le dit d'une vie), se succèdent les diapo-

sitives à un rythme cadencé, calqué sur la voix, allant jusqu'au bout du carrousel, puis revenant rapidement au départ. Comme dans certaines religions, le deuil passe par une forme d'exhaustion, par des répétitions. Epuiser le chagrin, lui mener la vie dure. Refuser aussi la mort, jusqu'à plus soif : *take it back, peel it back, feel it back...* dit et redit la voix, qui pourrait tout autant être celle d'un enfant qui déploie les prémices d'un langage. La boucle, dans les dispositifs sophistiqués de Tris, c'était, c'est aussi cela. C'était du rythme, du *slam*, de la *drum and bass* jusque là. C'est aussi (et on le comprend rétrospectivement) une mélodie, un borborygme, une incantation, un langage d'une autre nature.

Assembler les pièces du puzzle, comprendre, notamment par et à travers la photographie le passé, en le fouillant, en le sculptant, en déplaçant encore et encore les perspectives, les angles de vue... Du deuil de Tris pour son père, est jeté un pont virtuel, suggestif, vers les dynamiques de l'histoire, vers les facettes de l'histoire au sens large. Ce que les médias scandent, disent, ont dit d'un temps. Le séquençage médiatique d'un temps, confinant à la musique. Ce qui est dit, répété, puis oublié. Ce qui se sculpte et nous sculpte tout le temps, en un portrait mouvant de réalité : *take it back, peel it back, feel it back...*

La seconde projection ensuite : c'est une image digitale, abstraite, pour l'essentiel, difficile à identifier qui est projetée sur le mur. Le son lui-même est difficile à nommer : un grésillement. Peut-être est-ce la voix de la douleur, de la peine, passée sous le filtre pudique du digital. Le sanglot, la nuit, contenu, réfréné pudiquement, à la pensée du mort. Ou serait-ce une sorte de portrait de l'image qui veut vivre seule sa vie ? D'une image désireuse de se libérer du sens ? Voilà une représentation rare, émouvante, d'une éclipse d'art conceptuel. De l'art conceptuel qui quitte toute assise de sens, de langue, pour aller mourir loin des mots, des langages, loin d'ici. L'image digitale et le disparu se livrent au même avenir, sinon au même néant. Et qu'il en soit ainsi.

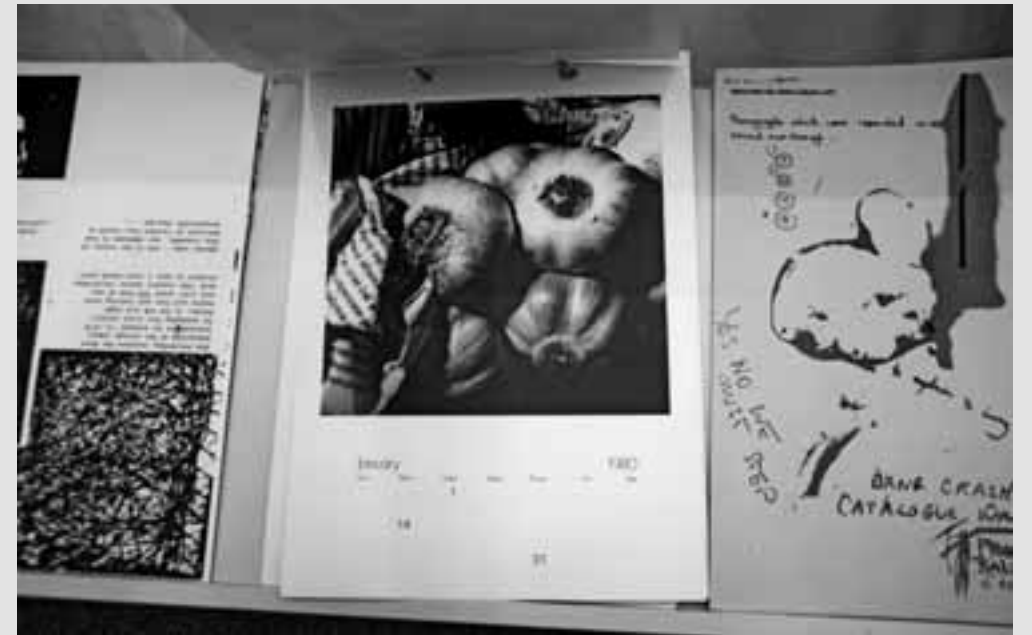
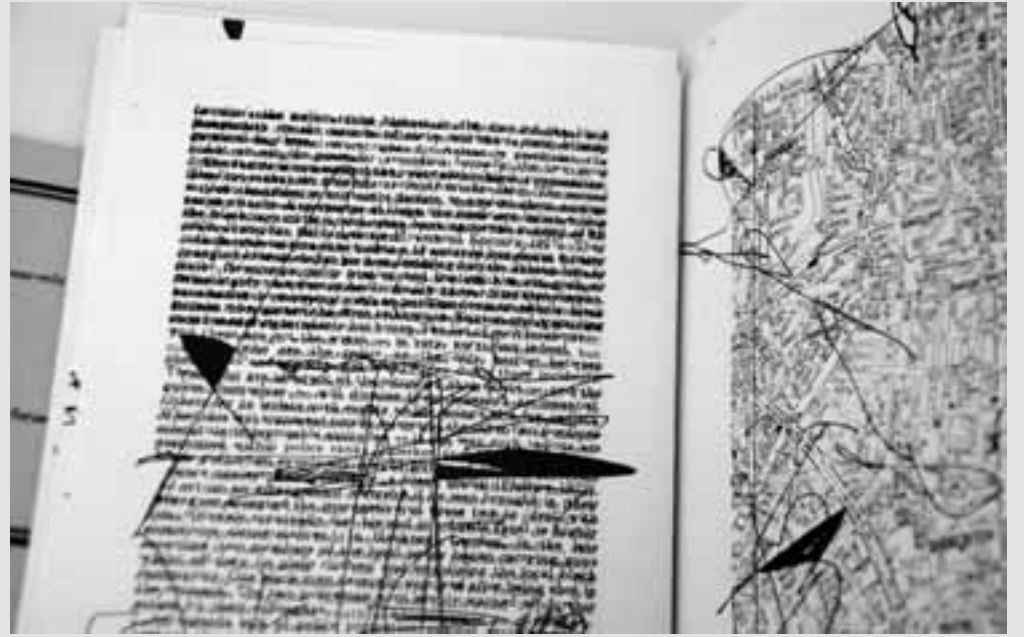
On trouve encore deux ensembles d'éléments : une table d'abord, avec des documents sous une vitre, mais aussi de mystérieuses boîtes de carton carrées, approximativement identifiées par des étiquettes posées par-dessus la vitre. On hésite à les toucher, les ouvrir. Est-on, là aussi, autorisé à faire ce geste peu recommandé dans une exposition ? Quand on fouille dans les affaires de quelqu'un vient ce même sentiment d'hésitation, voire d'embarras. Mais bientôt, la curiosité l'emporte. Étranges éditions alors qui se dévoilent : dans une boîte marquée du sceau de « Poetry and politics », il n'y a ironiquement... rien. Dans une autre, à l'étiquette confuse, à moitié déchirée,

surgit soudain une sorte de sculpture de matières synthétiques imitant un lichen végétal. Dans une autre encore, il y a de délicates pâtes alimentaires desséchées, presque japonaises. Ce sont les contenus les plus variés, les plus inattendus eut égard à l'esthétique minimale annoncée de prime abord par l'emballage, qui apparaissent à l'intérieur des boîtes. *Peel slowly and see* comme le disait Warhol sur sa couverture du *Velvet Underground*. Peler, ouvrir... Découvrir ce que la structure cache comme émotion, ce que la structure oblitère du chaos échevelé de l'être. Dans les publications d'E.E., sous le verre, et sur le présentoir de la première salle, ce sera aussi les lettres de l'alphabet qui se verront bousculées, saturées. Ce qui exprimera le flot de pensées et de paroles qui nous fait, tout au long d'une journée. Saturation brouillant les cartes, le sens des mots, des phrases si tant est que le sens n'ait jamais existé. Saturation qui fait de la lettre un élément vibratile, grésillant, allant se perdre tel un insecte dans l'obscurité.

Enfin, il y a une composition photographique accrochée dans l'ultime coin de la salle, présentant des alternances de signes graphiques et de photographies : ce serait comme la représentation du coin de la rue, du quartier ou on a vécu, de la maison où le père aurait passé sa vie. On la voit ici en contre plongée, entourée d'échafaudages. La partie graphique, disposée en hautes et vacillantes colonnes, se trouve placée entre les images photographiques. Bientôt, on réalise que ces colonnes de signes graphiques en réfèrent aux dessins d'Henri Chopin, dans la première salle. Un des deux dessins de Chopin porte en légende la mention : « vonna-michell's house, 1980 » ; c'est un dessin abstrait faisant se dresser une colonne de signes graphiques, la même que celle qui apparaît entre les photographies de l'œuvre de coin de Tris Vonna-Michell dans la seconde salle. La série/séquence signes graphiques/images réunit donc Henri Chopin et Tris Vonna-Michell dans une sorte d'hommage commun au défunt. La haute colonne de signes graphiques pourrait figurer, en sus d'un bâtiment, un corps, voire un cercueil. Le corps d'E.E. Vonna-Michell, comme tatoué par le signe graphique, comme constitué de celui-ci. Mais là non plus, ce n'est pas macabre puisque cette œuvre de coin de Tris et de Chopin, est aussi un en somme un morceau de musique non pas audible, mais visible, dédié au père, à l'ami.

Une des images dans l'œuvre de coin montre un frigo laissé ouvert. Et tout est clair, tout est limpide, en cette heure-là. En cette heure de basculement-là : celle où cela vient de se passer ; celle où l'âme est partie rejoindre ses quartiers d'été. En des heures ultérieures, on déménage, on vend ou on cède le bail. Les lieux sont reloués, revendus, réinvestis par de nouveaux habitants, pour que se dressent de nouvelles colonnes de signes graphiques, de nouveaux textes, de nouvelles vies, dont l'équilibre sera mis à l'épreuve au fur et à mesure de leur élévation, jusqu'à ce que colonnes, textes et vies ne s'écroulent inexorablement, au plaisir des enfants, qui n'attendent que ce moment de l'affaissement, dans leurs jeux de construction, afin de tout recommencer. Afin de tenter à nouveau des prouesses ou facéties d'ingénierie.

Yoann Van Parys





18.3 >
22.5 2022

JACQUES CLAUZEL

AU CŒUR DE L'ÉPURE

DONATION AU MUSÉE DES BEAUX-ARTS DE LIÈGE



Athanasia Vidali: Commençons avec le mot grec chironomia

Commençons avec le mot grec chironomia (χίρωνομία) qui signifie le geste.

Mon geste part d'une envie de découvrir, de voir ce qui est au-delà. Il y a environ six ans, j'ai quitté la Grèce pour découvrir autre chose. Avant, c'était le Portugal, mais cette fois-ci, je voulais commencer à zéro, presque couper le cordon ombilical qui me maintenait en relation avec mes origines. Pour découvrir de nouvelles façons de voir, sans l'appui de ce que je connaissais et ce que je savais faire. Je voulais faire les choses autrement, sans savoir exactement ce que je cherchais. Je me suis donc plongée dans le monde de la francophonie, que je connaissais à peine. Mes seuls contacts étaient certains philosophes à Paris, et j'étais sous le charme de ce voyage et tout ce que cela signifiait pour moi de commencer des études doctorales au Département de Philosophie à l'Université de Liège.

L. P. : C'est la philosophie qui t'intéressait...

A. V. : Oui, et plutôt comment faire de la philosophie en tant qu'artiste. Comment un artiste peut-il se mêler à la théorie ? Parce que jusque-là, je voyais pas mal d'artistes ayant peur de la théorie, mais d'une manière qui idéalisait les discours des penseurs et qui rabaisait notre réflexion pratique. Souvent, nous les artistes nous avons tendance à utiliser de grands mots pour décrire notre travail, quand en vérité l'essentiel est déjà là, dans nos gestes qui fabriquent nos oeuvres. Et donc, grâce au support de certains théoriciens et mes anciens professeurs, je démarre, au départ avec l'idée de m'installer à Paris. Simplement, à Paris je ne trouve personne qui convienne pour ma démarche bien idéalisée comme je la vois aujourd'hui. Et aussi le coût de vie était également trop élevé. Le hasard me fait rencontrer de gens qui évoquent la possibilité d'entamer des études à Liège, ce qui était vraiment en dehors de mon plan. Un peu plus tard, je me retrouve ici. Je me souviens de la descente du train à la gare de Guillemins avec cette pluie hivernale mélangée avec de la neige très très fine et je me dis "Voilà, tu seras ici pour un certain temps". C'est ainsi que cette aventure commence...

L. P. : Qu'est-ce qu'il y avait de très attractif à cette rencontre avec ta promotrice qui t'a fait décider de venir ?

A. V. : Je trouvais sa pensée libre d'une manière que je ne saisisais pas et en plus elle acceptait d'accueillir et de s'occuper de quelqu'un qui parlait à peine le français. C'était comme si elle devait franchir une brèche, puisque à cette époque mon français était lamentable : j'avais tout appris en 5 mois. J'avais pas mal d'orgueil qui me soutenait, mélangé avec cette curiosité : « comment quelqu'un accepte de travailler avec quelqu'un quand la communication est tellement difficile ? ». C'est avec ce sentiment mitigé que je m'installe. Comme en tentant un geste fou afin de changer mon trajet, en faisant quelque chose en dehors de ce qui m'était attendu.

L. P. : Transgresser...

A. V. : Transgresser oui, parce que je partais vers l'inconnu total, sans appui sur rien de trop concret.

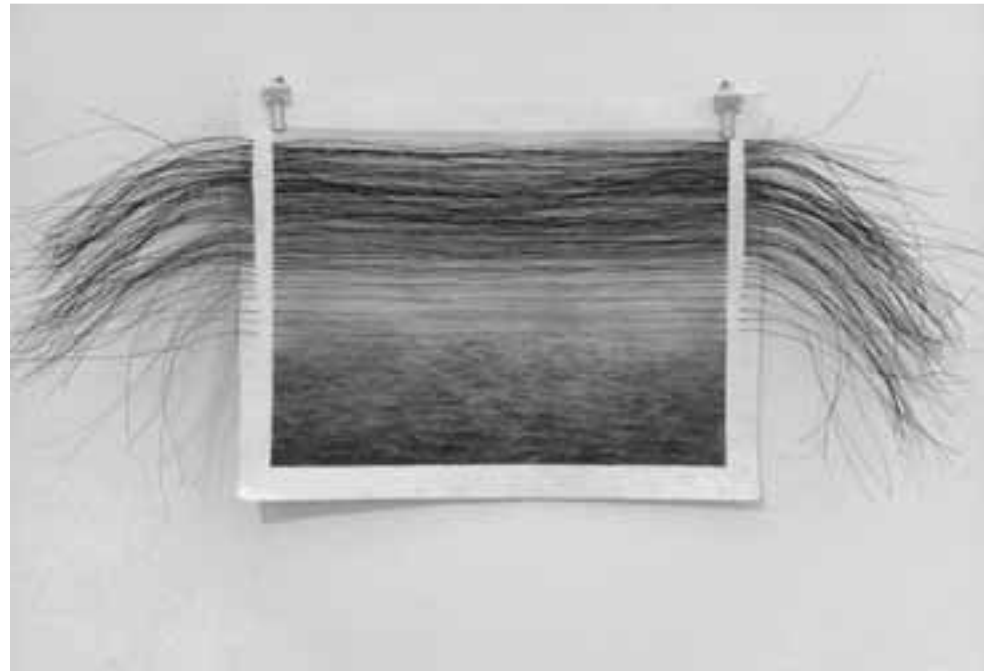
L. P. : Donc finalement tu es venue ici sans savoir exactement pourquoi.

A. V. : J'avais besoin de faire une coupure avec tout ce qui était ma vie jusqu'à ce moment-là. Je suis arrivée sans bien comprendre la langue, ni les nuances de la culture belge. C'est exactement cette incapacité de bien parler et comprendre qui m'a conduit vers un silence, que j'ai vécu au départ très intensément.

Mon geste artistique s'est transformé à travers ce silence. Parce que j'ai dû tout réinventer à travers une épuration presque absolue, épuration des mots et du travail artistique qui allait jusqu'aux outils, puisque je n'avais presque rien apporté avec moi. Si ce n'est ma proposition de recherche avec laquelle je me suis inscrite à l'Université. Elle tournait autour de la question de l'altérité, dans le geste de dessiner. J'ai commencé à travailler avec le papier blanc que j'ai attaqué avec des gestes empruntés à la vie des animaux, afin de produire une nouvelle image.

L. P. : Mais qu'est-ce que tu entends par "geste" ?

A. V. : Le geste dans mon questionnement, c'est le



Mer sans horizon, Crayon et crins de cheval sur papier bambou.

mouvement qui forme, le mouvement qui trace et qui signale, mais qui ne se donne pas en mots.

L. P. : Un signe ?

A. V. : Oui, faire des signes. Signaler. Retournant sur le travail pour le doctorat, je suis en train de faire quelques interviews avec des artistes, autour de leurs gestes artistiques, leur vécu et leur regard qui est autre que le mien, à la recherche d'issues pour ce blocage qui m'est arrivé entre pratique et écriture. En novembre dernier, je me trouve à Athènes, à discuter avec un artiste (Christos Delidimos) autour des gestes. Pendant notre conversation, je me rends compte que malgré le fait qu'on échange en grec qui est ma langue maternelle, il y a une friction dans la manière dont je posais mes questions autour du geste. A un moment donné Christos prononce le mot chironomia. C'est à ce moment que je me suis rendue compte à quelle point mes questions autour du geste - des questions que je posais principalement au français que j'utilisais pour écrire ma thèse - étaient affectées par les mots. J'avais presque oublié, le poids existentiel du mot grec chironomia et sa différence avec le mot geste ; une différence due aux origines des deux mots. Car, le mot chironomia est composé par les mots χείρα (chira) = la main et νόμος (nomos) = la loi. Tout d'un coup, je me suis rendue compte que chironomia renvoie à une loi de la main, ou encore à une définition de notre expérience du monde à travers les gestes qui signalent ou qui donnent sens par contact. Et là j'ai tout compris. J'ai compris pourquoi j'ai fait ce trajet, cette démarche un peu folle de commencer ce doctorat. J'ai compris aussi comment mon geste et mon trajet s'influencent par les mots et les langues que je porte. Alors je dirais que faire des gestes, c'est notre façon de signaler, mais aussi de faire sens du monde qui malgré tout nous échappe au moment où la vie nous touche. Cette qualité de l'insaisissable définit également nos gestes artistiques et nos trajets de vie. Celle-ci est d'ailleurs une idée que je dois surtout à la plasticienne Alexia Creusen.

L. P. : Tu es une vraie conceptuelle finalement...

A. V. : Je dirais partiellement oui. Mais j'ai dû retourner à la pratique pour comprendre.

L. P. : Tu es une conceptuelle qui a besoin de la matière.

A. V. : ...et de me salir ! Parce que quand je fais mes sculptures qui se montrent toutes propres maintenant au Musée... Bon, pour faire les moulages, au départ c'est le chaos absolu.

L. P. : C'est retrouver ta partie cachée alors. Le geste c'est aussi la pulsion: c'est la chose qui n'est pas contrôlée...

A. V. : Mais qui n'est pas instinctuelle non plus. C'est quelque chose qui fait sens mais autrement, en échappant aux mots.

L. P. : Qu'est-ce qui fait sens ? Pourquoi cette envie de faire sens ? La vie n'a pas de sens ...

A. V. : Peut-être, mais j'ai 35 ans. C'est le moment où j'essaye de faire sens, et de revoir la trajectoire de

la vie. Il y des moments où je trouve un sens volatile, par d'autres moments le sens m'échappe.

L. P. : Ce qui fait sens c'est l'accident qui t'arrive.

A. V. : C'est exactement cela.

L. P. : C'est la chose à laquelle tu n'étais pas préparée et qui survient ? Qui te fait comprendre ?

A. V. : Qui me fait comprendre que la nature de l'humain est liée au hasard. Nous avons grandi avec l'idée que nous sommes des individus qui pensent et qui agissent librement à travers une logique. Et après, c'est le hasard qui arrive et qui déconstruit tout, comme s'il s'agissait de deux forces opposées qui tissent notre destin de manière dialectique. C'est pareil pour ma pratique. Je commence avec une idée et petit à petit tout se déplace pour révéler une autre vue et des solutions qui me surprennent. Le chemin se fait à travers les accidents. Ce qui me pose question par rapport au contrôle doté à l'individu qui réfléchit pour faire l'œuvre. C'est comme si ma pratique devenait un geste vivant qui vit sa propre vie, et qui en partie m'échappe. Et moi comme artiste je ne fais que ma partie, le reste étant le hasard et des échanges.

L. P. : ? Je crois que c'est une caractéristique grecque. Cette volonté d'aller creuser pour essayer de comprendre la nature d'un geste. Je crois que les grecs ont une nature conceptuelle.

A. V. : Tu as déjà le mot chironomia qui dit beaucoup. Ensuite, tu as notre culture qui a un côté bavard et qui se fonde autour de la vision. C'est une intuition que j'ai, que les deux qualités sont liées. Puis, il y a cette lumière agressive du Sud, qui dématérialise. Je me souviens que quelqu'un avait dit - mais je ne me souviens plus qui - que les Grecs sont les meilleurs peintres, parce qu'il sont obligés de travailler avec cette lumière qui aplatit toute forme. Comme si le monde se désintègre en des visions, je dirais. C'est peut-être pour cela que la vision fait partie importante de notre culture. Sans mentionner le mot "théorie" qui est originaire de θεωρέω (theoreo > θέα= vue + ὥραω= regarder). En arrivant en Belgique, je découvre une lumière autre, pleine de nuances, la lumière que j'admirais chez Vermeer et que je pensais d'un autre monde avec sa subtilité infinie qui met en évidence les détails de la matière. Mais au contraire, avec la lumière intense du Sud, c'est comme si la matière disparaît. Et nous essayons probablement de retrouver la matérialité.

L. P. : Parlons un peu de ton travail. Tu m'as parlé de l'intention...

A. V. : ...Mais mon travail ne se sépare pas de mon trajet, de tout ce que je te raconte.

L. P. : Tu grattes beaucoup, tu fores, tu perfores, tu détruis l'oeuvre aussi. Donc, il y a une propension à aller vers le chaos. Une fois que tu as trouvé une espèce d'équilibre, tu veux aller plus loin.

A. V. : Quand tu parles d'équilibre, moi je le vois plutôt comme quelque chose qui stagne, qui ne donne plus de réponses... Qui me pousse à chercher

un au-delà, simplement chercher ce que je n'arrive pas encore à saisir. Je continue à dessiner, à faire des sculptures, à découvrir des gestes et des textures du monde, parce que je cherche quelque chose pour moi, par rapport à ma position face au monde. L'art est un effort pour m'apprendre à mieux vivre.

L. P. : Donc, cela n'a rien à voir avec le partage ?

A. V. : Mais justement il y a un partage, puisque je dois accueillir ce qui m'arrive, ce qui vient des autres. Je cherche à comprendre ce qu'il y a autour de moi et comment accueillir cet échange en continu avec l'extérieur. C'est la raison pour laquelle mon travail n'est pas paisible. La petite violence de creuser, d'aller au-delà de la surface, d'être curieuse.

L. P. : Et derrière la surface qu'est-ce qu'il y a, rien... le vide. C'est quoi le vide ?

A. V. : Je ne sais pas... Je retourne à la culture Zen, qui parle du vide comme ce qui entoure le plein.

L. P. : Mais la culture Zen n'a pas besoin de l'art, elle a besoin d'une plénitude. La culture Zen n'a pas besoin de fabriquer des objets : elle est.

A. V. : Mais moi je suis dans un apprentissage, je ne suis pas encore zen du tout !

L. P. : Essere o non-essere ! On le cherche toute notre vie...

A. V. : Après, il y a toute cette question de mon prénom qui est quand-même lourd. Je m'appelle immortalité. Athanasia c'est le contraire de θάνατος (thanatos), la mort. Cela laisse des traces dans ma manière de percevoir la vie.

L. P. : Et ton nom ?

A. V. : C'est d'origine italienne, Vidali de Vita, la vie, mais avec un d. J'ai lu une fois que ce nom est originaire de Venise. Les Vénitiens occupaient pour pas mal de temps les îles des Cyclades, et aussi Tinos, l'île d'origine de ma famille paternelle.

L. P. : Retournons dans ton travail. Qu'est-ce que tu as voulu montrer avec cette exposition ?

A. V. : J'ai voulu plutôt creuser ce que j'essaye de décrire depuis le départ de notre échange. Je creuse les images, je creuse leur support et leur horizon, pour découvrir quelque chose pour l'humain.

L. P. : Et pourquoi ce besoin de faire cette sculpture en argile blanche ?

A. V. : La sculpture faisait toujours partie de mon travail. Le départ de mes œuvres est souvent le travail sur le support en tant que composant de l'image. Nous avons l'habitude de voir ce support comme quelque chose que/qui ? porte simplement l'image. Nous avons tendance à regarder l'image comme une ouverture vers un au-delà immatériel, appartenant au visuel. Je suis fortement influencée par le travail de Jean-Luc Nancy, qui montre comment la matière est l'image. Je dirais que la matière qui interagit avec le geste fait l'image. Ce dernier : quoi ? comme le signal d'une présence, de quelque chose qui a été fait pour communiquer et pour poser aussi des questions. En fin de compte, je ne sais pas si je cherche des réponses. Je cherche plutôt de faire face à mes questions autrement. Les textures des dessins que je sculpte en exerçant une certaine violence sur leur surface, se reflètent finalement aux textures que je rencontre dans les plaines autour de Liège, où je récolte des bois et des feuilles, pour arriver finalement jusqu'au travail de la sculpture - copie d'un tronc d'arbre. L'argile blanche de ma sculpture qui s'appelle Image par contact et que je présente dans mon exposition organisée sous l'égide du programme Espace Jeunes Artistes, n'est pas tellement différente que le papier. Les gestes prennent une vie en eux-mêmes, et j'apprends à accueillir leurs itinéraires qui souvent me surprennent. Un peu comme par ailleurs la rencontre avec les artistes, les personnes qui m'ont aidé à réaliser ces œuvres, et finalement les spectateurs qui me montrent d'autres manières de comprendre mes œuvres. Car finalement, l'art est une manière d'interagir, de se mettre en contact avec d'autres vues de ce qui nous arrive en commun.



Rinus Van de Velde est un petit peu le golden boy des Flandres. Encore qu'il soit envisageable de remplacer dans son cas l'or par le charbon : une matière qu'on connaît en Belgique. Son or est le charbon dès lors qu'il est considéré comme un virtuose du fusain. Pour être nommé golden charcoal boy, il faut bien qu'intervienne un ingrédient ou l'autre qui ait fait ses preuves dans l'histoire. Par conséquent, nous prenons pour composer la potion magique faisant naître le golden boy une goutte de virtuosité concentrée. Il est également possible d'user d'autres ingrédients concentrés pour forger une identité de héros, comme un destin tragique par exemple. Mais ce n'est pas la potion dont il est question ici.

Quiconque aura traîné ses basques dans les allées d'Art Brussels, dans les alcôves de collections privées, ou dans les salles claires de musées ou de galeries en notre plat pays, mais aussi en Hollande, en Allemagne et ailleurs, ces dernières années, aura inmanquablement croisé la route d'un des grands dessins de Rinus Van de Velde. C'est une véritable success story, comme la presse l'aime. Sa formule créative est redoutable d'efficacité : il a dans sa botte un coup gagnant. Il consiste à créer des dessins au fusain en noir et blanc de beau format mêlant plusieurs iconographies en des scènes placées sous les signes de l'anachronisme, de l'uchronie, de la dystopie, de l'utopie, voire de la synchronie. Conjugaisons de temporalités et de morales de l'histoire suscitant d'irrépressibles vertiges, montées d'adrénaline, nausées.

Pour ne pas avoir à affronter les seuls paramètres de la constitution d'une muette et unique image (ce qui le mettrait de facto en compétition avec une armée de prédécesseurs), Van de Velde a le chic d'ajouter presque systématiquement sous ses dessins un cartouche avec du texte manuscrit en anglais, s'il vous plaît. Ces textes font tantôt mine d'avoir été trouvés sur Internet, dans la marée de confessions intimes ou d'affirmations publiques que la toile compte. Tantôt au contraire on dirait qu'ils portent la marque d'un même et ferme auteur, de chair et d'os, anonyme, mais dont on jurerait de l'existence, nonobstant ses éclipses. Ce sont des bribes de discours variés extraits de leur contexte qui produisent d'étranges échos de ce que l'on pourrait nommer un réel de référence, communément, quoique confusément partagé. Réel qui serait assurément fortement digitalisé.

La présence systématique de ce cartouche fait qu'on a donc affaire à une image légendée, ou à un texte illustré. Il s'agit donc d'un matériel double : texte et image adjoints en une seule unité. Dans ce champ d'expression-là, on pourrait dire qu'il y a un peu moins de présences, un tant soit moins de compétition, de prédécesseurs à abattre, pour faire sa place. Il y aurait bien Raymond Pettibon, David Shrigley, Jim Shaw, Dan Perjovschi, ou encore Daniel Johnston et Robert Crumb : artistes en provenance directe des mondes de l'illustration, de la musique, et autres lieux interlopes, que le milieu de l'art semble avoir adoptés. Mais ces artistes ne s'aventurent pas tant dans le réalisme épique, préférant les approches synthétiques, caricaturales... De sorte que la sortie de cavalerie de Rinus Van de Velde a son incidence.

Son réalisme épique tout traversé des jeux temporels précédemment cités, ne va pas aussi sans soulever le coin du voile surréaliste. Ce serait alors un surréalisme de film noir, un surréalisme de travées d'église sombres et froides. Quand Van de Velde s'aventure dans ces espaces-là, il tombe nez à nez avec Michael Borremans, Neo Rauch, et dans une moindre mesure avec Luc Tuymans. C'est en tout cas dans cette lignée de figurateurs du réel, mâtiné d'irréel, qu'on paraît tenter, en Belgique et ailleurs, d'inscrire Van de Velde. On en veut pour preuve l'actuelle exposition de notre golden charcoal boy en nul autre endroit que le Palais des Beaux-arts de Bruxelles. Sorte de lieu de consécration historique par excellence. Il faudrait être passé par le SMAK, le MUHKA ou le WIELS, pour ensuite, bien plus tard dans la carrière, bénéficier des ors du palais. En cela, la trajectoire serait parfaite. Notre golden charcoal boy, lui, s'offre le luxe d'une accélération. Il est déjà passé par le SMAK, et il aboutit là même où Borremans, Rauch et Tuymans sont venus il y a quelques années, au faite de leur gloire. Il y arrive du haut de son jeune âge. Et la machine Bozar fait le reste.

Ce qui est fascinant, c'est de constater que l'œuvre de Van de Velde a confusément pour sujet sa propre success story de golden charcoal boy et que le milieu de l'art en cette entreprise le seconde, peut-être en une opération d'appréciation de sa propre image de milieu de l'art, de machine de guerre de l'art : représentation de son propre pouvoir tenant en sa capacité de créer au départ de quelques ingrédients donnés, des golden boys, ou girls. Van de Velde parle de lui et de sa success story, dans la mesure où il y a un autre ingrédient qui est récurrent dans ses œuvres : l'autoportrait. Il arrive fréquemment que Van de Velde apparaisse dans ses dessins sous des traits d'ailleurs pas toujours glorieux, ce qui est une autre astuce habile permettant de créer une figure de héros à hauteur d'homme. Il se représente encore et encore, dans une telle ostentation qu'elle en vient à déjouer (en partie du moins) l'accusation de narcissisme. L'autoreprésentation est si manifeste que cela confine à un commentaire sur la nature narcissique de l'art, si présente dans un certain art moderne et toujours manifeste, quoique autrement, dans l'art contemporain. Ne serait-ce qu'à remarquer, par exemple, que la signature a plus ou moins disparu de l'espace de l'œuvre, dans l'art contemporain, signature qui était le véhicule par excellence du narcissisme auparavant, de Van Eyck à Picasso. Le narcissisme ne s'est bien sûr pas évaporé dans l'art plus contemporain, mais a pris de nouvelles formes, à la Damien Hirst, Kaws, Banksy pour les plus vulgaires, et à la Jeff Koons, Charles Ray ou Bernadette Corporation pour les plus intéressantes.

Une goutte de réalisme épique, une autre de mélanges temporels, une goutte de texte en cartouche dédoublant l'enjeu de l'image, et allégeant l'héritage à digérer, et une autre goutte de narcissisme assumé, plus la goutte de la success story non seulement représentée, mais soutenue et vécue. Tel est le coup gagnant de Van de Velde.

Une fois arrivé à l'entrée du Palais des Beaux-arts, en cette spectaculaire étape de la success story cum institutions de l'art s'auto représentant en institu-



tions à succès, la question se pose bien sûr pour notre glorieux artiste de savoir ce qu'il y a lieu de faire. L'exposition qui a pour titre Inner Travels, et qui court jusqu'au 15 mai 2022 commence par se présenter comme s'inscrivant dans le programme d'Europalia, dont on comprend confusément qu'il est dédié cette année au thème du voyage et du train. L'argument institutionnel que l'artiste entreprend sagement de relayer (à l'image du titre donné à son exposition) consiste donc à dire d'abord que cette exposition s'inscrit bien dans la lignée de ce thème du voyage. On argue de fait que Van de Velde serait un voyageur d'un genre particulier dès lors qu'il refuse, dit-on, de quitter ses Flandres natales, en général. Qu'il rechigne à voyager à l'étranger, et que son investissement est tout entier domestique, intérieur, onirique, imaginaire. Sur l'air du voyageur immobile, proustien, si l'on ose dire.

Quand on visite l'exposition, on doute quelque peu de la validité du dit argumentaire. Et on tend à penser que l'exposition parle en réalité d'autre chose, le prétexte Europalia ne convainquant sans doute que les bailleurs de fond. Qu'importe, c'est toujours exquis d'aller pointer les sujets inavoués d'un grand show !

L'exposition s'ouvre non pas sur un dessin, classique, de Van de Velde, mais sur une photographie le représentant en lui-même (le narcissisme assumé précédemment cité). Cette photographie en couleurs montre en effet un Van de Velde couvert d'un masque en latex quelque peu monstrueux, figurant son propre visage. Vêtu de vêtements de ville, il titube en un fond marin dressé de coraux. L'image se livre d'emblée sous le code du film still : comme si nous allions assister à une exposition/film. Le héros en serait cette version visqueuse de Van de Velde, se lançant sur les traces de David Lynch et de son Elephant Man, voire dans un genre voisin sur les traces de Paul McCarthy : une belle ambition...

Bizarre

Passé ce mur d'accueil, on découvre un second geste spectaculaire : la présence d'un wagon entier de chemin de fer, amené dans une salle de Bozar par le biais d'on ne sait quelle prouesse technique (total respect aux régisseurs de Bozar ayant amené là ce mastodonte). Le geste est loufoque, bouffon, ostentatoire à nouveau : puisqu'on lui demande d'être dans la lignée d'un Europalia dédié au voyage en train, allons-y pour monumentaliser un wagon tout entier dans l'exposition. On reconnaît cette pirouette : elle est identique à celle consistant à assumer et simultanément à déjouer un narcissisme, en exagérant son autoreprésentation. Il n'est pas certain que ce geste artistique soit totalement satisfaisant pour les papilles exigeantes de nos lecteurs de Flux News, mais je vous rapporte en tout cas ici, objet pour objet, ce que Van de Velde fait d'entrée pour se tirer un peu du contexte institutionnel dans lequel on l'ébouillante.

Ce geste consistant à ramener en intérieur un élément, ici monumental, du réel, n'est pas inédit dans la pratique de Van de Velde. En fait, cela s'inscrit dans la droite ligne d'une précédente étape de son travail qui l'a vu bâtir des décors à l'intérieur du spectaculaire atelier que sa success story lui a permis de louer ou d'acheter. Décors servant ensuite de modèles pour des dessins. Un travail de construction de décors (souvent de carton pâte) en studio donc, touchant au monde du cinéma, convoqué d'entrée ici.

Ce qui se joue dans ce rapport au décor, et/ou à un réel exprimé par ses accessoires, ou sa représentation à l'échelle réelle, plus ou moins vraisemblable, cependant, a, selon notre opinion, une autre portée. En fait, il semblerait qu'il y ait là un enjeu de morphologie. Il s'agit d'un problème fondamental de représentation que son simple usage du fusain, à vrai dire, engage. En quoi le réel est-il ferme ou malléable ? Le réel est-il de nature fixe ou instable ? Est-il solide ou dégoûline-t-il ? Est-il tangible ou insaisissable, en la viscosité qu'on lui découvre soudain ? On voit que c'est un enjeu cognitif en somme, phénoménologique (d'où les



l'un par les autres, et des autres par l'un. L'artiste est évaporé, de façon totalement inattendue. C'est évidemment un comble, dès lors que l'exposition engage tout cet appareillage, et toutes ces œuvres des uns et des autres. Mais au sortir de ce maelström ne subsiste qu'une impression vague, confuse, telle celle qu'on conserve effectivement au sortir d'un film, dont ne demeure matériellement aucune image, sinon celles, fugaces, demeurées dans notre fraîche mémoire. Les emmêlements des œuvres des artistes invités avec les œuvres de Van de Velde sont encore accentués par le fait que Van de Velde, en particulier dans ses dessins en couleur, « imite » implicitement quelques grands maîtres de la peinture moderne, voire fait apparaître une figure de peintre travaillant au grand air. Comme si nous contemplions une sorte de portrait volé d'un de ceux-là. En outre, dans les textes, il semble intégrer tout un méta discours critique. Il se positionne, comme le ferait un critique d'art, ou commente plutôt les positions d'une certaine critique d'art à l'égard de l'art : tout cela étant dans son œuvre même. Comme si elle se chargeait à l'avance des reproches qu'on pouvait lui adresser. Manière, là aussi habile, d'anticiper, et partant de dominer toute critique. La meilleure défense étant l'attaque.

Le second phénomène a lieu, lui, au fil de la visite. Il tient en ceci : toutes les œuvres des autres artistes semblent être « réduites », « assimilées », « dégradées », « accaparées » par les œuvres voisines de Van de Velde. Comme si elles s'étaient liquéfiées, dissoutes. Comme si leur style respectif avait été aimanté par celui de Van de Velde, épique, réaliste, virtuose (avec les dessins) mais aussi bouffon, maladroit, surréaliste et carnavalesque (avec les sculptures). Liquéfié le Monet, liquéfié le Munch. Caricaturé Kingelez, et même Tinguely ou Fischli & Weiss.

La démonstration est bien sûr celle qu'on a énoncée plus haut : c'est le portrait d'une énergie qui dévoile un réel visqueux, voire d'une énergie qui entreprend elle-même de dissoudre le réel, de le rendre visqueux. C'est une représentation d'un réel instable, qu'on ne saurait même plus signer, ni donc posséder ou accaparer. On voit bien comment ce travail fait écho, à sa bizarre manière, à des données de notre temps : Instagram, donnant à chacun l'occasion de s'exprimer mais nivelant aussi tout par le bas, les figures de politiciens d'un autre âge, s'attachant fermement à des identités, là où la jeunesse entreprend plus volontiers de les brouiller ; la peur d'une corruption généralisée de la matière par le biais de pollutions nouvelles ou anciennes (comme le nucléaire, récemment remis à l'angoisse du jour), en passant par les fantasmes d'un monde virtuel, rendant le réel accessoire, comme le postule Mark Zuckerberg. C'est doucereusement hystérique, psychotique... Rinus Van de Velde, lui, tâche de s'en tirer par le tragicomique, par une grandiloquence un peu casse gueule. Il revêt le costume de l'oncle éméché qui prend la parole à contretemps lors d'un mariage trop arrosé, puis verse de chaudes larmes d'ivresse.

Qu'il s'en tire ou pas par ce biais, on retiendra la capacité de Van de Velde à être résolument bizarre, à parvenir à ses fins par le truchement d'une totale bizarrerie. Tirant, comme un marionnettiste, des ficelles, à la fois grosses, et plus étranges, il anime, là en bas, un automate crissant, titubant, incohérent, outrageant, attendrissant aussi, qui ressemble à l'être humain se baladant sur la planète terre. Ballade qui s'effectuerait sous l'emprise d'hormones, de médicaments, de drogues ou simplement d'états d'âme variés. Une ballade des pendus, s'il fallait la nommer.

Louis Annecourt

vertiges voire les nausées que l'œuvre de Van de Velde suscite) trouvant bien sûr sa résonance en notre ère digitale, qui de toute évidence, est une ère expérimentant la nature visqueuse de l'identité, mais aussi l'essence potentiellement artificielle de la nature, à l'heure des expérimentations génétiques.

L'autoreprésentation récurrente de Van de Velde en ses dessins serait là pour figurer la tentative, mi courageuse, mi pathétique, de demeurer ferme dans le réel visqueux alors même que la corruption inexorable serait déjà manifeste au niveau du visage même, bastion de l'identité ferme, lui aussi mis à l'épreuve (ce qu'exprimerait le masque en latex). Cette autoreprésentation figurerait l'identité ferme demeurant comme à la proue du navire, dans la tempête, cependant que tout autour serait en dissolution. Le réel visqueux se reconfigurant aussitôt en des formes pas toujours rassurantes, ni identifiables, voire carrément terrorisantes.

Une fois passée la salle du wagon monumentalisé, l'exposition se déploie dans le parcours en carré des grandes salles du Palais des Beaux-arts. Et l'on découvre bien vite que Van de Velde s'est offert un autre kif suprême : celui consistant à accrocher, tout au long de son exposition, une suite d'œuvres d'autres artistes, et non des moindres. Il y a par exemple une « Pointe du Cap Martin » signée Claude Monet, de 1884, venant du Musée des Beaux-arts de Tournai. Et il y a aussi une « Nuit d'été à Aagaardstrand » de 1904 d'Edvard Munch, prêtée par le Musée d'Orsay. Apparaissent également des œuvres d'artistes plus contemporains, comme une fameuse maquette architecturale de Bodys Isek Kingelez, « Stars Palms Bouygues » de 1989, venant du collectionneur Bruno Van Lierde. Plus loin, surgit également une sculpture animée de Jean Tinguely, du Vanabmuseum d'Eindhoven « CHAR M.K. », de 1967. Sans oublier deux photos d'une célèbre série de Fischli & Weiss, « In den Bergen » et « Der Unfall » de 1988, prêtées

par le Migros Museum de Zürich. Et d'autres œuvres encore... Il faut signaler au passage que Van de Velde est aussi l'auteur d'une part de dessins en couleurs, globalement basés sur les mêmes principes conceptuels et formels que les dessins au fusain en noir et blanc. Et d'autre part de sculptures en céramique et en carton, qui sont tantôt à échelle modeste, tantôt plus monumentaux. Ces sculptures, d'un point de vue esthétique, sont quelque peu différentes des dessins, en ce qu'elles font montre d'une forme de maladresse assumée. Il y a quelque chose de maladroit et de rocambolesque dans les petites saynètes carnavalesques qu'il plante, pouvant presque nous permettre de raccrocher à ce train le wagon des frères Breughel. Bien que Van de Velde y accroche plus volontiers Fischli & Weiss (dont on connaît la splendide série des terres glaises légendées), ou ailleurs Joseph Cornell, autre chantre de la scène en réduction.

La présence récurrente de ces différents artistes au sein de l'exposition de Van de Velde en est l'aspect le plus marquant. Et ce n'est pas son film (car film, finalement, il y a, à la fin du parcours : une vidéo le montrant vêtu de son fameux habit de ville et masque de lui-même, déambuler dans un décor américanisant) qui parvient à éclipser ce qui se joue dans cette option curatoriale déconcertante de mégalomanie, mais riche d'enseignements, consistant à convoquer des pairs anciens et présents dans son exposition personnelle.

Lorsqu'on parcourt cet accrochage, allant des dessins et sculptures de Van de Velde, à ceux de ses pairs, plusieurs phénomènes surprenants ont lieu. Le premier phénomène tient en ceci : quand on sort de l'exposition, on ne sait plus très bien en définitive si on a vu une exposition de Van de Velde, ou de quelqu'un d'autre. Un autre qu'on ne saurait nommer (tout comme on ne sait nommer l'auteur des textes apparaissant dans les cartouches de ses dessins, auteur pourtant omniprésent, si pas omniscient). Il y a une forme de substitution de



Les prolongements de l'abstraction à la fin du XXe

Après avoir exploré à travers deux expos l'abstraction belge des Trente Glorieuses, la Patinoire nous invite à (re)découvrir ceux qui ont pratiqué une abstraction différente de celle des bouillonnements de toutes les avant-gardes qui l'ont précédée.

Quand est venu le temps de la maturation des effervescences nées des contestations successives de l'art qui ont nourri les trois premiers quarts du XXe siècle, le monde avait changé. Comme le soulignent Valérie Bach et Constantin Chariot, il a modifié son fonctionnement global par « la financiarisation de l'art, le néo-libéralisme outrancier, la privatisation à tout va et, last but not least, la mondialisation ». Comme le diagnostique Claude Lorent, commissaire de cette expo, désormais, « il ne s'agit donc plus de mettre le réel à distance, de «dé-figurer» la représentation, dans une posture volontairement antagoniste, congédiant la figuration dans une réelle perspective de rupture, mais au contraire de faire de l'abstraction une part même de ce réel ».

La sélection qu'il a réalisée, avec l'aide d'Els Wuyts pour la partie néerlandophone de notre pays, démontre une variété surprenante de démarches, de méthodes de travail, de supports, de techniques... loin d'une uniformité fastidieuse et rébarbative. Elle aboutit à cette constatation que cette forme de travail artistique ne peut se percevoir, comme c'est le cas pour une œuvre dite figurative, par analogie globale immédiate avec ce qui est connu, donc reconnu et identifié comme tel dès l'abord. Au contraire, dans cette démarche artistique-ci, le regardeur doit y apporter une approche essentiellement sensorielle. Celle qui est sensible à la texture, aux couleurs, à la matière, aux effets de la lumière ambiante, à la structure formelle.

Peinture

Isle d'Hollander (1968-1997) est de celles pour qui, ainsi que le souligne Lorent, « les relations sensorielles avec le monde sont porteuses de sens ». Ses traces de peinture composent ce que les couleurs seraient si elles étaient paysages. Elles en sont en quelque sorte l'essence sans pour autant être concrétisées par l'existence. Ou bien, elles sont la définition sans en être l'image.

Marc Angeli (1954) appréhende le monde à la fois grâce au matériau choisi en tant que support et grâce à la matière picturale qu'il prépare au moyen de mélanges de sorcier ou d'alchimiste. **Ralph Cleeremans** (1933) est un chercheur de matière. Il a notamment utilisé aluminium et plexiglas. Sa prédilection va aux assemblages. Il possède l'esprit d'un faiseur de rébus et ses compositions ont tout pour prendre une apparence ésotérique, d'autant qu'elles affichent parfois des parcelles d'écriture. Cette alliance de formes, d'ingrédients divers dote chaque œuvre d'un pouvoir particulier de séduction, de spéculation intellectuelle afin d'aboutir, au-delà des apparences, à une pensée à la découverte d'un monde.

Patricia Dopchie (1960) est une lyrique de la couleur et de sa matérialité. C'est cela, y compris le geste pictural apposé sur la toile, qui amène celle-ci à contenir un univers intérieur qu'il convient de pénétrer par la méditation. Se laisser imprégner est essentiel car ici rien n'est donné, tout est à conquérir, à commencer par l'intensité qui couve sous l'épaisseur de la peinture où une faille, de temps à autre, laisse présager une possibilité d'entrer jusqu'à ressentir l'énergie qui frémit sous la surface.

C'est en brouilleur de pistes qu'apparaît **Eric Fourez** (1946). Il présente sur un fond monochrome blanc des « Traces » qu'il est loisible à chacun de reconnaître si l'envie lui en prend. Mais le peintre s'échine à les inciter à la disparition car il s'efforce de les effacer en permettant à la blancheur dominante de tenter de les recouvrir. C'est une rivalité entre le visible et l'invisible, la mémoire et l'oubli, l'infime et l'infini. C'est la confrontation entre figuration et abstraction, réalité et utopie, à la condition de prendre la durée nécessaire à pénétrer dans les toiles.

Géométrie

Guy Baekelmans (1940) a opté pour la géométrie. Ce qu'il agence, ce sont des formes qu'il associe comme un compositeur le pratique avec des notes de musique. C'est une rigueur sans austérité car la fantaisie se marie avec le méthodique. Elle se rapproche, quelquefois, du trompe l'œil en devenant suggestion d'une troisième dimension ouverte sur un espace inconnu, perceptible bien qu'indécelable.

Francis Dusépulchre (1934-2013) subvertit la peinture en lui donnant statut de sculpture. Il piège le monochrome en le contraignant à accepter l'ombre d'un relief ou d'une faille sur le lisse parfait d'une couche colorée au moyen d'une laque pour carrosserie. Du coup, ce plasticien enjoint une géométrie élémentaire composée de lignes droites ou courbes de sortir du cadre en rectangle ou en carré en baisant la banalité de ces formes. Sa rigueur mathématique en devient fantaisie poétique. La perfection apparente s'enrichit de devenir faussement bancale.

Jean-Pierre Maury (1948) est l'homme des croisements. C'est son credo visuel : faire se rencontrer des lignes perpendiculaires, faire se multiplier les 'plus', les additionner et cautionner leur croissance. Mais il ne se contente pas de la prolifération, phénomène majeur de l'humanité depuis déjà quelques siècles en êtres comme en production. Il est aussi le peintre qui provoque la rencontre des voies de circulation :



Vue de l'exposition © La Patinoire Royale – galerie Valérie Bach.

routes de couleur qui cheminent les unes sur les autres, se rencontrent, se confondent un bref moment et repartent ailleurs, au-delà de la frontière de l'œuvre, vers quelque part.

Francine Holley (1929-2020) a combiné des formes géométriques en les utilisant en tant qu'éléments architecturaux. On y verra des motifs décoratifs, des assemblages façon tangram. On constatera que tantôt cela prend des allures de totem, voire de vitrail aux parties assemblées par de larges traits. La composition en est maîtrisée. Tantôt l'ensemble a des allures davantage ludiques. L'excentricité y atteste une liberté plus fougueuse.

Constructiviste, **Pal Horváth** (1936) est amoureux de la couleur. Ses tableaux-sculptures en témoignent. Rigueur et luminosité sont deux caractéristiques de son univers qui apportent à l'environnement dans lequel on les installe une présence salutaire qui incite autant à la méditation qu'à la simple joie de la contemplation.

Mutations

Colette Duck (1949) laisse percevoir un mouvement, une transformation, une instabilité qui présument que rien n'est immuable. Que, même dans l'apparence, des indices permettent de supposer que le figé est susceptible de mutation ou d'évolution. Il lui arrive d'user d'éléments scripturaux évocateurs. Ses photos, notamment de montagnes se prêtent bien à la perception évolutive. Et les utiliser en séries (comme les phrases sonores des musiciens répétitifs étasuniens) s'accorde à montrer les différences selon la météo, le moment du jour ou de la saison, l'angle de vue...

Philippe Decelle (1948) se sert de traits ou de formes fondamentaux pour constituer une architecture abstraite dont l'organisation finit par suggérer une idée de panorama, comme une musique répétitive finit par évoquer des atmosphères. Rien de vériste cependant. Seulement des indices suggestifs qui ramènent le regard vers la mémoire enfouie d'une nature ayant échappé à l'envahissement technologique. Sa sculpture sous-titrée « La Chute d'un ange » semble correspondre à une représentation immédiate du réel alors que son titre premier « Pourquoi moi Seigneur ? » ouvre à l'imagination un champ de possibles très ouvert. A sa manière, elle nous dit de dépasser l'impression initiale.

Filip Francis (1944) expérimente les façons diverses de manier un pinceau, y compris les plus farfelues tel que le mettre en bouche ou le dédoubler en peignant à deux mains. Ce qui lui permet de pratiquer une gestuelle picturale intuitive. Il en résulte des traces venues se déposer sur la toile en motifs plus ou moins réitérés, signifiants purement visuels liés à des rythmes. Cette sensibilité de la vue est sollicitée dans les compositions sonores d'un Terry Riley ou d'un Phil Glass. On rapprochera sa production de celle de **Guy Mees** (1935-2003) qui appose des signes graphiques rudimentaires sur papier, y abandonnant une trace, le résultat d'un acte manuel simple.

Très médiatisée de son vivant, **Marthe Wéry** (1930-2005) affectionnait le rouge pour ses œuvres monochromes. Mais ce sont des encres répétitives qui, ici, sont exposées. Des lignes verticales strient le papier support. Elles constituent une trame sans chaîne. Simple motif reproduit à l'envi, systématiquement, découpant l'espace verticalement. Ou visualisant le temps passant dont on ne sait ni sa fin ni son commencement. Scansion silencieuse noir sur blanc. Méditation par excellence.

C'est dans l'écriture de l'illisible que se situe **André Lambotte** (1943). Il trace des lignes de traits, avec patience. Avec obstination. Bâtonnets dressés d'écoliers en apprentissage de l'écrit. Traits courbés d'un gazon gribouillis. Partitions d'un passionné de jazz. Mise en regard de ce qui nous habite, nous contraint, nous mène vers l'inéluctable : le temps.

Werner Cuvelier (1939) semble procéder à partir de données statistiques, de diagrammes, d'accumulations qui tiennent des mathématiques et de l'arithmétique. Ce qui le mène vers des réalisations proches du conceptuel. Il arrive à **Thomas Van Gindertael** (1942) de dessiner certains éléments en apparence réalistes. C'est pour mieux leur enlever le statut trop simpliste de l'anecdotique. Car finalement tout cela se retrouve brassé dans un ensemble où palpitent les mouvements. Rien n'est figé. Le vivant est perceptible. Il nous saute aux yeux.

Il y a quelque chose de similaire chez **Gisèle Van Lange** (1929). Elle se réfère parfois à des sujets figuratifs. C'est sans y attarder. Elle préfère les intégrer dans un ensemble animé comme un tourbillon. Il y a là des remous de dessin animé burlesque, des emportements de chorégraphie déjantée, des palpitations primitives. De l'énergie.

Jacqueline Meesmaeker (1929) appartient à cette catégorie de créateurs qui nous encouragent à chercher l'insolite sous le quotidien. Elle prend donc malice à nous emmener là où nous ne l'attendons pas. C'est le cas avec ce ruban rose d'une installation qui souligne, entre autre, des anfractuosités du béton et lui accorde ironiquement le statut de cadeau à recevoir.

Matière

Si la base de l'inspiration d'**Antonia Lambelé** (1943) est une géométrie dépouillée, son travail appartient avant tout à la matière. De quoi signer une alliance entre le pictural et le sculptural. Peu de couleur, pas mal de reliefs. Elle utilise le métal, le plexi. Les adapte à sa rigueur avant de les confronter à la lumière.

La simplicité est pour **Bernd Lohaus** (1940-2010) essentielle dans la gestation d'une œuvre. Il suffit de se rappeler la sculpture qui se trouve sur le site du MAC's au Grand Hornu ou celles qui appartiennent à la collection Pinault pour se rendre compte à quel point il attache de l'importance au dépouillement. Les éléments en bois qui les composent conservent un côté brut et leur matière est utilisée afin de parler d'elle-même. En l'occurrence, les œuvres aux cimaises se présentent nues : des fragments de ruban adhésif et des traits au crayon sur papier. Ils indiquent des espaces pourvus de frontières qui délimitent totalement ou partiellement un espace. Les unes sont massives et se chevauchent ; les autres forment de manière ténue une parcelle rectangulaire ou une barrière partielle. Ce sont nos limites faciles ou non à traverser, à accepter ou refuser.

Simplicité apparente aussi en ce qui concerne les installations de **Lili Dujourie** (1941). Des plaques métalliques sont apposées contre un mur laissant voir entre elle un pan de mur coloré. Ce sont présences allégoriques sans image. Ce qui laisse ouverte toute Hypothèse.

Verre et plexiglas appartiennent à l'univers d'**Ann Veronica Janssens** (1956). Elle élabore des pièces destinées à influencer la perception de l'espace au sein duquel on se trouve. Il s'agit de laisser interagir l'œuvre avec le lieu, de solliciter l'engagement de la personne afin que sensoriellement elle le ressente de manière inédite. Le choix du matériau est ici capital puisque ce sera la luminosité même de l'endroit qui s'en trouve magnifiée.

Le travail textile monumental de **Marie-Jo Lafontaine** (1950) impressionne. Mêlant corde et soie, les rouleaux qu'elle juxtapose sollicitent en simultané l'envie de toucher, celle de regarder. Elle se remet sans cesse en cause à travers ce que Véronique Bergen a appelé « l'hybridité des pratiques ». **Michel Mouffe** (1957) fait de ses toiles des objets expérimentaux qui amènent sa démarche du côté de la sculpture mais comme si c'était naturel. C'est qu'il adjoint à ses toiles des dispositifs susceptibles de contraindre la matière à subir des tensions propres à bouleverser sa planéité ordinaire.

Bart Vandevijvere (1961) possède la patience de celui qui étale couche après couche ce qui surgit de son pinceau. Cette matière première lui permet de travailler dans le paradoxe de celui qui bâtit et de celui qui démolit. Ce qui s'édifie est perceptible ; ce qui se disloque est résultante. Quant à **Bernard Villers** (1939) ses aplats colorés parviennent à rendre lumineux n'importe quel support. Si, à l'origine, ils sont monochromes, ils explorent des nuances jusqu'à s'en aller vers l'empirique. Preuve en est cette déclinaison de noirs, précisément titrée : « Série noire ».

Michel Voiturier

« A Taste of Abstraction. Peinture abstraite postmoderne » à la Patinoire Royale, rue Veydt 15 à 1060 Bruxelles, jusqu'au 30 juillet 2022. Infos : +32 (0)2 533 03 90 ou https://www.prvgallery.com/contact_fr

Catalogue : Claude Lorent, Els Wuyts, Valérie Bach, Constantin Chariot, « A Taste of Abstraction. Peinture abstraite postmoderne en Belgique 1975-2000 », Bruxelles, La Patinoire Royale, 2022, 210 p.

Marthe Wéry Monochromies géographiques

Après une monographie visible du 11 mars au 7 mai, voici à nouveau Marthe Wéry présente dans l'exposition *A Taste of Abstraction*, à la galerie Valérie Bach du 15 mai au 30 juillet 2022.² Cette exposition collective et contextuelle aux avant-gardes internationales est l'occasion de questionner l'œuvre de la peintre (1930-2005), et la façon dont celle-ci s'est construite dans un dialogue alors largement sous domination américaine et masculine.

Marthe Wéry est née à Etterbeek dans la région de Bruxelles en 1930. Autodidacte de la peinture, elle apprendra la gravure dans un atelier. En 1969, elle montrera des premiers ensembles à la galerie Saint-Laurent à Bruxelles. Les compositions faites de lignages sur papier épais l'engagent dans une orientation sérielle et minimaliste de l'art. Marthe Wéry observe attentivement l'Histoire de la Peinture et en déduit peut-être que les anges peints sont des signifiants, et qu'ils n'apportent pas, comme le suppose Jacques Lacan, le moindre message.³ Le bleu de Giotto s'imposerait alors bien plus en tant que bleu, qu'en tant que ciel. Autrement dit, l'aura de la couleur réaliserait pleinement son effet quand elle outrepasserait la fonction de représenter.

Marthe Wéry consacra quarante ans de peinture pour évoquer le mystère de son incidence dans l'espace du lieu, en lien avec l'architecture. Cette association n'est pas proprement moderne, elle est visible dans la peinture de Paolo Uccello où les portes et fenêtres, les arches et les montages défient la fonction iconique en se présentant également comme des figures géométriques qui volètent dans un espace dédié. Cette disposition croissante et manifeste à l'abstraction donnera naissance au monochrome comme genre pictural au début des années 1920.

Qu'il s'agisse de la poésie sans mots d'Hugo Ball (1919), ou encore du Nu bleu d'Henri Matisse (n°IV, 1952), trop à l'étroit et débordant la superficie du tableau, on comprend bien où se porte cette orientation de l'aventure moderne, en dehors du cadre et de l'entendement qui signifie.

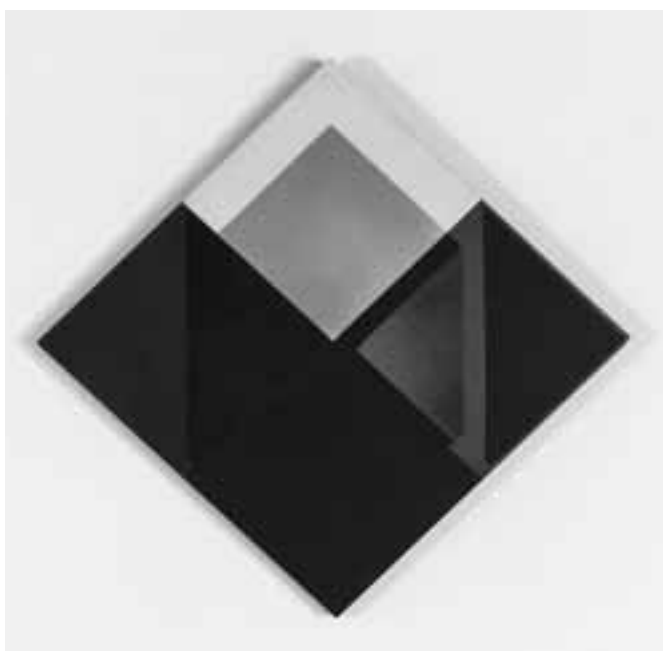
Rouge, rouge tu l'es parce que je te nomme. Je nomme ta colère et ton éclatement, écrit Jean Cocteau.⁴

Nous supposons que Marthe Wéry sera attentive à la dimension cosmique qu'Yves Klein accordait à la couleur. Mais quelle fut son appréhension des peintures d'Ellsworth Kelly qui peignait des aplats sans trace et sans incidence pour diriger l'œil à l'extérieur du tableau ? Que pensait-elle des monochromes de Ad Reinhardt qui considérait ces derniers comme l'essence de l'art pictural, ou ceux de Brice Marden et de Robert Mangold pour qui la lumière était une quête supplétive de la couleur ?

Marthe Wéry est une jeune artiste quand elle réalise un voyage aux Etats-Unis en 1969. Elle découvre les avant-gardes américaines qui réfutent tout investissement connotatif et symbolique dans l'art, contre le Pop art et l'Expressionnisme. De culture européenne et sensible au credo *Less is more* de l'école du Bauhaus, elle croquera l'intérêt et l'enthousiasme de cette nouvelle génération d'artistes pour une esthétique pragmatique et nominaliste. Le philosophe Nelson Goodman, représentant de cette esthétique considère l'expression artistique comme un langage relevant du processus et des faits dont la seule dénotation détient une part de vérité de l'art.⁵

Donald Judd, Carl Andre et Franck Stella, pour ne citer qu'eux, développeront singulièrement une pratique littérale de l'art, de celle qui expérimente ses conséquences pratiques. *What you see is what you see* affirmera Franck Stella dans une interview en 1966, pour signifier que la conception et le sens d'une œuvre se trouvent désormais dans une approche logico-déductive des supports et des matériaux mis en situation.

Le geste de Marthe Wéry procède d'un double mouvement pictural, indigène, intérieur et ouvertement géographique. Les tableaux deviennent, à l'image des portes et fenêtres, des arches et des montages, des formes que l'artiste dispose dans l'espace du lieu en vis-à-vis de l'architecture d'accueil. Son œuvre acquiert une valeur en puissance par le



Composition géométrique, 1970 Acrylic on wood
83 x 83 cm © La Patinoire Royale – galerie Valérie Bach.

biais de l'installation qui se nourrit d'une dynamique visuelle double, endogène et exogène. Marthe Wéry nous sensibilise au fait que la couleur est une question d'absorption et de réflexion, en conduisant cette réalité physiologique de la perception dans le champ de la variabilité conceptuelle et plastique.

John Dewey, pourfendeur du pragmatisme (1859-1952), publiera en 1932 *L'art comme expérience*. Il s'agit d'un ouvrage en rupture avec la philosophie européenne, lequel instiguit une libération envers les mythes intimidants de la culture et qui entravent l'expérimentation artistique comme valeur personnelle, démocratique, rationnelle et cognitive. Cet ouvrage exercera une influence considérable sur les artistes de l'art conceptuel et minimal.⁶

Marthe Wéry fera son miel de l'intelligence de son temps pour s'imposer sur une scène internationale alors majoritairement masculine et américaine. La lenteur de l'exécution, la couleur posée à plat favorise le séchage des surfaces qui s'intériorisent par sédimentation. Elle imposera ses encres à Cassel dès 1975, et sa peinture en 1982 occupera partiellement l'espace du pavillon national de la biennale de Venise.

L'éviction des formes du tableau pour leur transfert hors de celui-ci sera vécue comme une heuristique, une liberté, que la peintre engage vis-à-vis de ses matériaux et supports. Décaler un alignement, ne plus nécessairement accrocher le tableau et le poser au sol, contre la cimaise, disposer les papiers par terre, répond sans doute à une volonté de déconstruire certains fondements de sa pratique et à ouvrir des structures de création et de *monstration* des œuvres. Montréal (1984) est un ensemble de quatre peintures bleues posées au sol, à l'exception d'un élément accroché au mur.

Les compositions sérielles rectangulaires soulignent l'orthogonalité et les couleurs les plus saturées font référence aux ambitions néoplasiques. En architecture, l'enfilade de colonnes pose précisément les questions de l'intervalle et d'une distance fonctionnelle vis-à-vis du mur. Chaque monochrome chez Marthe Wéry devient un motif similaire, un élément de grammaire qui enrichit le champ de ses possibilités à mesure que l'œuvre se déplace géographiquement. A Venise (1982), des rythmiques oblongues et rouges déclinent la hauteur, l'inclinaison, l'intervalle et la superposition des cadres.

A partir de 1989, Marthe Wéry recourt au bois contreplaqué comme matériaux qu'elle associe à ses peintures. De facture industrielle, il sert d'encadrement, de ponctuation ou bien est-il un plan additionné et ou intermédiaire à la composition d'un ensemble. Dans d'autres circonstances, l'artiste observe et contraste les cernes d'un bois par un vernis ou une légère teinture. Dans ce cas, le rapprochement est chromatique, dont l'accord du monochrome et de la couleur naturelle s'obtiennent tous deux avec le temps de vie.

A partir de 1995, la peintre réinvestit le tableau autonome en faveur de l'hétérogénéité qui distingue une peinture monochrome *stricto sensu*, d'une peinture abstraite dont émergent les indices qui lui sont constitutifs. Nous savons qu'elle variera de nombreuses techniques d'épanchement des couleurs sans que la main s'applique directement.

Aucune intention post-moderne n'est à envisager dans ce retour à la peinture unique, mais bien le dévoilement de sa pratique, dont elle laisse entrevoir le spectre des incidences tout comme sa décision de les montrer ou non.

Jeanpascal Février

¹ Une géographie implicite dévoile chaque période constitutive de l'œuvre. La rétrospective nommée *Au gré de ses « déplacements »* montre les directions qu'elle prendra dans les principales expositions de l'artiste. Qu'il s'agisse de Gand, Calais, Cassel, Montréal, Amsterdam ou Venise, la couleur devient une mémoire des lieux investis qui changera et variera selon les acquis des processus et des expériences.

² Marthe Wéry, *Au gré de ses « déplacements »*, une exposition présentée par La Patinoire Royale/Galerie Valérie Bach, Bruxelles, sous le commissariat de Pierre-Olivier Rollin du 11 mars au 07 mai 2022. Pierre-Olivier Rollin, spécialiste de l'œuvre de l'artiste belge, commissaire de la dernière exposition organisée de son vivant et, de l'exposition montée au BPS22 à Charleroi en 2017.

³ *A Taste of abstraction, Postmodern Abstract Painting in Belgium*, une exposition présentée par La Patinoire Royale/Galerie Valérie Bach, Bruxelles, sous le commissariat de Claude Laurent et Els Wuyts du 15 mai au 30 juillet 2022. L'exposition est consacrée à la peinture belge produite entre 1975 et 2000, soit 28 artistes, dont l'intention est d'inscrire ce corpus d'œuvres dans le contexte général de l'histoire de l'art, au-delà de la Belgique.

Jacques Lacan, *Le Séminaire Livre XX, Encore*, Editions Du Seuil, Paris, 1975, p.24.

⁴ Jean Cocteau, *Clair-Obscur, Rouge...*, Editions Le Rocher, Collection Points Poésie, 2003, p.23.

⁵ Nelson Goodman, *Langages de l'art*, Editions Jacqueline Chambon, Nîmes, 1990.

John Dewey, *L'art comme expérience*, Editions Gallimard, Folio essais, Paris, 2010.



>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

MACS

Musée des Arts Contemporains
Grand-Hornu

Gaillard & Claude

A Certain Decade

27.02 > 18.09 2022



Gaillard & Claude, Orchestra (2014), 2014, 2014, Photos Kristian Damm