



FLUX NEWS

Trimestriel d'actualité d'art contemporain : février, mars, avril 2023 • N° 90 • 3 €



Samuel D'Ippolito, Bajo el Damasco

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

- 2** Édito.
- Eric Fourez : variété d’invariantes variations obsessionnelles, Michel Voiturier
- 4** Tournai, Baudouin Oosterlynck, entre l’œil et l’oreille par M.Clerbois
- 5** Le MACS fête ses 20 ans, interview
- 6** Centre de la Gravure , entretien avec Christophe Veys
- 7** Richter «Manover», Luk Lambrecht
- 8** Volumes Leg des maquettes de Bernard Herbecq , un texte de Sophie Delhasse sur la collection de la Fondation. Oyou
- 9** Hommage à Jacques Gillet.
- 10** Pierre Alechinsky par Alain Delaunoy
- 11** Livre. Boris Lehman par Véronique Bergen
- 12/13** Texte sur Marlène Dumas au Palazzo Grassi par Jena Tausen
- 14** La crise au Musée Royal Beaux Arts de Bruxelles par Bernard Marcelis.
- 15** Art-Info.be s’expose Interview de Marc Renwart
- 16** Jean Pierre Ransonnet au BPS22 un texte d’Alain Delaunoy
- 17** Africa Oxala Africa Museum. Interview d’Aime Mpane par Clementine Davin.
- 18** Echo de Vadim Carichon, un texte de Benoit Felix

- 20** Cathy Alvarez à la Space, un texte de Judith Kazmierczak. Un Mundo Nuevo? Expo Benoit Christiaens à la New SPACE par Lino Polegato
- 21** Expo sur les Collectionneurs liégeois à La Boverie, interview d’Yves Randaxhe par Lino Polegato
- 22/23** Expos Photo Brut, un texte d’Annabelle Dupret
- 24/25** La sculpture sociale de Samuel D’Ippolito par Céline Eloy et Lino Polegato
- 26** Texte sur Nancy Moreno par Louis Anecourt
- 27** Texte de Sophie Delhasse sur l’expo de Jacques Di Piazza aux Brasseurs. Arte Povera par Michel Clerbois
- 29** Resonances Corporelles de Judith Kazmierczak. Interview menée par Sophie Delhasse
- 30** Texte sur Pierre de Mûlenaere par Véronique Bergen
- 31** Entretien avec Pierre de Mûlenaere par Véronique Bergen
- 32** Au Wiels, expo de Danai Anesiadou, un texte de Colette Dubois
- Tom Gutt, trouble fête, un texte de Philippe Dewolf
- 34** Chronique 26 d’Aldo Guillaume Turin sur Wolfgang Laib, Jean-Marie Bytebier, Jean-Marie Straub et Danièle Huillet, Michael Snow
- Voici un numéro sous le signe des anniversaires.
 - Ils sont légions pour le moment. Je pense à la
 - Châtaigneraie en périphérie liégeoise qui vient de
 - fêter ses quarante ainsi que FluxNews qui fêtera
 - cette année ses 30 ans d’existence puisque le
 - journal a commencé en 1993. Dans ce numéro,
 - nous nous sommes occupés plus spécialement du
 - MACS qui pour l’occasion invitait son ancien
 - directeur Laurent Busine à monter une exposition
 - qui lui correspond. Une interview et un compte-
 - rendu figurent au menu de cette édition. J’ai tou-
 - jours considéré Laurent Busine comme un artiste.
 - Pour quelques pièces figurant dans la collection,
 - il a su convaincre les artistes de réaliser des ins-
 - tallations conformément à l’histoire du lieu. Je
 - pense plus spécialement aux *Registres du Grand*
 - *Hornu* de Boltansky qui est une des pièces les
 - plus importantes de son histoire où le nom de
 - Busine pourrait figurer comme co-auteur. Ce stat-
 - ut spécifique devrait, il me semble, préoccuper
 - un peu plus les historiens d’art s’occupant des
 - archives officielles. Ce numéro sera en grande
 - partie consacré à cette réalité. Quatre interven-
 - tions vont dans ce sens. Il y a plusieurs manières
 - d’aborder cette problématique : soit on écrit l’his-
 - toire comme on voudrait quelle soit, en occultant
 - des pans importants jugés non valorisants pour
 - l’image que l’on veut donner de soi, soit on fait
 - preuve d’objectivité en abordant chronologique-
 - ment la réalité des faits en n’occultant rien. En
 - citant le philosophe Alain, dans son interview
 - Marc Renwart utilise le terme «Chronologie
 - prouvée» . Une manière de procéder en archivage
 - qui devrait selon lui être la référence de base pour
 - toute étude référentielle sérieuse. Avec ma petite
 - expérience de commissaires d’expos, j’ai pu
 - constater plusieurs fois cette forme d’irrévérence
 - au niveau de l’oblitération voulue de certaines
 - expositions dans les C.V.de la part d’artistes que
 - je définirais de carriéristes. Ce qui m’a par contre
 - fortement étonné, c’est le grand professionna-
 - lisme d’artistes reconnus comme Charlier ou
 - Buren par exemple qui eux procèdent de cette
 - «Chronologie prouvée» en mettant à plat tout leur

parcours.

Si les institutions se retrouvent en tête de liste pour activer l’écriture de l’histoire elles dépendent en grande partie de ce qui leur est fourni. De plus en plus, des initiatives privées venant d’artistes préparent le terrain pour activer un discours d’archivation de leur travail dans le futur. Le texte de Sophie Delhasse consacré à la valorisation des dernières donations de la collection de la Fondation de la Province de Liège met le focus sur cette réalité. La mise sur pied d’une fondation vouée à la sauvegarde d’un patrimoine local a été à Liège le résultat d’une rencontre entre un couple d’artistes, Vandeloise-Rousseff et un politique éclairé, Paul-Emille Mottard. Hors contexte politique, soulignons les initiatives de bénévoles qui dans le privé et par nécessité artistique entament avec originalité un cycle d’archivage (dansé dans ce cas) rendant visible un parcours d’expositions. Sur le sujet, vous lirez les commentaires de Judith Kazmierczak relatant son expérience dans ce domaine. Cette «Chronologie prouvée» trouve également un écho du côté des architectes. La page hommage consacrée à Jacques Gillet, qui vient de nous quitter, va complètement dans ce sens. Il considérerait l’échec comme une expérience positive. Le chantier d’Ouffet, aujourd’hui détruit, en est l’exemple concret. Cette vision holistique de l’architecture prenant en compte tous les éléments de ses constituants génère une ambiance particulière. Cette ambiance on la retrouve naturellement dans les dispositifs mis sur pied par Samuel D’Ippolito. L’artiste crée des projets puis laisse faire les choses librement en s’extrayant du cadre. La page de couverture qui représente une table ronde en bois découpée sous un abricotier a été pensée à usage multiple, entre autres comme table de méditation. Elle a été construite selon un procédé qui empêchera l’arbre de se blesser en grandissant. L’abricotier se déploiera naturellement en s’étirant dans l’espace. Le parcours de Samuel D’Ippolito est exemplaire, l’Argentine son pays d’adoption l’a bien compris.

Eric Fourez : variété d’invariantes variations obsessionnelles

Si Eric Fourez avait été musicien, sans doute aurait-il été La Monte Young (1935), compositeur qui fut parmi les premiers à pratiquer la musique minimaliste en train de se développer vers la fin des années 50 du millénaire précédent, notamment avec son célèbre *Trio for strings* et ses variations sur quatre notes.

Accents. Accents actés. Accents ainsi posés. Accents accidents de parcours. Accents déposés sur le blanc. Accents maculant l’immaculé du blanc. Accents piquetés tels que piments pilés. Accents disséminés en mémoire avant de disparaître.

Escadrille. Escadrille groupée. Escadrille en essaim. Escadrille comme espadrilles dispersées. Escadrille qui quadrille l’espace. Escadrille en escadre éphémère d’escale. Escadrille étalée ça et là ici bas.

Plage. Plages souvenirs. Plages comme pages. Plages passées à traces. Plages qu’empruntent les empreintes. Plages de sable blanc pour marques. Plages en aplat pour un étale étalage.

Séries. Séries serrées. Séries tant sertiées. Séries ainsi disposées dru. Séries strient serties au sol. Séries étirées semées en rang serrées. Séries certes assurées ainsi dans leur suite.

Signes. Signes signés. Signes scindés amassés. Signes signifiés ici éparpillés. Signes assignés à susciter souvenir. Signes insignes ainsi ça et là. Signes signatures pressentis effaçables par temps passant.

Sillage. Sillage distendu. Sillage si sauvage. Sillage signifiant sa suite. Sillage agencé en satellites saturés. Sillage à s’effacer sur marée. Sillage à sillonner la plage de sable.

Suites. Suites poursuites. Suites sur site. Suites en sursis provisoires. Suites suintant du sable essaimé. Suites esquissées qui semblent s’esquiver. Suites à suivre d’un œil assidu.

Toile. Toiles peintes. Toiles teintées blanc. Toiles à traces sombres peintes. Toiles où traces peintes sont étirées. Toiles sans étoiles où traces espacent. Toiles où étioilent traces à la trace.

Traces. Traces éparses. Traces au pinceau. Traces en traits tracées. Traces tatouées que reflux traquent. Traces que marées à vagues matraquent. Traces assez peu fugaces là s’amassent.

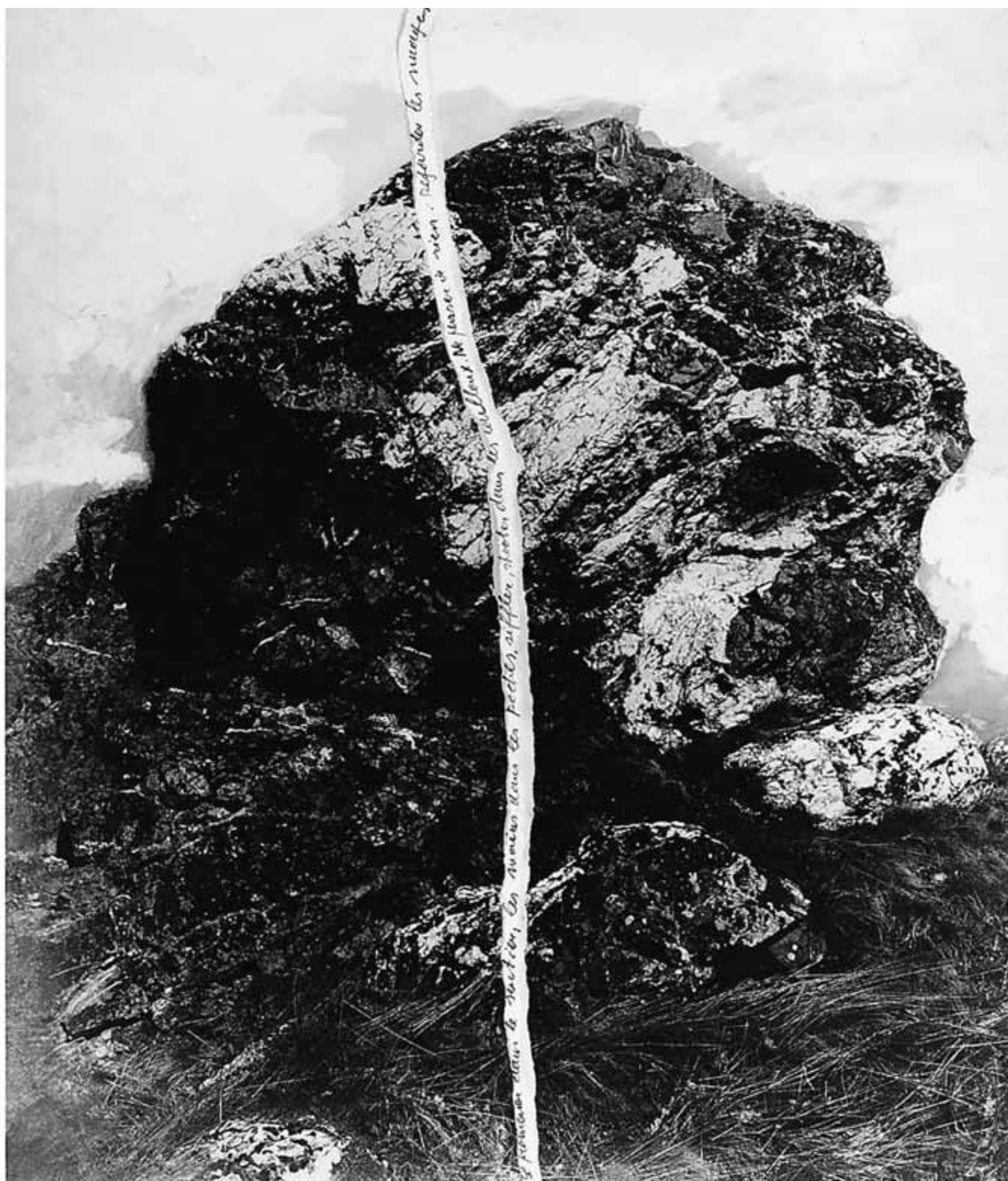
Dans les peintures d’Eric Fourez se trouve une atmosphère similaire de celle qui se lit à travers les vers d’Olivier Noria : « il y a, en amont / sur la fine pointe du ressenti //un son continu, un ruissellement tranquille / à la fois proche et lointain // doux balancement neuf, — comme à l’aube du premier âge » (« Rendre grâce »).

Michel Voiturier

« La lumière impalpable de l’infinitude » du 17 février au 18 mars 2023 en la galerie Faider, 12 rue Faider à Bruxelles.
Infos : 02 53 87 118 ou sur www.galeriefaider.be



huile sur toile, 80cmX80cm © Didier Coeck



JEAN-PIERRE RANSONNET

LIEUX ET LIENS (1972-1980)

EXPOSITION
18.02 > 23.04.2023

**BP
S²²** MUSÉE D'ART
DE LA PROVINCE
DE HAINAUT

BOULEVARD SOLVAY, 22
6000 CHARLEROI
bps22.be

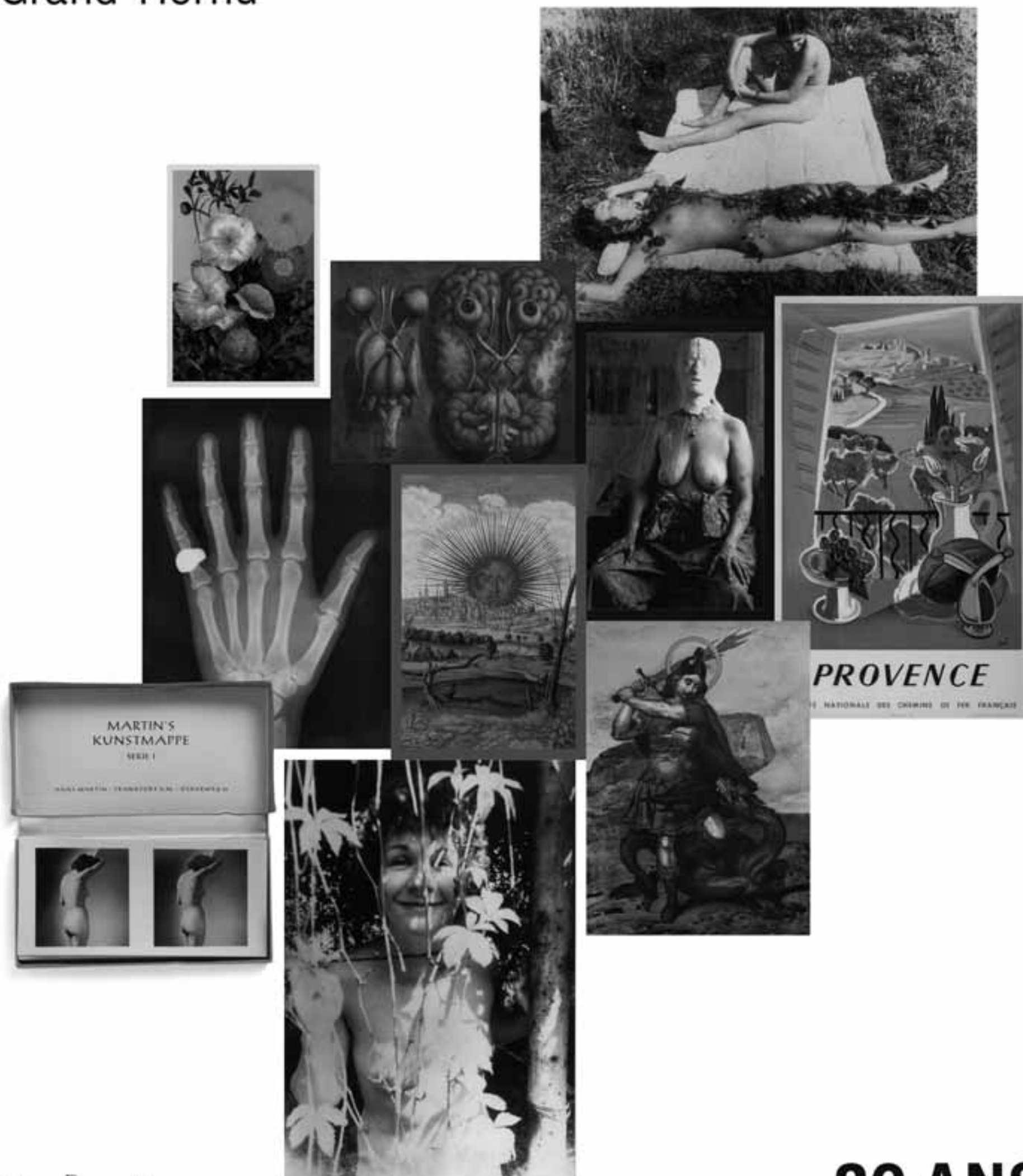


Les Fabriques du cœur et leur usage

23.10.22 > 19.03.23

Au Musée des Arts Contemporains

Grand-Hornu



© DAGRAM Belgium 2022

20 ANS
MACS



loterie nationale 6 nationale loterij PAPIERS DE PARIS

ECKMAN art & insurance Prométhéa

LE SOIR laProvincie la1ere MU303 le trois

Du pain et des roses...

Le MACS fête ses 20 ans

Laurent Busine ou l’art de faire bouger les frontières de l’art par le récit.

Pour l’occasion des 20 ans du MACS, Denis Gielen invite Laurent Busine à concevoir une exposition. *Les Fabriques du cœur et leur usage* est le titre d’une exposition imaginée par Laurent Busine, (fondateur du MACS).

Pour résumer le discours d’intention qui prédomine tout au long de ce périple expositif, j’utiliserais une citation de Marlène Dumas puisée dans le catalogue de l’exposition et qui nous parle de son travail de manière réaliste: je suis une artiste qui utilise des images de seconde main et des expériences de premier ordre. Il est clair que Laurent Busine doit se retrouver totalement dans cette présentation. Tout au long du parcours de l’exposition, Laurent Busine nous distille un ensemble de propositions artistiques ayant dans leur spécificité singulière une charge poétique indéniable. Fidèle à son image de marque de conteur hors norme, il nous séduit une fois de plus en nous baladant de pièce en pièce à travers un récit teinté d’humanisme. Les oeuvres qui ponctuent la visite sont scénographiées sous forme de petits groupes qui tissent des liens entre eux et nous renvoient à nos questionnements existentiels sur la vie, la mort, les amours et les mystères. Comme souvent Laurent Busine propose une pérégrination de type initiatique où on ne s’ennuie pas. Le visiteur est convié à travers un jeu d’associations à résoudre des énigmes. D’entrée

de jeu, comme dans un préambule, apparaît un avant-goût de ce que sera la suite du parcours et qu’on pourrait intituler librement *A la recherche de l’anneau d’or* avec une trilogie où se répondent en chœur une petite peinture de paysage qui ne cache pas ses intentions (sur le cartel on peut y lire C.Dieu), à ses côtés une petite toile de Paolini où se décline en constellation géométrique la phrase *una poesia* et

reur, une plante verte méditerranéenne entrelacée à une espèce de sculpture écorce aux allures anthropomorphiques attestant de la fin du voyage. Dans cette mutation judicieusement mise en scène par l’artiste, le cycle des renaissances trouverait-il ici son aboutissement? Une interprétation parmi d’autres... La suite de l’expo nous réserve son lot de surprises. Comme avec cette belle vidéo *The Close* de



Sigmar Polke, *Photographs*

pour clôturer cette entrée en matière, une oeuvre installation de Penone qui se déploie au sol. *Procedere in verticale*, est son titre (continuons dans la verticalité). Il s’agit d’une série de pots en terre enchâssés les uns dans les autres au bout desquels viennent se greffer un antique attelage de labou-

David Claerbout décrivant une scène de vie se déroulant dans la pénombre du soir d’un quartier pauvre du siècle dernier. Au centre de l’image, dans un clair-obscur, la caméra se focalise sur un enfant qui semble comme par magie, l’espace d’un instant, éprouver notre présence. Faire parler les morts,



Giuseppe Penone, *vue de l’installation* © FluxNews

les faire revivre est une des grandes particularités de l’art de Claerbout. L’aspect iconique de l’image, l’usage du noir et blanc, la grande lenteur des plans et l’emploi d’une bande-son adaptée participent à cette impression de réalité flottante. Dans cette salle, en contrepoint scénographique, le commissaire intègre entre autres une petite toile de Henri de Braekeleer figurant un peintre dans son atelier devant son chevalet, perdu dans ses pensées et hors du monde. Ce croisement de focale me renvoie en flash Marcel Broodthaers pointant son index vers le ciel. Oeuvre non présente, mais qui invite aussi à sortir du cadre imposé en devenant à notre tour acteur. L’humour et la dérision présents dans certaines oeuvres s’allient parfois à la gravité d’autres et nous renvoient en miroir une image de notre monde.

Voilà une visite salutaire, dans le contexte ambiant d’un monde en perte de repères. La constitution de ces petits groupes d’oeuvres d’art dépend en premier de l’architecture des lieux qui les héberge et au récit qui les lie. S’il m’était donné de choisir parmi ces différentes associations sillonnant le parcours, je voterais sans hésiter pour la série des dessins silhouettes d’Ensor, pour les photos, de type album de famille, de Polke et pour la *Nature morte* d’Henri Ottevaere. Dans la *Fabrique du cœur*, l’image n’est pas sacralisée, mais bien son double, sa copie, à travers le récit.

L.P.

Les Fabriques du cœur et leur usage
23 octobre 2022 - 19 mars 2023

Je suis pour la transformation s’il y a une bonne raison.



Lino Polegato: Dans cette multiplicité de points de vue, quel est celui qui vous touche le plus?
Laurent Busine: J’ai toujours été incroyablement touché par l’art brut qui me trouble énormément. Ce qui me touche personnellement c’est comment certains artistes, comme Penone, sont capables de relever un objet dans le monde qui a existé, et tout d’un coup, parce qu’ils l’ont relevé on le voit.

L.P.: C’est le rapport au corps plus que le rapport à la représentation?
L.B.: Et plus que le rapport à l’histoire de l’art.

L.P.: Nous nous trouvons ici dans la Salle Pont du MACS, quelles sont vos impressions?
L.B.: La lumière est ici très douce. J’ai voulu que dans chaque salle il y ait une lumière différente.

L.P.: Quels sont les codes d’une bonne scénographie en art contemporain?
L.B.: Pour toutes les expositions du monde, il y a une question que je me pose toujours : pourquoi quelqu’un qui entre là va aller jusque-là? Il faut quelque chose qui l’invite à poursuivre. On me dit que c’est parce qu’il a payé son ticket: ce n’est pas une bonne raison. Il faut qu’il y ait quelque chose qui te demande d’aller jusque-là. Nous sommes dans la Salle Pont, on voit qu’il y a quelque chose en plus, grâce à cette multiplicité d’alignements. Il y a cette petite chanson qui est mystérieuse et il faut que l’on s’approche. Il y a les images de Bismuth qui sont comme des peintures abstraites.

L.P.: Peut-on considérer que la scénographie est une forme d’art?
L.B.: Je ne vais pas dire oui, ce serait prétentieux de ma part donc je vais dire non. (rires)

L.P.: Une pièce n’est jamais autonome, une pièce dépend d’autres pièces, c’est votre récit.
L.B.: Au mois d’avril, je suis allé à Tolède visiter le musée Greco et puis l’Hôpital de Tavera où les

pièces du Greco sont dans leur lieu d’origine. Le problème c’est que ces pièces vont devoir partir parce qu’on ne peut pas conserver tous les bâtiments et que le lieu où on conserve les oeuvres c’est le musée. Mais les pièces d’art religieux dans des musées sont mal mises même si ce sont les beaux Rubens d’Anvers.

L.P.: Mieux vaut une belle reproduction dans une intégration réelle qu’une vraie pièce dans une mauvaise intégration...
L.B.: Ca ne me gêne pas du tout! Si on peut avoir la vraie pièce, tant mieux! Par exemple, les images de Splendor Solis sont des reproductions. L’important, c’est qu’on puisse les voir, les regarder. Qu’on arrête avec les originaux, pour autant que ce soit bien fait. Même les musées sont pleins d’oeuvres qui ne sont pas à leurs places. Principalement les musées anciens.

L.P.: Finalement un musée peut s’ouvrir partout à partir du moment où la reproduction prend le pas sur l’original?
L.B.: Non! Du moment que le conservateur a le désir de la montrer et que des visiteurs ont le désir de la voir. C’est la que tout se joue! Que ce soit l’original ou pas, c’est le désir de les montrer et de les voir qui prime. Il faut les montrer avec qualité. Nous, on peut tricher. Mais on ne peut pas tricher sur une chose fondamentale: la qualité des oeuvres! Les gens qui viennent, ils croient ce qu’on leur donne à voir. Donc, si on leur montre de la merde, ils vont croire que c’est ça l’art. On doit toujours veiller à ce qu’ils voient quelque

chose de qualité. Il y a des catégories différentes mais on ne peut pas tricher.

L.P.: De plus en plus les gens regardent avec les oreilles. Si une mauvaise pièce vaut très cher, elle prendra automatiquement de la qualité...
L.B.: J’ai trouvé un texte du 17e où l’on dit «Ne vous en faites pas, achetez cela, vous pourrez le revendre demain». Il y avait déjà de la spéculation...

L.P.: En tant qu’administrateur d’une collection, si un artiste, après 20 ans décide de retoucher une de ses oeuvres achetées par le musée et qu’il vous sollicite à ce sujet, quelle serait votre réaction?
L.B.: C’est compliqué. Le cas a existé avec Thierry De Cordier qui a repris des pièces du début chez des collectionneurs privés et qui les a transformées. Moi, je prendrais une bonne photo de l’oeuvre dans son premier état et puis je la lui confiera quand même. Mais je garderais un souvenir de ce que ce fut afin de savoir pourquoi je l’ai achetée. Je suis pour la transformation s’il y a une bonne raison.

La Louvière

Un art démocratique

Nommé il y a maintenant un an directeur du Centre de la Gravure et de l’Image imprimée (CGII) de la Louvière, Christophe Veys revient sur son parcours alors que se déroule sa première exposition dans cette institution à la fois pointue et résolument tournée vers le grand public. Interview réalisé en Février 2023.

Après le mandat d’Emmanuel Lambion résolument tourné vers la jeune création, celui de Christophe Veys, son successeur au Centre de la Gravure et de l’Image Imprimée, s’ouvre sur une exposition patrimoniale, une rétrospective de Pol Bury. Le centenaire de la naissance de l’artiste louviérois est évidemment incontournable pour cette institution. La renommée de l’artiste permet d’inscrire le centre à la fois dans un réseau local et international et de revenir à un taux de fréquentation pré-covid. C’est aussi une période de transition pour le Centre qui, outre des travaux de rénovation en prévision, ambitionne de devenir un musée de classe A, en valorisant la grande collection que ses murs abrite, notamment au travers d’une exposition permanente et d’expositions temporaires fédératrices dans la ligne de la politique culturelle de la région.

L’exposition des œuvres graphiques de Pol Bury, qui montre un aspect moins connu de l’artiste (impressions répétitives aux motifs vibronnants ou déformations optiques de paysages urbains) est un premier pas vers cette direction. A son arrivée en fonction, Christophe Veys reçoit donc ce projet initié six mois avant par sa collègue Véronique Blondel du service éducatif. Au lieu de simplement prendre la suite, il lui propose un co-commissariat. Par ce geste, il reconnaît le travail de sa collègue mais surtout il sort de sa zone de confort. Qui connaît Christophe Veys dans le paysage artistique Bruxellois l’associe plutôt à des artistes ultra contemporain·e·s ou émergent·e·s. Cependant, il n’est pas si étonnant qu’il ait choisi de s’impliquer dans la métamorphose du musée et ce pour au moins trois raisons : il s’est souvent mis au service des projets, il a la curiosité d’un collectionneur et il est particulièrement sensible à la discrétion des œuvres imprimées.

Christophe Veys a souvent préféré opérer comme un compagnon. Il s’est fait tout d’abord connaître au sein d’un collectif, Les Témoins Occulistes, et fut brièvement galeriste en binôme (Galerie Olivari-Veys), puis multiplia les collaborations de tout genre. Il n’y a qu’avec *Tomber en Amour* en 2020 à la Maison des Arts de Schaerbeek, une exposition en forme d’autoportrait de collectionneur que cette personnalité discrète s’est mise en avant. Ce paradoxe vient de sa position même de collectionneur, qui est au cœur de son rapport à l’art depuis longtemps : collectionner est un geste qu’il n’hésite pas à qualifier d’”égoïste” et qui est sans doute aussi un peu narcissique, mais c’est pourtant se tourner vers autrui en soutenant les artistes et en permettant aux œuvres d’exister.

Collectionner c’est répondre à une cohérence interne et parfois cryptique (“Il faut avoir en soi une disposition à vouloir rassembler, orchestrer les objets entre eux” dit-il) tandis qu’être commissaire ou directeur d’une institution serait davantage s’inscrire dans un réseau d’interactions plus large.

Toutefois, pour tenter de cerner la personnalité de Christophe Veys, il faut bien garder à l’esprit que le collectionneur et le curateur sont bien la même personne et que ce qu’il dit relever du “privé” existe bel et bien en relation avec un public. En 2017, lors de l’exposition *Private Choices* regroupe une sélection de pièces issues de 11 collections privées Bruxelloises. Christophe Veys y occupe une place à part, notamment parce qu’il est régulièrement présent dans l’espace en tant qu’hôte voire en tant que passeur. Les œuvres qu’il partage demandent souvent d’être montrées, manipulées et accompagnées car elles sont “non spectaculaires”.

Cette préciosité est autant poétique que concrète. Chaque pièce garde une valeur particulière et entière. Dès lors, on l’imagine assez bien guidé par une curiosité insatiable en train de parcourir l’immense collection du CGII et s’extasier aussi bien devant les incontournables que devant les talents plus obscurs. Cet intérêt pour la redécouverte d’artistes oubliés ainsi que la transmission de leur œuvre nous rappelle que Christophe Veys est aussi professeur d’histoire de l’art contemporain à l’Ecole Supérieure des Arts de Mons. Il s’intéresse en ce moment à l’œuvre du graveur et enseignant Gustave Marchoul. Plus surprenant, le Centre compte accueillir dans un futur proche une exposition Manga et une autre sur les vignettes Panini. Le grand écart est assumé. Il est inhérent au médium lui-même.



Christophe Veys : © Leslie Artamonow 2022

Florent Delval: Je t’ai connu pour la première fois en tant que curateur pour des galeries. Que faisais-tu avant cela ?

Christophe Veys: Un bon nombre de personnes du monde de l’art m’identifient comme l’un des trois « Témoins oculistes ». Cette asbl où Christina Olivari, Thomas Van Lishout et moi avons montré des artistes comme Edith Dekyndt, Benoît Platéus, Pierre Gérard, Myriam Hornard, Laurette Atrux-Tallau et bien d’autres, un projet né fin des années ‘90. Par la suite, j’ai poursuivi l’aventure en solitaire, dans le même lieu, à Etterbeek, sous l’appellation Porte 11. Ce n’est qu’une fois cette aventure de près de 10 ans close que les invitations de ces galeristes apparaissent alors dans mon parcours.

Tu as poursuivi ce travail avec les galeries lors de ta collaboration avec LMNO ? Quel était ton rôle alors ?

Natacha Mottart, la fondatrice de LMNO, est ma meilleure amie. Nous nous sommes rencontrés sur les bancs de l’ULB en histoire de l’Art. Elle a autrefois travaillé pour d’autres comme Artiscopes, puis Galerie Clara Rainhorn avec des personnalités comme Sophie Calle, Rebecca Horn ou Jean-Michel Othoniel, juste avant de partir pour faire le tour du monde et élever ses deux fils. Lorsqu’elle a commencé à rêver d’ouvrir une galerie, elle avait le souhait d’être en compagnie d’une personne qui était à la fois en lien avec l’art d’aujourd’hui, mais aussi avec qui penser et rire ce projet. C’est un métier extrêmement éprouvant parfois. J’étais son Jiminy Cricket. Nous avons ensemble défini le noyau d’artistes autour d’un axe souhaité par Natacha et Olivier son mari et qui tourne autour des sciences, en virevoltant jusqu’à la poésie. Un très bon exemple de la programmation est le premier artiste avec lequel nous avons lancé le projet : Pep Vidal.

Ces galeries ainsi que la plupart des lieux avec lesquels tu as collaboré travaillent ou travaillaient notamment à des échelles, des registres, des esthétiques qui semblent relativement cohérentes entre elles. Comment définirais-tu les lieux que tu fréquentes et les artistes que tu soutiens ?

Je pense que le lien fondamental entre tous ces lieux, bien au-delà de leurs esthétiques, tient à leur désir d’accompagner avec profondeur les artistes. Un engagement viscéral et artisanal. Il ne s’agissait jamais de grande structure mais plus d’une aventure bien plus humaine qu’économique. Quant aux artistes qui me bouleversent, je pense avec le temps qu’elles et ils construisent des pratiques non spectaculaires traversées tant par le quotidien, que le langage, le presque rien, une délicatesse qui loin d’être une posture, tient d’une force.

Peux-tu développer cette notion d’anti-spectaculaire ?

J’ai un faible pour les choses qui ne hurlent pas. Bien entendu on peut avoir (et moi aussi) des émotions instantanément face à une très grande toile de Pollock ou une installation/peinture immersive de Franz Ackermann. La maestria technique ne m’a par contre jamais fascinée. J’ai besoin de sens ou de sensible. En somme, je pense que j’aime les pièces timides. Celles qui



Interview de Christophe Veys

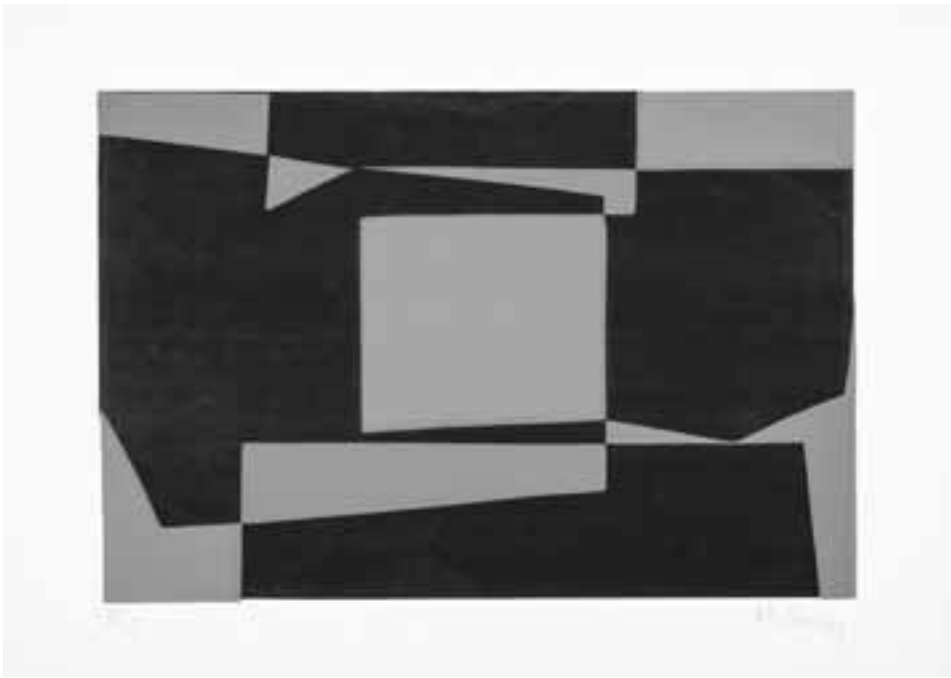
ne se dévoilent pas immédiatement, qui ne roulent pas des mécaniques. Mes yeux s’attardent plus souvent sur le discret et ce depuis toujours.

Tu es également connu comme collectionneur. Quelle différence fais-tu entre le regard du collectionneur et le regard du curateur? Ou comment les deux pratiques se complètent ?

Si la question est posée entre le collectionneur et le directeur d’un musée c’est très simple. Ma pratique de collectionneur est égoïste. Tout simplement ! Elle n’a de moteur que mon souhait de construire un puzzle sans plan déterminé (la collection Veys-Verhaevert) et ceci depuis très bientôt trente ans. La forme ne cesse de se transformer et nombre de pièces s’imbriquent les unes aux autres. La collection privée est un autoportrait du collectionneur. Par contre, agir vis-à-vis d’une collection comme celle du CGII c’est tout autre chose. Déjà c’est un héritage. Trois directeurs/trices avant moi ont construit ce projet et d’autres viendront après. Le filtre du goût intime n’est pas à mettre en jeu dans cette construction. C’est d’autant plus simple qu’au musée nous avons un petit comité interne d’acquisitions. Une collection institutionnelle est à la fois le fruit de donations par des artistes ou leurs ayants droits ou par des collectionneurs. Il s’agit donc en grande partie du goût des autres et d’une construction mentale portée par la direction et son équipe qui structurent l’ensemble. Actuellement au musée nous essayons d’avoir une politique de renforcement de nos forces (COBRA, l’abstraction construite, les artistes femmes…) ainsi qu’un projet qui souligne le fait que la gravure est un médium qui favorise un accès démocratique à l’Art.

Quand tu dis que la gravure offre un accès démocratique à l’art, parles-tu en tant que collectionneur ou plus généralement ?

En effet, je parlais en termes d’acquisition. Le Centre a pu montrer il y a quelques années une exposition autour de Jacques Putman, un éditeur d’origine belge. Il a mis sur pied entre 1967 et 1973 ce que l’on nomme aujourd’hui la « Suite Prisunic ». Chaque année, des artistes étaient invités à proposer quelques planches signées, numérotées et tirées à 300 exemplaires et vendues à des prix démocratiques. Parmi eux figurent des noms aussi incroyables qu’Arman, César, Tinguely, Niki de Saint Phalle (nous venons d’ailleurs d’acquérir une magnifique épreuve intitulée « Les amoureux » de 1971. Quoi de mieux pour une institution sise au 10 rue des Amours ?). Par ailleurs, tu as raison, le champ de la gravure et de l’image imprimée est aussi démocratique au sens politique du terme. Nous conservons par exemple des affiches créées dans les ateliers nés de l’énergie de mai 68 et bien d’autres portées par des élans politiques ou plus largement par des militantismes. La sérigraphie par exemple permet une réalisation peu coûteuse et a accompagné nombre de luttes. Nous le verrons probablement dans une exposition à venir au CGII.



Est-ce que la gravure peut être (encore) considérée comme un art populaire ?

La gravure a été longtemps le médium populaire par excellence. La célébrité des chefs-d ’œuvres de la peinture vient principalement de leur large diffusion via des gravures d’interprétation. En gros, depuis l’arrivée de la photographie, la gravure est un art plus indépendant. Aujourd’hui, dans une ère de domination numérique, il est intéressant de souligner que de nombreux artistes passent par la gravure afin de renouer avec un acte créatif plus direct. C’est par exemple le cas dans les grandes gravures d’Andrea Büttner. Elle taille notamment dans le bois afin de vivre une émotion, un geste qui la relie à la tradition des xylographies populaires des territoires germaniques. Nous sommes très heureux que la FWB ait accepté notre proposition d’acquisition d’une œuvre de la série des « Beggar », qui était montrée lors de sa sélection pour le Turner Prize en 2017. Elle arrivera bientôt dans nos murs grâce au principe de mise en dépôt de leur collection.

Dans quelle mesure le processus technique de la gravure participe à la réception et à l’émerveillement du public ?

Honnêtement, les processus techniques sont d’une complexité telle que parfois seuls les spécialistes peuvent percevoir la magie de l’agir. Afin justement d’aider à la compréhension des principales techniques, nous allons proposer aux visiteurs un espace didactique dans lequel ces questions seront abordées. Notre musée est un musée vivant puisqu’il accueille aussi des ateliers et notamment des ateliers ouverts, une formule que nous organisons grosso modo un vendredi sur deux et où les participant.e.s viennent avec leur projet ou juste leur désir de découvrir la gravure et la typographie. Elles et ils sont encadré-e-s par notre équipe éducative. Voilà une occasion structurée de vivre l’expérience magique de la gravure.

Quel est le champ recouvert par la dénomination Gravure et Image Imprimée? Est-ce que tu en as une définition personnelle ?

Je ne pense pas que ma définition soit particulièrement personnelle. Je m’inscris dans la succession des trois directions précédentes qui ont défini un vaste territoire qui irait de la xylographie à l’affiche, de la sérigraphie à l’eau-forte, du graphisme à la bande dessinée, de la manière noire aux livres d’artistes, des outils les plus contemporains au burin. L’élément qui les relie tient notamment à la multiplicité. Le titre de mon dossier de candidature était d’ailleurs « Pluriel par définition ».

Qu’as-tu découvert dans la collection du Centre ?

En 2022, nous avons franchi le cap de 15 176 œuvres. Ainsi, je n’ai hélas pas pu les vivre chacune à son tour. Au hasard des mouvement des pièces, j’ai la chance de pouvoir les voir passer. Pour en citer quelques-unes : un sublime grand format de Richard Serra, le majestueux « À l’aveuglette » de Pierre Alechinsky, les très belles pièces de Luc Tuymans, nos Louise Bourgeois, si l’on cite des personnalités célèbres. Mais nous conservons aussi, notamment depuis une superbe donation de sa fille, une bonne part de l’œuvre de Jean Coulon, décédé en 2020. Un buriniste belge incroyable à l’univers presque picaresque et qui fera l’objet d’une exposition monographique d’ici quelques années au Centre. Le monde des graveuses et graveurs est riche de ce genre de personnalités encore trop dans l’ombre.

Tu commences ton mandat avec une exposition de patrimoine (Pol Bury). Comment abordes-tu cet exercice ?

L’exposition s’inscrit dans le cadre du centenaire de sa naissance. Une magnifique occasion de s’inscrire dans un projet porté par les autorités locales et différentes institutions. Un moyen aussi de tisser du lien avec nombre d’acteurs locaux mais avec une portée nationale, voire même au-delà. À ma prise de fonction, on m’a indiqué que Véronique Blondel, du service éducatif, avait été mandatée depuis 6 mois afin d’établir un travail de recherches à propos de l’artiste. La ou le nouveau directeur pouvait ensuite s’accaparer ses recherches. Ainsi, je lui ai plutôt proposé d’imaginer un co-commissariat qui a donc donné naissance à cette très belle exposition qu’est « Pol Bury. Va-et-vient ». Elle interroge les apports de ses gravures dans ses sculptures et inversement tout au long de sa vie.J’avoue qu’ayant étudié l’histoire de l’Art début des années 90, j’avais une vision très monolithique de Bury. Un travail abstrait cinétique dont les ressorts ne me touchaient pas particulièrement et dont la reconnaissance manifeste me donnait la sensation qu’il n’était pas pour moi. Mais en travaillant sur le projet, il s’est révélé un chercheur infatigable et une personnalité à la trajectoire incroyablement riche. De plus, l’exposition à un succès qui fait un immense plaisir à toute l’équipe, revenant à des fréquentations d’avant l’épisode dévastateur de la pandémie.

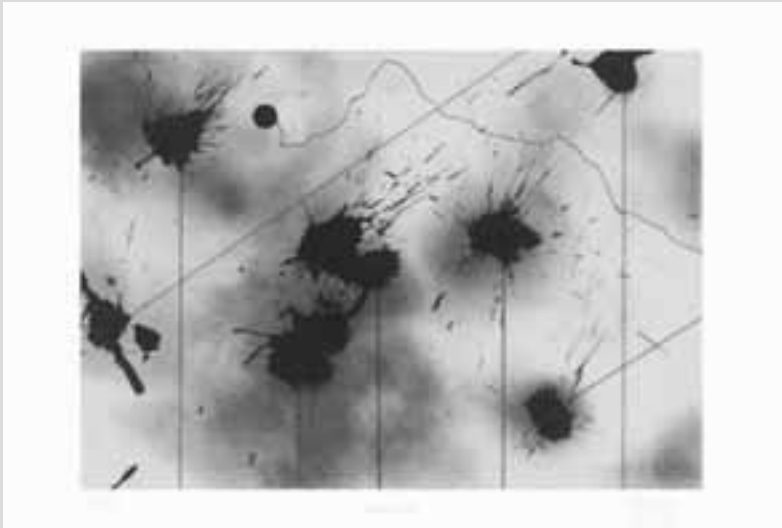
Comment comptes-tu imprimer ta marque de fabrique au programme à venir ?

Je pense qu’il est temps pour le CGII d’accepter pleinement sa mue. Celle d’un Centre d’art devenu musée. Notre collection est immense, riche et d’une grande qualité. Il ne faut pas perdre de vue que nous sommes subventionnés par le service du patrimoine de la FWB. Ainsi, la collection sera montrée (au deuxième étage du bâtiment) par un principe de rotation que nous sommes en train de définir. La politique d’acquisition est l’un des éléments les plus essentiels pour moi. Nous allons renforcer plusieurs axes déjà identitairement inscrits dans notre ADN : la gravure des artistes COBRA, la place des femmes en sont deux exemples. Mais la politique d’une institution aujourd’hui se mesure aussi dans sa capacité à ne pas apparaître comme une forteresse. Nous construisons donc actuellement une programmation et des actions visant à faire prendre conscience aux publics les plus diversifiés que nous travaillons pour eux. La médiation est donc centrale. Les artistes contemporains seront présents à la fois via le Prix de la Gravure et différentes expositions, principalement en relation avec l’histoire des collections. Tu parlais de « marque de fabrique ». Je pense qu’elle ne sera pas à l’image de ce que l’on connaît de moi. Je chercherai surtout à être l’ambassadeur, timide, des artistes œuvrant dans les champs qui sont ceux de notre institution et engageant une équipe merveilleuse dans cette voie.

**Centre de la gravure et de l’image imprimée.
Rue des Amours, 10
B-7100 La Louvière
+32 (0) 64 27 87 27
www.centredelagravure.be**

Gerhard Richter

MANÖVER (2022)



Que Gerhard Richter (1932), à un âge avancé, crée encore des œuvres étincelantes qui restent conformes à ses intentions radicales de maintenir l’art hors des sentiers battus et loin de la transposition subjective ou émotionnelle d’états d’âme et d’humeur sur la toile ou le papier est non seulement exceptionnel mais aussi courageux. Gerhard Richter n’a pas peint sur de grands formats de toile depuis plusieurs années, mais il parvient aujourd’hui à garder ses idées parfaitement intactes et abstraites dans l’intimité du travail sur papier. C’est ce que l’on a pu constater récemment dans le livre d’artiste « Mood », conçu par Gerhard Richter lui-même, dans lequel des dessins colorés datant du début de l’année 2022 sont publiés aux côtés d’un certain nombre d’aphorismes astucieux. Pour l’inimitable magazine Texte Zur Kunst (Berlin), il a conçu une édition « unique » « MANÖVER » qui visualise de manière poignante la façon dont Gerhard Richter couche sur le papier des pensées implicites sur le monde sans aucune réalité visible. Sur un papier à la lueur rose inquiétante, il a dessiné une fine grille dans et entre laquelle un certain nombre de taches à effet de halo se manifestent comme au hasard sur le support.

L’image « an sich » fait d’abord penser à un papier buvard rosâtre d’antan ... sur lequel l’excès d’encre (noire) du stylo s’est volontiers répandu en points mous, sans doute. « MANÖVER » est un titre qui s’extrait du non-engagement; c’est un concept militaire qui précède la guerre. C’est un terme qui n’indique pas immédiatement le calme mais de futurs troubles et un état d’instabilité et de pré-guerre. Richter – qui a vécu la Seconde Guerre mondiale dans sa ville natale de Dresde alors qu’il était un petit garçon – a-t-il en tête la récente calamité dramatique de la guerre sur le sol européen, ou Gerhard Richter a-t-il imaginé une image exemplaire comme une collection de toutes les guerres qui se déroulent et se dérouleront aujourd’hui. Le papier rose fait frémir les lignes et les taches noires ; la brume qui entoure ces taches peut être interprétée non pas comme romantique mais comme une double lecture entre des coups cosmiques insaisissables et plus proches comme des bombes et des obus dans un air ténu imprégné de guerre. Ah, comme cela nous rappelle même la peinture ancienne où il n’est pas rare que la guerre soit représentée, comme chez Jérôme Bosch, avec des couleurs toxiques insinuant un désastre humain.

Ce qui est très spécial dans cette nouvelle estampe, c’est la présence d’un petit cercle noir parfait, comme un point à partir duquel Gerhard Richter déclenche sur chaque estampe une ligne automatique unique qui s’éloigne du plan de l’image en formant des méandres, mais qui, en imagination, court plus loin dans notre esprit. Quelle impression puissante! Gerhard Richter, comme pour la plupart des impressions, ajoute toujours quelque chose d’unique à chaque impression, de sorte que même une édition GR ne dégénère pas simplement en un poster dessiné à la main. Bien sûr, Gerhard Richter est un homme qui non seulement doute de toute idéologie, mais qui remet aussi en question la véracité de toutes les images qui entrent en lice pour prouver un quelconque droit (collectif). Nous le voyons une fois de plus aujourd’hui ; comment les camps hostiles dans les conflits de guerre jouent sur les médias de masse pour rejeter la faute et l’agression sur l’autre. Les images de masse sont manipulées afin d’obtenir ou de conserver l’opinion publique de leur côté. Au cours de sa fantastique carrière, Gerhard Richter a depuis peint des œuvres emblématiques telles que « Bombers » (1963), « Onkel Rudi » (1965), « Townscapes » (1968), « 18. Octobre 1977 » (1988), « Septembre » (2005) ... Toutes ces peintures, avec beaucoup d’autres dans son œuvre, perdurent parce qu’elles n’entrent pas en coïncidence avec le sujet et le temps. Il en va de même pour ce sublime tirage TZK, désormais épuisé, qui suggère de manière fabuleuse et artistique un thème intemporel dans lequel l’actualité brûlante du moment est reléguée à un niveau où entre la pensée abstraite et rationnelle. Gerhard Richter reste un maître qui montre sans mots comment l’art peut toucher sans militantisme et sans tomber dans l’émulation des thèmes à la mode du jour.

Luk Lambrecht

L’édition « MANÖVER » a été publiée par Texte Zur Kunst (no. 128) dans une édition de 110 ex.

Traduit avec www.DeepL.com



Bernard Herbecq: « La maquette en terre valide les plans. Viennent d’abord les plans puis la maquette qui est le dernier contrôle. »

Valorisation des dernières donations de la collections de la Fondation Province de Liège pour l’Art et la Culture à Oyou

L’exposition *Volumes* se déploie autour d’un ensemble de maquettes en terre réalisées par **Bernard Herbecq** ⁽¹⁾ (1950), architecte liégeois associé à l’architecture organique. Depuis ses débuts, cet ancien élève de Jacques Gillet (1931-2022) – autre figure importante de l’architecture liégeoise –, n’a de cesse d’établir un dialogue entre ses propositions architecturales et le cadre naturel, urbain et social dans lequel il s’inscrit. Le focus porté sur les modélisations en 3D, permet de révéler un trait caractéristique et original dans la démarche de Bernard Herbecq : l’usage de la main et le besoin de placer la pratique au premier plan, ramenant également le geste ‘créateur’ à une échelle plus humaine. Il n’hésite pas à mettre littéralement la main à la pâte, comparant volontiers sa pratique à celle d’un bricoleur, tel qu’il le développe dans l’auto-construction de plusieurs bâtiments et dans l’élaboration et la fabrication de mobiliers. Entre intuition libératoire et amour de la matière, il modèle des ensembles complexes de volumes et d’espaces imbriqués, rythmés par la présence apparente d’éléments constructifs. Il maîtrise dans ses architectures un équilibre entre masse et légèreté, allure organique et symétrie, dont se dégage une force expressive des formes, intimement liées au territoire. Les maquettes en terre s’intègrent à la réalisation des projets après l’exécution des plans, permettant de valider ou d’invalider les différentes options choisies.

Il est donc aisé d’entrevoir les liens que ces petites constructions organiques peuvent entretenir avec la création plastique. Venant d’intégrer la Fondation Province de Liège pour l’Art et la Culture, ce nouvel ensemble donne le point de départ à une exposition curatée par Isabelle Neuray. Cette présentation permet de découvrir ou de redécouvrir le travail plastique de plusieurs artistes liégeois. Investissant l’ensemble du centre d’art Oyou de Marchin, sculptures, photographies et peintures se répondent en termes de formes, de textures, de matières, de perturbations de l’espace ou de sensibilités communes. Les sculptures en pierre taillée de Georges Bianchini (1954-1987) et les étranges totems sculptés sur bois de Paul Franck (1918-1989) rappellent une relation spirituelle à la matière. A côté de celles-ci, les œuvres d’Yves Barla (1959-2004), panneaux de bois couverts de sable et de pigments, semblent reproduire les formes silencieuses des microarchitectures. Une autre dimension volumétrique de l’espace s’ex-

plore sur toile et sur papier dans les œuvres de Guy Vandeloise (1937), de Sophie Legros (1976) ou de Michel Léonardi (1951). Celles-ci sont accompagnées d’un rappel à la nature et à l’environnement au sein des abstractions géométriques et expressives de Brigitte Corbisier (Liège, 1946), pierres et coquillages, incarnés dans leur substance la plus épurée, sont magnifiés par des traits de pigments sombres. Tandis que l’observation fine d’un microcosme se traduit par l’empreinte de texture chez les photographes Roland Castro (1948-2005) et Vicky Roux (Genk, 1942). L’exposition, en plus de donner une visibilité aux œuvres de la Fondation, dégage également un ensemble d’interrelations artistiques et humaines, présentes au sein de la création liégeoise depuis plusieurs décennies.

Créée en 2017 et active depuis la fin de l’année 2018, la Fondation Province de Liège pour l’Art et la Culture s’intéresse tout particulièrement à cette question de sauvegarde, de conservation et de valorisation d’un patrimoine artistique liégeois. Elle voit le jour à la rencontre de deux initiatives. D’une part, celles des artistes Guy Vandeloise et Juliette Rousseff, désireux de préserver leur patrimoine et de soutenir le dynamisme culturel liégeois. D’autre part, celle d’un représentant de l’institution publique, Paul-Emile Mottard, ancien député provincial pour la Culture, souhaitant créer une Fondation pour le soutien de la création. L’alliance de fondateurs privés (artistes) et publics (Province de Liège) est par ailleurs un exemple assez rare dans le paysage artistique. En tant que fondateur, la Province de Liège, apporte son soutien financier et de ce fait, vient compléter l’offre de sa politique culturelle. Les deux autres dispositifs de soutien à la création sont la Collection Province de Liège, dotée d’un budget annuel de 50 000 € afin de réaliser des acquisitions d’œuvres d’artistes liégeois et l’arthothèque proposant de mettre à disposition gratuite des usagers de la bibliothèque des Chiroux un ensemble de multiples d’artistes.

La première donation ayant intégré la Fondation est donc celle des membres fondateurs, Vandeloise et Rousseff, composée des œuvres personnelles des deux artistes, de leur collection d’art du 20e et 21e siècles, de mobiliers, d’une bibliothèque et d’archives ainsi que d’un patrimoine immobilier composé de leur domicile et de leurs ateliers. En plus de l’aspect patrimonial, les

deux artistes souhaitent que la fondation devienne « un lieu d’échanges, de confrontations, de rencontres dans des domaines divers tels que les arts, la philosophie, la science » ⁽²⁾. Ce souhait d’ouverture n’est pas sans rappeler l’activité que les deux artistes ont mené, avec d’autres, durant une dizaine d’années au sein de la galerie L’A ⁽³⁾ installée à Liège à la fin des années 70. Active depuis quatre ans, la Fondation s’est, jusqu’à présent, concentrée sur la prospection, la conservation, la restauration et la valorisation des donations reçues par des artistes ou leurs familles. Elle met sur pied quelques expositions collectives dans des institutions liégeoises telles que *Volumes* à Marchin. La valorisation des différents fonds passe aussi par le biais d’un soutien à la publication ou par le prêt d’œuvres. L’ensemble de ce travail est porté par Isabelle Neuray et, par Caroline Quaniars faisant partie du service culturel de la Province de Liège. Jusqu’à présent nomade, la Fondation vise actuellement à s’installer dans de nouvelles réserves en Province Liège et potentiellement à se développer de façon pérenne dans un lieu d’exposition. Cette étape pourrait donner une nouvelle dynamique à la Fondation et concrétiser véritablement la création d’un lieu d’échanges scientifiques, artistiques et humains, lui permettant de dépasser le cadre encore très intime et local de ses activités.

⁽¹⁾ Le travail architectural de Bernard Herbecq a fait l’objet d’une étude approfondie par Archidoc, présentée à l’occasion d’une exposition en 2018 à Liège en collaboration avec le GAR – Faculté d’architecture.

⁽²⁾ L’ensemble des missions de la Fondation sont publiées sur le site internet : <https://fondationartprovincedeliege.be/les-missions-de-la-fondation/>

⁽³⁾ En 1978, Jean-Pierre Ransonnet, Marie-Henriette Nassogne, Guy Vandeloise et Juliette Rousseff décident de créer un lieu tourné vers l’échange et la création. A partir de 1987, une nouvelle équipe d’artistes prend en main la galerie L’A.

Sophie Delhasse

Volumes, exposition à partir des collections de la Fondation Province de Liège pour l’Art et la Culture à Oyou visible du 29 janvier au 26 février 2023.

Bernard Herbecq : «Avec la terre j’éprouvais une jouissance»

Bernard Herbecq: Nous les architectes, on doit intégrer ce que sont les paramètres du bâtiment, le relief, les exigences des clients, le budget. Du fait d’avoir travaillé en autoconstruction, j’ai eu plusieurs personnes qui m’ont sollicité parce que j’étais un manuel. Je fais ça avec mes mains, j’allais leur montrer, je montais trois éléments de charpente et puis ils continuaient puis je revenais. Il y avait un travail, ça a été très important dans ma vie, le développement de mon travail.

L.P.: Tu parles des mains, c’est ce besoin de ressourcement qui t’habite. Retrouver le «faire», la matière...

B.H.: Il y a eu l’architecture, mais il y a eu beaucoup de meubles. Mes grands maîtres c’était Quick et Fluks, ils faisaient des avions avec des caisses à savons, c’était quand j’étais ado. Puis vinrent mes études. C’était l’époque 69-70, la pédagogie avec Jacques Gillet... Beaucoup d’architectes font des maquettes en carton pour visualiser les espaces. Moi j’étais trop paresseux. Le découpage, la précision, la colle, ce n’était pas mon truc, alors qu’avec la terre j’éprouvais une jouissance.

L.P.: La terre, c’était l’artiste qui sommeille dans l’architecte... B.H.: L’artisan. J’aurais pu être un charpentier.

L.P.: Que représente la finalité de ton legs de maquettes en terre à la Fondation? B.H.: Le GAR a repris tout ce qui était graphique: documents, dessins, articles. Ils ne reprenaient pas les maquettes. Je suis content que la Fondation se charge de les conserver.

Paul-Emile Mottard: Les expositions sont un axe important, la recherche de lieux aussi.

La nécessité d’avoir des murs pour cette Fondation provinciale afin de la faire vivre devient primordiale aujourd’hui?

Un des axes forts c’est de rendre vivantes toutes les donations que nous recevons. Les expositions sont un axe important et donc la recherche de lieux est tout aussi importante. C’est vrai qu’à Liège il n’y a pas de musée d’art contemporain, donc on souffre de ce vide et on est invité dans différents lieux de Liège où l’art contemporain s’exprime. Comme ici à Marchin qui est un des centres culturels incontournables dans ce secteur.

Vous mettez l’accent sur l’absence d’un musée d’art contemporain, une des fonctions serait de signaler ce manque avec l’ouverture de cette Fondation? Il faudrait être sourd et aveugle pour ne pas s’en rendre compte au niveau liégeois. Donc ce n’est pas une de ses fonctions, mais comme on a besoin de lieux d’expositions...

Le musée de la Boverie existe et il pourrait jouer ce rôle? Pour vous le musée de la Boverie, n’est pas un musée d’art contemporain? Non! Il pourrait jouer ce rôle.

Mais pourquoi ne le fait-il pas? C’est une question à poser à l’Échevin de la Culture puisque c’est lui qui pilote ce musée. Nous avons évidemment rapporté au niveau de la Ville notre souhait de pouvoir y organiser des expositions, mais il y a un encombrement dans l’agenda et il y a toute une série d’expositions qui sont prévues et ça rend la chose difficile. Nous réfléchissons aussi sur la nécessité d’exposer en dehors de la Province.

L’idéal se cantonne dans le nomadisme ? C’est le nomadisme, mais ce n’est pas la seule fonction de la Fondation, c’est d’abord de recevoir un patrimoine afin de pouvoir inventorier et conserver. Sans oublier l’édition d’ouvrages qui sont là pour démontrer l’esprit d’ouverture et la visibilité de la Fondation.

Jacques Gillet: artiste, architecte et pédagogue

Jacques Gillet nous a quittés ce 26 décembre 2022 à l’âge de 91 ans. Qui était Jacques Gillet? Si l’oeuvre créative de Jacques Gillet en architecture est largement dominée par la médiatisation de sa « Maison sculpture ».Son travail de pédagogue est plus méconnu . Nous vous livrons dans cette page deux témoignages de ceux qui furent ses étudiants: Bernard Herbecq et Eric Furnémont. Pour ceux qui veulent approfondir l’oeuvre, il existe un livre paru chez Archidoc N°6. Le livre édité par le GAR, apporte un regard complet sur celui que l’on qualifiait, non sans raison, d’architagogue du fantastique. Un jour, je me souviens lui avoir demandé de concevoir un plan d’aménagement pour une esplanade idéale devant la gare rue Paradis. Sur une feuille A4, il m’a pondu en l’espace de quelques minutes, sa vision idéale. Il était parti d’une passerelle qui enjambait la Meuse et qui devait relier l’ilot de La Boverie à la colline de Cointe en passant à travers la gare Calatrava. Sous la casquette de la gare exactement. Il prétendait qu’il y avait assez de place pour que ça puisse se faire. Il imaginait pour cette jonction une structure légère sur pilotis. Une architecture rafraichissante, aux accents japonisants qui offrait aux piétons la priorité sur l’urbanisme. Liège aurait eu sa «Hight Lane» sur Meuse, ce qui aurait été novateur. Jacques Gillet était un architecte visionnaire hors cadre. Il fonctionnait avec quelques longueurs d’avance sur les mentalités locales.

Bernard Herbecq: L’échec était accepté puisqu’on travaillait en direct

Bernard Herbecq, dans sa jeunesse, l’a eu comme professeur d’architecture en 1969, il nous offre savision du personnage. Une person-nalité hors norme, généreuse, pétillante et créative. L.P.: Quel est l’apport de Jacques Gillet dans votre travail ? B. H.: En fait, ce n’est pas l’apport formel. Il a fait cette maison sculpture et puis il a été à Rennes. Nous, on l’a eu comme prof quand il est revenu de Rennes. Il faut se remettre dans le contexte du post 68. A Rennes, il a fait des constructions en barres à béton et en papier collé. Et puis, je me souviens, c’était en octobre 1972, il nous dit : «Voilà, il y a une maison en démolition au pied de la Montagne de Bueren. Je me suis arrangé avec la ville, un camion viendra demain, nous allons charger tous les madriers et les bois et on va les amener sur le dessus de Xhovémont et nous allons faire des constructions, en direct tout de suite...» C’est le spontané qui primait avant tout... N’oublions pas que l’on était dans un cadre d’en-seignement qui prônait de retrouver la pulsion première. Les crayons, on les laissait de côté. C’est le marteau et la scie qui primaient.

L.P.: Le faire! B.H.: C’est ça, le faire et l’échec. L’échec est

accepté puisqu’on travaille en direct. C’est ça qui m’a marqué. J’ai retrouvé mon côté constructeur. C’est ça qui m’a fasciné chez lui: nous mettre au pied du mur. Je me rappelle d’une anecdote. J’étais dans des taillis , j’avais cloué une planche dans une petite souche de bois vivant, il m’a dit: «Un architecte ne démolit pas la nature.» C’est une phrase que j’ai intégrée. J’avais cloué une planche dans une souche de noisetier. Il avait raison. La nature primait avant le candidat architecte. Je n’étais pas un bon élève, il demandait beaucoup d’imaginaire, un bon coup de crayon que je n’avais pas.

L.P.: Qui sont les dépositaires de son esprit d’architecte ? B.H.: Henry Chaumont et Eric Furnémont il y avait aussi Yves Delhée.

L.P.: Pas vous? B.H.: Moi, j’étais avec ma foreuse et mes bou-lons, c’était très construit. Je n’étais pas dans la filière. Il avait un côté shaman. Il m’a quand même fort marqué, mais dans la question de style, d’attitude. Un jour, il nous a demandé de coter nous-mêmes nos travaux, je peux dire que huit dixième des étudiants étaient honnêtes. C’était surprenant, ça m’a marqué.



Jacques Gillet inspectant son chantier à Ouffet, 1997. photo, doc archive revue américaine « Friends of Kebyars» VOL. 33.1 N°86 page 38. 2018

Jacques Gillet avait un rêve qu’il aurait voulu concrétiser avant son départ. Il nous avait rendu visite en mars 2002 pour que nous puissions relayer dans FluxNews par une annonce son souhait de voir se poursuivre son chantier à Ouffet. Ce chantier, qui selon ses vœux les plus chers ne devait cesser de grandir, il cherchait un repreneur. Nous avions publié sa requête dans le FluxNews 28. Son message était clair: «Je cherche une personne aussi motivée que moi, disponible, active, volontaire, ayant la possibilité d’entraîner un groupe de travail...». Son projet de reprise n’a malheureusement pas abouti. Ce chantier expérimental d’architecture sculpture, une fois le terrain vendu, a été détruit. Ne restent que des images d’archives. Dans les réussites, il y a la «Maison sculpture» d’Angleur complètement tapie dans la verdure que ses héritiers ont essayé de faire classer en 2008 par la région wallonne, sans succès. Fort heureusement pour sa survie, c’est un privé qui a pris le relais. Vincent Servais, un ingénieur architecte liégeois l’a rachetée pour y installer ses bureaux.Une fois par an, une exposition s’y déroule avec des interventions d’artistes in situ, ce qui permet au public de se rendre compte de ce que fut l’architecture organique.

Eric Furnémont: On est d’autant plus indépendant que l’on sait dans quel jeu on joue.

Eric Furnémont a suivi des études d’architecture à Liège au sein de la section « architecture organique » de Jacques Gillet, préoccupé par la question écologique il réalise entre autres des maisons, des habitats groupés, des écoles en pédagogie Steiner, l’atelier d’artiste d’André Delalleau....

L.P.: Qu’est-ce que Jacques Gillet vous a apporté? Une anecdote vous a marqué?

E.F.: Il proposait à ses étudiants de venir faire un atelier pendant les vacances de Pâques. Il achetait des énormes rouleaux de papier d’imprimerie, pas chers, de deux mètres de haut. Il réquisitionnait la salle de dessin. Il mettait du papier sur tous les murs et il disait à tous le monde vous venez avec ce que voulez: des crayons, des marqueurs, et lui venait avec son tourne-disque et ses vinyles. Il arrivait le matin, il n’avait pas de programme, il mettait du Mendelssohn et puis il te disait: «Vas-y fais moi une architecture à la Mendelssohn». Quand on avait écouté la symphonie de Mendelssohn, il arrachait les papier et il mettait Erik Satie puis il nous disait: «Allez-y dessiner! Faites de l’architecture, n’importe quoi, dessinez!». Quand on avait fini ça, il mettait du Mozart et puis Beethoven et à la fin de la journée, il prenait tous les papiers. Il rassemblait tout le monde. On se mettait en rond et il nous disait: «Regardez vous avez vu ce qui s’est passé quand on a mis Mendelssohn et ce qui s’est passé quand on a mis Éric Satie». Avec Satie, nous avions tous fait des trucs cubistes, très minimalistes.

L.P.: Que voulait-il dire par là? E.F.:Il voulait dire qu’indépendamment du tempérament de chaque étudiant, il y avait des archétypes. Des structures formelles anthropologiques de base. Qu’il n’y avait pas de création ex nihilo. C’était un pédagogue. Il trouvait les moyens de nous faire nous rendre compte, de nous faire comprendre qu’il y avait des qualités formelles dans une architecture et que ces qualités n’étaient pas objectives mais objectivables. Que l’on pouvait les rendre conscientes et qu’on pouvait en tant que créateur s’en saisir consciemment dans une certaine mesure.

L.P.:Cette liberté du faire est toujours présente dans toute création... E.F.:Cette liberté du faire pour moi est d’autant plus grande lorsque tu prends conscience des structures qui t’ont formé. C’est juste imbécile de s’imaginer qu’on est complètement libre. Croire qu’on est complètement conditionné c’est nier toute faculté créatrice et de transformation humaine. Et croire qu’on est complètement libre, c’est avoir un regard imbécile sur ce qui nous a constitués depuis des millions d’années. Donc, c’est les deux. On est d’autant plus indépendant que l’on sait dans quel jeu on joue.



Vincent Servais: la «Maison sculpture» de Jacques Gillet, je la trouve magnifique quand on y vit dedans»

L.P.: En rachetant la «Maison sculpture» de Jacques Gillet, Vincent Servais, architecte lui aussi, est devenu quelque part son conservateur. Vincent Servais: C’est une oeuvre d’art! Je la respecte en tant qu’oeuvre d’art. On est obligé d’avoir des compromis techniques surtout pour le confort, on ne vit plus en 2023 comme on vivait en 1967.

L.P.: Vous gardez l’esprit de Jacques Gillet même pour la rénovation, je pense aux vitrages? Oui à fait! Nous avons également dû changer l’isolation de l’intérieur qui était en, écologiquement très discutable. On réalise une nouvelle isolation projetée à base de chaux et de chanvre. Même si cette architecture ne fait pas partie de mon courant naturel, je la trouve magnifique quand on y vit dedans. Le fonctionnement, le rapport à la nature, la lumière, c’est extraordinaire. On ne peut être que respectueux; même si ce n’est pas ta nature profonde.

Pierre Alechinsky, faits et gestes, en quelques mots



Pierre Alechinsky dans son atelier, travaillant sur la peinture « En vase clos », 2022.
Photo A. Delaunois/DR

La lumière douce de l’après-midi est chez elle, au sein de l’atelier de Pierre Alechinsky, sur les hauteurs de Bougival. La porte-fenêtre de l’atelier ouvre sur le jardin et des sculptures de Reinhoud, l’un des complices de toujours. L’atelier, installé dans une ancienne dépendance à l’écart de la maison, respire la tranquillité et le travail de création, peinture, gravure, écriture (sur un clavier d’ordinateur). Et réflexion. En arrière-fond, léger bruissement, le son d’une radio. Musique classique ou jazz, voix feutrées, rien d’envahissant, mais une proximité familière, un voisinage. Sur un mur, dès l’entrée, un travail en cours, le plan d’une possible exposition à venir. Circuit, tracé, images, numérotations, légendes. Le plan reprend, à l’aide de petits visuels, une série d’œuvres récentes, d’autres plus anciennes. Y figure le magnétique « Central Park » de 1965, pièce-maîtresse du parcours d’Alechinsky dans son travail de peintre. Ce qu’il dénommera des « remarques marginales », constituées d’une soixantaine de cases à l’encre noire sur papier, environne la partie centrale : peinte en premier dans l’atelier de Walasse Ting à New York, elle présente une déambulation visuelle et topographique dont les couleurs vont de l’orange vif au vert feuille. Les méandres évoquent l’ondulation sinueuse d’une énorme créature serpentine. Etape charnière, axe central en effet, qui marque chez le peintre d’après Cobra l’abandon progressif de l’huile au profit de l’acrylique sur papier, ensuite marouflé sur toile. La liberté, la souplesse du geste que procurent le pinceau, l’encre, l’acrylique.

Un deuxième mur réunit un large ensemble d’œuvres terminées, de tous formats. Tranches de châssis rangées les unes près des autres, face cachée, elles n’attendent que les gestes du peintre pour sortir et se laisser découvrir. Alechinsky, regard lumineux, la parole amicale et chaleureuse, en sort quelques-unes, les commente avec élan, en rappelle l’origine, rapporte une anecdote sur l’année, le titre, un souvenir. Et puis, au fond, se trouve le creuset de l’atelier. Objets intimes et fétiches d’affections accrochés aux murs, grande table, évier, rouleaux de papiers venus de Chine, tiroirs grands formats, plusieurs chevalets, mise à distance pour le regard. Une série de peintures sont en cours, adossées à la paroi. A côté, pinceaux et bols d’acrylique, toute une gamme. Chamois de titane, gris de Payne (du nom d’un aquarelliste anglais du XVIII^e siècle), un gris plus neutre, un rouge de pyrrole au velouté intense... Et sur le chevalet, un « tondo », ce châssis de forme circulaire, qui connut son apogée

chez les peintres de la Renaissance italienne, et qu’Alechinsky affectionne depuis plusieurs années. Le titre est déjà là : « En vase clos ». L’œuvre n’est pas encore entièrement terminée quand Alechinsky me la montre. Deux serpents s’y étirent face à face. Elle sera exposée au Salon d’Art, chez Jean Marchetti, pour ce qui, tous les cinq ans depuis octobre 1997, est devenu un rituel amical. Une exposition-anniversaire. « En vase clos » en est la tête d’affiche, à l’occasion des 95 ans du peintre.

Pierre Alechinsky : En 1997, Jean Marchetti m’avait proposé de réaliser, comme un clin d’œil, une exposition spécialement pour mon soixante-dixième anniversaire. Je n’ai pas dit non. L’intituler ne fut pas simple. J’ai finalement choisi « Peinture du temps que j’avais 69 ans », puisque nécessairement l’exposition se composait d’œuvres que j’avais peintes avant la date fatidique. Depuis, Marchetti a pris un malin plaisir à ce que je réitère l’expérience. Tous les cinq ans, à l’automne. Paul Cox avait écrit la préface en 1997. Cinq ans plus tard, en 2002, un autre ami s’en chargea, Ad Petersen, ancien conservateur au Stedelijk Museum d’Amsterdam, que je connaissais depuis la fin des années 1950.

Alain Delaunois : Mais les choses n’en sont pas restées là...

Non, puisque, si j’avance en âge, le travail n’a pas cessé d’avancer, lui aussi. En 2007, j’ai exposé des « Reliefs d’industries », à partir de pièces de mobilier urbain, les « taques » d’égout, ce belgicisme que les Français ignorent. Avec des empreintes, des estampages sur papier, que j’avais prélevés, notamment à La Louvière... C’est Marcel Moreau qui en écrivit le texte. En 2012, j’atteignais 85 ans. Alors « L’emploi du temps », ça commence à compter. a titre était trouvé, Daniel Abadie a rédigé la préface. Marchetti a tenu bon en 2017 pour les 90, moi aussi, et ce fut « Les barbiers de Saint-Gilles », puisque le Salon d’Art est aussi un salon de coiffure, à Saint-Gilles. Jean-Pierre Verheggen s’est joint à notre duo. Et en 2022... Je viens d’avoir 95 ans. Alors, pourquoi pas « Ultima » pour le titre, mais suivi du « point d’ironie », un point d’interrogation inversé. Et avec toi pour l’écriture du texte.

A.D. : Ce signe de ponctuation, le point d’ironie, on le retrouve chez Francis Picabia, chez les dadaïstes, mais aussi auprès de quelques auteurs du 19^e siècle qui affectionnaient le second degré, comme Alphonse Allais...

P.A. : Oui, mais ce qu’on ignore le plus souvent... c’est que le point d’ironie est une invention... belge. C’est un dénommé Jobard, qui avait créé dans les années 1830 le « Courrier belge », basé à Bruxelles, qui a inventé ce signe typographique si particulier. Il met à distance, il est piquant aussi. Et Jobard, qui n’avait pas mérité son patronyme, a inventé d’autres signes typographiques pour moduler les émotions. Et puis un autre bonhomme, Alcanter de Brahm, qui était écrivain, l’a popularisé tout un temps.

A.D. : Et ce point d’ironie est également familier de la créatrice de mode Agnès b.

P.A. : Oui, elle a contribué à le relancer, en créant, en 1997, l’année de mes soixante-dix, un périodique artistique gratuit, distribué dans ses boutiques, imprimé sur quatre feuilles. Elle confie chaque publication à un artiste. J’en ai réalisé un en 2018. Il ne comporte sur les quatre pages que des titres, écrits de ma meilleure main : la gauche, à l’encre noire sur le papier. Des « titres disponibles ». J’aime dire que les tableaux sans titre sont des enfants perdus. Et puis un titre... Imagine un écrivain, qui écrit, disons, dix ou douze livres sur toute une vie... S’il loupe un titre, ça se voit vite. Et ça se rattrape difficilement par la suite. Un peintre a forcément un peu plus de chance. Magritte, qui était entouré d’amis écrivains, a produit beaucoup d’œuvres. Avec ses amis, il a trouvé beaucoup de titres. Les mauvais titres chez Magritte sont rares. Michaux, à la fois écrivain et peintre, avait le sens du titre. Asger Jorn, Dotremont, aussi. Mais le titre reste pour moi une indication, il ne force rien, il oriente l’attention. Comme la lecture du tableau lui-même.

A.D. : Il reste toujours chez toi ce « peintre venu de l’imprimerie » que tu dois à ton passage à La Cambre, après la Seconde guerre.

P.A. : On croit souvent que j’énonce une boutade. Mais travailler à l’imprimerie, être face à la pierre lithographique, travailler avec d’autres, des maîtres-artisans, pour aboutir aux papiers imprimés, sur des machines à l’ancienne, de vraies et solides locomotives comme la Voirin – il n’en reste plus que quelques-unes aujourd’hui, les autres on les a envoyées à la casse – comme je le fais chez Christian Bramsen pour la litho, ou chez LRD pour la gravure, cela m’apporte une grande satisfaction. C’est également une résurgence, un souvenir des Ateliers du Marais, où du temps de Cobra

on travaillait en communauté, simplement par dialogues, expériences. Et cela me change de l’atelier où, pour la peinture, je suis seul avec mon pinceau, face au papier, face au tableau.

A.D. : Il y a davantage de doute à l’atelier ?

P.A. : Non. Le doute est là tout le temps. On n’abolit pas le doute. Et heureusement. C’est ce qui fait avancer. Si on ne doute plus, c’est qu’il est trop tard. Il faut à la fois une grande vigilance, et à la fois se laisser aller, et encore ne pas s’enfoncer dans l’ornière. Savoir bouleverser ses habitudes. C’est la même chose lorsque j’écris (1) Je suis dans un inconfort permanent. Je dis souvent que « les mots sont des pantoufles dans lesquelles tout le monde a mis les pieds ». Je m’astreins donc à éviter de porter des pantoufles.

A.D. : Tu viens d’avoir 95 ans. Le temps, qu’est-ce que c’est ?

P.A. : Le rythme de travail est forcément différent. Mais je n’éprouve pas l’ennui ou l’impossibilité. Ce qui est difficile, c’est de ne plus pouvoir converser avec tous les autres. Les amis qui ne sont plus là. Et puis les lieux ont changé, et changent encore. Je n’ai plus l’envie d’aller dans des villes, ou des quartiers, qui ne sont plus ceux que j’ai connus. Même à Bruxelles ou à Paris.

A.D. : Et dans ton travail ?

P.A. : Heureusement, je ne sais jamais dire à l’avance ce que les choses vont donner, et je m’en remets à l’imaginaire, à l’inattendu, à l’imprévu parfois. Je peux réaliser une série de gravures sur papier, et les laisser reposer, puis y revenir, parfois des années après, en les rehaussant à l’encre, à l’aquarelle. Il n’y a pas de règle. Pour les peintures, de même. A un certain moment, et après de nombreuses tentatives ou transformations, qui prennent des jours ou des semaines, on ne trouve pas la solution de l’énigme. Alors il faut laisser. Mais ce n’est pas un abandon, ça a toujours été comme ça. On est arrivé au bout d’une journée, on croit que l’image en restera là. Et puis avant de quitter l’atelier, on a une impulsion, on remet le pinceau dans l’encre, et on trace une ligne, un signe. C’est ce moment-là qu’il fallait attendre. Il suffit d’un rien, d’un hasard ou d’un geste, pour que survienne ce qui sauve le tableau.

A.D. : Le monde aujourd’hui, la guerre en Ukraine...?

P.A. : Mon père, russe, juif, athée, suspect donc, venait lui-même d’Odessa, et avait dû s’échapper, émigrer, avant d’arriver en Belgique et d’être naturalisé. J’ai connu, enfant, la fuite sur les routes du nord de la France, lorsque les Stukas des nazis mitraillaient les civils. Puis l’occupation, à Bruxelles. A la Libération, ce qu’on a appris sur les camps. Et l’espérance qui renaissait, démentie par la Guerre froide. Mais je n’ai jamais imaginé que l’Europe connaîtrait à nouveau les monstruosité

Entretien : Alain Delaunois

Voir Pierre Alechinsky, Ambidextre. Gallimard, 2019.
A paraître : Le Sens des tarots et autres souvenirs, texte de Marcel Lecomte, notices et illustrations de Pierre Alechinsky, Ed. La Pierre d’Alun, 2023.



Pierre Alechinsky dans l’atelier de lithographie de Christian Bramsen, à Paris.
Photo A. Delaunois/DR

BORIS LEHMAN. MUSIQUE D'UNE VIE



Boris Lehman, *Baisers*

« Mon cinéma est promenade, voyage (dans l’espace et dans le temps mais aussi à l’intérieur de moi-même), glanage, rencontre, déambulation, et qui veut bien me suivre ou m’accompagner fera le voyage avec moi, je veux dire fera le film », Boris Lehman.

Livre-monde qu’on emportera lorsque la fin du monde sonnera, livre-somme qui pousse les vertiges de l’autoportrait jusqu’à la pataphysique, *Le petit Boris illustré. Boris Lehman par lui-même* est à l’image de son concepteur, un ouvrage hors norme, inclassable, pléthorique, opératique. Figure aussi incontournable qu’insaisissable du cinéma indépendant, expérimental, auteur de près de cinq cents films qui s’étirent des années 1960 à aujourd’hui, Boris Lehman a conçu, tant dans le champ du septième art que de la photographie, un dispositif bâti sur l’intrication œil-main-vie et sur le principe d’un *work in progress* structurellement infini. Pas d’analyse, d’exégèse de ses films *Magnum Begynasium Bruxellense*, *Muet comme une carpe*, *Babel/ Lettre à mes amis restés en Belgique*, *Leçon de vie*, *Histoire de mes cheveux*, *Mes 7 lieux*, *Homme portant*, *Une histoire d’amour*..., pas de méta-cinéma ni de regard de surplomb mais une constellation de photographies, de documents, de dessins, de poèmes qui, suivant l’ordre de l’abécédaire, nous mènent d’Adam et Ève au Golem, du Club Antonin Artaud à Masques, de Miroirs à Nus en passant par Films ontologiques, Pologne, Juif, Mort, Baisers et Femmes pour ne citer qu’une poignée d’entrées.

Dans ce livre de bord qui s’apparente à un ovni, à un album zutique lancé par un facétieux Zutiste du XXIème siècle (l’entrée Zut clôture faussement l’ouvrage qui, *in fine*, s’auréole, d’un ETC), on retrouve, mis en abyme, le questionnement sur l’identité, sur la représentation d’un soi au travers duquel surgit le monde. Variations sur les flottements d’un « qui suis-je ? » sans contours dès lors que le Je est pris dans les devenirs, pluralisé, troué par les mouvements collectifs et la biographie du monde, son œuvre-Babel n’a cessé d’explorer une veine introspective qui déborde le soi en direction de l’impersonnel. Le journal intime se déporte vers l’extime dès lors qu’il n’y a pas d’autoportrait qui ne soit traversé par l’hétéroportrait, par l’imbrication des forces centripètes et des forces centrifuges. Histoires de soi, récits rhizomatiques d’une première personne du singulier diffractée dans les jeux d’une indécidabilité quant à l’énonciation, au fil d’un ludisme paroxystique qui danse entre la romance rimbaldienne du « Je est un autre » et la revisitation borislehmanienne du cogito cartésien en « je filme donc je suis ». La réécriture du « cogito ergo sum » délivre la vérité de sa pratique : filmer est l’expression d’une pensée. L’inventaire de ses propriétés (au sens de Michaux) est transitif au relevé des propriétés du cosmos, des autres, sujets humains, non-humains, objets. Histoires de cène, de mises en scène de sa vie, de sa mort, de ses funérailles, des origines juives, de la mémoire d’un siècle marqué par la

Shoah. Ce qui advient, l’infra-ordinaire, les mythes fondateurs, les micro-mythèmes, les instantanés, l’imperceptible, il faut le filmer, l’enregistrer en se tenant au plus près du branchement sur un mouvement perpétuel. Sur la ligne d’horizon de cette entreprise titanique pulsée par le souffle de la résistance, se découpe le vœu, l’impératif éthique, plus largement existentiel, de sauver de l’oubli, de la mort, du sans-image. Sauver de l’anéantissement les vivants, les morts, les disparus, le presque-rien qui est presque-tout, les fils de laine de la pelote nommée Temps, les arracher à l’indifférence de l’amnésie, à la non-existence, à leur disparition programmée par la main des hommes ou par la longue échelle géologique des ères. La caméra, l’appareil photo s’affirment intercesseurs d’une rédemption tout en immanence, se posent en générateurs d’étoiles de rédemption pour reprendre la formule de Franz Rosenzweig.

Les films étant souvent tournés sur plusieurs années, ayant pour matière le temps qui passe, attestent-ils un être, une individuation nommée Boris Lehman ? Lèvent-ils le doute sur le rêve d’exister ? Accordent-ils à leur créateur le sceau de la densité filmique ? Davantage qu’authentifier ce qui n’existe que dans sa fuite, ses courts et longs-métrages, ses photographies se livrent comme des créations golémiques, des concrétions animées par l’esprit de B. L. qui a fait du Golem une figure centrale de son esthétique. Descente dans le motif du Golem, un motif central de la mystique et de la culture juive, méditation sur la para-démiurgie, son film *L’homme de terre* creuse à la verticale des noms et des songes, remonte à l’enquête étymologique, à « Lehm-Man(n) », « l’homme glaise », « l’homme-argile » et accomplit avec les signes visuels, sonores, langagiers la quête interminable d’une monstration de soi jusqu’au point où tout dévoilement secrète un nouveau voile, dans un battement infini entre révélation et dissimulation, entre impossible épuisement du montrer et facétie de la dérobade ultime. La définition du portrait, c’est de laisser échapper des facettes dans l’invisible, dans l’indicible, de jouer sur l’aveu, l’« ecce homo » et sur la pudeur, la spirale, la ligne de fuite, d’affoler le royaume de la logique en le décoiffant sous le vent lewiscarrollien des paradoxes. Virtuose espiègle et mélancolique de la paradoxie, Boris Lehman subvertit les zones de confort identitaire et représentationnel : dans ses films, il cherche à se représenter en tant que B. L., à la fois même et autre que l’instance d’énonciation, et à interpréter un personnage nommé Boris Lehman. Plutôt qu’attester une existence, la pellicule des films agit comme une bande de Möbius en proie à une forme de gestation continuée, qui opère la réversion du dehors et du dedans.

Pianiste, passionné de musique, auteur d’un livret d’opéra (*La Véritable Histoire de la Dame blanche*, musique Fanny Tran), Boris Lehman veille à la musique des images, aux chants qui montent du temps spatialisé en images. Esthétique et politique de l’amitié, art

cinématographique de la rencontre de personnes, de lieux, d’événements, famille élective tissée avec Chantal Akerman, Henri Storck, Jonas Mekas, Patrick Van Antwerpen, Arié Mandelbaum, Eugène Savitzkaya, Antonio Moyano, Sarah Moon Howe..., affinités avec Walter Benjamin, l’Oulipo, Georges Bataille..., femmes aimées, éloge de l’oisiveté, de la marche, de la flânerie, arpentage situationniste de la ville de Bruxelles, 300.000 photographies prises avec son Nikon, accumulées durant des décennies, films sur la peinture, sur les peintres, fratrie des 6 Lehman brothers, naissance à Lausanne le 3 mars 1944, questionnement sur la réalité du réel (le réel, c’est quoi ? »), concept de réalité filmique, imaginaire proche des marginaux, des hors-système, choix de la sécession, de la résistance au cinéma devenu spectacle, au cinéma javellisé qui n’en finit pas d’agoniser...

Depuis près de soixante ans, le cinéaste promène un regard d’enfance qui ouvre le corps du temps, qui prélève des expériences vécues, filmant sans relâche afin que le monde ne se dilue pas, tienne en place. Chez Boris Lehman, filmer est synonyme de vivre, se tient sous le signe de la nécessité vitale, de la pulsion à persévérer dans l’être. Y a-t-il du non-filmable en soi ? Il semble qu’aux yeux du cinéaste-poète le non-filmable (contextuel, pas structurel) soit chaque fois ouvert à sa possible représentation. Son cinéma-vie repose sur l’abolition de la distance entre existence et création. Le vitalisme de Boris Lehman nous murmure que le cinéma, la photographie, la manière dont il les pratique, ne sont pas des médiums extérieurs à la vie qu’ils mettraient en forme, mais qu’ils sont taillés dans le sang et la chair de l’existence. « Ma vie est devenue le scénario d’un film qui lui-même est devenu ma vie » (Boris Lehman) : au travers de cette circularité, l’invasion réciproque de l’existence et de l’art se pose comme le foyer énergétique d’une entreprise artistique et existentielle unique, radicale, qui ne s’est construite qu’avec la seule liberté comme souffle et boussole, dans un refus de toute compromission avec l’avalement de l’art dans les circuits officiels de l’aseptisation inoffensive, sans avoir jamais pactisé avec la domestication d’œuvres coulées dans la sphère marchande du divertissement.

Véronique Bergen

Boris Lehman, *Le petit Boris illustré. Boris Lehman par lui-même*, Ed. Yellow Now, Côté Cinéma, Avant-propos de Léopold Blum, 736 p., 59 euros.

Palazzo Grassi



Lorsque les portes se ferment sur la biennale de Venise, ce qui advient de coutume à la fin du mois de novembre lors d’une édition normale, commence le grand exil. Toutes les expositions de la biennale et toutes celles qui gravitent autour de l’évènement sont démontées et mises en caisses. A l’approche de Noël, il n’y a bientôt plus objet d’art contemporain qui vive. Le comble, alors que quelques mois avant la ville en regorgeait. Cette sortie de l’art contemporain fait bien sûr à peine sourciller Venise. De l’art contemporain, elle en a vu dans son existence. Elle fait avec ou elle fait sans. Elle possède de toute façon toujours ses murs, arcades, statues de pierre, chapiteaux sculptés, couleurs, tours, canaux, ponts, cheminées, bibliothèques, musées et universités. Quant à ses cafés, restaurants et touristes, elle ne les perd pas non plus. Ceux-là lui courent un peu sur l’échine, mais là encore, dans son riche passé, elle en a vu passer des manants. Alors, quelques-uns de plus ou de moins...

Après l’exil, dans la brume humide qui enveloppe Venise, luit, seule, une ultime loupotte, celle du Palazzo Grassi. Noble, auguste, institution qui, de coutume, joue un peu les prolongations. Le fait est qu’elle joue à domicile, la Fondation Pinault. Elle est venue s’installer à Venise il y a un bout de temps maintenant, et force est de constater que c’est une sorte de phare en la Sérénissime, qui réussit presque le pari d’établir une forme de stabilité en terme d’art contemporain, par delà les vagues que creusent la biennale. En guide rassurant, elle donne presque toujours quelque chose à ses ouailles, même quand tout le monde est parti avec une solide gueule de bois, fut-elle à mettre au compte du lait des rêves, ou d’un médiocre *prosecco* qu’on vous aurait servi pour creuser non pas des vagues mais des marges de bénéfice. Car il ne faut pas se leurrer : même pour tous ceux qui y croient, ceux qui pour présenter une exposition auront loué on ne sait quelle fondation, on ne sait quel pauvre espace de pêcheur que quelque exploitant immobilier sans scrupule aura converti en espace d’exposition temporaire loué à prix d’or six mois par an, cela coûte la peau des fesses de rester dans Venise aussi longtemps. Au bout de six mois, quand les plus tenaces entrepreneurs et entrepreneuses de l’art, fondations, galeries privées, collectionneurs et on en passe, se rendent un peu compte que leur projet est passé tout aussi inaperçu que le reste, ou plutôt que, comme le reste, il s’agit de disparaître à présent, il y a ce moment de douleur financier où on décompte tout ce que la lagune sera encore parvenue à avaler cette année. De rares personnes dans tout ça se frottent les mains : ceux ou celles qui auront su vendre des services ou louer des espaces. Mais ils se gardent d’être trop en vue au

moment de s’emparer de l’addition. Ils filent à l’anglaise et reviennent après quelques jours, le compte en banque bien garni, pour déguster au soleil d’hiver leur meilleure bouteille de *prosecco*, soigneusement conservée pour ce secret moment de faste.

Pinault (et non pinot) est toujours là quand ses amis de l’art sont retournés chez eux. Lui, il ne loue pas : il a acheté. Un bail emphytéotique peut-être, noué avec la ville. Mais cent ans à Venise valent mille ans. Et en grand prince magnanime, il laisse ses portes ouvertes jusqu’aux premiers jours de janvier, pour les quelques amateurs égarés qui traîneraient encore là quelque part, et qu’il pourrait éventuellement encore gagner à sa cause, si tant est que cela lui soit nécessaire.

L’exposition qu’il aura fait courir tout au long des mois de biennale en 2022 est donc encore là, en décembre et jusqu’aux premiers jours de janvier 2023. Et cette année, c’est à Marlène Dumas qu’il a ouvert ses précieuses cimaises. Le Palazzo Grassi propose toujours de massives rétrospectives en ses murs de quelques figures tout aussi imposantes de l’art contemporain, et en particulier de la peinture contemporaine. Cela nous a valu des moments assez mémorables, comme l’exposition de Rudolf Stingel, un des protégés de Pinault, qui reste sans doute celui qui aura réussi la prise de la Bastille/Grassi la plus convaincante de toutes, en son enveloppante exposition ayant pris le trompe l’œil pour atout. Une exposition qui remonte déjà à dix ans, en 2013. Mais il y eut aussi une belle présentation post-mortem de Sigmar Polke et un louable effort de Luc Tuymans. Pas exactement des amateurs en matière de peinture. En d’autres cas, par contre, la déception fut plus évidente, voire plus attendue, comme lors d’expositions dédiées à Albert Oehlen ou Martial Raysse qui tombèrent un peu à plat. Cependant, certes, chacun a ses goûts. François Pinault, bien sûr, a des goûts. Et il a le bon goût en tant qu’actionnaire majoritaire de Christie’s de proposer aussi au reste du monde de partager ses goûts, et d’en payer éventuellement le prix, à l’occasion. Ce que l’homme aura encore su souligner en ouvrant un lieu parisien à l’emplacement d’une ancienne bourse. Il y de ces destins ! Comme Pinault brasse très large, il y a bien sûr parmi tous ses protégés une cohorte de génies qu’on saurait difficilement boudier, à commencer par Bruce Nauman, Charles Ray, ou David Hammons. Vous me direz, des hommes, encore... Bon, alors cette année, on fait Marlène Dumas. En plus, Marlène Dumas vient d’Afrique du Sud. Ce qui fait d’une pierre deux coups, par rapport à l’air du temps. Il se trouve cependant que Marlène Dumas, pour

être d’Afrique du Sud, n’en est pas moins une blanche, descendante d’Afrikaans, soit de colons hollandais de l’Afrique du Sud. Elle a passé une grande partie de sa vie aux Pays-bas, et elle a même représenté ce pays à la Biennale, il y a longtemps, en 1995. Elle a un père qui fut exploitant de vins en Afrique du sud. Est-ce que tout cela compte ? Est-ce que ça passe la douane ? On ne sait plus finalement. On s’y perd avec ces critères. Toujours est-il que Marlène Dumas est une autre colossale figure de la peinture. Elle occupe une belle part du champ de bataille de la peinture (« on » en a décidé ainsi, du moins, on lui a donné ce titre, cette visibilité). Quiconque se frotte un peu à la toile et au pinceau, se piquant de représenter la figure humaine la voit invariablement arriver. Et on ne vous parle même pas de l’aquarelle : elle a balisé l’espace d’une aquarelle contemporaine, revisitée. Cette exposition offre donc l’occasion à quiconque de faire un peu l’état des lieux de ces deux champs de la peinture contemporaine, investis par elle : la représentation de la figure humaine, et l’usage de l’aquarelle.

L’exercice spatial du Palazzo Grassi n’est pas des plus commodes pour les peintres, nonobstant le fait que les salles en enfilade formant deux parcours rectangulaires continus, ouverts sur un vertigineux patio semblent s’y prêter. Ce sera sans doute que Venise, le Grand Canal, la majesté des lieux mettent une pression particulière à qui s’aventure en cette cocotte minute. On peut dire que Tuymans s’en est tout juste sorti. Sa peinture tanguait quand même un peu dans le Palazzo quand il y a exposé en 2019. On l’avait trouvé plus à son aise dans les murs de notre cher Palais des Beaux-arts de Bruxelles, d’Horta en 2011. Moins à l’aise à nouveau au Wiels, pour le coup, en 2009. Tuymans ne sera jamais aussi bien exposé que lorsqu’il est montré dans un lieu datant du 19^{ème} siècle, un lieu bourgeois engoncé en lui-même, si possible. Là, Tuymans fait toujours merveille, dans sa manière obstinée et formellement dérangée de secouer quelques vieux tapis sous lesquels on a glissé d’affreuses histoires de famille, touchant à l’histoire des Nations.

Mais nous nous égarons, car il s’agit de parler d’Afrique du sud. Enfin, de Marlène Dumas, qui est cette hollandaise originaire d’Afrique du Sud. L’artiste fait le choix de prendre le Palazzo Grassi « tel qu’il est ». Et il n’est pas peu de choses. Tuymans avait fait réaliser une immense et bizarre mosaïque qui se déployait sur le sol du patio, et que l’on pouvait contempler depuis les coursives, là en haut. Stingel avait joué de cet effet « arts décoratifs » à une échelle encore plus

extrême, et plutôt réussie, lui qui avait démultiplié des motifs de tapis persans. Dumas, elle, joue une autre carte et débute son exposition sur un tableautin représentant un baiser : « Kissed », 2018. Il apparaît sur le premier pallier de la volée d’escaliers menant aux étages : ce pallier étant toujours d’importance, dans les parcours d’exposition au Palazzo Grassi. C’est une sorte de point de passage inévitable, là où doit être joué la première note. Riche iconographie bien sûr que celle engagée par un baiser, de Judas aux Vierges à l’enfant jusqu’à Warhol, en passant par Brancusi. On sent que l’intention est celle de « toucher » d’emblée le public. C’est une peinture qui a l’audace (à moins que ce ne soit de la naïveté) de solliciter le regardeur en ce registre déclaré de l’émotion empathique. C’est en vérité déjà ici que se distinguent des grands traits de la poétique de cette peintre : pour activer cette empathie, elle va se diriger résolument vers des registres de vulnérabilité. Le corps sera central. Il sera volontiers mis à nu. Il sera volontiers exposé en son fragile état : de jeunesse, d’enfance, de maladie, de vieillesse. Il y a, là aussi, un régiment de peintres dont on sent dans le lointain la clameur s’agissant de ces expressions de la vulnérabilité. Mais allez savoir pourquoi, ce n’est pas un peintre que l’on désirerait évoquer à ce point du récit, mais une photographe : la fameuse Rineke Dijkstra. Hollandaise (elle aussi).

Il faut bien constater que ce que l’on a nommé dans l’histoire de l’art l’expressionnisme est une affaire qui a beaucoup intéressé les artistes du nord : de l’Allemagne, de la Scandinavie, et de la Belgique et de la Hollande aussi, si l’on songe seulement à Cobra. Ce qu’il y a de merveilleux avec Dijkstra, c’est sans doute la combinaison qu’elle établit entre un réalisme éthéré à la Vermeer et précisément le registre de la crudité de la chair, et de la cruauté du monde, qui attend au tournant les enfants nés sur cette terre. Le tout étant enveloppé dans un voile conceptuel créant une profonde méditation sur l’image, sur la représentation. Enfants qu’elle représente abondamment dans ses photographies et vidéos. Ce qu’elle partage avec Dumas. Néanmoins, c’est ici qu’une différence nette apparaît : chez Dumas, on ne s’encombre pas de jeux réflexifs, notamment quant à la relation de l’art au réel. De grandes libertés sont prises à son égard. Il y a peu, voire pas, d’éléments dans ses peintures qui nous évoquent une localisation ou un temps précis : en un mot, un réel. En général, les personnages ont quelque chose d’intemporel. Ce qui va les définir en priorité, ce sera leur sexe, et leur identité ethnique. Il est un fait que l’identité africaine, noire, revient souvent sur le devant de la scène de son art, en sus de l’identité disons occidentale blanche. On sent une volonté de donner voix à cette Afrique, que l’on a tant privée d’expression au fil des siècles, et que l’on comprend si mal, plus mal que jamais sans doute. Mais même avec ces indices, on reste dans une zone abstraite. Et le credo quant à l’Afrique ne convainc pas réellement, fut-il sincère. Ces pôles de référence que sont le sexe et l’identité ethnique de l’individu représenté apparaîtront parfois troublés en ses tableaux, laissant voir des êtres éventuellement asexués, ou au contraire à la sexualité exacerbée. Il n’est pas sûr qu’on gagne au change, cependant. Les délicatesses de Dijkstra manquent un peu chez Dumas. Et lorsqu’elle veut ainsi aller droit au but, elle perd souvent beaucoup en route.

Le réel revient toutefois quelque peu chez Dumas, mais d’une façon qui serait presque impromptue, nonobstant la régularité de ce retour. En effet, surgissent fréquemment en son oeuvre des portraits de personnages soudain identifiables, et volontiers identifiés (par du texte, inclus dans l’image par Dumas, parfois, ou par l’usage de visages très connus). Sont représentés des personnages historiques, souvent des personnalités de l’art, ou de la politique. Ils sont en nombre dans cette exposition : dénombrons seulement Pier Paolo Pasolini, Charles Baudelaire, Oscar Wilde, Marilyn Monroe, Jean Genet et on en passe.

chinoises

Le réel refait aussi irruption dans quelques tableaux « d’histoire ». Comme par exemple dans le tableau « No Belt », daté de 2010-2016, et représentant le fameux mur bâti par les israéliens pour, disent-ils, se prémunir du terrorisme palestinien. Le réel vient donc au spectateur sous forme de coups d’éclat. Un peu comme l’émotion, en somme. On observe tout au plus un petit mécanisme adopté par Dumas qui consiste parfois à s’intéresser aux personnes moins connues, ayant fréquenté de près les dites personnalités historiques. Comme pour faire un pas de côté et ouvrir un peu le réel, justement. Par exemple elle fait le portrait de deux amants de Genet : Abdallah Bentaga, et Mohamed El-Katrani. Cependant, on reste là dans une galaxie proche. Là encore, chez Dijkstra, on va aller vers un réel plus marginal : tel jeune homme s’engageant dans l’armée française par exemple, qu’elle va photographier à l’aube de son engagement, puis quelques années plus tard, comme pour faire aussi un portrait du temps qui passe et qui marque. C’est plus banal, plus commun, mais cela donne au réel plus d’épaisseur. Après tout, Vermeer a représenté une jeune femme anonyme versant du lait d’une jarre. Rien de bien spectaculaire.

On sent que tous ces hommages rendus à des figures artistiques sont sincères : on ne doute pas qu’ensemble elles forment la carte du tendre de Dumas. Que cela est une famille (au sein de laquelle on notera l’importance de la question sexuelle, s’agissant de Genet, Wilde, Pasolini...) de laquelle elle se sent proche. On perçoit aussi que lorsqu’il est question d’un épisode historique aussi tragique que celui du conflit israélo-palestinien, l’intérêt est entier, comme l’est la volonté d’y sensibiliser un public. Néanmoins, on dirait que c’est lorsque la peinture de Dumas va dans ces directions qu’elle s’affaiblit le plus. En fait, pour aborder en peinture le « portrait de célébrité », il semble qu’il y ait désormais une étape inévitable à franchir, qui est celle de Warhol. Ce qu’Elizabeth Peyton a bien compris, elle qui réussit assez brillamment à reprendre l’idée d’élite, d’aréopage, à son compte, en la frottant, comme Warhol, au populaire, au médiatique, et à l’intime. Dumas, elle, semble sauter un peu cette case, quand bien même elle tenterait de créer communauté par la sexualité communautairement partagée, là où l’attendrait, pour le coup, un Robert Mapplethorpe. Ce qui est étonnant avec Dumas, c’est d’observer finalement la difficulté que rencontrent les peintres, au vingtième siècle, de faire une « peinture d’histoire », ce qui a été un des grands efforts du 19^{ème} siècle, spécialement au sein des Académies, mais aussi en-dehors. Que l’on songe seulement chez nous à tous ces artistes à vocation sociale ayant représenté des mouvements de grève de mineurs par exemple. C’est ici que Tuymans semble à nouveau plutôt pertinent, dans sa manière de traiter cette épineuse question de l’histoire : épineuse d’un point de vue philosophique, politique, mais aussi esthétique. Tuymans qui est un peu le roi des zones grises, des impulsions locales inavouables, du petit racisme villageois confinant rapidement à une xénophobie à l’état sauvage.

Dans quelle direction la peinture de Dumas se renforce-t-elle, alors ? En fait, le grand cheval de bataille de Dumas, c’est le rapport de la figure au cadre du tableau. Où le cadre est vécu comme métaphore d’un espace bâti indistinct, mais que l’on devine être l’espace domestique, et de là, l’espace du monde social, partagé. A moins que le cadre ne soit une extension de l’enveloppe corporelle, plus simplement son double, son ombre. Le corps, au sein de cet espace, lutte, se débat, expérimente ses états de gonflement, de dégonflement, de respiration, d’expiration. Il y a là toute une dynamique de fluides. Est dressé un portrait du corps en tant qu’entité avant tout physiologique. Dans ce vécu du corps avec organes, et traversé de secousses, de fluides, de cycles menstruels, hormonaux, d’émotions, de larmes, de désirs, de montées de sève, Dumas est chez elle. Elle l’est d’autant plus lorsque dans le tableau, le cadre interagit avec le corps, en sa lutte de vie. Pour quelle raison est-elle, en cette entreprise, à son aise : à cause de sa manière de peindre. Elle dilue beaucoup l’huile à la térébenthine, ou au

White Spirit : elle peint de façon plutôt maigre, Dumas. Et elle brosse vite. Elle a beaucoup de talent dans cette vélocité, cette véhémence, dans le fait de laisser l’adresse et la maladresse dialoguer. Ce qui est la voie asiatique à vrai dire, et ce qui explique sans doute l’irruption de l’aquarelle, aussi. Le corps a sa vitesse, son instabilité, que la peinture ne saurait ignorer. C’est là la leçon principale de Dumas.

Il y a deux autres voies dans son travail en lesquelles le cheminement est fertile. La première voie est celle qu’elle prend lorsqu’elle s’approche d’une représentation d’une histoire justement « anonyme » : quand elle laisse tomber la référence explicite, le coup d’éclat, pour aller vers ces petites figures qui hantent l’histoire, le passé, et qui disent tout ce que le passé a d’indicible. Il y a par exemple un tableau qui se nomme « Tombstone lovers ». Il représenterait des amants anonymes, pétrifiés, mais non moins émouvants. Ou encore « Time and Chimera », et « The making of », deux toiles de 2020, dont on dirait qu’elles plantent des figures étrusques ou égyptiennes, sortes d’Anubis nous guettant au seuil du royaume des morts. C’est là, quand sa peinture en somme bat en retraite pour être presque dans l’ombre chinoise d’elle-même et de ses conscientes intentions, que le spectateur se prend le plus au jeu.

L’autre voie qui est ouverte, et dans laquelle elle va d’ailleurs, est celle de la sexualité. Il y a certes Mapplethorpe en embuscade, tout comme il y aurait Bacon, et Klossowki/Balthus. Mais on dirait qu’il reste de la place, à leurs côtés, et on sent que Dumas pourrait s’y avancer. La sexualité demeure, là aussi, très (trop) expressive, sans doute. On dirait presque que dans certains cas, elle est vécue comme une réalité intolérable, repoussante. Il planerait une ombre de puritanisme, de protestantisme : ce qui constitue un des terreaux sur lequel est bâti l’art hollandais. C’est évidemment fort bien comme ça : la sexualité peut être représentée de cette manière, dans cette tension. Ce que Dumas fait, du reste, s’approchant d’une pornographie métaphysique à la Bataille. Mais dans cette bataille-là, comme en d’autres, Dumas pourrait encore gagner du terrain.

Jena Tausen

Marlène Dumas
Open-end
Pinault Collection / Palazzo Grassi
27 mars 2022-08 janvier 2023



Crise ouverte au sein des Musées royaux des Beaux-Arts de Belgique ⁽¹⁾

Alors que l’exposition « Picasso et l’Abstraction », organisée dans le cadre de la commémoration du cinquantième du décès du peintre espagnol, vient de fermer ses portes, l’actualité des Musées royaux des Beaux-Arts de Belgique se focalise sur les tensions suscitées au sein du personnel par la gestion du directeur en place, Michel Draguet, qui brigue actuellement un quatrième mandat.

Une lettre ouverte datée du 16 décembre dernier et signée par 31 membres du personnel (sur un total d’environ 210 salariés) a largement été relayée par la presse. Ceux-ci dénoncent « les conditions de travail et les dysfonctionnements dont sont victimes de nombreux employés (...), car, depuis des années, le personnel travaille dans un climat de terreur et de mépris. Il doit mettre en œuvre des projets imposés par la direction générale, dans des délais intenable ». Ce courrier collectif a mis le feu aux poudres et a pointé les regards sur l’emblématique institution à un moment des plus délicats pour son directeur: celui du renouvellement de son mandat (il en espère un quatrième, toujours d’une durée de six ans) qui doit avoir lieu dans les toutes prochaines semaines. Tout autre résultat qu’une note d’« excellence » empêcherait le renouvellement automatique de son mandat, avec pour conséquence la réouverture du poste avec appel à candidature, appel ouvert à tous, y compris à Michel Draguet lui-même. C’est manifestement l’espoir non déclaré des protestataires.

À la tête de l’institution depuis 2005, on doit notamment à Michel Draguet la création du Musée Magritte (en 2009) essentiellement sur la base des collections propres des MRBAB, augmentées de quelques prêts extérieurs. Son large succès de fréquentation n’a jamais été démenti. Quatre ans plus tard s’ouvrait, toujours sur le même site, le Musée Fin-de-Siècle, vaste évocation du carrefour international de la création que fut Bruxelles au tournant des XIXe et XXe siècle, tant dans le domaine des arts plastiques que de l’architecture, la ville étant à juste titre considérée comme une des capitales de l’art nouveau. Le prix à payer fut cependant exorbitant, car ce « nouveau » musée impliqua la fermeture de la section d’art moderne et contemporain dont il occupe désormais les espaces. Cette décision unilatérale – alors en pleine période de crise ministérielle – suscita de nombreuses protestations, notamment de la part des artistes actuels, mais ne fut jamais remise en cause. Cet épisode reste gravé dans les mémoires. Il constitue en outre une des raisons indirectes (et insoupçonnables à l’époque) qui ont poussé, en 2018, le Gouvernement de la Région de Bruxelles-Capitale à s’associer avec le Centre Pompidou pour mettre sur pied le projet Kanal Pompidou... Le but étant, entre autres, de pouvoir proposer de façon permanente une collection d’art contemporain digne de ce nom à Bruxelles.

Les griefs

Les griefs à l’encontre de l’actuelle direction sont nombreux. Parmi tous ceux-ci reviennent régulièrement « l’abus de pouvoir, le harcèlement moral, le manque de transparence dans les décisions, la mise sous pression des équipes, l’absence de soutien au personnel, la dévalorisation et les intimidations, l’absence de concertation et les jugements hâtifs, le mépris du travail et les erreurs de jugement, la violence verbale sous la forme de propos injurieux ou irrespectueux, l’absence d’évaluation critique et le mépris de la charte



Royal Museums of Fine Arts of Belgium Forum © J. Pierrard

éthique ». Dans un autre domaine, sont également mises en question la gestion autoritaire des collections, la programmation des expositions et la problématique des acquisitions. La précarisation de certains postes, le déséquilibre entre agents statutaires et contractuels, le manque de transparence sur les procédures d’engagement ou de licenciement sont également pointés du doigt. La situation n’aurait fait que s’amplifier avec la crise du Covid et les mesures de prévention mises en place, entraînant un surcroît de travail pour le personnel, par ailleurs en constante réduction. Selon un témoignage d’un des agents, « le mal-être au musée ne date pas d’hier, mais il s’est aggravé. Les personnes en souffrance ne constituent plus des cas isolés. Il était urgent de tirer la sonnette d’alarme pour retrouver un peu de sérénité ». Selon le collectif des signataires, le nombre de cas d’épuisement et de départs a augmenté: au cours de ces deux dernières années, cinq employés auraient démissionné, cinq autres auraient été licenciés (dont certains du jour au lendemain) et six auraient été victimes de burn-out, en particulier dans le département des Services au public.

Autant dire que Michel Draguet ne s’attendait pas à une déferlante d’une telle ampleur tout en étant conscient que la période de la fin d’un mandat, conjuguée à l’espoir du renouvellement d’un autre, constitue toujours une situation délicate non évidente à gérer. L’ampleur de la fronde en a surpris plus d’un, dont le pouvoir de tutelle, à savoir Thomas Dermine, le Secrétaire d’Etat chargé de la Politique scientifique et Arnaud Vajda, le président du comité de direction de ce même département, dont dépendent les Musées et Établissements scientifiques fédéraux. Il s’agit aussi des deux mêmes personnes qui auront à évaluer l’action de Michel Draguet au cours de ce troisième mandat qui vient de s’écouler.

Une prompte réaction

Mis en cause, le directeur réagit aussitôt au cours d’un entretien parut dès le lendemain dans le quotidien Le Soir, en allumant des contre-feux. Il paraît s’étonner sincèrement de l’ampleur de la crise et semble n’avoir rien vu venir, alors que dans le petit monde bruxellois du milieu de l’art les langues allaient bon train quand on évoquait le management du Musée des Beaux-Arts. Si, comme on pouvait s’y attendre, c’est bien la

proche échéance du renouvellement de son mandat qui a déclenché cette prise de parole, le projet de rénovation du musée et le redéploiement temporaire de ses collections qu’il entraîne, est sans doute la goutte qui a fait déborder le vase auprès des agents. Ceux-ci craignant, à juste titre, un surcroît de travail et diverses complications organisationnelles, alors que l’institution est en manque chronique de personnel. Manifestement ni la direction générale ni l’autorité de tutelle n’ont pris la mesure de l’inquiétude et même du désarroi des équipes par rapport aux conséquences de ce chantier prévu pour les années 2023-2025. Michel Draguet reconnaît « n’avoir pas mesuré à quel point ce chantier générerait une inquiétude chez les travailleurs. Ici, on voit l’explosion, on ne l’a pas vu venir ». Il poursuit: « Je comprends qu’il y a des tensions et dans les circonstances que nous connaissons (NDLR: la crise du Covid engendrant une baisse de fréquentation, donc des revenus propres), c’est inévitable. Les travailleurs doivent faire beaucoup plus de choses qu’avant, cela génère du stress et ce mal-être est propre à toute la fonction publique. Je le comprends et on l’a sans doute sous-estimé (...) comme on a sans doute sous-estimé aussi le fait que l’opportunité d’avoir des travaux (de rénovation) et la perspective de bénéficier en 2030 d’un musée renouvelé ont été sources d’inquiétudes pour des gens qui se demandent s’ils auront encore leur place dans ce parcours-là. Je l’entends ».

Quant aux préoccupations du collectif, le directeur botte d’abord en touche: « Je n’ai jamais été interpellé par les membres du personnel qui seraient venus me voir. La lettre ne contient aucun fait concret (NDLR : des plaintes sont depuis en cours), on doit l’objectiver avec les syndicats : on va avoir un dialogue avec eux, en même temps qu’avec les conseillers (en prévention sociale) », avant de nuancer: « Et si on me reproche des problèmes de comportement, j’en répondrai dans le cadre d’une procédure instruite par mon président de tutelle ». (NDLR, le comité de direction de la Politique scientifique). Il poursuit: « À travers cette lettre, c’est une multitude de conditions anxiogènes qui explosent. Il y a probablement là un déficit d’information de ma part : je pensais avoir informé tous les chefs de service et que tout le personnel était rassuré. Je découvre aujourd’hui que ce n’est pas le cas. Ma priorité sera donc le travail sur les équipes pour les rassurer ».

Mais à l’heure d’écrire ces lignes, aucune plainte formelle n’a encore été formulée à l’égard du directeur de l’institution bruxelloise, ce qui n’empêche que les griefs d’une partie du personnel sont pris au sérieux. Sur base de ceux-ci les syndicats ont obtenu l’ouverture d’une enquête psychosociale concernant le personnel relevant d’une des trois directions opérationnelles, celle dite des « Services au public » (soit les agents en contact direct avec celui-ci, à l’accueil, à la billetterie, à la librairie, aux visites, mais aussi à la communication, aux partenariats ou aux publications). Cette enquête est confiée au Service de prévention et de protection au travail de l’administration publique fédérale (Empreva) et elle devrait établir ses conclusions pour la fin du mois de juin. Depuis, une deuxième enquête menée par les mêmes services sera élargie à l’ensemble du personnel et concernera donc également les agents relevant de la direction opérationnelle « collection et recherche », soit les conservateurs et les cadres assimilés. Leurs griefs portent essentiellement sur la gestion des collections, la programmation des expositions temporaires que le public pourra considérer comme annexes par rapport à l’exposition principale (2), aux collections permanentes ou au Musée Magritte. En gros, ces cadres reprochent à leur directeur un manque d’écoute, une communication directe ne respectant pas toujours la chaîne hiérarchique, des décisions de (dé)programmation par trop unilatérales et une certaine forme d’absence source de multiples difficultés d’organisation interne.

Cette enquête sera diligentée au cours du deuxième semestre de cette année, alors que le terme du mandat de Michel Draguet expire à la fin de ce mois de mars... Les agendas ne sont donc pas du tout en phase. Les semaines et les mois qui viennent seront dès lors cruciaux et probablement instables pour l’institution d’une part, son personnel de l’autre, tandis que se profile un déménagement partiel des collections pour réaliser des travaux de rénovation souhaités depuis trop longtemps.

A la lecture de ce qui précède, on se rend compte que les différents interlocuteurs sont, à l’heure d’écrire ces lignes, plus proches d’un dialogue de sourds et n’ont pas du tout les mêmes préoccupations et encore moins les mêmes priorités. Les équipes demandent de meilleures conditions de travail et surtout le respect des personnes. La direction, quant à elle, se focalise sur l’avenir, la rénovation tant attendue des bâtiments et de nouvelles perspectives à l’horizon 2030. Cependant pour une partie du personnel, l’actuel directeur ne constitue (plus) le candidat idéal pour mener cette réforme à bien. Alors, stop ou encore pour Michel Draguet ?

Bernard Marcelis

(1) Une version abrégée et antérieure de cet article a été publié dans le numéro du mois de février 2023 du mensuel français The Art Newspaper.

(2) Ainsi tout récemment à côté de la manifestation phare « Picasso et l’Abstraction », il était difficile de faire le lien avec et entre les expositions consacrées au sculpteur belge Jean-Pierre Ghysels, à la plasticienne française Prune Nourry (« L’Amazone Erogène ») et au somptueux hommage à Frida Kahlo entrepris par Isabelle de Borchgrave.

Art-info.be s'expose à la SPACE dès le 1^{er} avril (et ce n'est pas un poisson).

Une occasion rare de (re)découvrir ce site, partie émergée d'une base de données gigantesque construisant patiemment, depuis plus d'un demi-siècle, un panorama de la scène artistique belge.

Outil conçu comme un centre d'archivage en perpétuelle construction, axé plus particulièrement sur les arts plastiques, **art-info.be** s'expose pour la première fois, à l'initiative de la SPACE, espérant susciter intérêt et subsides manquant cruellement au bon fonctionnement du projet. Base de données gargantuesque, c'est à travers son site internet qu'art-info.be se donne à voir, compilant inlassablement informations sur les artistes et groupes d'artistes (biographies développées, albums d'œuvres, écrits de et sur...), chronologie générale, glossaire spécifique, etc. Le site permet aussi recherches détaillées et lectures croisées. De quoi enrichir notre mémoire collective.

Interview de Marc Renwart, historien d'art et figure de proue d'art-info.be, par Catherine Balteau.
CB : art-info.be s'expose à la SPACE début avril. Pourquoi maintenant ?
MR : Parce qu'il nous a semblé que c'était le bon moment, vu l'intérêt suscité par la question de l'archivage. Quand tu vois les archives actives de Laurent depuis plus de 20 ans [Laurent Jacob, Espace 251 Nord], les dossiers récents de l'Art Même [« le devenir de l'archive », Art Même n°87, 2022 ; « Archives fictives », Art Même n° 89, 2023], les questions sur la colonisation au sein de nombreuses expositions et débats, et puis la dernière exposition de l'ISELP aussi [« Memories gone wild. Fictive archive investigations »] : on y est.

CB : Il est temps peut-être aussi...
MR : Oui, il est temps. Après un demi-siècle de travail de recherches sur la vie culturelle dans ce pays, il m'apparaît évident qu'il faut s'appuyer sur un socle commun d'informations sur le sujet afin de gérer ce patrimoine de la manière la plus efficiente possible. Et puis, j'arrive doucement au bout de ma course, les inévitables contraintes de l'âge étant là. Il est temps de partager le résultat de mes compilations, analyses et réflexions, et c'est ce que nous faisons via le site *art-info.be*. Il s'agit de proposer une méthode d'investigation utile à tous et à chacun ; de créer un corpus référentiel sur les éléments indispensables à une réflexion commune.

« art-info.be s'expose »
Exposition le samedi 1^{er} avril et le dimanche 2 avril, et les jeudi 6, vendredi 7 et samedi 8 avril 2023 de 14 à 18h ou sur rendez-vous (info@space-collection.org)

Vernissage le 31 mars dès 18h
À la SPACE , en Féronstrée 116
4000 Liège

CB : Quand on prend le temps de se perdre quelques heures dans le site art-info.be, on a le vertige... C'est un vrai travail de bénédictin ! Quelle est son histoire ?
MR : Elle est longue ! (sourire). Pour faire court, j'ai d'abord été sollicité par la Communauté française - sur base de travaux déjà accomplis - pour créer une base de données et un site sur notre scène culturelle. Après une dizaine d'années à travailler à son élaboration, le site à peine mis en ligne est supprimé dès que l'âge de la retraite sonna l'heure du départ et ce, avec un radical refus de me laisser récupérer les résultats du travail déjà encodé. Je n'avais pas d'autre choix que de recommencer le travail sur compte propre...

CB : Tu parles souvent de rectifications historiques indispensables ou de réécriture de l'histoire. Tu peux nous expliquer ?



Les Archives d'Art-info

MR : Si tu ouvres la Pléiade, tu verras ce que le philosophe Alain dit dès 1935 : « On gagnerait du temps et on apaiserait bien des querelles si, sous le nom d'histoire, on enseignait la Chronologie prouvée. (...) Cela n'est pas difficile dès qu'on s'y met. On ne s'y met point, parce qu'on se propose quelque chose de bien plus beau, qui est de former l'esprit ; en réalité on prêche ; on fait croire aux auditeurs ce qu'on croit soi-même. On raisonne sur les grandes affaires (...). Au contraire, la Chronologie prouvée forme un objet résistant et incontestable. Et combien j'ai fait de raisonnements ridicules, combien en avez-vous fait, faute de savoir la Chronologie ! Il s'agit donc d'apprendre, et ce n'est pas difficile, dès que le jugement ne s'exerce pas à côté de la question. Et le jugement devrait s'appliquer alors à bien apprendre, à remarquer les fautes, à prendre note des confusions, des hésitations, à régler les révisions, lesquelles viennent à bout de tout, et très vite. » [Alain, 15/06/1935 in *Propos t.2* (notice 623). Paris, éd. Gallimard, coll. La Pléiade, 1970, p. 1067-69]

CB : Et toi, tu dis quoi ?
MR : Qu'il me reste peu de temps pour vous aider à cette réécriture de l'histoire ! (sourire). J'ai l'impression de m'être très vite confronté à une absence totale d'ouvrages significatifs quant

à l'histoire des arts plastiques en Communauté française, à laquelle nous avons tenté de remédier – sans substantiel soutien des autorités compétentes – par quelques catalogues que La Châtaigneraie puis le Centre Wallon d'Art Contemporain /CWAC nous ont permis de réaliser [catalogues sur « Les premiers abstraits wallons », « Le Groupe art abstrait », etc]. Ce sont quelques flamingants qui ont pris le pouvoir quant au mémoriel de la pratique artistique de ce pays. Il est temps de rétablir les choses, d'analyser les événements constitutifs de notre mémoire et de rendre vie à de nombreux artistes oubliés.

CB : Et toi, tu veux tout dire, tout mettre. Il y a une réelle envie d'exhaustivité.
MR : Oui. Je crois qu'on ne s'en sortira que par là. Sinon, pour moi, on tombe dans l'arbitraire. Je

le disais à Izoard dans une lettre de 2003 en ces termes : « Tu connais mon goût immodéré pour les archives...Une manière de concrétiser l'illisible. Aucun décodage qui ne soit arbitraire étant donné l'infinité du fait. / «Tout» noter m'aide à ne pas confier mon être au connaissable. «Tout» savoir mène à se confier plutôt à l'intuitif. «Tout» consigner pour n'avoir pas à juger. / Une chronologie radicale pour se prémunir des séductions du temps. A défaut de définir la vérité, empêcher le mensonge. Se raconter tous les romans pour n'avoir pas à se les écrire. Se confronter à toutes les idées pour n'avoir pas besoin d'en rajouter. A l'écoute de l'autre au point de n'avoir plus rien à dire. (...) » [Lettre à Jacques Izoard, 26/01/2003]

CB : Sans ego et sans « effets secondaires », a dit de toi René Debanterlé.
MR : J'espère, oui (sourire). Sans immodestie, c'est chez René que j'ai trouvé la plus adéquate description de mon travail : « (...) Sur le plan de la science, la manière dont tu assembles les matériaux et les cites de façon objective, en toute rigueur, s'avère éminemment justifiable. Il s'agit de collecter la « materia prima », condition impérative pour toute approche qui se veut sérieuse. J'y trouve, par ailleurs, cet avantage essentiel que chaque lecteur y est confronté aux faits dans leur brutalité (qui est souvent leur vérité) et se doit

Parce que nous sommes constitués par ce qui a été. Parce que ce que nous oublions nous condamne à le revivre et nous livre à d'inconscients plagiat. Parce que nous nous privons d'un champ d'investigation efficient.

Pour déjouer les stratégies du pouvoir. Pour retrouver le réel de nos êtres. Pour partager une passion.

En mettant en évidence un tout qui permettra à chacun de construire son propre mythe. En se protégeant de l'imbécile impérialisme des ultra-crépidairens. En combattant les vérités alternatives avec une largeur de vue telle qu'elle nous aide à échapper aux manipulations réductrices.

Avec exigence et rigueur. Avec confiance et détermination. Avec la modestie qui sied.

Tout consigner pour n'avoir pas à juger.

(Marc Renwart)

donc d'effectuer lui-même une synthèse critique. Ce dynamisme intellectuel gêne sans doute les esprits passifs, habitués à gober toute cuite la bouillie médiatique. Mais faut-il travailler pour ceux-là ? D'autre part, ta technique - c'en est une, au beau sens du terme d'un artisanat de l'esprit - revêt une dimension salvatrice : il convient d'abord de procéder au recollement des documents, à leur institution avant l'oubli. Les délires interprétatifs ont, quant à eux, tout le temps pour advenir... Sur le plan éthique (...), l'ego s'efface au profit de ce qui est (ou a été) (...), sans «effets secondaires » (le style, l'élitisme, le verbiage, etc.) ! (...). Ta manière est claire, respectueuse, sérieuse et - c'est pour moi le plus important - résolument humaine. » [Lettre à Marc Renwart, 16/01/1991].

CB : Tu as écrit ces derniers jours quelques phrases que je note ici : « Après tant d'années de recherches, la question reste un mystère : la vérité est-elle en je, en moi, en soi ? / Comment et pourquoi s'opère la desquamation ? Pour signifier ce que je n'ai pas écrit ? Parce que ce qui fut doit embellir ? / Quelque fois, le rien éclaire l'ensemble. Fait surgir avec force le questionnement. Remodèle le paysage. / Le verbe, encore et toujours, immerge le centre névralgique. Le synonyme est une illusion. Le silence ... »
MR : J'ai écrit ces quelques lignes oui, pour donner raison à Jacques... Lequel ? il se reconnaitra ! (rires) Cette évocation de mon rêve n'aurait pas été possible sans Florence [Fréron] qui n'a eu de cesse de m'épauler et de bonifier le propos au prix de vives discussions, sans toi, Catherine [Balteau] qui, bénévolement, nous apporta un imaginaire, une vision « moderniste », un surcroît de rigueur ; sans Sébastien [Libert, notre informaticien], qui donna à cette eutopie une déraisonnable potentialité. Si nous ne sommes pas au bout de nos peines, nous aurons tout de même mis en évidence que CA est possible.

CB : Pour conclure, qu'est-ce qu'on peut vous souhaiter ?
MR : De l'aide et des moyens financiers ! (sourire). Le but est de donner envie aux gens de coopérer. Des coopérations intellectuelles suscitées par un intérêt partagé, au point de générer des passions vivifiantes. Il s'agirait de trouver la ou les personnes intéressées à prolonger le travail, à continuer à enrichir ce partage de connaissances... et pouvoir les engager. Assurer donc la pérennité de la démarche. Pour ça, nous avons besoin d'aide et de soutien financier de la part de personnes ou sociétés intéressées par le projet. C'est pour cette raison que nous nous sommes constitués en asbl il y a un an maintenant. Nous avons besoin de convaincre des mécènes de rendre possible cette aventure : une tentative de transformer l'utopie en *eutopie* comme je dis souvent. Pour l'instant, ils sont peu : il y a la Fondation (FPLAC – Fondation Province de Liège pour l'Art et la Culture) et la Ville de Liège, avec un tout petit coup de pouce. Il en faut beaucoup plus !

Des lieux, des liens, et de la photographie chez Jean-Pierre Ransonnet



lien, 1973, Jean-Pierre Ransonnet, collection Crismer

Pour sa réouverture après huit mois de travaux, le BPS 22 propose – outre une présentation d’acquisitions récentes et la poursuite de son cycle exploratoire sur le Mail Art – deux expositions distinctes. La première est consacrée aux œuvres des années 1972-1980 de l’artiste liégeois Jean-Pierre Ransonnet. La seconde, aux sérigraphies de Jean-Pierre Point. Cette exposition constituera un hommage à cet artiste discret, décédé ce 1^{er} janvier 2023.

On connaît bien aujourd’hui – et notamment depuis sa grande exposition à La Boverie à Liège, en 2021, qui présentait plus d’une centaine d’œuvres, de 1980 à 2021 –, le travail de Jean-Pierre Ransonnet en tant que peintre, chanteur de la couleur fauve et de la matière (1). Un compositeur, au sens musical du terme, et sensiblement intuitif, de peintures où s’expriment depuis les années 1980 tout autant la prédilection pour le paysage transfiguré (et ses forêts, sapins, collines, jardins... mais aussi visages et figures symboliques) qu’un jaillissement contrôlé des ressources que lui offrent les « matières du peintre » : acryliques, pigments, sticks de couleurs, huiles, sur toile, sur bois ou sur papier. Ces variations picturales, que l’on peut concevoir dans leur ensemble comme fonctionnant de manière sérielle, entretiennent elles-mêmes des liens d’attraction-distance avec d’autres séries d’œuvres, réalisées durant une période qui court des années 1970 au début des années 1980.

Les œuvres de cette époque avaient déjà fait l’objet en 2000 d’une première investigation rétrospective aux Brasseurs, à Liège, sous l’impulsion de Dominique Mathieu (2). Aujourd’hui, une nouvelle génération va pouvoir les redécouvrir, sous commissariat de Dorothee Duvivier, au BPS22. La sélection de pièces proposées est essentiellement constituée de photographies, en noir et blanc et en couleurs, retravaillées à la main par l’artiste qui, au moyen de mots, d’écritures, de traits d’encre ou colorés apposés sur les images, donnent à celles-ci une forme singulière

de récit plastique : non pas strictement photographique, non pas linéaire ou chronologique, mais laissant libre cours à la dérive, au jeu du hasard, de la rencontre, au jeu de mots, de l’humour, de la mémoire vive et, en soubassement, de l’inconscient auquel l’artiste a toujours prêté grande attention.

La photographie comme outil d’un inventaire émotionnel

« Tout part de lieux précis qui sont *tous les lieux* », écrivait Jean-Pierre Ransonnet, lorsqu’il a envisagé de dresser, au début des années 1970, mû par une sorte de geste nécessaire, un inventaire, à la fois plastique, géographique, émotionnel et mémoriel, de ces lieux qu’il a découverts, connus, parcourus, trop connus parfois, ou au contraire, redécouverts. Et cela, depuis son enfance dans le village ardennais de Liernu, où il est né en 1944. Des lieux, mais aussi des liens, des relations sociales, copains de classe, voisins, famille, amis et amies, puis artistes et intellectuels qu’il fréquente au sortir de ses études artistiques à Liège : participation aux activités du groupe CAP, création de la galerie L’A à Liège. Récit autobiographique pour une large part donc, qui rejoint par sa thématique des préoccupations émergentes de l’époque. En arts plastiques, le théorisme minimaliste et conceptuel impose ses règles, Harald Szeemann secoue la Documenta de Cassel. Les « Mythologies personnelles » laissent une large place à la perception du monde en tant qu’œuvre artistique propre. Boltanski édite *Recherche et présentation de tout ce qui reste de mon enfance, 1944-1950*, un recueil de textes et documents. En littérature, Georges Perec, après le *I Remember* de Joe Brainard, entame *W ou le souvenir d’enfance*, et multiplie les inventaires en tant que matière littéraire. Mais Ransonnet fait également partie, avec Charlier, Lizène, Vandeloise, Nyst, Lennep... de cette génération turbulente qui aspire à renverser les pratiques désespérément académiques de l’art.

Il pratique donc le dessin d’humour potache, l’imagerie « érotico-comique », délaisse la peinture stricto-sensu tout en s’attendant à répertorier, par la photographie annotée, ce qui a construit son identité personnelle. Cela va des plans cartographiques aux itinéraires suivis dans Liernu, en passant par le terrain de foot, l’hôpital psychiatrique tout proche, des vues photographiques d’étangs ou de forêts, sans oublier la mythique « Pierre de la Falhotte », lieu privilégié de la ren-



Jean-Pierre Point, autoportrait avec les enfants, 1978, sérigraphie sur papier © Jean-Pierre Point

contre et du lien amoureux. Apparaît alors l’emblématique lettre « l » en écriture cursive : elle, aile, l’(ailleurs), qui parcourt l’œuvre jusqu’à aujourd’hui. Les liens, ce sont aussi les portraits photographiques des personnes de son environnement, portant des noms réels, erronés, parfois fictifs. Liens encore, les personnes perdues de vues, disparues, et la mort souvent présente : « Tous mes morts vivent ailleurs », titre Ransonnet. L’essor de la photographie, de la télévision et des médias visuels en général favorise la capture d’images photographiques et leur transformation : trajets en voiture, en train, reportages de guerre, documentaires, nourrissent ces œuvres dessinant une galaxie étoilée, certes personnelle, mais qui implique la perception de l’autre, des lieux, et du monde. Ransonnet documente en parallèle ce travail d’envergure par plusieurs publications, qui suppléent ainsi à la faible visibilité accordée alors en expositions. Cette pratique de la photographie au service d’une vision artistique garde toute sa puissance d’évocation créatrice et libre, et plus encore si on la considère en regard de l’utilisation démultipliée (et souvent dévalorisante) de l’imagerie numérique aujourd’hui.

Alain Delaunois

Jean-Pierre Ransonnet, « l, lieux et liens (1972-1980) »

Exposition au BPS 22, du 18.02.2023 au 23.04.2023.
22 Boulevard Solvay, 6000 - Charleroi.
T. +32 71 27 29 71. www.bps22.be

Notes

- (1) Voir Jean-Pierre Ransonnet, « l », *Une biographie*, Yellow Now, 2013, et Jean-Pierre Ransonnet, *Peintures 2014-2021*, Yellow Now, 2021. Ainsi que *LiègeMusées/Expos*, revue des musées de la Ville de Liège n°74, mai 2021.
- (2) Voir Alain Delaunois, *Jean-Pierre Ransonnet, les lieux, les liens*, Ed. Les Brasseurs / Yellow Now, 2000.

EUROPA, Oxalá

Le projet pluridisciplinaire «MEMOIRS propose une approche audacieuse de l’histoire de l’Europe contemporaine pensée à partir de ses héritages coloniaux. [Son] caractère novateur se reflète dans une question centrale, qui n’a d’ailleurs jamais été placée à l’échelle européenne : quel est l’impact, dans l’Europe contemporaine, du transfert de mémoires de la fin du colonialisme dans ses multiples dimensions ? [Ce projet, qui] a pour objectif d’analyser les mémoires héritées par les enfants et les petits-enfants de la génération qui a vécu les processus de décolonisation de territoires dominés par le Portugal, la France et la Belgique sur le continent africain – Congo, Algérie, Angola, Mozambique, Guinée-Bissau, Cap Vert et São Tomé-et-Principe –, [...ambitionne] de comprendre la diversité post-impériale européenne – une société multiculturelle marquée par les vestiges d’empires, oubliés seulement en apparence.»¹ Au sein de cette équipe composée de chercheur.se.s associé.e.s au Centre d’Études Sociales de l’Université de Coimbra, António Pinto Ribeiro – également programmateur culturel et commissaire d’exposition –, a souhaité donner une dimension visuelle à sa recherche au travers de la mise en œuvre d’une exposition transnationale qui rassemble vingt-et-un artistes contemporain.e.s établi.e.s aux quatre coins de l’Europe. Présentée pour la première fois au public en octobre 2021 dans l’espace patrimonial du Fort Saint-Jean, rattaché au Mucem – Musée des civilisations de l’Europe et de la Méditerranée à Marseille (FR), *Europa, Oxalá* a investi la Fondation Calouste Gulbenkian à Lisbonne (PT) au printemps 2022. À l’occasion de sa dernière mouture, visible jusqu’au début du mois de mars au Musée de Tervuren, *FluxNews* est allé à la rencontre d’Aimé Mpane, artiste plasticien et commissaire associé de l’exposition.

Pourriez-vous revenir sur la genèse de ce projet initié en 2018 par António Pinto Ribeiro ainsi que sur la manière dont Katia Kameli et vous-même avez participé à la concrétisation de cette ambitieuse exposition en trois volets ?

«Depuis plusieurs années, António mène une vaste recherche sur les enfants d’empires et la mémoire postcoloniale via la conduite d’entretiens auprès d’artistes de la diaspora, issu.e.s de la deuxième et de la troisième génération. En tant que plasticien.ne.s, Katia et moi avons été interviewé.e.s dans ce cadre, et, suite à cela, António nous a proposé de nous associer au projet en tant qu’artistes et commissaires. Même si ce n’est nullement le cœur de mon activité, c’est une fonction que j’ai déjà occupé à quelques occasions et je trouvais intéressant de réfléchir ensemble à la façon dont on pourrait donner forme au matériel récolté, lui octroyer une dimension à la fois plastique et sensible, ouverte sur le monde tel qu’il est. La liste des artistes invité.e.s a été l’une des tâches les plus aisées à accomplir, en revanche les échanges se sont avérés difficiles avec l’arrivée de la pandémie. Je peux dire que ce projet s’est vraiment construit de manière virtuelle – un mode de fonctionnement qui s’est révélé avantageux sur plusieurs aspects –, même si nous avons regretté le fait de ne pouvoir échanger avec les artistes en face-à-face et d’avoir eu accès quasi exclusivement à des créations partagées en ligne. Pour la grande majorité des artistes, nous étions l’un.e ou l’autre familier.ère des travaux remarqués au détour d’expositions, à l’exception des très jeunes où il s’agissait d’une complète découverte de la démarche et des réalisations.»

Ancrée dans le champ géographique déterminé par les axes de recherche du projet MEMOIRS, cette exposition a pris ses quartiers au sein de trois lieux résolument différents en termes d’identité institutionnelle, d’histoire et de superficie. Quelles sont les raisons qui ont présidé au choix de ces trois structures d’accueil ?

«Initialement, la première présentation devait avoir lieu à Bruxelles, au Musée de Tervuren.

Nous avons beaucoup misé sur l’apport démocratique et culturel qu’aurait pu engendrer cette exposition inaugurale dans un contexte hautement polémique, malheureusement, en raison de divers retards liés à l’organisation et à l’administration, le Musée n’a pas été en mesure de nous accueillir selon les termes de l’engagement. De fait, contraints de débiter notre parcours par le Mucem, il en a résulté que la singularité de cet établissement dans le paysage muséal, comme son emplacement sur le port de Marseille, en tant que porte ouverte sur l’Afrique, en ont fait un point de départ idéal pour notre récit. Quant à la Fondation Calouste Gulbenkian, installée dans le centre de Lisbonne, son ancrage philanthropique et humaniste nous permettait de donner une autre dimension au projet, de sortir de la pensée strictement coloniale pour offrir davantage de place au langage plastique. Cette exposition s’est construite avec et autour des récits mémoriels des artistes. De manière plus ou moins consciente, certain.e.s ont abordé l’emprise qu’a pu avoir la colonisation sur leur histoire personnelle de par leur propre expérience, tandis que d’autres sont volontairement parti.e.s des archives. Pour nous, en tant que commissaires, il s’agissait avant tout de rassembler des points de vue hétérogènes sur ce qu’est «être européen.ne» En définitive, que le récit s’achève aujourd’hui à Tervuren, dans ce musée à l’histoire relativement chargée, peut être vu comme un acte symbolique, porteur d’espérance.»

À ce propos, j’ai lu que le second mot du titre *Oxalá*, dont la traduction littérale est *Inch’Allah*, «si Dieu le veut», pouvait aussi être employé pour signifier l’espoir.

«C’est vrai et je trouve cela très bien. Cependant, l’intitulé d’origine était *Europa, Inch’Allah* mais, à la suite de discussions en interne et avec l’équipe du Musée de Tervuren qui y était farouchement opposé, nous avons trouvé un consensus au travers de l’utilisation de son homologue portugais. Et je trouve que finalement ce déplacement fait sens car l’acculturation est au cœur de notre propos, c’est par le métissage linguistique et culturel que l’identité de l’Europe s’est forgée au fil du temps et des civilisations qui l’ont traversée.»

Alors que le texte introductif à l’exposition, comme le catalogue qui l’accompagne, font mention des liens qui unissent les artistes avec leurs origines et leur héritage africain, l’exposition en elle-même ne s’y réfère jamais de manière explicite. En résonance avec le titre, elle ne fait que suggérer cette filiation, tel un fil d’Ariane qu’il nous faudrait retrouver nous, le public, parmi les nombreux objets disséminés dans l’espace.

«Cela relève en effet d’une volonté conjointe et assumée. Pour ma part, si j’ai adhéré à ce projet c’est parce que le sujet m’interpelle depuis toujours. Dans mon travail plastique, je m’astreins à sans cesse ouvrir le champ pour éviter qu’on ne réduise l’histoire de l’Afrique à la colonisation – comme certains le font avec l’esclavage – car, n’oublions pas qu’elle ne représente, en réalité, qu’une très courte période dans une histoire bien plus vaste, qui s’étend sur des milliers d’années. Suivant le même raisonnement, il paraît impensable d’envisager de parler de l’Europe en ne se focalisant que sur la Seconde Guerre mondiale ! Comme je le disais précédemment, nous sommes parti.e.s d’une recherche européenne, aussi, nous souhaitons abolir les frontières pour donner à voir la multiplicité de celle qu’on appelle Europe, aujourd’hui. Et c’est précisément à cet endroit que l’art contemporain entre en jeu car sa caractéristique première est d’occuper toutes les disciplines, de s’emparer des problématiques sociétales pour les sonder, les questionner, les éprouver et parvenir à la construction d’alternatives... Ce qui importe avant tout ce sont les œuvres, les démarches des artistes. Nous avons donc voulu gommer au maximum les stéréotypes sur les arts



Aimé Mpane, *Table de Fraternité*, 2020 © Aimé Mpane

africains pour tenter de révéler la porosité des langages et des pratiques artistiques, et favoriser, par là même, l’imagination du public en créant un terrain propice à l’interprétation. Spécifiquement à Tervuren, il ne pouvait s’agir d’une exposition (dé)coloniale, il fallait nécessairement y proposer d’autres regards, d’autres formes de récits. C’était une volonté commune, oui, et un objectif pour moi, en particulier.»

Étant donné que vous avez expérimenté les trois espaces d’exposition, sauriez-vous nous dire quels dispositifs scénographiques ont le mieux fonctionné, selon vous ? Pour ma part, en parcourant les vues photographiques des expositions à Marseille et à Lisbonne, j’ai réellement eu un coup de cœur pour la mise en espace de l’œuvre de Sammy Baloji à Tervuren mais j’ai eu le regret de constater que quelques-unes des pièces exposées ailleurs n’ont pu être représentées à cette occasion.

«Ce projet a rencontré quelques difficultés en termes d’aménagement, d’une part, et en ce qui concerne les délais de production de certaines vidéos, d’autre part. Ces deux contraintes nous ont finalement conduit à scénographier trois expositions différentes. La surface exploitable du Fort Saint-Jean nous a, par exemple, obligé.e.s à présenter une version réduite du projet mais qui, selon moi, fonctionnait bien car, du fait que l’espace était dépourvu de cloison, les œuvres communiquaient naturellement, de manière quasi-organique. C’est quelque chose que je me suis toujours imposé, dans ma pratique artistique et lorsque je suis invité en tant que commissaire, de travailler à supprimer les lignes de séparation ; en cela, cette scénographie était parfaite car il n’y avait aucune ligne de démarcation entre les œuvres. Malgré tout, je trouve que la version réalisée à Lisbonne était la plus intéressante car la plus complète. L’espace mis à notre disposition par la Fondation était suffisamment vaste pour que l’ensemble puisse s’y déployer pleinement : les installations respiraient et les vidéos étaient bien isolées du reste. À Tervuren, il s’agit là aussi d’une version quelque peu allégée car il nous importait de réduire le nombre d’œuvres si cela permettait une meilleure appréhension de l’exposition dans sa globalité. Quant à l’installation de Sammy Baloji, je suis d’accord avec vous, je trouve son emplacement actuel idéal, et qu’elle soit quelque peu décalée, placée en marge de l’exposition à proprement parler, lui confère un autre statut, permet d’augmenter son impact visuel et réflexif. C’est le grand avantage d’une exposition itinérante, on apprend à chaque nouvelle présentation.»

Dans l’interview menée par la journaliste Wendy Bashi, publiée dans le catalogue de l’exposition², vous parlez de l’exposition comme d’une « nouvelle œuvre ».

«Il est vrai que je n’envisage pas le travail de commissariat de manière classique. Pour moi, faire une exposition c’est réaliser un ouvrage collaboratif qui fait œuvre. Dans mon idée, il aurait même fallu enlever les cartels pour qu’il n’y ait plus aucune frontière entre les pièces et entre les créateur.trice.s. Katia et moi partageons le même

point de vue à ce sujet, et c’est lors de la première présentation au Mucem que nous avons le mieux respecté le concept d’œuvre globale que nous défendions : une salle où étaient rassemblées l’ensemble des pièces, comme s’il s’agissait de l’œuvre d’un.e seul.e artiste. À partir de là, les informations détaillées sur les artistes, les œuvres et les démarches deviennent inutiles car, à mon sens, elles desservent le collectif.»

En guise de conclusion, je reprendrai simplement la synthèse énoncée par António Pinto Ribeiro et soutenue par les trois commissaires du projet : « La diversité de la création artistique dans cette exposition refuse cette idée qu’un groupe pense et agit uniformément. Et cette hybridité a des caractéristiques différentes selon les artistes qui sont présents et selon les mémoires qu’ils transportent. Si on a un regard disponible, on peut voir l’énorme diversité entre les créateurs. »³

Entretien mené par Clémentine Davin

EUROPA, Oxalá

Jusqu’au 05 mars 2023

Mardi - vendredi : 10:00 > 17:00

Samedi - dimanche : 10:00 > 18:00

13, Leuvensesteenweg

3080 Tervuren

Avec la participation des artistes :

Malala Andrialavidrazana (°1971, Madagascar - vit et travaille à Paris), **Fayçal Baghriche** (°1972, Algérie - vit et travaille à Paris), **Sammy Baloji** (°1978, République démocratique du Congo - vit et travaille entre Lubumbashi et Bruxelles), **Nú Barreto** (°1966, Guinée-Bissau - vit et travaille à Paris), **Sabrina Belouaar** (°1986, France), **Mohamed Bourouissa** (°1978, Algérie - vit et travaille à Paris), **Carlos Bunga** (°1976, Portugal - vit et travaille à Barcelone), **Márcio Carvalho** (°1981, Portugal), **John K. Cobra** (°1977, République démocratique du Congo - vit et travaille entre l’Afrique du Sud et la Belgique), **Délio Jasse** (°1980, Angola - vit et travaille à Milan), **Katia Kameli** (°1973, France), **Djamel Kokene-Dorléans** (°1968, Algérie - vit et travaille à Paris), **Mónica de Miranda** (°1976, Portugal), **Aimé Mpane** (°1968, République démocratique du Congo - vit et travaille entre Kinshasa et Bruxelles), **Sandra Mujinga** (°1989, République démocratique du Congo - vit et travaille entre Berlin et Oslo), **Aimé Ntakiyica** (°1960, Burundi - vit et travaille en Belgique), **Joséfa Ntjam** (°1992, France), **Pedro A.H. Paixão** (°1971, Angola - vit et travaille à Milan), **Sara Sadik** (°1994, France), **Pauliana Valente Pimentel** (°1975, Portugal) et **Francisco Vidal** (°1978, Portugal)

Commissaires : António Pinto Ribeiro, Katia Kameli et Aimé Mpane

Exposition organisée en partenariat avec le Centre d’études sociales de l’Université de Coimbra (CES), Lisbonne (PT), le Mucem – Musée des civilisations de l’Europe et de la Méditerranée, Marseille (FR), la Fondation Calouste Gulbenkian, Paris (FR) / Lisbonne (PT) et le Musée royal de l’Afrique centrale – AfricaMuseum, Tervuren (BE)

¹https://memoirs.ces.uc.pt/index.php?id=22153&i d_lingua=3&pag=22155

² Interview des trois commissaires, menée par la journaliste Wendy Bashi, in catalogue de l’exposition, pp. 15-28

³ *Ibid.*, p.27

ECHO à Vadim Carichon

Le première fois que j’ai vu Vadim dessiner, il traçait une ligne le long d’une ligne. C’était comme si la première ligne tracée n’avait pas suffi à remplir son office de limite : à peine celle-ci posée, c’est plutôt comme le bord d’une autre ligne qu’elle s’était annoncée – peut-être le bord du plaisir que Vadim prendrait à tracer la suivante ? Ce plaisir d’ajouter une ligne à la précédente n’était-il pas celui de dépasser précisément la limite qu’on y pourrait voir ? Vadim traçait-il une ligne censée venir faire barrière à la force qui poussait à passer outre ? Et donc la force passerait, ce serait la force de tracer encore une ligne. Ce serait peut-être aussi la force de continuer à dessiner.

C’était la poussée d’une matière graphique progressant par strates, à l’intérieur de laquelle il ne serait bien sûr plus question de compter les lignes, à mesure que progresserait le dessin.

Quand on aime (tracer des lignes) on ne compte pas.

Le dessin chez Vadim avait commencé comme le paradoxe d’une *matière tracée* (et non pas étalée au pinceau). Ce que montrait ses dessins c’était, pour moi, comme chaque séquence de l’avancée d’une vague. Chaque ligne y demeurait comme l’inscription des temps successifs de cette avancée, devenus, grâce au dessin, lisibles, mémorables. Au visible, est-ce que le dessin n’apporte pas une dimension lisible ? Est-ce que les vagues ne noient pas d’ordinaire la possibilité qu’on puisse se souvenir des moments de leur progression ? Est-ce que la peinture s’opposerait au dessin d’être une vague ? Vadim reconstruisait-il, ligne après ligne, la vision de quelque chose qui lui échappait ? Et le lisible, est-ce que ce n’est pas la déconstruction du visible ? Est-ce que le dessin n’entretient pas avec la peinture un certain rapport de déconstruction qui énerve parfois les peintres ?

Peut-être était-ce plus cinématographique que pictural ? Ligne après ligne les dessins de Vadim montraient la vague porter chaque fois un cran plus loin la limite qui la séparait du blanc sur lequel on la voyait s’avancer. Cette limite, pour peu qu’on l’envisage depuis l’étendue de ce blanc, c’était alors aussi celle des dents – les dents de la mer – une espèce de matière grise, presque *mer noire* dévorant implacablement, et même si c’était au ralenti, l’espace de la page. (On était à marée haute)...

Les dessins de Vadim étaient-ils les dessins d’une limite qui n’arrête rien ? Une limite pour rire alors ? C’était une vague portée au-delà d’elle-même par la matière qu’à chaque nouvelle ligne tracée comme pour en arrêter l’expansion, le dessin nourrissait, au contraire. Cette vague n’était-elle pas une sorte de défi porté contre son bord ? Faite de la même matière que celle dont se traçaient les lignes venant la limiter, cette vague se les assimilait, au contraire, et poursuivait son avancée, en rythme. Est-ce qu’il n’y a pas une ironie dans ce processus ? La vague ne cessait de repousser, en l’incorporant à sa matière, la limite venue l’arrêter.

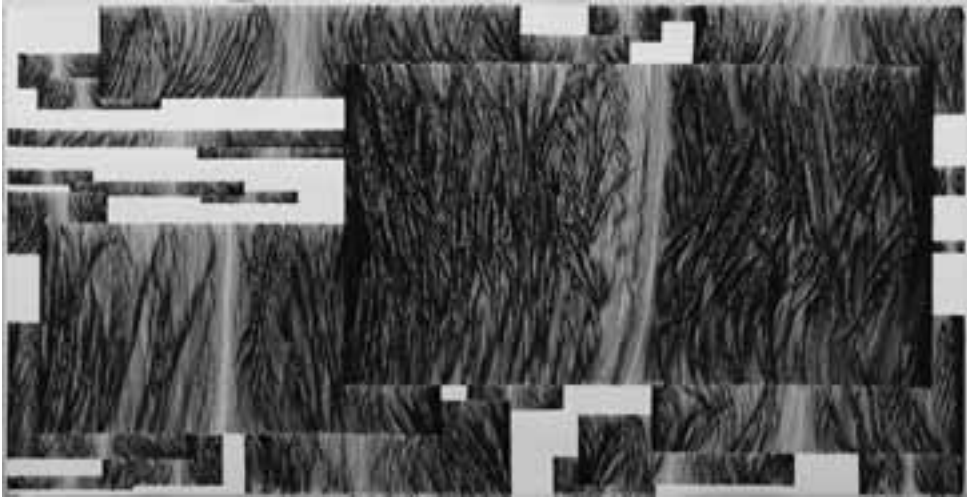
L’artiste, est-ce que ce n’est pas celui qu’une force qui le dépasse condamne à trouver les formes au travers desquelles il parviendra à *faire avec*, comme on dit – faire alliance avec *ce qui est plus fort que lui*. Parce que ni les autres, ni lui-même à leur suite, n’auront réussi à faire que ça s’arrête – à moins que ce ne soit au prix d’en faire un être déprimé... Quoi ? La force qui l’animait ! S’il y a un enjeu de *forme* dans l’art, ça concerne aussi la forme de celui qui produit les œuvres: sa forme à lui. « Est-ce que vous vous sentez en forme ? ». Sa forme n’est-elle pas attachée aux formes qu’il produit ?

La matière qu’on y voyait en expansion posait, dans chaque nouveau dessin de Vadim, la question de ce qu’elle pouvait bien être : vague, plissé géologique, tombé d’étoffe... J’ai jamais l’appeler *matière grise*... Vadim se laissait absorber dans le débordement continu, méthodique, astreignant, qu’étaient ses dessins. Je voyais chaque nouvelle limite qu’il y traçait comme celle d’une résolution à laquelle on ne parvient pas à se tenir aujourd’hui, et donc qu’on reporte à demain... Il y avait quelque chose chez lui qui semblait ne pas pouvoir s’arrêter. Ses dessins donnaient-ils comme la traduction de ce mouvement ? Le mouvement, donc, d’une force qui emportait avec elle la limite qui s’y opposait ? Mais pourquoi ? Mais parce que cette force était tout simplement celle d’emporter la limite qui s’y opposerait.

C’est donc qu’il fallait bien une limite ? Il fallait commencer par tracer la ligne d’un arrêt face à la force de quelque chose qui voulait s’épancher, s’étaler – il le fallait afin que cette force puisse ensuite, en outrepassant la limite, déployer effectivement sa forme. Tiens ! *Force - forme*, de l’une à l’autre, la différence tient à une lettre, seulement. Est-ce qu’une lettre ce n’est



washing machine
18X14cm Papier carton jaune
31/12/2022



oeuvre réalisée pour Vrai/semblance à la galerie fdg Projects de Frédéric de Goldschmidt

pas une différence ? En traçant une ligne sur une feuille de papier, on peut, au lieu qu’on ne s’arrête derrière, voir s’ouvrir le blanc d’un espace différent, situé au-delà, et où l’on pourrait vouloir aller courir. En passant la limite au bord de laquelle tout le monde aurait cru que la seule chose à faire était de s’y arrêter, ce qu’on découvrira peut-être c’est que c’était un peu court. La limite prise comme celle où s’arrête un espace (ou bien une forme, ou bien une liberté...) n’aura pas tout arrangé.

Au-delà de la question d’une limite qui viendrait seulement faire barrière, imposée depuis l’extérieur, c’est soudain l’espace de la question de la limite comme *repère*, qui s’ouvre : repère d’un mouvement qui cherche alors lui aussi la limite, mais cette fois comme ce qu’il faut pouvoir enjamber afin qu’il y se produise un pas. C’est la limite d’une scansion possible, où trouve à se relancer le mouvement. C’est la question du Rythme... « L’interdit c’est la transgression », disait le psychanalyste Jacques Lacan. *Va voir là-bas si tu ne t’y trouverais pas, qui sait*... voilà ce que l’espace qui se profile derrière la limite qu’on pourrait tracer sur une feuille blanche laisse peut-être entendre à celui qui ne se bouche pas les oreilles ?

Je redécouvre le travail de Vadim après un peu plus de deux ans. Des ruptures étaient progressivement apparues dans le continuum de la matière que constituait au départ l’accumulation de ses lignes. De manière de plus en plus complexe, un jeu de fenêtres, multiples, qui s’ouvraient comme sur l’écran d’un ordinateur, s’était mis en place, venu parasiter la matière première (premièrement apparue) du dessin – c’était aussi comme des dessins autonomes qu’il aurait réalisés sur des feuilles différentes qu’il aurait superposées les uns aux autres. Ces deux modalités différentes de ruptures dans le continuum initial du

dessin rentraient en contradiction l’une avec l’autre... Aujourd’hui c’est parfois sur le mode d’un trou réel dans le dessin qu’une fenêtre y peut apparaître, parfois c’est aussi d’une feuille de papier réellement superposée à une autre que passe le continuum de la matière-dessin... Et puis ce que j’observe à présent c’est que la matière des lignes se met au service de figures-mouvements qui semblent imaginées avant le dessin lui-même : concentriques, des espèces de Maelström, dont les noyaux finissent en œil – le dessin n’est donc plus cette progression latérale indifférente à celui qui pouvait la regarder – comme une paroi – il lui fait à présent face. Ce sont des tourbillons dont, tantôt la matière des anneaux, tantôt l’image elle-même se voit affectée par les lézardes qu’y viennent dessiner... les absences du dessin.

Benoît Félix 14 février 2023

Vadim Carichon expose
à la galerie Flux
avec deux photographes:
Jean Fürst et Pol Mareschal
23/02 au 11/03/2023
60 rue Paradis
4000 Liège

Baudouin Oosterlynck, entre l'œil et l'oreille

« La plupart des gens se promènent avec leurs yeux, et bien moi ... depuis que je suis petit.. je me promène avec mes oreilles ! »
Baudouin Oosterlynck

Baudouin Oosterlynck (1946), est pionnier de l'art sonore et de l'expérimentation des arts plastiques, sa réputation n'est plus à faire. Mais ici au musée des beaux-arts de Tournai, tout était à faire, affaire d'œil et d'oreille, ...

Jusqu'au 12 mars 2023, Baudouin Oosterlynck investit le musée de beaux-arts de Tournai, dans un rapport inédit entre ses recherches d'objets acoustico/plastiques, sa collection de lunettes et d'instruments de musique et les œuvres de la collection du musée. C'est un dialogue entre son travail et une sélection d'œuvres du musée qui se structure en six propositions distinctes.

« à pro-peau n°2 » (1990-2010)
L'œuvre à pro-peau n°2, 1990-2010, nous accueille magistralement dans l'atrium, structure ouverte entre le tipi et l'instrument de musique, elle dialogue avec le lieu et la verrière de Horta, elle nous invite à y pénétrer pour appréhender les modulations sonores entre intérieur/extérieur de l'espace. Lors du vernissage une collaboration avec les percussionnistes du Conservatoire de la ville de Tournai donna lieu à une performance interactive avec le public.

Etant donnés (2002-2004)
Un peu plus loin dans l'atrium, les visiteurs/auditeurs sont invités à expérimenter d'autres instruments d'écoute. Installés sur des tables, ces objets hybrides entre instruments médicaux et matériels de laboratoire nous permettent d'expérimenter, en célibataire et parfois même accompagnés, des sonorités concrètes et novatrices.

Prothèses pour l'œil (XVI -XIX^e siècle)
Baudouin Oosterlynck est aussi un grand collectionneur de lunettes, il en possède plus de 1200 (il en présente près de 200 dans l'exposition). Le musée possède, quant à lui dans ses collections, une œuvre remarquable du XIV^e siècle ; *Le raccommodeur de soufflets* (1516) qui pourrait être attribuée à Peter Huys. Cette peinture est une des rares et plus ancienne représentation de prothèse de l'œil comme les appelle l'artiste. Cette rencontre est un peu à la genèse de l'exposition. En collaboration avec Julien Foucart et Magali Vangilbergen, les conservateurs du musée et aussi commissaires de l'exposition, Baudouin Oosterlynck fut invité à présenter sa collection et aussi ses œuvres en dialogue avec celles de la collection du musée, choisies en fonction de thématiques.

Variations du silence (1990-1991)
Parallèlement à cette salle de l'autre côté de l'atrium, une autre série de vitrines présentent des dessins et qui sont accompagnées de cartes de géographies en relief, retraçant la recherche par l'artiste de sites et de lieux où l'on peut encore percevoir du silence absolu. Il a parcouru plus de quinze mille kilomètres dans cinq pays européens pour trouver « ce moment musical où le silence mis à nu par ses oreilles m'aime. Ce moment où la réalité devient plus forte que l'imagination, le mental devient peau de silence. L'oreille prend corps. »*

Prothèses pour l'oreille (1994-1995)
Faisant suite à cette salle, une autre est consacrée à une série de prothèses acoustiques permettant de modifier, de changer et de troubler notre perception s'inspirant des cornets acoustiques, qui ne furent inventés qu'à la fin du XVIII^e siècle. Elles sont présentées sur un socle qui fait face à une



Baudouin Oosterlynck , avec une prothèse d'oreille



Baudouin Oosterlynck, à pro-peau n°2, 1990-2010

peinture monumentale de Louis Gaillait représentant l'abdication de Charles Quint, abdication qui modifia l'ordre du monde. D'autres œuvres sont mises en rapport mais les corrélations ne sont pas évidentes de prime abord et relève plus du second degré de lecture.

Pax musica (1993)
Cette série intitulée Pax Musica comprend sept instruments marginalisés et oubliés, achetés pour qu'ils poursuivent leur silence à jamais. Ces instruments de musique singuliers ont été choisis et collectionnés par l'artiste qui fut touché par leur destinée, ces instruments furent inventés et oubliés par l'histoire de la musique – restés silencieux - comme la Viola d'amore de 1780 avec cordes sympathiques mise en relation avec *Etude de Nu*, 1878 d' Edouard Agneessens.ou un double flageolet de 1820 avec la peinture *au clavier* de 1646 de Hans Van Dalem. Avec le *Portrait de Miss Budgett* de Henri Fantin-Latour (1883) dans lequel le modèle s'interroge devant une toile vierge , le dialogue se fait avec une pièce transparente de 1985, *Me de You and me* de Baudouin Oosterlynck, qui évoque par sa forme un couvercle de piano.



Etui-donné numéro 6 de 2013

est une caisse ancienne de transport de harpe ayant bien vécu, qui fait partie d'une série *étuis pour instruments*. Celle-ci est transformée en instrument de musique praticable seul ou à deux ou trois.

L'exposition de Baudouin Oosterlynck, répond à ce concept, encore peu réalisé, de dialogue entre l'art actuel et l'art ancien, jouant de différents niveaux de lecture et de compréhension. Au musée de Tournai, ces variations expérimentales sont déclinées en de nombreuses approches, du visuel à l'auditif, de la contemplation à la participation, du scientifique au poétique et ouvertes à la sensibilité du visiteur. Une belle initiative du musée, même si la médiation vers le public laisse encore un peu à désirer.

Michel Clerbois

Baudouin Oosterlynck , entre l'œil et l'oreille

du 03 12 22 au 12 03 2023
Musée des beaux-arts de Tournai
Commissaires :Julien Foucart et Magali Vangilbergen

*citations de Baudouin Oosterlynck

Baudouin Oosterlynck, Instruments d'écoute 1



« Là où il n'y a rien à voir , il y a tout à entendre.» nous dit l'artiste.

Pour ce qui est à voir, un film réalisé par Michel Clerbois est visible sur: [www: vimeo.com/79583373](http://www.vimeo.com/79583373)

Dans la même salle Etui-donné numéro 6 de 2013

Des racines bleu cyan

Le retour aux sources de Cathy Alvarez



los montes de Casaio, ardoises et polaroid, 2020, photo Judith Kazmierczak

De l’art et des entrelacs familiaux, Cathy Alvarez a tissé de réguliers rendez-vous au fil de ses expositions.

Elle qui voulait se détacher de la pratique autobiographique se voit entamer un retour aux sources. Elle dit : « Les liens me rattrapent... Même quand je m’en éloigne, je retourne aux racines ». Ainsi va sa vie et durant l’été 2020, son histoire familiale va se retrouver croisée à des pans de l’histoire espagnole. En tant que descendante d’un maquisard de renommée controversée, elle est en effet mise en contact avec le collectif d’archéologues *Sputnik Labrego* opérant une recherche sur des lieux et des pans voilés de l’histoire espagnole. Elle entreprend alors le voyage vers le village de ses aïeux où la guerre civile et la résistance firent rage.

Dans les montagnes proches de Casaio, elle va aller au-delà des limites habituelles de ses promenades d’antan. Avec l’équipe de chercheurs espagnols, elle va aller bien haut en véhicule 4X4 pour retrouver le maquis où se cachaient son grand-père Manuel Alvarez Arias et d’autres résistants. Là, où les autos ne pénètrent plus, elle va poursuivre le chemin à pieds, traversant des paysages magnifiques où domine l’ardoise puis une forêt d’ifs, une forêt primaire où les arbres ancestraux premiers nés aux troncs énormes et au feuillage laissant circuler une lumière si particulière n’ont pas été touchés par l’exploitation humaine. Dans ce décor inconnu (« je ne connaissais de la montagne que la partie visible depuis Casaio, que

le versant des carrières »), elle va refaire le parcours de planque où il était possible d’échapper aux gardes civils. Elle va retrouver, niché entre quatre arbres, le minuscule bâti percé d’une petite fenêtre carrée où son grand-père se dissimulait avec ses compagnons. Au contact de ce lieu étrangement remis à jour, elle va se sentir en connexion intense avec, *El Bailarin*, ce grand-père héros des maquisards mais aussi plus sobrement son aïeul, un homme ayant souffert dans cet âpre abri. Un flot d’émotions la submerge au milieu de cet océan de verdure et de nature intacte. Une vive lucidité s’allume en elle. S’impose l’urgence à relater. « J’ai tellement été touchée, je me suis dit : il faut en faire quelque chose... ». Plus tard, les souvenirs des villageois et ceux de sa grand-mère Célia Valle Valle rapportés par sa mère et ses tantes vont également vibrer, danser en elle et confirmer ce besoin de raconter. Cathy Alvarez recueille alors des bribes d’histoires où apparaissent les femmes restées au village qui elles aussi ont participé à la résistance, subissant les outrages et les harcèlements des militaires ainsi que le froid et la faim avec courage.

Conservant un contact étroit avec le collectif, elle laisse mûrir les croisements entre les histoires du village et la sienne. Et fin de l’automne 2022, lors de la clôture de sa résidence aux RAVI, à Liège, elle va exposer une série de pièces liées aux histoires des femmes de Casaio dont celle de sa grand-mère.

Par ailleurs, lors de sa résidence à *l’Imprimerie* à Montréal, elle décide de renouer avec sa pratique photographique (fruit de ses études réalisées à l’école St Luc de Liège) en se livrant à la technique du cyanotype, initiée vers 1850 par la botaniste Anna Atkins pour répertorier les végétaux. Cathy Alvarez utilise alors les photos des objets trouvés dans l’abri visité en 2020, envoyées par les archéologues. Au Canada, à l’autre bout du monde, dans une chambre noire, lieu obscur où baigne une lumière verte entre grotte et cathédrale de verdure, elle provoque une forme de renaissance de ces anciennes pièces du quotidien en les réanimant sur des draps blancs. Sur chaque carré de textile apparaît une large tache de bleu sombre où s’inscrit une série de reliques : une bouteille d’anis typique de la région, une chaîne de montre, une petite boîte en fer, une housse de pistolet... Objets touchés par son grand-père, objets pièces à conviction, pièces affirmation d’existence, objets témoins relatant la ténacité à résister jour après jour face aux oppresseurs. Dans la répétition des gestes, dans le souffle des souvenirs, dans le rituel teinté de bleu, dans les nombreux passages des tissus dans les bains, dans le refuge solitaire de son antre, Cathy Alvarez exhume méthodiquement ce qui de l’histoire a été perverti pour lui rendre grâce. Au sein de chaque flaque d’encre cyan, elle imprime les images afin de valoriser et restaurer, via ces objets symboliques, ce qui après la guerre civile dû être tu et enfoui, dans un village où tout le monde était contraint de continuer à vivre ensemble sous le régime dictatorial de Franco.

Née en Belgique puis retournée à 18 ans en Espagne pour étudier les langues romanes, elle continue en tant qu’artiste plasticienne de toucher du doigt les racines de la parole, celle qui s’ancre dans la terre, dans le sens, dans les actes de ceux qui osèrent s’opposer.

Par le bleu, Cathy Alvarez lave la mémoire souillée.
Par le bleu, elle retrace ce qui fut rayé des récits du peuple.
Par le bleu, elle donne vie à ce qui voulait traverser le temps et les voiles du déni.

Lors de l’exposition débutant le 10 février 2023 à la SPACE collection, Laura Martinez Panizo et Carlos Tejerizo Garcia, archéologues du collectif *Sputnik Labrego* seront présents au vernissage pour délivrer la parole. Par eux et par Cathy Alvarez sera portée à la connaissance et à la reconnaissance la bravoure des villageois de Casaio. Comme sur la photo de la minuscule fenêtre du repaire du grand-père, cette exposition deviendra lucarne pour laisser passer la lumière de l’intérieur d’une résistance passée sous silence.

Judith Kazmierczak

Space collection
11/02 - 18/03/2023

Un mundo nuevo? Les épiphanies de Benoît Christiaens



Le titre espagnol est sans équivoque. Le point d’interrogation nous fait bien comprendre à qui est adressé ce genre de mise en garde. Sur la photo de l’invitation on voit une vache noire échouée, désorientée, un peu perdue tournant le dos à la mer. Cette vision insolite aux allures épiphaniques se passe quelque part dans le fin fond de l’Espagne. Cette scène surréaliste nous renvoie aux échoués débarquant par grappes le long des côtes espagnoles et venant chercher l’Eldorado tant rêvé. Cela fait des années que Benoît Christiaens, Ben pour les amis, s’intéresse aux phénomènes migratoires, aux échoués économiques venant chercher fortune en Europe. C’est un sujet qui le préoccupe, comme le préoccupent le changement climatique et la pollution de toute espèce.

L’amoncellement d’objets hétéroclites provenant de nos déchèteries qui peuplent l’intégralité de la New SPACE sont là comme des résidus naufragés d’un monde en péril. Chacun des ensembles a son histoire propre, son récit, son autonomie, ils nous ressemblent. Chacun des ensembles dégage une force poétique qui le rend vivant. Ils communiquent et ont tous leurs propres codes et leurs rôles à jouer.

Comme d’habitude lors de ses vernissages, Benoît Christiaens s’investit dans ce qui donne l’apparence d’un chaos en orchestrant un continuum de va-et-vient qui participe à une trilogie opérationnelle: Faire, défaire, refaire. Rien n’est fixe tout est en mouvement permanent. Une expo est évolutive par essence. Ce qui est fixe renvoie à la mort et au musée. Benoît Christiaens ne produit pas des fétiches, il produit de l’art vivant. Ses dispositifs sont là pour être transformés, utilisés, revisités. Son installation est un hymne à la vie, plutôt à la survie d’une humanité mal en

point. Me vient en mémoire cette phrase d’un cinéaste, allumé lui aussi, il s’agit de cet immense artiste que fut Marco Ferreri qui dans une interview pour un de ses films, *Le déclin américain*, avait sorti cette phrase d’une lucidité exemplaire: «Le cinéma ne sert à rien, mais c’est la seule chose que je sais faire.»

Pour cette expo à la New SPACE, des petits mondes constitués d’objets recyclés, de matières organiques, de peluches, d’huiles minérales et polluées, gravitent autour de deux grands mondes occupant l’espace du hangar. Au centre, un vaste igloo constitué à l’extérieur de portes de frigidaire assemblées côte à côte et en périphérie un immense van probablement en état de marche, attendant patiemment l’heure de son départ.

D’un côté le symbole de l’habacle de survie nous invite dans son intériorité à nous réchauffer autour d’un feu en communiquant entre nous et de l’autre, le symbole du nomadisme par excellence, le van, nous invite au voyage. Les deux directions de vie opposées demandent des choix radicaux de comportements.

Comme d’habitude, en rituel immuable, le jour de son vernissage, Benoît Christiaens s’affairait donc une fois encore à déplacer des objets pour les replacer ailleurs et reconstruire de Nouveaux Mondes, de nouvelles scènes opérationnelles. L’art de Benoît Christiaens nous renvoie à nos idéaux perdus et à nos rêves envolés. Contre vents et marées, il continue à jouer le rôle du gardien de la flamme. Ces artistes-là sont rares, il faut les préserver, ils nous maintiennent éveillés.

L.P.

Work in progress à la New SPACE

04.02.2023 → 11.03.2023
Mercredi et samedi de 14:00 à 18:00
Vendredi de 16:00 à 19:00
ou sur rendez-vous à info@space-collection.org

Yves Randaxhe : Mais qu'est-ce qu'un collectionneur liégeois?

La Boverie



Yves Randaxhe, photo Chantal Olivier

Lino Polegato: Dans cette expo, ton choix de commissaire te pousse à mettre les œuvres que tu as sélectionnées au centre. Ce n'est pas centré sur les artistes wallons ?

Yves Randaxhe : Il y a deux volets dans l'exposition : il y a le volet publication qui est structuré par collectionneurs, de façon à ce que l'on puisse se faire une idée de la personnalité de la collection. Par exemple, il y a ceux qui ont directement été influencés par Manette Repriels qui a fondé AAP dans les années 70. Dans l'exposition, ce n'est pas ça qui est mis en valeur, c'est l'ensemble de ce qu'ils possèdent. Ce sont 21 collectionneurs. C'est l'ensemble de leur patrimoine artistique. Une partie du patrimoine général qu'il y a dans cette région qui a la particularité d'être dans des mains privées. La sélection que j'ai faite essaye de refléter quelles sont les grandes tendances, les grandes lignes. Il y a cet attachement à cette région. Un ancrage local, y compris dans les collectionneurs qui se sont ouverts à l'international comme Vandenhove, Uhoda, et ça, c'est ce qui fait la différence avec le collectionneur bruxellois.

Ils se sentent engagés par rapport au milieu artistique, aux artistes, aux institutions culturelles associatives. Ils se manifestent par : On achète beaucoup d'artistes locaux, on agit pour préserver les Fonds d'atelier, ce que fait Guy Vandeloise. On conserve des archives d'artistes locaux, ce que fait un Crismer avec Donnay et Richard Heyns. Cet ancrage local puissant se reflète dans l'exposition. Il fallait dire ce que les collectionneurs privés font et ce que ne font pas aussi les autorités publiques, c'est à dire, amener les artistes de l'étranger. L'ouverture que Manette Repriels a offerte à Liège et qui se reflète dans une série de collections, c'est amener l'Avant-garde internationale ici.

Ce qui t'a intéressé dans cette expo c'était de présenter une constellation de pièces que tu as sélectionnées en fonction de tes goûts particuliers qui sont ceux d'un ancien responsable de la politique d'acquisition de la BNB ?
Est-ce pour ça que j'ai été choisi ? Je

ne sais pas. J'ai essayé de travailler dans le respect de ce qui existe. Je n'ai pas eu envie d'amener ma grille personnelle et de dire : moi dans votre collection, je ne vois que ça et ça. Dans la collection Rikkers, il était évident que j'allais prendre par exemple les grands dessins de Jean-Pierre Ransonnet des années 70 (*La Pierre de la Phalotte*). C'est aussi une manière d'illustrer le rôle du collectionneur, comme collectionneur de référence pour certains artistes, qui charpente une carrière d'artiste. Ils sont là aussi pour ça quand ils font le job sur le long terme. J'ai essayé de ne pas imposer une grille trop personnelle sur leurs collections. Dans une interview que tu lui as faite dans FluxNews, Jean-Marie Rikkers parlait pour ses choix, de coups de cœur raisonnés. Dans les collections, j'ai aussi essayé de pratiquer ça pour moi. Dans une collection de plusieurs milliers d'œuvres comme celle de Crismer, venir choisir, c'est un boulot de fou. La plupart de ses pièces, tu ne les vois pas. Lui-même ne les voit pas. Il a des pièces historiques formidables, comme ce triptyque de Dan Van Severen qui est une merveille. Je le lui dis, il me répond : «Oui je trouve aussi qu'il est beau, c'est la première fois que je le vois».

Il y a deux écoles: il y a ceux qui jouissent de leurs pièces et puis il y a ceux qui stockent...
Il y a ceux qui vivent avec la collection sous leurs yeux et ceux qui vivent avec la collection sans qu'elle soit nécessairement sous leurs yeux. Je crois que ce serait trop radical de dire qu'il y a ceux qui en jouissent, et les autres. Ce n'est pas du placement, il y a des compassions, des envies de constituer des ensembles, mais il ne faut pas que ce soit sous leurs yeux. Il y a ceux qui disent : «Je ne mets qu'une grande pièce, elle reste un an et puis je change, mais il y a des pièces avec lesquelles je ne saurais pas vivre au jour le jour». Mais ils les ont quand même acquises.

Tu as dû élargir le cercle en allant chercher du côté des artistes collectionneurs qui peuvent plus se considérer comme des amateurs éclairés que comme des collectionneurs de type classique comme on les

« Private views » : une exposition et un catalogue.

Au départ, l'idée de présentation de collections privées en art contemporain d'origine liégeoise est née de Jean Pierre Hupkens (ancien Echevin de la Culture liégeoise), une proposition acceptée par le CIAC (1).

La programmation du musée de La Boverie fait naturellement suite à l'exposition des collectionneuses Rotschild qui elle privilégiait une autre forme d'art. Carte blanche a donc été donnée à Yves Randaxhe pour jouer le rôle de commissaire. Pour marquer son indépendance vis-à-vis des galeries, cet ancien gestionnaire des collections auprès de la Banque Nationale de Belgique avait pour devise: «Nous achetons avec les yeux et pas avec les oreilles».

imagine ? Quels ont été les critères de sélection ?

En fait, l'idée de base qu'on m'avait «vendue» tournait autour de quelques grands collectionneurs liégeois : Vandenhove, Uhoda, Rikkers. Crismer n'y figurait pas. Il s'affiche moins peut-être. C'est choquant de dire les grands collectionneurs. Est-ce que le critère, c'est celui de la fortune ? Je ne suis pas d'accord. Est-ce celui du nombre d'œuvres ? Je ne vois pas pourquoi. Ce que l'on cerne de plus en plus, c'est le profil du collectionneur engagé, c'est-à-dire quelqu'un qui joue un rôle dans une communauté artistique (la scène artistique liégeoise). Les gens achètent des œuvres quel que soit leur niveau de fortune. Benjamin Monti a acheté des œuvres quand il était au CPAS. Luc Demoulin achète des œuvres avec son petit salaire d'employé communal. Pour moi, ces gens-là ont une vraie vision du soutien à une scène artistique et ont envie de créer leur propre ensemble en suivant les artistes de près et chaque fois qu'ils le peuvent, mettre une œuvre en plus dans leurs affaires et d'être présents dans le milieu. C'est ça qui fait le collectionneur, c'est sa présence et le rôle qu'il projette à l'intérieur d'une scène artistique donnée. Donc la question des budgets pour moi est sans intérêt. La question des quantités est aussi sans intérêt. Luc Demoulin, c'était intéressant de l'insérer parce que ça me permettait de faire dans la publication un petit portrait qui explique comment il entre dans le milieu, trouve ça intéressant, et va voir les artistes. A l'Aca, il les connaît tous. Il collectionne ce qu'il peut s'offrir. Il a acheté un grand Sormelette, un grand Freichel. Il a trente ans. Il fait partie des jeunes collectionneurs comme Benjamin Monti.

Du statut d'amateurs, tu les rends collectionneurs ?
Herman Daled refusait l'appellation collectionneur et c'est même comme ça qu'on les reconnaît. La plupart d'entre eux refusent l'étiquette de collectionneurs, et pourtant ils bâtissent des ensembles significatifs dans lesquels tu peux tracer une ligne et voir ce qui se développe. Je ne suis pas du tout d'accord d'opposer l'amateur au collectionneur. Pour moi il y a un vrai continuum à l'intérieur duquel ces dif-

férents profils peuvent rentrer. J'ai voulu élargir le concept étriqué des collectionneurs à l'ancienne pour me poser la question de ce qui se dessine là. Comment est-ce qu'on le devient? C'était une manière de faire une étude de cas. C'est la même problématique chez les femmes qui sont absolument sous-représentées dans la population.

Le catalogue qui accompagne l'exposition, (avec la participation de Thibaut Wauthion, historien d'art) palliera en partie à quelques absences. Je pense à Albert Vandervelden ou Luc Vaiser qui viennent de nous quitter. Rendre compte d'une réalité locale au niveau des artistes francophones n'a pas été non plus l'épicentre des préoccupations d'Yves Randaxhe. Au final, une forte présence internationale: Buren, Parmentier, Kendell

fèrents profils peuvent rentrer. J'ai voulu élargir le concept étriqué des collectionneurs à l'ancienne pour me poser la question de ce qui se dessine là. Comment est-ce qu'on le devient? C'était une manière de faire une étude de cas. C'est la même problématique chez les femmes qui sont absolument sous-représentées dans la population.

Il y a très peu de collectionneurs féminins dans ta liste ?

Il y a Mme Parys à Spa. Chez Rikkers c'était le couple qui décidait ensemble. Avec sa première épouse. Et c'est resté le couple avec Catharina Helmsmoortel. Il y a des collections de couples.

Luc Vaiser, c'est le grand absent ?
Depuis sa mort, l'essentiel des pièces n'est plus là. Elles sont vendues. Les plus intéressantes (Klossowsky, Serra, Lavier) sont parties...

Tu as sélectionné des oeuvres chez Bruno Mottard et Catherine Collignon. Ils prennent des risques coups de coeur?

Tout à fait. Comme Delsemme qui en tant qu'architecte de jardin a fait travailler Paolo Gasparotto.

Quels sont ceux qui t'ont véritablement marqué dans ce parcours ?
Ce qui m'a vraiment plu, c'est de voir réaliser des pièces in situ, même chez les gens qui ont des collections relativement modestes. Il y en a chez Mottard, chez Delsemme.

Un bon collectionneur n'est-il pas lui-même le co-auteur de certaines pièces en les commanditant ?
Oui! Je ne pense pas que la plupart le revendiquent, mais c'est la vérité. Ils composent avec des pièces in situ, mais même avec des pièces mobilières, il y a quelque chose d'absolument unique à chaque fois et qui est de l'ordre de la création personnelle.

Tu es aussi collectionneur, quelle est ta dernière acquisition ?
Une petite sculpture murale de Claude Catelain chez Archiraar à Bruxelles. J'ai racheté des petits dessins de Michael Dans qu'il avait racheté lui-même lors de la dispersion de la collection Vaiser.

Geers, Marlène Dumas et beaucoup d'autres artistes internationaux seront associés à un beau panel d'artistes locaux. Yves Randaxhe n'a pas eu la prétention d'avoir fait le tour complet d'une réalité locale. Il assume les absences de jeunes artistes locaux de qualité par le fait que ces derniers ne sont pas représentés chez les collectionneurs visités. Le catalogue accompagnant l'expo se veut analytique, il répondra entre autres aux questions qui intéressent tout le monde de l'art en Belgique: A Liège, qui collectionne? Quoi? Comment? Et pourquoi?

L.P.

(1) CIAC (Centre International d'Art et de Culture) ASBL parastatale liégeoise constituée d'élus politiques locaux. Pour des expositions à caractère plus internationales, la Ville fait appel régulièrement à des partenaires privés, comme les sociétés Tempora.

Tu n'as pas voulu centrer sur l'artiste wallon pourquoi ?

Cela aurait été une grosse erreur. A Liège, tu as le syndrome liégeois qui consiste à dire : les galeries liégeoises ne montrent que des artistes liégeois. Il faut faire circuler tout ça. Il y a quand même beaucoup d'artistes liégeois de qualité. On le verra dans cette exposition, dans une très forte proportion.

Je vais tester tes connaissances. Peux-tu me citer trois jeunes artistes francophones dont le nom commence par D. ?

Ca ressemble à un Quiz! Il y a Dutrieux, ... Je suis très mauvais dans ce genre d'exercice.

Si je pense à D. Je pense directement à Deprez, Danloy, Dundic, Dans, D'Ippolito, ...

Deprez est dans l'exposition avec une grande pièce qui vient de chez Catharina Helmsmoortel, « Double face », une pièce magnifique. Danloy et D'Ippolito n'y sont pas. Je n'ai pas trouvé de collectionneurs qui en possédaient. Dundic est dans l'expo avec une pièce commanditée par Delsemme, un paravent perforé. Michaël Dans bien sûr est présent avec une grande pièce inspirée de Goya avec le chien qui est en train de se noyer. On ne peut pas les avoir tous. Il y aura 250 pièces. Il y a des artistes wallons et des artistes non wallons qui font partie des collections, heureusement !

Liste des collectionneurs
Victor Boinem, Philippe Crismer
Luc Demoulin, Serge Delsemme
Daniel Dutrieux, André Dupont, Michel Hella, Pierre Henrion, Bernard Herbecq, Laurent Impeduglia, Caroline Jacob, Michel Leonardi, Benjamin Monti, Bruno Mottard, France Parys, Rikkers (+)-Helmsmoortel, Stéphan Uhoda, Guy Vandeloise, Jeanne (+) et Charles (+) Vandenhove, Nathalie et Paul-François Vranken.

Private Views
La Boverie
Collections privées d'art contemporain – Liège
Du 28 avril 2023 au 13 août 2023z

PHOTO BRUT I & II

Clichés détournés !

Collectionner et exposer, à partir d’un prisme technique et mécanique (la photographie), au premier abord, un ensemble de réalisations brutes, a pour effet de faire voler en éclat la sacro-sainte *innéité* que l’on attribue, bon gré mal gré, à leurs auteurs ; cette idée assez commune qui consiste à penser que ce qui intervient dans ces créations provient du fond et du for intérieur des artistes et rien d’autre. La culture n’est pourtant pas étrangère aux artistes bruts, même si elle a ses propres voies et canaux, loin de leur intention de réaliser des œuvres d’art, d’avoir vocation et finalité esthétique. Cet angle d’approche fait aussi tomber cette idée trop courante que l’art brut, *a contrario* de l’art contemporain, serait le seul continent où résiderait encore un canal direct entre les significations de l’œuvre, ses factures, et ses perceptions par les visiteurs. Avec les œuvres de Photo Brut, les réalisations contemporaines ou plus anciennes resurgissent sous des angles et des cadrages nouveaux qui avaient été mis de côté, jusque-là, ou qui étaient passés à la trappe... Avec ces quatre expositions atypiques, le visiteur peut dévoiler le haut degré conceptuel de chacune des pièces exposées (Botanique, La Centrale, Art et Marges, Tiny Gallery) quand bien même elles n’auraient aucune finalité artistique, *a priori* (Cf. Bruno Decharme, entretien : www.abcd-artbrut.net/art-brut/nnnnn).

Ainsi, avec les pipes de Kazuo Handa, la découpe dans des images érotiques ou pornographiques dérisoires, peut faire un écho étonnant aux papiers découpés de Marcel Mariën et ses collages en clin d’œil à Pompéi : le véritable objet du désir y apparaît en négatif, comme disparu : une ombre qui a perdu son objet. Avec les pipes de Kazuo Handa, les papiers découpés se moquent littéralement de ce qu’on voit : ils sont contenus, découpés, masqués au fur et à mesure qu’ils sont enroulés sur eux-mêmes pour constituer une pipe à l’usage de l’artiste. On pourrait émettre que l’objet est retrouvé au moment où l’objet du désir est masqué pour la seule connaissance de son consommateur de tabac, pour le seul bonheur de son auteur qui le fume. Les ébats prennent leur envol en quelques volutes, mais plus rien n’y est plus public. Avec ce basculement, l’objet fétiche prend un nouveau double sens pour l’auteur : il dévoile autant qu’il cache (Baudrillard). Walter Benjamin décrivait déjà une nouvelle ère technique où l’aura de l’œuvre, par la reproduction mécanique et de masse, avait lieu de voler en fumée et ne pouvait plus être reliée à la tradition de l’image. Avec Kazuo Handa, le retournement est occasionné : les photos sur papier glacé, distribuées en masse, sont convoquées pour un usage désormais exclusivement privé. Personne n’en connaît plus la teneur formelle. Autre écho étonnant que le *ready-made* de Duchamp «À bruit secret» qui se présente en une bobine de fil bloquée entre deux plaques métalliques inamovibles et produisant un son lorsqu’il est agité. Mais celui-ci perdant son usage, en retrouve un autre en tant qu’objet de Collection d’art. *A contrario*, les images fétiches de Kazuo Handa deviennent objet pour sa délectation personnelle. Tels des blasons du Moyen-Âge, le membre resté visible, comme objet exclusif de l’attention, offre la plus belle des distinctions : cet objet qui échappe d’autant plus qu’on le décrit et qui met alors fin à toute convoitise.

Au sortir des visites de Photo Brut, cette si commune et tant attendue “finalité artistique” (dans le



sens où l’auteur pourrait se situer, lui-même, sur une toile tendue et constituée par d’autres réalisations et artistes de son temps), échéance ou pierre angulaire de l’œuvre (que Duchamp avait sublimée), a migré vers d’autres lieux et s’est déplacée... Par ailleurs, plus on scrute les œuvres, plus la frontière qu’on croyait connaître, entre les réalisations contemporaines et l’art brut, se trouve ténue : le haut degré conceptuel (sans finalité artistique) des œuvres de Photo Brut permet une réévaluation et un nouveau regard sur des réalisations contemporaines, modernes ou plus anciennes.

On peut observer, par exemple, les photos, les notes et les clichés de Günter K., artiste brut représenté à la *Centrale for Contemporary Arts*. Et, de fait, en regardant ses photographies, ce sont, pour ma part, les “24h de la vie d’une femme” de Michel Journiac qui ont refait surface : le vrai pouvait s’y confondre avec l’artifice par un truchement posé à la limite de la limite, à la limite devenue si ténue entre l’artifice et le privé. Y sont exposées 267 photographies que l’homme d’affaires, Günter K., 39 ans, vivant à Cologne, a réuni de sa secrétaire, Margret, dans différents

endroits à la fin des années soixante : au travail, en voyage, dans sa chambre d’hôtel, se maquillant ainsi que 85 documents de commentaires sur ces clichés et 88 témoignages (objets lui ayant appartenu, des cheveux ou autres traces corporelles, factures d’hôtel etc.). Tous les clichés de Günter K. présentent cette femme dans des situations qui ne sont ni tout-à-fait véritables ni tout-à-fait artificielles. Performe-t-elle ? Est-elle prise en photo par surprise ? Rien n’est moins sûr... Tournée face caméra devant son bureau, honorant la vue d’un paysage touristique au bord d’un ponton, mise en plis sans un pli, ou encore, sur le siège avant, portière ouverte de la dernière auto qui vous emmènera où vous l’entendez, telle un bonbon offert ; les «24h de la vie d’une femme» dérivent, s’y étendent dans de tout autres décors et à l’échelle plus abyssale encore, de deux années (de mai 1969 à décembre 1970). On peut supposer qu’aucune intention de retour (cette fameuse reconnaissance de l’artiste) n’a jamais été formulée par l’auteur et sa partenaire, aucune intention de sortir du cercle privé, n’en déplaise aux cadrages qui y sont chaque fois hautement soignés : vie où le travestissement côtoie l’im-

agerie de masse des magazines de l’intime sans jamais les approcher *de facto*. Plus on s’approche de ce vrai-faux, plus les deux auteurs s’éloignent dans un espace *intime* qui leur est ultimement réservé et qui reste, plus que jamais, même en étant exposé et exhibé, inaccessible publiquement. Je n’ai jamais tant aimé cette citation de Duchamp : «Le silence, c’est la meilleure production qu’on puisse faire, parce qu’il se propage : on ne le signe pas et tout le monde en profite». Il y a lieu de penser que les artistes bruts font vœu de silence et que, *de facto*, leurs productions traversent les antichambres de l’art, ils n’adressent pas la parole à leurs hôtes et en traversent les murs. Des *entités* de haut vol qui sont déjà plus loin !

Oui, Photo Brut déjoue, dans un premier temps, cette idée répandue que l’art brut, au milieu d’un monde contemporain distancié, opère seul cette réunion du sens et des sens, depuis la nécessité intérieure de l’auteur jusqu’à celle du visiteur qui la retrouve alors, sans filtre et sans intermédiaire. Par ce prisme de la mécanique photographique qui, tel un moteur, où circule et détonne ce que l’auteur y met ; les auteurs bruts révèlent le caractère toujours explosif de certaines pièces contemporaines ou modernes également, sans s’en donner l’objectif préalable : fruit de sciences du contact, elles aussi, le foyer des œuvres contemporaines (leurs auteurs, donc) reste inaccessible, en fait, même lorsqu’elles sont sous les projecteurs. Ce premier choc, produit par l’entrée en matière technique de l’exposition fait vaciller les définitions et permet aux commissaires Anne-Françoise Rouche et Bruno Decharme de suivre une démarche aussi intuitive que conceptuelle. Avec ce dispositif détonnant, d’autres découvertes peuvent apparaître ou réapparaître et recomposer nos connaissances.

Ainsi, pour ma part, c’est, à nouveau, le travail de Marcel Mariën, plus éditeur, plus inventeur d’objets, qu’artiste plasticien au sens strict, qui s’est révélé crucial pour décrypter plusieurs pièces de l’exposition comme par exemple les dessins sur planches érotiques de magazine de Zdenek Kosek. Dans les années 80, suite à un profond traumatisme psychique qui le conduit à croire qu’il influe, lui-même, sur les grands ordonnancements atmosphériques de l’univers, Zdenek Kosek se met à noter tout ce qui se produit autour de lui et qui traduit les climats et les changements d’atmosphère dans son environnement. Il retranscrit tout cela sur des vieux cahiers d’écoliers, sur des atlas, ou des pages de magazines récoltées ça et là. Signes, mots, indications et annotations diverses s’y confondent et redessinent des cartes qui se superposent à ses documents. Ses instruments de mesure semblent subir autant de variations que le climat lui-même. Et, si la perception d’ensemble qu’il devait avoir reste pour le moins énigmatique, et qu’on ne peut pas briser le secret de ce qu’il y capte ; la superposition de ses annotations avec des magazines féminins érotiques suscite des perceptions fluctuantes et des énigmes croissantes pour le lecteur... Arpentant du regard ces corps impudiques avec ces passages de volutes dessinées au stylo billes qui suivent toutes ces ondées d’annotations, l’énigme du corps féminin renvoie d’autant plus aux avancées exploratoires des surréalistes et aux générations qui leur ont succédé. Les femmes impudiques des magazines de Zdenek Kosek ne sont pas un simple fruit du hasard et c’est l’expression de Marcel Mariën qui semble littéralement indiquer cette

science qui se dévoile sous nos yeux : quelque chose d’une “Géografille” qui découvre de nouveaux continents dénudés, dans des ondées de traits, au fur et à mesure que les annotations se modifient elles-mêmes... On pense également aux photographies de Marcel Mariën où les corps de ses modèles féminins se voyaient criblés de lettres aussi pures que tout alphabet ayant quitté les rives des encyclopédies et des manuels. Marcel Mariën n’avait-t-il pas lui-même couvert de lettres (littéralement) des corps féminins, parfois affublés de miroirs, dans l’esprit d’une *invention objective* qui redonnerait toute sa clarté aux objets de l’inconscient ?

Confluant aussi vers des photographies traversées par des graphies insondables, photographies supports à des tissages où se trament des fils de soie flottant au même niveau que l’image selon d’autres mouvements d’ondes, on découvre les photographies brodées d’Elke Tangeten (La S Grand Atelier). Avec ses broderies sur chromos photocopiées et les images de culte ou de magazine qu’elle perce consciencieusement, Elke Tangeten pulvérise les intentions qu’on met dans les objets connus de nos dérisoires dévotions quotidiennes. Par ce détour, par son travail soigné et discret, sans phares, et sans revendications ou autres façons de battre le pavé, Elke Tangeten fait soigneusement et consciencieusement tomber en ruine les derniers espoirs d’offrir au médium un seul message unilatéral quand il y en a en fait plutôt plusieurs à trouver, une infinité même, qui opèrent pour ruiner nos dernières croyances. Les moyens d’atteindre ses propres fins, elle se les réserve, comme un secret d’alcôve que vous ne pourrez pas briser. L’art de la broderie n’est-il pas un art de tisser en ayant l’esprit ailleurs ? Elke Tangeten brode les images comme vous brodez vos mots. Vous ne pourrez donc pas la saisir pendant qu’elle œuvre soigneusement ces petits dépècements ! En tendant les fils de ces icônes réincarnées, Elke Tangeten dissout alors, sans en avoir l’air, les images parsemant les chapelles de nos horizons plus communs. Non sans une sacralisation discrète (la discrétion de ses intentions masquées derrière le temps consacré à *percer* les images), Elke Tangeten pare d’images ses propres chapelles réservées aux *œuvres* solitaires.

Les publications :

Ouverture inouïe sur des univers si peu commentés et si souvent étudiés dans l’ombre du *mainstream*, un appel d’air se fait sentir, au sortir des visites, que seules des lectures, hors des sentiers battus, peuvent combler. Et vous ne serez pas en restes ! Les deux expositions Photo Brut I (Centrale for contemporary Arts) et Photo Brut II (Botanique) sont accompagnées chacune de catalogues exigeants et richement documentés. La découverte, par artiste, avec, pour chacun, un préambule biographique, offre une grande liberté pour le lecteur de s’immerger dans des documents aux grandes qualités graphiques pour découvrir, par les œuvres, les sentiers atypiques empruntés par les artistes.

Le Musée Art et Marges, quant à lui, avec son exposition monographique sur l’artiste Jean-Marie Massou (Commissariat : Matthieu Morin/La Belle Brute) - « Le portrait d’un homme reclus et solitaire trouant sa forêt dans le Lot d’innombrables galeries, et ce depuis

plusieurs dizaines d’années, tout en délivrant un curieux message prophétique. Un véritable Hercule, une force de la nature, qui s’avérera également un bricoleur de sons hors norme avec ses multiples magnétos cassettes et sa voix chantante et singulière » (Matthieu Morin) - présente un catalogue inouï truffé d’entretiens et d’articles pour percer le mystère insondable de l’artiste (éditions Art et Marges/Knock outsider/La Belle Brute). Des textes de l’artiste y ont été retranscrits également. Un entretien avec le Maire de Marminiac, commune du Lot où les terres de Jean-Marie Massou se trouvaient rend compte des réalités matérielles qu’une telle expérience de vie exigeait. Le livre présente également un entretien avec Antoine Boutet, réalisateur du film « Le plein pays » (2010) consacré à l’artiste. Une réflexion de Christophe Boulanger et Savine Faupin (Collections du LAM) ouvre sur ses réalisations et les nécessités d’une réflexion créative sur les façons d’approcher cet *homme-œuvre* insondable. A ne pas manquer non plus, le vinyle 33t précieux de La Belle Brute qui présente des enregistrements inédits de l’artiste.

L’exposition sans filtres et sans balises de Vincen Beeckman « La Devinière. Si tu ne viens pas je te scalpe », également présentée à Art et Marges, est accompagnée d’une publication exigeante, elle aussi, aux éditions Delpire & CO, qui permet de regarder les photographies de Vincen Beeckman à l’état brut, sans voile et sans filtre tout en touchant presque le charme et la candeur de chaque personnalité qui séjourne dans ce lieu loin des normes, rencontrées une à une, pendant un an et demi et jusqu’à ce jour, à raison de deux fois par mois. Les propos de l’artiste Vincen Beeckman quant à son projet surplombent tout commentaire ex cathedra : « La Devinière. C’est comme entrer dans un monde. Les règles semblent modifiées. Comme s’il y avait plus de simplicité. Moins de choses cachées. Tout semble plus direct. Sans façade. Que ce soit dans la douceur, les moments de détresses. Les choses se disent, se ressentent, se crient ou se bousculent. Au final une harmonie se crée pour permettre de vivre ensemble. Il y a les jeux, les sorties, les repas, les constructions ou les petites démolitions. Il y a les regards, émerveillés, les sourires, les

exploits que l’on veut partager, les joies d’une chanson qui passe. Il y a aussi les doutes, les peines, les angoisses. Puis chacun vaque à ses activités. Construire des cabanes fantastiques, tester tous les ballons possibles, regarder La Grande Vadrouille. Puis le moment du repas. Et la nuit tout ce monde ferme les yeux et rêve. Mais en somme La Devinière c’est comme nous, comme notre monde. En miniature. Sinon de manière plus factuelle. J’ai photographié à la Devinière durant une année et demie en y allant une à deux fois par mois jusqu’à maintenant. »

Annabelle Dupret



Samuel D’Ippolito : « Je rêve d’un rituel serait mis au même niveau. »

Effacement de l’artiste et retour aux sources

L’œuvre de Samuel D’Ippolito puise ses racines dans un retour aux sources. Entre rituel et magie de l’instant, elle tire son énergie de l’autre, ou plutôt des autres. Dans les territoires ainsi instaurés, l’artiste s’invisibilise. Ne souhaitant plus être acteur principal, il se dissout volontiers dans le processus pour laisser place au hasard des rencontres. Initiateur du geste, il s’efface alors au profit du collectif.

C’est à cet instant que se crée une forme d’alchimie où tout le monde est égal. Si l’artiste évoque l’idée de rituel dans son œuvre, c’est dans cette connexion particulière qu’elle se déploie. L’art participatif que Samuel D’Ippolito amorce favorise le retour aux rituels sociaux en lien avec le sacré du collectif. Rompre le pain, ancrer des empreintes de rencontres éphémères – un baiser ou une poignée de main – , discuter, chanter et danser collectivement sont autant d’expériences vécues et partagées ensemble au sein de ses installations. Chaque geste ainsi initié est porteur de cette envie de se reconnecter aux autres et d’être présent au monde.

Céline Eloy



Activation d'une sculpture sociale, Bajo el Damasco

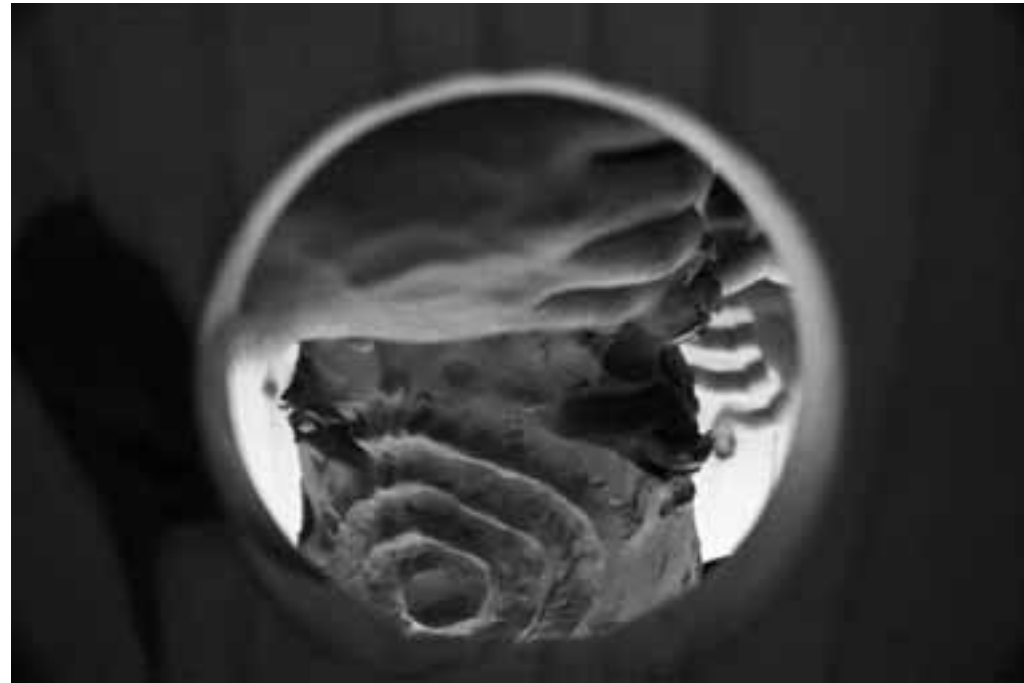
« Projets pour une sculpture sociale »

Le retour aux « gestes originels », la création de « zones imaginaires », la fusion entre vie et art sont des éléments essentiels de l’œuvre de Samuel D’Ippolito. Depuis quelques années, l’artiste développe ce qu’il nomme des « projets pour une sculpture sociale ». Si le terme rappelle le concept initié par Joseph Beuys, il s’éloigne toutefois de sa définition même par de nombreux aspects. Car il s’agit plutôt ici de s’emparer du champ des possibles, en créant des territoires « affectifs » et sensibles activés par la connexion entre l’artiste, l’œuvre et le public.

Dès leur préambule, les projets se façonnent dans la rencontre. Laissant une grande part au hasard et à l’indétermination, ils ne se construisent qu’au contact des autres. Par un travail in situ d’abord, fait de croisements relationnels et de recherches sur l’histoire et le lieu. Par une étroite collaboration ensuite avec ceux qui forgent tout autant que l’artiste le projet : artisans, performers, publics. Sans ces rencontres et sans cet esprit collectif, aucune œuvre n’est possible.

Les projets de Samuel D’Ippolito revêtent de multiples formes : une structure métallique couverte de pain (*Mudanza*), une sculpture de forme octogonale qui se plie et se déplie (*La Flor*), une échelle de plus de trois mètres de haut (*Escalera*), une table enchevêtrée dans les troncs d’un arbre (*Bajo el Damasco*), une pente verdurée intérieure (*Terril*). Aussi diversifiées qu’elles soient, ces sculptures sociales partagent toutes un élément commun : celui de définir un espace particulier, un lieu protégé afin de permettre le partage et la participation du public. Elles n’existent d’ailleurs pleinement que si ce dernier s’en accapare pour les activer.

Céline Eloy



La Flor 3 Territorios afectivos (Musée Casa Padilla, octobre 2022)

Concrétisation en Argentine

Par tous les aspects de son œuvre évolutive, Samuel D’Ippolito demeure dans une création indépendante, avec une liberté d’action et une autonomie par rapport au marché de l’art. Ses projets pour une sculpture sociale trouvent un écho particulier en Amérique du Sud et, plus spécifiquement, en Argentine. Le public est réceptif à l’art participatif et social qu’il convoque, témoignant d’un vivre ensemble particulier, ancré probablement dans la tradition des rituels festifs. Faisant suite aux résidences effectuées jusqu’à présent, le travail de l’artiste est exposé dans plusieurs musées argentins (Musée national et Universitaire de Tucuman (MUNT) ; Musée d’Art Contemporain de Salta (MAC) et le Musée « Casa Padilla » de Tucuman et acquiert une reconnaissance à la fois publique et institutionnelle.

Céline Eloy

/May 2022 “Introducción a la escultura social” en el espacio cultural @casalmataller de la artista visual tucumana @blanca machuca artista (21 de mayo 2022), Yerba Buena, Tucuman (Argentina)
/14 de mayo 2022 “Proyecto para una escultura social en Tafi del Valle” en la residencia artistica @casalma, Tafi del Valle (Provincia de Tucuman, Argentina)
/April 2022 Artist residency @raices.(Argentina)
/March 2022 Artist residency @casanubera. Tafi del Valle (Argentina)
/February 2022 Artist residency @espaciobelgrado. Buenos Aires
/October, november et december 2021_Artist residency R.A.R.O. Buenos Aires (Argentina)



MONOLITOS MUNT (Museo universitario nacional de Tucuman, Argentina)

où chacun

ENTRETIEN AVEC SAMUEL D’IPPOLITO

Lino Polegato: On peut démarrer cette interview en parlant de ton parcours atypique dans le milieu de l’art. Tu ne sors pas des écoles d’art dites classiques. Tu sors de l’université de Liège en 2008 avec un diplôme de maîtrise en sciences économiques en poche et tu travailles au Luxembourg comme gestionnaire de fortunes. Après quelques années de boulot dans la finance où ça marche plutôt bien pour toi, tu décides de changer de cap. Sur un flash?

Samuel D’Ippolito: On peut dire que c’est un peu une expérience mystique. Chaque fois que je prenaï le volant entre Liège et Luxembourg pour me rendre à mon travail, mon esprit était complètement pris par des formes naturelles, minérales, des plantes ... J’ai vécu ce genre de flashes durant deux trois ans et tout naturellement je ne me sentais plus à ma place au boulot. J’ai simplement écouté mon corps qui me disait d’arrêter. C’était physique.

L.P.: En 2012 , grâce à la rencontre d’une collectionneuse et curatrice, Leïla Voight, qui découvre ton travail, tu es invité a participer au festival d’art contemporain *A part* qui se déroule au château des Baux-de-Provence...

S.D: Pour ma première expo collective, j’étais entouré de Gerard Fromanger, d’Orlan, Mounir Fatmi, Jean Pierre Raynaud,... J’ai travaillé durant quatre ans avec ce festival. La dernière année, j’ai eu la chance de participer à une des dernières performance restaurant de Daniel Spoerri dans le musée des Abattoirs de Toulouse.

L.P.: On peut résumer. En 2011, tu es trader, en 2012 tu plonges directement dans le jus de l’art contemporain avec ce festival . Tu reviens en Belgique ou tu fais quelques expos dans différents lieux et puis tu pars pour l’Argentine...

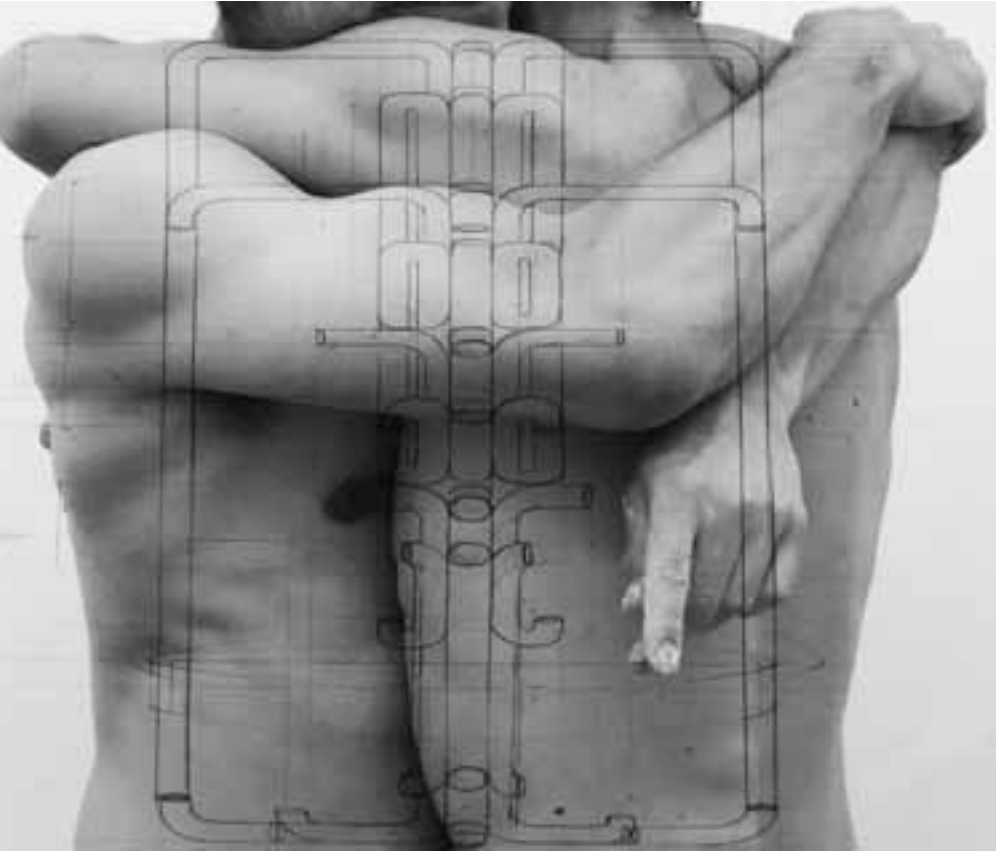
S.D: C’est plus ou moins ça. J’ai fait huit ans d’expo et en l’espace de huit ans, j’ai fait six ou sept résidences dans quatre pays différents. J’ai aussi participé à un collectif d’artistes avec deux amis «Le parti contenu», une expérience forte.

L.P.: Qu’est-ce qui t’a poussé à sortir de Belgique ?

S.D: C’est par nécessité, c’était pendant la période du covid début 2020. J’avais un projet au Pérou, faire un projet artistique avec des enfants dans une école près de Cusco. J’ai construit un projet pour l’école. Cela a tellement bien fonctionné que deux écoles voulaient faire le projet au même moment. Le covid est arrivé et tout a été annulé. Cet endroit du monde m’attirait beaucoup. J’avais déjà fait une expérience au Mexique précédemment. De retour en Belgique, en plein covid, cloîtré chez moi comme beaucoup d’autres, mon premier désir était de fuir cette situation. J’ai tapé au hasard sur mon clavier d’ordi «recherche résidence» et c’est l’Argentine et Buenos Aires qui est tombé. Une résidence en périphérie de Buenos Aires qui s’appelle « Zona imaginaria ». Ils m’ont sélectionné la semaine même.

L.P.: Tu es resté quatre mois et puis tu as repostulé pour une seconde résidence où tu as réalisé une oeuvre à caractère social, cette fameuse sculpture en pain. Peux-tu en parler ?

S.D: Ça s’est décidé pratiquement à la fin d’une résidence de deux mois et demi. Je dessinaï beaucoup, mais ça ne germait pas vraiment dans ma tête. J’ai eu l’idée de rencontrer les gens. J’avais un peu étudié l’histoire locale des structures syndicales en Argentine. Le premier grand mouvement syndical est né des panaderos . Des boulangers qui ont arrêté tout le pays pour que l’on respecte leurs droits, c’était dans les années 1910.



LA FLOR - Principio de conexion (Musée d'Art Contemporain de Salta, Argentine)_Septembre 2022

L.P.: C’est la base politique de ton projet.

S.D: Je l’ai découvert petit à petit pour arriver à ce projet de pain gigantesque. Chaque fois que je devais parler de mon projet à quelqu’un, je disposais un pain au milieu d’une table que je filmais pour montrer comment on le mangeait. Toute la discussion autour de ce projet qui n’existait pas encore tournait autour du pain découpé sur la table. En fait, le projet était déjà là, mais dans sa version miniature. Ce que j’ai appris à la fin de ce projet c’est que l’important n’est pas savoir ce que l’on est en train de faire, l’important c’est de faire. C’est de faire quelque chose tout en le vivant vraiment. Ne pas trop penser à la planification.

L.P.: Ce projet a pu se réaliser grâce notamment à ce four à pain de dix mètres de long... Peux-tu nous parler de ta logistique?

S.D: J’ai participé de manière différente en créant des structures, j’ai guidé les soudures. En fait, c’est un énorme pain en pièces détachées qu’il a fallu faire et numéroté. Il y avait trente-cinq pièces de pains de plus ou moins trente centimètres de superficie. C’était un casse-tête chinois d’organisation. Quand tout a été organisé tout rentrait dans le four de dix mètres, j’étais accompagné d’une main-d’œuvre d’origine italienne. J’ai appris que ça fait pratiquement un siècle que les boulangers d’origine napolitaine pratiquent ce métier en Argentine.

L.P.: Avec ce projet, tu étais totalement dans ce concept de sculpture sociale. Le public est rentré directement dans le jeu ?

S.D: C’est le public qui a sauvé le projet. Je n’ai pas envie de dire que c’est lui qui l’a créé plus que moi. Je sais que seul je ne faisais pas le projet. La dernière semaine avant de faire l’exposition, si ce boulanger napolitain n’acceptait pas de le faire, je n’avais pas de sculpture et pas d’expos. Je ne pouvais que m’exposer moi-même et attendre qu’il se passe quelque chose. C’est une suite de concours de circonstances ou de synchronicités et surtout une collaboration totale avec le peuple argentin là où j’étais.

L.P.: C’est là que commence ta notoriété en tant qu’artiste ?

S.D: C’était déjà là en juin avant de faire le pain. Le pain était en sorte le gros résumé de comment me comporter dans un projet artistique. C’est comment concentrer toute l’énergie dans une seule et même sculpture ou un seul et même objet d’art, si on veut l’appeler comme ça pour pouvoir exprimer quelque chose. C’est parti de la première résidence en juin 2021. J’étais arrivé en pleine pandémie et la situation m’obligeait à rester cloîtré à l’intérieur. Je disposais de trois tonnes de terres dans mon atelier avec un énorme four. Je n’avais pas envie de faire de la sculpture ou quoi que ce soit. J’ai commencé par prendre cette terre et me faire des impressions de peau, j’ai créé des empreintes de moi-même. J’ai demandé à mon assistant dans la résidence, puis

au voisin et puis c’est devenu une sculpture sociale. J’ai créé un local dans la résidence où l’on faisait des impressions de peau. Les gens passaient dans la rue, regardaient comme si c’étaient un lieu de rencontres et je mettais au tableau « Saluer un étranger qui ne parle pas bien espagnol pour l’inviter à faire quelque chose ». J’ai eu plein de monde dans la galerie, un raz de marée. Cette année s’est terminée avec cette même essence. J’ai parfois le sentiment particulier que je vais fabriquer quelque chose qui va me permettre d’avancer. Reste à savoir si c’est le dispositif mis en place qui te fait avancer ou quelque chose qui émane de toi. Je n’en sais rien. En tout cas il y a cette volonté très forte de ne pas végéter là où je suis. Je sens que ce n’est pas bon pour moi. Donc il faut que j’avance. Je ne parle pas uniquement de la notion de distance physique d’aller quelque part, mais aussi d’aller au plus profond à l’intérieur de moi-même.

L.P.: C’est en Argentine que l’on te reconnaît en tant qu’artiste...

S.D: On m’a reconnu en tant qu’artiste ici aussi. Je suis content de mon parcours en Belgique. Mais ce que je développe pour l’instant a plus d’impact en Argentine qu’ici. Au niveau de cet art social, tout le public participe. C’est comme si ça faisait partie de son essence de participer à quelque chose d’artistique.

L.P.: Parlons un peu du futur, tu es invité dans des musées ?

S.D: Les six derniers mois passés en Argentine je les ai passés dans trois musées. Un des trois fait partie des grands musées d’Argentine. Il s’appelle le MAC qui est le Musée d’Art Contemporain de Salta situé au nord.

L.P.: C’est un peu comme le Grand Hornu ici finalement ?

S.D: Oui, on peut dire ça. Il est super bien géré et bien situé, sur la place principale de Salta qui est une superbe ville du nord de l’Argentine. J’y ai présenté un projet à tendance plus méditative qui correspondait au public de l’endroit qui est très conservateur et qui a bien participé. J’ai été agréablement surpris. Certaines pièces s’intégraient dans un parcours de type méditatif. Puis je suis allé dans un musée « Casa Padilla », un musée national dans la ville de San Miguel de Tucuman ...

L.P.: Tu as intégré aujourd’hui un parcours institutionnel. Les musées viennent te chercher. Penses-tu que c’est grâce à cette résonance à caractère social ?

S.D: Oui, je pense que c’est ça. Les gens qui gèrent les musées là-bas sont liés au public. Ils font des ateliers dans les musées, ils invitent différents groupes de personnes comme dans le dernier musée à Casa Padilla où j’ai fait imprimer le texte de l’exposition en braille et où on a activé un monolithe de terre avec des non-voyants. Quand il y a un but social qui est proposé, il y a

des portes qui s’ouvrent. De mon côté, ça fonctionne comme ça.

L.P.: Puisque tu n’as rien à vendre, les galeries ne s’intéressent pas à ton travail.

S.D: Je ne sais même pas quoi vendre. Je fais beaucoup de dessins: ce sont des croquis de pièces qui sont des structures de pièces qui permettent de faire des sculptures sociales. Tout un processus pour arriver au produit fini qui n’est pas vraiment un produit puisqu’il ne se vend pas, mais il est mis à disposition du public. La vente des dessins ferait sens si c’était fait dans un but social d’investissement dans un nouveau projet.

L.P.: Aujourd’hui tu es invité en tant qu’artiste belge en Argentine ?

S.D: C’est exactement ça et puis ça continue, je suis en programmation dans deux autres musées. Ils ont trois grands musées d’art contemporain et ils ont des musées archéologiques, des centres culturels...

L.P.: Tu fais des projets clé sur porte... (Rires)

S.D: C’est peut-être un peu ça. C’est un projet qui tourne via les institutions.

L.P.: J’ai appris que tu allais développer des séminaires pour des artistes ?

S.D: C’est en cours. Je suis invité par la Faculté des Beaux-arts de Tucuman qui a été durant une cinquantaine d’années l’institution des beaux-arts la plus importante de toute l’Amérique latine. On m’a demandé d’organiser des séminaires sur la forme d’art social que j’invente pour le moment. Je suis totalement pris au sérieux.

L.P.: Que donnerais-tu comme définition de l’art social ?

S.D: C’est remettre l’habitude des rituels sociaux pour se reconnecter entre nous. C’est l’art de ritualiser et «d’intentionner» ensemble quelque chose qui nous soude. En résumé, c’est remettre du rituel là où il n’y en a plus.

L.P.: Qu’entends-tu par rituel ?

S.D: Je prends l’exemple basique: il y a une table, on a un plat devant nous et c’est déjà un rituel. Les rituels sociaux où quelqu’un n’occupe pas la place centrale, ça ne court pas les rues. Quand tu te rends à un concert ou que tu vas voir une expo, quelqu’un se retrouve toujours au-devant de la scène. Pour moi ce n’est pas un rituel social. Je rêve d’un rituel où chacun est mis au même niveau.

L.P.: C’est la collectivité qui prend le dessus sur l’ego de l’artiste ?

S.D: C’est une manière d’aborder une identité à travers le collectif. L’ego doit se dissoudre dans le collectif pour retrouver une nouvelle identité. En Argentine, chaque jour est fêté, les gens sont contents de se retrouver en rue pour faire la fête, c’est le sens du vivre ensemble. Le relationnel s’ancre dans les rituels collectifs. Au même moment c’est pouvoir se connecter et être présent avec l’autre.

L.P.: Rien à voir avec l’art social de Beuys ?

S.D: Non, c’était une autre époque. Il y avait d’autres codes. Beuys est arrivé à un moment charnière qui a directement parlé aux Allemands.

L.P.: A l’inverse de Beuys, tu ne te considères pas comme un shaman ?

S.D: Pas spécialement, mais peu importe si quelqu’un le pense ou non. On doit faire ce qu’on doit faire si on sent qu’on doit le faire. Je me sens complètement porté. Pour le moment, je suis dans un moment de repos et je ressens le besoin de ne penser à rien. Je suis pratiquement obligé de revenir à un rituel individuel pour pouvoir me recharger.

Anguille sous roche

Le choix est fait de peindre les murs en gris. Cela déconcerte un peu, car on pensait être entré dans un *show-room* se devant d’être clair, éclatant, et non terne, et non gris. Cela aurait été un espace commercial vendant du mobilier, un de plus (or, c’en est en un de moins). S’est d’abord forgée en vous cette impression d’être dans un magasin de meubles désuet, peut-être sur le point de sombrer dans la faillite. Mais vous avez tôt fait de douter de votre jugement. Votre pied tâtonne, est dans cet entre-deux : une réalité qui en était une et qui en sera sans doute une autre, tôt ou tard. Une réalité qui se cherche ou plutôt qui ne se trouve pas : vous en êtes là. Le gris est aussi présent dans la teinte d’un rideau entravant partiellement la vue depuis la rue. On nous laisse de quoi avoir envie de voir ce qu’il cache. Enfin, envie... Le mot est un peu fort, le gris n’étant pas la couleur la plus libidinale du spectre chromatique. C’est un voile grisâtre, de toile légère, quasi transparent qui pend au devant de l’espace des Etablissements d’en face à Bruxelles où se déroule une exposition en duo de Nancy Moreno et Régis Jocteur Monrozier au début de l’automne 2022. Ils ont fait tomber là, au devant de la galerie qu’ils occupent, un voile pudique, un peu triste, qui semble devoir assumer à lui seul l’effet de surprise, de dévoilement, de sensualité de leur proposition. Rôle incombant au voile et au rideau dans le théâtre comme dans le commerce. Sans oublier le deuil, aussi. Il semble porter le poids de son destin sur les épaules, ce voile.

Avec tout ça, vous ne savez toujours pas dans quel bouiboui on vous a emmené. Des murs blancs de galerie vous auraient sans doute aidés : ils vous auraient conduit dans un espace sacré, immaculé. Des murs bordeaux vous auraient quant à eux propulsés à Orsay, ou dans quelque autre musée du 19^{ème} siècle où on est plus circonspect quant au *white cube*. Où on souhaite que ce soit « plus gai », que le contraste entre ce qui est exposé et le décor avoisinant soit plus tranché. Vous auriez donc été soit au paradis, soit à Bordeaux : cela aurait eu de quoi vous rassurer ! Mais Bruxelles ? Mais l’automne ? Mais 2022 ?

Passé le gris souris du rideau et l’anthracite des murs, passé la sourde angoisse que ces teintes distillent, votre œil s’empare avec un aplomb retrouvé (ou du moins le désir de l’aplomb retrouvé, qui peut faire un temps illusion) d’éléments mobiliers colorés qui s’offrent à la vue. Ils sont au nombre de quatre et instaurent une atmosphère mi aguicheuse mi monacale. A gauche, il y a une toile d’artiste retournée, faisant fenêtre, en son châssis. Au fond, une haute armoire étroite. Au plafond, un plafonnier ouvragé qui en viendrait presque à référer aux intérieurs Art Nouveau ou Art Déco bruxellois en acajou, bien qu’on ne puisse pas affirmer que l’ensemble fasse le portrait d’un lieu ou d’un temps précis. Sur la paroi de droite, un meuble mural, façon armoire de salle de bain ou nichoir. Enfin, à votre main droite en entrant se trouve un meuble à tiroirs qui vous arrive à la hanche, et qui vous tourne le dos. En les embrassant du regard –car vous avez besoin d’embrasser, en cette grisaille, pour sentir en vous le feu– vous croyez reconnaître en un premier temps les matières qui composent habituellement ces objets et l’aspect extérieur qu’on leur a donné : leur être au monde, en somme. Car être au monde, c’est être matière et être aspect extérieur, surtout, comme nous l’affirme Warhol. Cependant votre œil, à qui on ne la fait pas, sent tout de suite qu’il y a anguille sous roche. Que quelque chose cloche. S’agissant d’un châssis de peintre, d’un plafonnier et de meubles, on s’attend au bois poncé, poli, lustré, vernis. On nous sert bien ces mets ici, mais ce polissage, ce lustre, se révèlent être non pas obtenus par affinage de la matière brute du meuble, de quelque bois précieux laqué, mais bien peints en trompe l’œil sur le meuble même, sur le mode tautologique cher aux minimalistes : du bois est peint sur du bois. C’est le drame du mobilier bon marché. On croit acheter des meubles en bois plein, qu’on se passerait de génération en génération, l’âme des grands-parents étant presque embaumée dedans, et on se retrouve avec des penderies en lamellé-collé, ou pire, en MDF ou en aggloméré, recouvertes d’un parement en plastique, faisant bois, jouant bois, prétendant bois. Dans le commerce, le prix n’est pas toujours le ressort d’une illusion : parfois, nonobstant l’art du bonimenteur que maîtrise le marchand, il se « justifie ». C’est d’ailleurs un sujet de méditation ces mois-ci où l’inflation galope, où les producteurs de tout poils vous disent que leur coûts augmentent, parce que là bas au loin, au tout début de la chaîne de la transformation de la matière, on apprend que la chose première coûte plus cher, à l’extraction, à l’acheminement, et on en passe. On a une sorte de rappel de l’existence, en ce monde, d’une « matière première ». C’en est une épiphanie, distraits consommateurs que nous étions ! Nous songions que seule existait la matière transformée. Celle qu’on achète à MediaMarkt, toute emballée. Eh bien non, il y a là bas quelque part des terres rares ! Une Terra Incognita, pour les consommateurs citadins que nous sommes devenus.

Vous êtes donc mis devant le fait accompli, devant un état du monde (du meuble). Vous êtes devant des meubles peints, capables d’affirmer leur nature par leur seul maquillage. Si vous revenez dans le champ des beaux-arts (ah, ce champ de pommes de terre, à la Permeke, si rassurant en ses codes, saisons, rendement, et bornages !), si vous êtes ce spectateur-là, vous voilà comblés. Vous étiez en quête de peinture, de sensations visuelles et vous êtes servi, avec ces peintures virtuoses de meubles sur meubles. L’hyperréalisme a toujours quelque chose de satisfaisant pour l’œil, pour le goût. C’est le type d’art où on est le plus sûr d’en avoir pour son argent. Parce que c’est bien fait, c’est bien peint. Votre fils de quatre ans *ne sait pas* en faire autant.



Vous êtes donc devant des meubles déguisés en meubles. Ce serait presque du Bertrand Lavier ! Mais alors en beaucoup plus soigné. Lavier brosse à gros traits. Il peint des frigos à la Van Gogh. Or, dans le cas présent, c’est un secrétaire peint à la Van Eyck ! C’est peint au poil de martre. Un soin considérable semble avoir été apporté à la représentation des nœuds, des méandres sensuels du bois, des reflets que lui confèrent généralement et artisanalement patine, vernis ou laque. Le châssis de peintre lui-même (cette œuvre là, à gauche) plus que de rejouer une carte à la Supports/Surfaces, fait montre de toute sa duplicité. Il est là et il n’est pas là. Il s’affiche dans un prosaïsme, dans une concrétude que n’auraient pas reniés les aînés minimalistes. Mais simultanément, il s’escamote. Vous me direz : ah le digital ! Ah le numérique ! Certes, cependant nous sommes aussi dans les eaux de René Magritte, transformant en promesses vaporeuses pipe, pomme et autres appuis de fenêtre.

Si par contre vous n’êtes pas amateur de beaux-arts, mais plus simplement membre d’un jeune couple désireux de meubler son intérieur, vous serez sans doute suspicieux. Vous souhaitez probablement poser le doigt sur la matière. La tâter de l’index. Voir si ça résiste au froid, au chaud, aux griffes. Et pour peu que vous ayez un goût pour les matières naturelles et nobles, ainsi que les affectionnent les membres de la classe moyenne, l’interrogation, voire la colère, guetteront.

Nous savons cependant que vous êtes des êtres complexes qui entremêlent les sensations des deux catégories de visiteurs précédemment et grossièrement dépeintes. Nous avons cette conviction en tête (la conviction de la complexité de votre sensibilité) tandis que nous retournons à notre jeune couple. Non plus en tant qu’avatars de visiteurs, cherchant à meubler quelque intérieur en vue d’un emménagement prochain mais à titre, cette fois, d’idée. Car, dans cette exposition en duo de Nancy Moreno et de Régis Jocteur Monrozier est bien engagée une *idée* de couple. Précisons d’emblée un fait : ce duo en est un à la scène, mais non à la ville. Il n’empêche que l’exposition s’empare avec malice de l’idée de couple romantique. Un petit détail peut directement nous en convaincre : dans la volée d’escaliers qui mène au sous-sol des Etablissements d’en face (sous-sol non exploité dans cette exposition ; il s’agit donc d’un cul-de-sac, s’achevant sur cette première volée d’escaliers, stoppée par un mur), il y a une image additionnelle qui n’a pas encore été décrite. C’est une image représentant deux personnages type cartoon descendant des escaliers. Ces personnages ont des têtes animales : un chien en smoking presse de descendre une chatte en robe de soirée, tenant un verre de champagne à la main. C’est donc un couple en représentation, que l’on surprend dans un moment d’absence, de transition. Là et quand ils ne pensent pas être observés. Ce bref moment de « complicité »...

Ce petit indice, façon Walt Disney, se prolonge dans les meubles peints de notre principal et unique rez-de-chaussée, qu’on voudrait nommer bel étage, s’il n’était pas englué dans son ambiance grisâtre : là, les meubles ont la même allure dégingandée que des personnages de cartoon. En eux se disputent une rigidité (la droiture attendue d’un meuble, comme d’un smoking) et une lascivité mi improbable, mi impardonnable (où l’on songe à la montre, soudain molle,

de Dali, faisant écho à l’indéfectible mollesse humaine). Pari est pris que cette composante anthropomorphe soit à mettre au compte de Régis Jocteur Monrozier dont c’est le cheval de bataille, sinon le dada. Il n’empêche que cet enjeu de *posture* vient directement ici s’enchâsser à des problématiques éminemment optiques, dramatiquement optiques, telles que les investigate Nancy Moreno, sur le mode paranoïaque critique. Peindre avec une obsession maniaque les détails d’un meuble, fonctionnel, en ordre de marche, mais se tenant gauchement (comme Dingo). C’est ici, dans cette rencontre entre l’énergie des deux artistes (l’un gauche, quoique appliqué, l’autre maniaque, quoique détachée –à moins que ne soient partagés leurs moyens) que s’opère une alchimie étonnante, ébouriffante.

Tout se passe comme si, finalement, les rôles de l’homme et de la femme étaient ici joués avec excès, mais aussi et simultanément dans un échange subtil de rôles, le tout avec une totale ostentation. Il s’agirait presque d’un tango, pour prendre une image familière en matière de confrontation de corps féminins et masculins, où l’homme fait montre de toute sa rigide vigueur, et où la femme exprime sa lascive souplesse. Sauf qu’ici finalement les moyens sont volontiers échangés : la convention du tango (ou ici de la peinture et/ou de l’artisanat) tenant de la ruse. Si bien que ce n’est plus tant la question des genres qui prime que celle de la représentation. Un peu comme si l’omniprésence de la thématique des genres dans le champ médiatique n’était qu’une couverture pour la mise en tension de ce qui compte avant tout, c’est-à-dire : la gestion de l’attention du public. Dans le tango, il y a une esthétisation de la rencontre des corps : on s’habille de noir, on est dans l’économie de moyens. On sait qu’on ne danse pas seulement pour soi ou sa/son partenaire. On danse aussi, si pas avant tout, pour un public admirateur. C’est à quel couple sera le plus regardé. On sent dans les sculptures de Régis Jocteur Monrozier augmentées des peintures de Nancy Moreno une même conscience de performer sous le regard d’un public, fut-il virtuel. Cette conscience de la performance dépasse la simple gratification de l’ego : cela en devient le propos de leur association. Ils nous font le portrait du couple romantique 4.0. Nous ne sommes plus dans un baiser volé à la Doisneau. Nous ne sommes plus dans une intimité de Diana et de son amant volée par quelque paparazzi. Nous sommes dans une relation hautement mise en scène telle que la société ultimement contemporaine nous en propose via les canaux de diffusion qu’Internet crée et entretient. Où toute la narrativité de la relation, volontiers scandaleuse, est prise en mains depuis la source (depuis la matière première), jusqu’à ses effets d’entrée en scène, de surprise, de relance, de dispersion, de fuite, de médiatisation : jusqu’à sa brillance, jusqu’à sa laque en somme. Tout ce qui est possible de scénariser, et partant, d’exploiter commercialement du fait d’une attention qui se maintient.

Le talent de notre duo réside bien sûr dans le fait qu’il nous propose ici non pas la chose elle-même, non pas ce phénomène même de contrôle de l’apparition des êtres dans le champ visuel/virtuel, mais son reflet, sa réflexive image. On peut même dire plus : leur parodie confine à la bataille (qu’elle soit ou non pathétique, in fine, qu’importe). Car c’est aussi le portrait d’une fierté revendicative de l’être au monde qui nous est ici planté. Instagram et autre Facebook nous scrutent, nous jugent, tentent de nous dominer, de nous amoindrir afin de nous garder dans la course ? Fort bien, alors nous allons bomber le torse, nous allons nous grimer d’une manière encore plus excessive que ne le permettent les outils de retouche d’image désormais intégrés dans les téléphones portables. Vous voulez la guerre de l’aspect extérieur des êtres? Eh bien vous allez l’avoir. Nous allons vivre le rôle à fond, façon Actor’s studio. Devenir plus cuir que le queer. Faire tourner fou la machine à identifier les faciès, à définir les identités à la mode. Et ainsi nous avons ce couple qui se pomponne d’une façon amusante d’abord, démoniaque ensuite, entendant par là ne pas se laisser faire par l’image, être plus malin qu’elle. N’est-ce pas ce que les artistes font toujours, dans l’histoire, quand une technologie tente –à le culot de tenter– de leur ôter leur pouvoir de représentation ?

Louis Annecourt



Les Brasseurs

Mezza Porta de Jacques Di Piazza

Originaire de Liège, fraîchement diplômé d’un Master en peinture à la Cambre, **Jacques Di Piazza** (Be 1996) offre, pour sa première exposition personnelle aux Brasseurs, une généreuse plongée au cœur de ses réflexions et expérimentations plastiques. La proposition de l’artiste se nourrit, de prime abord, d’une lecture personnelle et sensible de l’espace d’exposition et de son évolution architecturale. Cette attention particulière portée aux lieux fait écho à une pratique foisonnante de ‘glanage’ de matériaux et de formes que l’artiste réalise dans l’espace urbain et dans des sites ‘en chantier’ ou à l’abandon.

Pas d’inquiétude, dans l’univers plastique de Jacques Di Piazza, la baignoire fuit, le haut-vent se place à l’intérieur, les coins s’arrondissent, la lumière transperce le mur et les pneus... Parlons-en des pneus ! Métaphore de la modernité, de l’industrie, de la vitesse, mais également d’un temps, ou d’un cycle. Il convoque une histoire, celle de la roue ou de nos déchets industriels qui terminent leur vie à l’autre bout du monde. Un symbole donc, dont l’artiste se saisit pour le déplacer ailleurs. Un jeu de transposition qui pourrait rappeler la *Roue de bicyclette* (1913/1964) du célèbre Marcel. Mais Di Piazza façonne un double, par le biais d’un moule en soufre – expliquant sa couleur jaune –, il le ramène à la pierre, à la meule, retour en arrière. L’exposition *Mezza Porta* se construit en trompe l’œil, en aller-retour, en variations.



Le visiteur/flâneur peut s’amuser à découvrir une collection d’objets et de formes facilement reconnaissables bien qu’étrangement, voire malicieusement inscrits dans l’architecture du lieu. Si certaines fonctions sont détournées : le néon fiché dans la paroi révèle des enjeux spatiaux et formels ; d’autres œuvres s’inscrivent tellement dans le réel qu’elles créent la confusion et amènent le visiteur à questionner chaque détail du bâti et de son histoire. Le visiteur plus méticuleux, tentera de décrypter les transpositions de matières, les

retournements d’usage et les déplacements sémantiques, apportant à l’ensemble une forme de poésie tactile.

Une démarche sculpturale qui se déploie jusque dans l’utilisation de la photographie, dont celle qui nous accueille à l’entrée des Brasseurs, représentant le poing de l’artiste qui écrase ou forme la matière. Bien qu’étant la seule représentation humaine de l’exposition, l’ensemble des œuvres évoquent, en négatif, sa présence.

Visible jusqu’au 16 mars 2023 aux Brasseurs (Liège), Mezza Porta de Jacques Di Piazza nous place au cœur d’un espace intermédiaire, un poste ‘frontière’, au seuil entre intérieur et extérieur. Une démarche plastique où le visiteur peut envisager l’œuvre comme le lieu de flânerie, d’observation, de dialogue et d’ouverture.

A l’instar des notions de fragilité et de protection, rappelant la fugacité de l’existence, évoquées par l’usage d’une dentelle de plâtre dans la vitrine ou par l’utilisation d’Iso-Bétadine pour teinter le haut-vent en tôle plastique. La pratique du moule ou de la ‘copie’ de matériaux de construction ou d’éléments urbains, met également en lumière la valeur anthropologique de ces objets. Enfin, l’évocation du temps et de son mouvement perpétuel, se traduit, entre autres, par un étrange carottage posé au sol, ou par la vitrification visible sur de la mousse isolante. Une part d’aléatoire est aussi en jeu, lorsque l’artiste expérimente la vie propre des matériaux, à l’image de l’encre de seiche qui finira par recouvrir, à la fin de l’exposition, le moule en plâtre d’une baignoire dont la porosité laisse lentement échapper l’eau.

Sophie Delhasse

« Rovesciare i propri occhi » Autour de l’Arte Povera 1960-1975. Photographie, Film, Vidéo.

« Une expression libre liée à la contingence, à l’événement, au présent » Germano Celant

Le musée du Jeu de Paume et le Bal se sont associés pour réaliser une double exposition autour des premières années de l’Arte Povera italien entre 1960 et 1975, prenant pour titre « Renverser ses yeux » le titre est emprunté à une œuvre de Giuseppe Penone, *Rovesciare i propri occhi*, 1970, un autoportrait dans lequel l’artiste porte des lentilles miroir. Cette photographie pourrait être emblématique de ces expositions, tant toutes les problématiques des artistes de l’époque se retrouvent dans cette œuvre qui interroge le rapport à l’intériorité, au corps et à la société.

Loin des grandes installations qui feront connaître le mouvement, c’est plutôt une vision intimiste, confidentielle, pauvre qu’expérimentent les artistes . L’exposition nous présente une cinquantaine d’artistes aux démarches très différentes mais dans un même état d’esprit. Les interactions entre eux sont présentes et visibles dans toute l’exposition ; ils se photographient, se filment, collaborent dans des actions, des performances, ils se rendent hommage, se citent.

C’est la genèse d’un mouvement qui s’élabore, bien sûr en opposition de l’éloge du consumérisme de la pop américaine mais aussi aux productions formalistes et modernistes, dans un travail rapprochant les possibilités de la pratique artistique à la vie. Le geste de Lucio Fontana, représenté ici par une belle série de photographie *L’attesa* (1964) de Ugo Mulas n’est sans doute pas étranger aux gestes, aux actions simples, pauvres, ludiques mais aussi provocateurs et politiques qui se développent dans le contexte socio-politique mouvementé de cette époque. Ugo Mulas fut photographe, documentariste, il archiva en de nombreuses prises de vue les œuvres, les expositions et les artistes durant de nombreuses années, comme la série sur Fontana précitée ou le portrait/autoportrait de Vettor Pisani, dans les lunettes duquel son reflet s’inscrit. Mais il eut aussi une réflexion personnelle et créa entre 1968 et 1971 la série *Verifica*, quatorze travaux murement réfléchis autour de la photographie, qui commence par un hommage à Niepce avec un contact d’un négatif vierge et se terminant par la même plaque de verre brisée en hommage à Duchamp. Dans *Verifica* il passe en revue tout ce qui constitue intrinsèquement, conceptuellement et pratiquement la photographie.

Les artistes de l’arte povera ont déplacé la notion de photographie et du film hors de leur cadre, pour en faire de nouveaux médiums, revisitant les pratiques de ceux-ci dans des rapports directs, simples, documentaires, narratifs, décloisonnant les genres et les disciplines, les paramètres de la narration, de l’image et du mouvement en général. De la démarche socio/ethnologique chez Franco Vaccari qui voulait faire le portrait de l’Italie en utilisant des photomaton, ou l’archéologique comme chez Franco Guerzoni, ou en rapport à l’histoire de l’art pour Luigi Ontani, et Giulio Paolini ou encore socio-politique Mario Cresci, Fabio Mauri ou Ugo Nespolo en hommage à Michelangelo Pistoletto.

Quelques thématiques sont omniprésentes.

le corps et sa représentation.

Le corps intime ou public, le corps en action, le corps social, le corps engagé et politique ; le rapport au monde, à la fragilité, à l’économie de moyen, à l’instantané, à l’espace / temps

Le miroir, la trace, l’empreinte,...

Le miroir, avec lequel la photographie, la vidéo et le film sont toujours confrontés, la trace et le transfert par l’empreinte ou la photocopie, l’édition sont aussi des nouvelles médiums qui s’affirment dans les préoccupations des artistes comme chez Luciano Giaccari, Piero Manzoni, Claudio Parmiggiani, Alighiero Boetti .

Les performances, les happenings, sont souvent des moments de production d’œuvres éphémères mais aussi de collaboration, et de convivialité entre les artistes, et avec le public. On peut citer Plinio De Martiis, Fabio Mauri, Eliseo Mattiacci et Luciano Giaccari qui fut aussi un des précurseurs de la vidéo, ce média neuf et malléable, facile et économique qui devient un support mnésique de ces moments. La volonté de simplicité du geste, direct et pauvre, se retrouve dans de nombreuses démarches Gino De Dominicis, Plinio De Martiis, Laura Grisi, Ugo Nespolo, Emilio Prini.

Ces premières années de la genèse, tournant autour de la photographie, du film et de la vidéo qui sont présentées au Jeu de Paume et au Bal, sont peu connues. Etaient déjà présents bien sûr, les quelques grands noms ayant faits la reconnaissance internationale



Fabio Mauri, *Ideologia e natura*, 1978

du mouvement, mais aussi un nombre important d’artistes, moins connus ou pas connus, qui ont participé à l’élaboration de l’Arte Povera; ce qui constitue une relecture historique et novatrice très intéressante pour le visiteur d’aujourd’hui. Diverses performances se dérouleront durant les expositions

Michel Clerbois

Jeu de Paume - Le Bal

49 artistes et plus de 250 œuvres sur 2 lieux. Jusqu’au 29 janvier 2023 . L’exposition sera présentée au printemps 2023 à la Triennale de Milan. Une exposition des dessins de Giuseppe Penone est également visitable à Beaubourg musée, niveau 4, jusqu’au 6 mars 2023

EUROPA, — OXALÁ

EXPO 07.10.2022
— 05.03.2023



www.africamuseum.be



FONDATION
CALOUSTE GULBENKIAN

Mucem

loterie nationale 6 nationale loterij



.be

AFRICA
museum



Judith Kazmierczak expo Sel Mutlu, Michael Dans

Depuis 15 ans, Judith Kazmierczak investit par des résonances corporelles, performances de mouvements chorégraphiés ou spontanés, les expositions de la galerie Flux. Une forme de relation intime, se déroulant avec la seule présence des œuvres et d’une caméra, qui vient enregistrer la rencontre. Mises en scène, ces ‘pièces’ se construisent autour des œuvres et d’un dialogue corporel. Sur de la musique, ou sur des mots, dans l’entièreté de l’espace ou seulement face à une installation, elle se met en scène, interprète, communique de façon plutôt intuitive et personnelle. Cette année marque la fin d’un cycle, 99 résonances corporelles. La sérialité de cette pratique, l’accumulation et la brièveté de ses interprétations rappellent les Pièces Distinguées de la Ribot (1962, Madrid), tandis que le déploiement de certains mouvements pourrait faire écho aux Poésies visuelles de Carolyn Carlson (Oakland, 1943). Une expérience sensible et originale que l’on pourrait lire comme la cristallisation subjective et personnelle d’un échange entre le corps et les arts plastiques.

Sophie Delhasse: Comment est née cette pratique ? Quelle place a la danse dans votre vie ?

Judith Kazmierczak: Je ne m’en suis pas rendu compte de suite mais la danse a joué un grand rôle dans la construction ou plutôt l’affirmation de mon identité. Vers mes 11 ans, j’ai suivi une amie à un cours de danse classique. Très vite je me suis sentie comme un poisson dans l’eau dans le plaisir du mouvement et dans le jeu de maîtrise du corps. Vers mes 16 ans, j’ai découvert un cours qu’on appelait à l’époque *Danse créative* et cet autre rapport au corps et à la danse m’a encore plus transportée. C’est bien plus tard, que j’ai pris conscience que la danse n’était pas seulement une technique mais un art qui m’a permis de m’exprimer alors que je parlais très peu, qui m’a permis d’être moi en quelque sorte. Par la suite, devenir psychomotricienne m’a permis de continuer à honorer le corps comme levier de changement, de transformation de soi dans un rapport ludique avec l’espace, les autres, le matériel, etc. Puis, enfin, enseigner dans le bachelier en psychomotricité, né en 2012 en Belgique, m’a permis de construire des cours dénommés *Expressivité du corps* où il est question de mettre en mouvement de futurs professionnels. Les aider à approcher finement leur propre corps, afin de l’utiliser comme outil relationnel pour aborder le corps des autres dans une visée de soutien du développement psychomoteur ou dans une visée de soin.

Qu’est-ce qui a lancé la série ?

Au printemps 2007, la galerie Flux a présenté *Offrandes* de Mireille Liénard avec des sculptures rouges qui me parlaient. Les œuvres étaient agencées dans une scénographie sous forme d’un dédale de caisses. J’ai eu envie de danser. J’en ai fait la proposition à Lino Polegato, qui ne connaissait pas mon style de danse. Pour cette première fois, j’avais répété le trajet et les gestes de cette pièce dansée. Lino Polegato m’a filmée et nous avons apprécié ce rapport du corps aux œuvres. Une communication semblait s’instaurer entre les pièces et mes mouvements. Au fil des expositions suivantes, je suis entrée en dialogue avec les productions et les univers des artistes. C’était comme si j’entrais en conversation intime avec les œuvres qui apparaissaient dans la galerie. Le concept de résonance corporelle a, alors, vu le jour. Et la série a commencé. De plus en plus libre, j’ai de moins en moins « préparé » la résonance laissant la part belle à l’improvisation.

Pourriez-vous citer quelques exemples ? Avez-vous « dialogué » plus facilement avec certaines œuvres ?

J’ai eu de belles surprises ! Avec les peintures de Léon Wuidar en 2008, ce fut de la joie et des baisers jetés depuis ma cape KW rouge sur une chanson de Bashung. En 2009, avec les carrés noirs de Manu Dundic perlés de phrases blanches, je dansais tout en laissant échapper quelques phrase un anglais (langue que je ne maîtrise pas du tout). Evoluant dans la pièce saturée de centaines de carrés apposés aux murs, j’avais choisi de m’asseoir sur la cheminée et tout en bougeant ma voix m’exhortait à ne pas toucher les œuvres et même à cesser de me mouvoir pour ne rien abîmer. Mais bien sûr, je continuais à danser, cherchant une sortie au sein du labyrinthe des

phrases et des carrés de l’artiste qui paraissaient m’emprisonner. A la fin, une phrase inattendue est sortie de ma bouche « I remember... » D’où me venait cette phrase ? De quelle profondeur, des œuvres ou de moi ? De quel souvenir s’agissait-il ? Cela reste une énigme qui me plaît.

J’ai beaucoup aimé ce matin de 2010 où j’ai dansé au sol, au ras des panneaux blancs installés par Marianne Ponlot, au gré des phrases *Le Nuvole* de Fabrizio de Andrea. Au saut du lit, non maquillée, les cheveux lâchés, un jupon blanc pour toute parure, j’ai épousé l’humour du blanc des œuvres sur un texte poétique de nuages italiens. Et je ressemblais à un oiseau blanc échoué sur la grève.

En avril 2012, lors de la danse pour la seconde expo d’Yves Pied-boeuf où il présentait des peintures avec des tonalités de gris, j’ai soudainement éclaté en sanglots. Lino Polegato a hésité à arrêter le film mais il a vu que je n’avais pas terminé, que cette émotion faisait partie de la danse et au final de la réalité de l’artiste qui venait de perdre sa maman. A l’occasion de la performance, j’étais devenue une pleureuse résonant à la tristesse que je sentais sourdre des toiles que je venais de tapoter du doigt.

En 2019, pour l’expo collective *Instrument des passions* avec Antoine Van Impe, Pierre Gérard, Denis Verkeyn et Laetitia Lefevre. J’ai empoigné avec une telle ardeur une des petites sculptures de Laetitia Lefevre qu’en pleine danse je l’ai cognée et cassée. Durant l’improvisation, j’ai réussi à dissimuler le dommage de la petite haltère en faïence. J’incarnais le paradoxe de l’œuvre : force et fragilité en un même objet.

Pour danser un des fabuleux sapins rouges de Jean-Pierre Ransonnet, j’ai condensé en 2022 une danse très courte devant une seule peinture puisant force dans mon axe et dans la racine de mes pieds pour refléter l’ancrage et la puissance de l’arbre totem de l’artiste.

Impossible de relater toutes les fabuleuses émotions vécues lors de ces résonances corporelles, impossible de raconter l’intimité avec les pierres pleines d’énergie de Hughes Dubuisson, la danse des photos de pommes pourries à l’âme si vive de Lucia Rodoschonska, les objets sensibles de la reconstruction de l’atelier de Roel Goussey, etc.

Parfois, c’est vrai, ce fut plus difficile d’entrer dans des mondes très remplis ou très hermétiques. Je me demandais alors comment y trouver une place, comment y échanger une parole, même celle venant du corps. Parfois aussi les artistes m’ont dit ne pas apprécier que j’entre dans leur exposition comme si je venais en intruse, comme si je profanais leur exposition.

Comment expliqueriez-vous le rapport assez formel entre œuvres et mouvement du corps ?

La danse dite « créative » était issue du courant de Rudolf Laban. Ce danseur, chorégraphe, théoricien et pédagogue avait défini une grammaire de plans, de formes, et de qualités des mouvements avec laquelle jongler pour créer des séquences de danse. C’est ainsi que grâce à Marie-Christine Wavreille, mon enseignante en danse, j’ai travaillé, via moult exercices, des concepts complexes tels que l’espace, le temps, le poids, le flux, la forme, l’énergie et le rythme, et sans vraiment m’en rendre compte je les ai intégrés corporellement. Cela a structuré et organisé mon rapport au monde de telle manière que spontanément, je mobilise tout ce savoir lorsque je me mets en danse. Laban avait aussi réfléchi ce qui est de l’ordre de l’interrelation, de la relation de la personne en mouvement avec une autre personne ou un objet. Cela m’a beaucoup aidée lorsque j’ai travaillé comme psychomotricienne avec des enfants autistes. Cela m’aide encore pour

guider les étudiants. Cette interrelation fut un appui pour toutes les résonances corporelles. Ce qui est plus personnel c’est la mise en scène que j’avais besoin de mettre en place avant toute improvisation. En effet, à chaque fois, j’avais l’impression d’entrer dans une pièce de théâtre où j’avais un rôle à jouer. Je m’explique. Pour entrer dans l’univers de chaque exposition, il me fallait trouver le ton et la forme du vêtement que j’allais porter pour m’ajuster à la toile de fond, pour ne pas « jurer » avec les œuvres, pour ne pas être trop présente, trop en contraste ou trop éteinte dans la rencontre avec les œuvres. Une fois accompli ce choix, je cherchais la porte d’entrée de la résonance : Quel détail allait inaugurer mon premier mouvement ? Quelle oeuvre allait inspirer l’ambiance du dialogue corporel ? Quel levier trouver pour laisser vibrer l’émotion ?

Pouvons-nous de parler de performances ou plutôt d’une pratique au long cours ?

Progressivement, au fil du temps, les résonances ont pris une dimension nouvelle. Elles devenaient un archivage des expositions de la galerie Flux. Et en fait, à partir du moment où j’ai commencé à danser avec Lino Polegato me filmant à l’issue de chaque exposition, je n’ai plus jamais arrêté jusqu’à décembre 2022 où j’ai senti qu’il fallait que je donne fin aux danses. Je les ai comptées : j’arrivais à 99 résonances ! En 15 ans.

Quelle place prend la musique ?

La musique, à la fois je pourrais m’en passer et à la fois elle est très importante. Mais elle n’est pas centrale. Elle peut même venir après. Ce qui donne parfois cette sensation de décalage entre mes mouvements et le rythme du morceau choisi. En fait, même si chaque fois, il me fallait beaucoup de temps pour choisir la musique, ce n’est pas elle que je suivais.

Je ne suis pas la musique, je suis ce que me raconte les œuvres. Ce qu’elles me chuchotent. Je leur soupçonne un récit quand je les découvre au vernissage ou pendant la durée de l’exposition mais la rencontre a vraiment lieu au moment où Lino Polegato me filme. Sa place et sa manière de me filmer sont d’ailleurs très importantes. Lorsqu’il me filme, il donne crédit et vie au dialogue en cours. Il est l’œil qui porte ce qui se déploie et cherche à se dire. Pour en revenir à la musique, elle est support pour le regardeur. Elle est enveloppe pour soutenir le dialogue et que le regardeur se sente convié à vibrer aussi.

Comment résumeriez-vous cette expérience ? Qu’en retirez-vous ?

C’est un archivage de 15 ans d’expositions chez Flux. C’est un cycle ayant pris cette tournure, cette singularité, cette tonalité-là. C’est 99 résonances corporelles. C’est une très belle expérience où j’ai réuni ce qui me semble faire sens dans l’usage du corps. Communion avec l’autre. L’autre pouvant être compris comme une œuvre d’art.

Il y aura-t-il d’autres prolongements ?

Difficile à dire puisque cette décision est toute fraîche. Danser avec des œuvres cela ne me semble pas fini. Ce qui est fini c’est la régularité des résonances au fil des expos de la galerie Flux. C’est une page qui se tourne.

Entretien réalisé par Sophie Delhasse

Résonances corporelles à voir sur FluxNews.be



Judith Kazmierczak expo Lucia Rodoschonska

Résonances 2012-2022

Partager

PIERRE DE MÛELENAERE.

GRAVER LE SILENCE ET LES TÉNÈBRES

FÉditeur d’ONLIT, musicien au sein des duos Maze & Lindholm (avec Cyrille De Haes) et Orphan Swords (avec Yannick Franck), Pierre de Mûelenaere délivre un saisissant travail graphique avec *Thunder and Lightning*. Composé de gravures, ce premier recueil s’inspire librement du récit *Au cœur des ténèbres* de Joseph Conrad. Souvent revisitée, adaptée au cinéma (avec notamment *Apocalypse now* de Coppola qui la transpose au Vietnam), en bande dessinée, en jeux vidéo, inspirant Hannah Arendt, Alberto Moravia, la longue nouvelle de Conrad ausculte les ténèbres de la condition humaine, les zones psychiques où se déchaînent pulsions de mort et sombres éclats de la folie. L’extrait de Conrad en ouverture nous révèle le choix du titre : « Ils l’adoraient », dit-il (...) « Il est venu à eux avec le tonnerre et la foudre, et ils n’avaient jamais rien vu de pareil, ni d’aussi terrible ». L’officier britannique Charles Marlow évoque les souvenirs d’une de ses expéditions au cœur de l’Afrique, le long du fleuve Congo, à la recherche d’un colon, Kurtz, un chasseur d’ivoire aux facettes les plus noires. Plongeant dans l’enfer de la colonisation belge au Congo, dans le pillage d’un pays, captant des images hantées de la nouvelle de Conrad, Pierre de Mûelenaere grave des songes éveillé, cisèle des portraits, jouant sur l’équilibre ou le déséquilibre des noirs et des blancs. Pas de narration, pas de fil rouge pour nous tenir la main, pas de balises mais des fulgurances gravées dans le bois de la mémoire, une galerie de témoins, de victimes, de bourreaux (d’autrui et d’eux-mêmes), des coupes dans la noirceur de la condition humaine.

S’appuyant également sur des photographies provenant des archives du Musée royal de l’Afrique centrale, *Thunder and Lightning* ne livre pas une adaptation du texte de Conrad mais remonte des stases visuelles de la nuit opaque qui enveloppe le récit. Silhouettes des colonisés, des colons, masques sacrés, danseurs congolais, figures souvent isolées s’arrachant à un fond ultra-noir ou découpées dans un fond strié de nervures, casque colonial, aigle aux ailes déployées... Deux mondes se rencontrent, au confluent du fleuve Congo et du fleuve Histoire. Extraite de *Commentaires sur La Société du spectacle*, la citation de Guy Debord qui clôt le livre délivre la ligne de pensée sous laquelle se tient le projet de Pierre de Mûelenaere. « Je ne me propose, sur aucun aspect de la question, d’en venir à des polémiques, désormais trop faciles et trop inutiles ; pas davantage de convaincre. Les présents commentaires ne se soucient pas de moraliser. Ils n’envisagent pas ce qui est souhaitable, ou seulement préférable. Ils s’en tiendront à noter ce qui est. », Guy Debord.

L’œuvre gravée fore dans le clair-obscur, burine, creuse les noces guerrières de la lumière et de l’ombre. Comme Marlow conte la face sombre de Kurz, l’histoire d’un homme possédé, d’un potentat tyrannique, inquiétant, frère d’*Aguirre, la colère de Dieu* ou de *Fitzcarraldo* des films de Werner Herzog (deux personnages génialement incarnés par Klaus Kinski), Pierre de Mûelenaere porte son regard sur la jungle des affects dans un décor de jungle tropicale, matérialise la folie démoniaque d’un Kurz, suppôt de la Mort, de la Ruine qui fait régner la terreur sur les tribus locales. Lorsqu’il expire, Kurtz exhale « L’horreur », laissant échapper la vérité de sa



vie. Pour évoquer ce voyage au cœur de la nuit, il choisit de se focaliser sur les acteurs humains, de ne rien nous montrer du fleuve, de la forêt éventrée, des milliers d’éléphants massacrés par Kurtz, l’afamé d’ivoire. Les voix de la nature, les esprits des arbres, des savanes, des animaux ne montent plus au visible parce qu’elles se sont presque tues, parce que, depuis la fin de la colonisation, nous avons continué à les massacrer méthodiquement dans une logique postcoloniale. L’exploitation coloniale qui a détruit, bouleversé les cultures africaines, pillé les ressources, saccagé l’environnement, les liens entre les formes du vivant se poursuit de nos jours sous d’autres guises. Unique survivant, un scarabée apparaît en couverture, ouvre aussi le livre, un coléoptère qui ne pousse plus entre ses pattes le soleil, qui a perdu son dieu égyptien Khépri.

Des multiples niveaux de regard, davantage que de niveaux de lecture, se lèvent, l’angle politique (les mécanismes destructeurs de la colonisation, d’un système d’oppression), l’angle métaphysique (les forces du mal, l’abîme de l’esprit humain),



l’angle psychanalytique (la pulsion de mort, la sauvagerie des instincts, les puissances de l’inconscient), l’angle onirique (les phantasmes, l’empire des songes)... Livre hanté, voyage intérieur dans la part nocturne des êtres, *Thunder and Lightning* sonde les embruns de la terreur psychique, déconstruit les jeux de la vérité et de ses masques. Seuls ces derniers délivrent la lumière du vrai, convoquent des forces qui excèdent l’humain. Ce qu’on appellera la folie de Kurtz, son pacte avec les ténèbres, explose dans l’image des têtes empalées que ce coupeur d’ivoire, ce coupeur de têtes collectionne. Au fil de ce périple dans les zones des extrêmes géographiques et psychiques, l’artiste fixe des images qui surnagent, en phase avec Marlow qui tente de ramener sur la rive du présent et du conscient les pépites noires d’une descente dans les ténèbres dont Kurtz est le gardien. Un gardien doté d’une éloquence qui subjugue et fascine, un tyran génocidaire idolâtré par certains, aussi insaisissable que haïssable. « Le voyez-vous ? Voyez-vous l’histoire ? Voyez-vous quelque chose ? Il semble que j’essaie de vous raconter un rêve — en vain, car aucune relation d’un rêve ne peut transmettre la sensation de rêve, ce mélange d’absurdité, surprise et perplexité dans un tremblement de révolte luttant, cette notion d’être capturé par l’incroyable qui est l’essence même des rêves. » écrit Conrad.

Véronique Bergen

Pierre de Mûelenaere, *Thunder and Lightning*, Totalism, 2022, 68 p., 22 euros



Fin de parcours pour Francis Schmetz

Francis Schmetz vient de nous quitter, il est mort le 8 décembre dans sa cuisine, rue Trappé à Liège. Ironie du sort dans le même lieu où il a pratiquement débuté sa carrière d’artiste. C’était en 1986, la galerie s’appelait la Galerie L’A et il y montrait ses travaux accompagnés d’un autre artiste, Jean-George Massart.(1)

Je ne croiserai plus sa longue silhouette, son front soucieux, perdu dans ses pensées, sa tête légèrement inclinée surmontée de son éternel bonnet carré en laine. J’aimais sa gravité et ses joies pures souvent clairsemées d’éclats de rires contagieux. il aimait la vie et l’art, les deux étaient indissociables chez lui. Il va manquer dans le paysage local.

Francis Schmetz (né en 1957) était un poète qui s’exprimait avant tout par le dessin. Il aimait rassembler ses productions comme une suite de fragments. Il les faisait jouer

en résonnance dans des jeux relationnels. Dans son oeuvre de facture expressionniste, on retrouve d’une manière récurrente des zones d’influences marquées par la philosophie zen, la recherche de pureté, la simplicité calligraphique, avec en toile de fond l’ombre tutélaire de Joseph Beuys. Son oeuvre (textes, dessins, lectures actions, vidéo) se teinte d’un fort accent de spiritualité. Originaire des Cantons de l’Est, il démarre son parcours du côté d’Aachen (première expo à la galerie Monochrome en 1985), pour s’étendre plus tard vers l’IKOB et d’autres galeries frontalières. Lors des deux expositions à la galerie Flux, j’ai pu mesurer le degré de sincérité de sa démarche d’artiste. La première expo s’est tenue en 1997; c’était avec Delphine Noels, l’expo s’appelait «Carnets de voyage». La deuxième s’est déroulée dix ans plus tard en 2017, «Sithonia» avec Claire Lavandhomme. Une série de lectures actions dévoilant la richesse de son langage corporel avaient ponctués cette présentation. Dans une de ses dernières expositions, à Berne à la Galerie DuflonRacz, il avait tenu à faire débiter un long texte écrit à la craie

blanche sur le sol par une phrase d’Héraclite: « Tout être se trouve dans le courant de l’apparition et de la disparition ». Lors d’une rencontre à l’Ikob, il m’avait confié : «il n’y a pas de création sans disparition et il n’y a pas de disparition sans création, c’est comme les deux faces d’une même médaille. Je m’intéresse fort à la philosophie zen. Pour moi le moment présent n’est pas hors du temps, mais si le présent est vécu pleinement, il ne subit pas les causes et les effets du passé et du futur.» L’humour teinté de poésie était également présent dans son parcours d’artiste. Le concept de «geste inutile» qu’il avait inauguré lors d’une expo à Valence en Espagne était régulièrement réactivé avec ses amis. Le meilleur hommage que nous puissions lui rendre est de continuer ce jeu en sa mémoire.

Lino Polegato

(1) **Biographie intégrale sur Art-info.be.**

ENTRETIEN AVEC PIERRE DE MÛELENAERE

Fondateur des Editions ONLIT en 2012, graveur, musicien au sein des duos Orphan Swords (avec Yannick Franck) et Maze & Lindholm (avec Cyrille de Haes), acteur majeur de la scène expérimentale musicale belge, Pierre de Mûelenaere vint de publier *Thunder and lightning* (Ed. Totalism), un livre de gravures sur bois adapté d’*Au Cœur des ténèbres* de Joseph Conrad. Entretien avec un artiste à la croisée des régimes de création.

Véronique Bergen : Tes activités, tes créations ont pour spécificités de couvrir trois domaines hétérogènes, la musique électronique avec les deux groupes dans lesquels tu joues, la gravure et l’édition. Quels sont les rhizomes intérieurs, les lignes secrètes qui relient ces trois plans ?

Pierre de Mûelenaere : En 2008, après plusieurs années de travail en librairie, je décide de me donner du temps pour développer mes projets, tant en musique électronique qu’en littérature, Onlit vient de naître sous la forme d’une revue en ligne. Ces deux dimensions se combinent dans le spectacle que je crée alors avec deux « VJ » (*visual-jockey*) et un batteur, « Albert Camus lit l’Étranger REMIX » Dans les années qui suivent nous le présenterons à Paris, Tanger, Tallinn, Budapest, Québec, Édimbourg, Washington, Moscou, Saint-Petersbourg ou encore Istanbul, En 2010, je deviens program-mateur indépendant pour le Palais des Beaux-Arts, aux côtés de Marc Jacobs. Nous mettons sur pied entre autres le « Bozar Elec-tronic Arts Festival » et les « Bozar Night ». L’ambition est de doter le Palais d’une programmation de qualité autour des musiques élec-troniques et expérimentales, en lien avec les arts numériques. La proposition rencontre un franc succès et ouvre le Palais à de nou-veaux publics et artistes. « Bozar Electronic » prendra malheureuse-ment fin pour des raisons de politique interne après dix années bien remplies.

Pendant ce temps, je reprends seul les éditions onlit, publie *Rosa* de Marcel Sel, *Poney flottant* d’Isabelle Wéry ou encore *Le carré des Allemands* de Jacques Richard, tandis que le duo techno Orphan Swords que je forme avec Yannick Franck, tourne à Berlin, Paris, New-York, Los Angeles ou encore Manchester.

En 2018, j’apprends la technique du dessin par « point » pour réaliser des paysages de Fukushima et de Tchernobyl, des lieux per-dus par l’homme mais regagnés par la nature. Cette technique demande beaucoup de patience. Deux ans plus tard, en redécouvrant *Le Cœur des ténèbres* de Joseph Conrad, je suis frappé par la force du texte et les enjeux qu’il véhicule. Je réfléchis à une forme d’ex-ploration de l’œuvre par l’image. Aidé par ma pratique du dessin, j’apprends, en autodidacte, la technique de la gravure sur bois, le *woodblock*.

A travers ces différentes activités, de diffusion comme de création, je m’intéresse particulièrement aux rapports humain-machine, aux rites traditionnels et modernes, et à la violence individuelle et col-lective dans ses aspects philosophiques, historiques, politiques ou encore psychologiques.

Véronique Bergen : Orphan Swords a accompagné des défilés de mode de Van Beirendonck, creuse un travail audiovisuel, une musique novatrice, alternative, techno dark, alliance de motifs ryth-miques et de plages planantes, aériennes, production d’un océan sonore qui dynamite les frontières mélodiques, harmoniques pour entrer dans le vertige de sons en roue libre. Un des traits d’union entre *Thunder & Lightning* et le duo Orphan Swords est-il l’interro-gation des ténèbres, des pulsions clandestines, de la face sombre (mais trouée de lumière) du monde ?

Pierre de Mûelenaere : En effet, Orphan Swords est aussi un projet politique même s’il n’est jamais présenté comme tel. Nos morceaux ont pour titres des noms de démons (Dantalion, Vassago, Orobas, etc.), et nous utilisons régulièrement des phrases de grandes institu-tions financières : *Risk in a New Age* est par exemple le titre de notre premier LP. Le projet se dessine comme un rituel contempo-rain dont le langage radical est celui de la musique techno soutenu par des tenues qui nous transforment. Sur scène, nous sommes presque immobiles. Nous pouvons nous oublier en tant qu’individu pour défier l’ordre d’un monde avec lequel nous nous sentons l’un comme l’autre en rupture. En 2021, nous publions *Opportunities in a Changing World*, un clip vidéo dont les images sont celles des trottoirs d’une ville américaine peuplés de sans-abris, d’addicts en errance, de fantômes humains.

Le titre *Thunder and Lightning* provient du *Cœur des ténèbres* de Conrad. Il fait référence à la technologie qui permet à Kurtz de sou-mettre les populations locales. L’arme à feu fait de Kurtz le Dieu

qu’il pense être. La technologie est à la fois son instrument et sa justification morale.

Mes gravures s’inspirent de photographies coloniales issues des archives du Musée de l’Afrique centrale de Tervuren. Dans *Com-battre, punir, photographe, Empires coloniaux, 1890-1914* (La Découverte, 2020) Daniel Folliard souligne l’importance prise par la photographie, devenue portable et abordable, dans l’économie visuelle de la violence. La photographie constitue, avec la bible et le revolver, la troisième arme de la colonisation. Si elle joue désor-mais un rôle crucial pour la propagande du colonisateur, elle prive aussi symboliquement le colonisé de sa propre représentation, par-fois en mettant en scène son supplice, comme dans l’une de mes gravures, « Les buveurs aux cranes ». Elle le violente ainsi deux fois.



Ce moment donne à voir la conflagration produite par la rencontre d’une civilisation fondée sur la toute-puissance de la machine avec les mythes et les rites qui la précèdent. Nous assistons à la destruc-tion d’un monde traditionnel, de sa culture, ses histoires, sa magie, son environnement.

Conrad, qui a été témoin des brutalités systémiques infligées aux populations locales, n’en revient pas indemne. Marlow, son narra-teur, semble à bien des égards avoir laissé une part de son âme (et de son histoire) sur les rives du Fleuve Congo. D’un point de vue stylistique comme psychologique, affleure le traumatisme et par là la puissance des ténèbres qui sont à l’œuvre.

Véronique Bergen : De prime abord, on perçoit un grand écart entre le monde de la gravure et celui de la musique électronique (et des clips), tant au niveau de leurs matériaux, de leurs champs (le visible pour l’un, l’audible, l’audiovisuel pour l’autre), de leurs pratiques (solitude du travail du graveur/public lors des concerts) que de leurs rapports au sensible (corps à corps avec le bois/sculpture de sons immatériels, digitalité). La gravure implique le silence, relève d’un art ancien qui n’a cessé de se réinventer tandis que la musique élec-tronique recourt à des technologies de pointe. Comment vis-tu, expérimentes-tu ces deux champs artistiques ?

Pierre de Mûelenaere : Le grand écart est tout sauf fortuit. La gravure me permet dans *Thunder and Lightning* de questionner le fond à travers la forme. Il n’est pas anodin de « transformer » la photographie coloniale en gravure sur bois. A la « vérité » du réal-isme photographique, dont on sait à quel point il peut ou veut être trompeur – je substitue l’approche traditionnelle du bois gravé pour donner à voir autrement, mais aussi peut-être pour restituer une part de sa vérité propre au sujet lui-même. Danseur, musicien, sorcier, colons, prisonnier, femme, homme, enfant. Pour cette raison je me consacre surtout à des sujets humains, parfois à des artefacts rituels ou à des objets liés à la représentation de soi, plus rarement à d’autres espèces. Les photographies de massacres d’animaux à

grande échelle censées témoigner de la puissance du colonisateur ne laissent guère de place dans mon travail qu’aux vautours ou aux insectes.

En apprenant la gravure, cet art ancestral, je souhaite participer de la transformation symbolique qui est à l’œuvre. Je fais de la pra-tique-même l’objet de mon travail. Il n’est en effet pas question ici d’adapter ou d’illustrer *Le cœur des ténèbres* mais de rendre en image, avec sincérité, ce que je perçois de sa force. Abandonner le clavier-écran, le logiciel, pour découvrir le geste du graveur, l’inter-action du plein et du vide, du noir et du blanc, pour découvrir où peut me mener cette transformation. La gravure finit par dépasser le projet initial pour me permettre d’approfondir notamment la ques-tion des représentations liées à la peur.

La seconde grande série, sur laquelle je travaille à présent s’intitule « The Dance Of The Skeleton Lords ». Elle est consacrée aux moines danseurs tibétains, et plus particulièrement au rituel des « maîtres du cimetière ». Parés de masques et de tenues de squelettes, les moines effectuent une méditation dansée, c’est à dire une projec-tion de la divinité dans le monde des phénomènes, à travers le corps du danseur. La représentation du divin sous forme de danse, par l’intermédiaire de la visualisation intérieure qu’effectue le moine, est destinée en célébrant l’impermanence de toute chose à favoriser l’éveil, pour le moine lui-même mais aussi pour la communauté qui assiste à la cérémonie. Il est crucial de souligner que l’aspect terri-fiant de ces masques n’est pas destiné à susciter la peur dans le cœur des spectateurs mais bien à « terrifier » les énergies négatives qui nous éloignent de la libération du moi – assimilée à la fin de l’ego.

En 1972, Werner Herzog réalise *Aguirre, la colère de Dieu*. Son personnage central, Lope de Aguirre, joué par avec Klaus Kinski, est rendu mégalomane par sa quête de l’Eldorado. A bien des égards, il n’est pas sans rappeler le personnage de Kurtz. Vingt ans plus tard Herzog réalise *La roue du temps* (2003). Ce documentaire est entièrement consacré au rituel du mandala de sable de Kalacha-kra à travers deux initiations présidées par le 14e dalaï-lama, Tenzin Gyatso. La première se déroule, à Bodhgayâ en Inde, le lieu où Sid-dhartha Gautama a atteint l’illumination et l’état de Bouddha. Le mandala véritable, intérieur, se matérialise temporairement sous forme de sables de couleurs. Quand le mandala est terminé, le sable sacré est recueilli dans une urne puis versé dans la rivière où il retrouve toute chose.

Véronique Bergen : Dans ton groupe Maze & Lindholm, vous explorez les zones entre musique classique et musique électronique, vous délivrez des œuvres de musique « ambient », atmosphérique, chargées d’une dimension méditative, introspective.

Pierre de Mûelenaere : Maze & Lindholm, le duo que je forme avec le contrebassiste et compositeur Cyrille de Haes, se situe en effet dans la sphère ambient. Quand nous enregistrons un disque, nous ne parlons jamais de musique, encore moins de « notre » musique. Nous nous mettons en situation dans un lieu particulier avec un dis-positif musical à chaque fois différent. Notre nouveau disque, « Carillon sans timbre ni marteau » (Totalism, 2023) s’est créé dans un ancien moulin à eau en Picardie autour des sons d’une ancienne boîte à musique. Sur la durée d’une longue boucle de 60 minutes nous en déconstruisons lentement les sonorités pour ensuite les reconstruire.

La boîte à musique, apparue à la fin du 18e siècle, n’est pas seule-ment le premier objet qui permet de porter avec soi une courte mélodie, c’est aussi un instrument de musique sous la forme d’un mécanisme analogique qui s’articule autour d’un cylindre. C’est en tournant que le cylindre déroule sa mélodie puis, tant que le ressort est chargé d’énergie, la joue à nouveau. Musique et mouvement y sont inextricablement liés. L’un comme l’autre déroule le temps, sous la forme d’un cycle.

La boîte à musique, apparue à la fin du 18e siècle, n’est pas seule-ment le premier objet qui permet de porter avec soi une courte mélodie, c’est aussi un instrument de musique sous la forme d’un mécanisme analogique qui s’articule autour d’un cylindre. C’est en tournant que le cylindre déroule sa mélodie puis, tant que le ressort est chargé d’énergie, la joue à nouveau. Musique et mouvement y sont inextricablement liés. L’un comme l’autre déroulent le temps, sous la forme d’un cycle.

Danai Anesiadou : un théâtre baroque

L’artiste gréco-belge Danai Anesiadou (°1977) est née en Allemagne. Elle a étudié à Gand et à Amsterdam. On a pu voir ses œuvres dans différentes expositions internationales (Documenta 14, 5^{ème} biennale de Berlin, etc.) et à l’exposition « Atopolis », proposée par le Wiels à l’occasion de Mons 2015. « D Possession » est sa première grande exposition en Belgique, elle occupe l’entièreté d’un plateau du Wiels.

Lorsque l’on pénètre dans l’exposition, on se trouve plongé à l’intérieur d’un décor : le sol est tendu d’un tapis rouge vif qui baigne l’espace de ses reflets ; deux colonnes torsadées en résine, deux guillotines (en état de marche) et deux fauteuils encadrent une voie qui ouvre vers le fond de l’espace. Une musique se répand dans l’ensemble. Les colonnes sont en résine. Elles renferment des objets aussi divers que des livres, des cassettes, du fil, de la limaille de fer, etc. D’autres pièces dans le même matériau prennent des aspects anthropomorphiques comme ce géant transparent ou cette chaise et son repose-pied couverts de formes entre vêtements déposés et corps décomposé. Des éléments de mobilier – fauteuil ou guéridon – sont installés sur des petites estrades. D’autres sont constitués d’objets mis sous vide comme ce rideau qui renferme des montres, des écouteurs, des tire-bouchons, etc.

On trouve encore des grilles ouvragées sur pied, des traces de ses performances comme ces moules de détails architecturaux – piliers, coquilles ou chandeliers – réels ou peints à même le mur ou encore une série d’affiches de cinéma. Ce sont des films de genre – érotique, horreur, fantastique ou comédies dramatiques – des années 70 et 80 sur lesquelles Anesiadou intervient avec divers objets qui masquent ou accentuent tantôt le titre,



Installation view 'Danai Anesiadou: D POSSESSIONS', WIELS, Brussels, 2023. Photo: We Document Art.

tantôt l’image. L’entièreté de l’exposition se présente ainsi comme un grand collage, lui-même composé d’autres collages.

Métamorphose magique

Une affichette est à disposition du public. Elle comporte un texte dans lequel l’artiste décrit les préoccupations qui l’habitaient lors de la conception de l’exposition. Comme chacune des œuvres, il se compose de fragments – des amorces de récits qui plongent le lecteur dans l’esprit de Danai Anesiadou et renvoient de manière plus ou moins explicite aux œuvres qui l’entourent. Les références contemporaines se mélangent à celles

de l’Antiquité dans un joyeux anachronisme. De nombreux thèmes sont abordés par l’artiste : les démons et autres virus de l’esprit, les paillettes, la liberté et la vérité, la bile, la magie (noire), la dette, le Kali Yuga – le quatrième âge de la cosmogonie hindoue, une ère de discorde, d’obscurité où la conscience est au plus bas et la matérialité au plus haut – soit l’âge que nous vivons aujourd’hui. Elle envisage l’inclusion des objets dans la résine comme des « organites » curatives, des transformateurs d’énergie en relation avec les théories de Wilhem Reich. Il s’agit pour elle de mettre en place des systèmes et des méthodes pour que nous puissions résister à la pensée binaire.

Il y a de la magie là-dedans : le mobilier et les objets inclus dans la résine ou emprisonnés sous vide appartiennent à l’artiste qui se sert de l’exposition pour s’en débarrasser. Ainsi, en même temps qu’elle fait (œuvre), elle se défait de tout ce qui l’encombre. Elle fait le vide en mettant sous vide. Ces objets sont des fragments de sa vie, mais ils en sont aussi les débris, les résidus et si certains sont encore reconnaissables, la plupart se mélangent au tout et deviennent quasiment invisibles. Certaines œuvres, comme ce lit qui gonfle et se dégonfle (intitulé « Inflation ») ou la pyramide de miroir posé sur sa pointe qui diffuse et fragmente des images captées sur le Web, s’ils n’agglutinent que peu d’objets, gardent présente la dimension de débris de la vie quotidienne. Dans tous les cas le fait de se débarrasser des choses fonctionne avec leur corollaire : leur sauvegarde. Mais en liquidant leur valeur d’usage, l’artiste donne à ces objets triviaux une capacité nouvelle : ouvrir une voie d’accès aux mondes intérieurs. Ainsi, Danai Anesiadou transforme tous ces fragments du quotidien en un ensemble d’allégories modernes et crée un théâtre baroque pour notre temps.

Colette DUBOIS

« D POSSESSIONS » de Danai Anesiadou jusqu’au 23 avril au Wiels avenue Van Volxem 354, 1190 Bruxelles. Ouvert du mardi au dimanche de 11 à 18h. www.wiels.org

TOM GUTT, TROUBLE-FÊTE ET FRANC-TIREUR

Qu’est-ce qu’un flux, si ce n’est un courant, alternatif ou continu, selon le degré de voltage – la hauteur de la chute, ou d’ampérage – le volume du débit ? Mais aussi une marée, une lame de fond. Toutes définitions qui pourraient s’appliquer à l’action d’un homme de caractère, Tom Gutt (1941-2002), au champ magnétique qu’il a su créer, à l’instar, question de flux, de la galerie d’art qu’il a animée, La Marée, dont il n’avait pas choisi le nom au petit bonheur la chance.

Jean Wallenborn, son ami depuis 1953, lui consacre une monographie où l’on mesure toute la puissance à retirer de la discrétion. Gutt se refusait en effet aux tapages menés force *cris* ou *tambour battant*, bien qu’il lui soit arrivé de clouer le bec aux importuns comme aux importants par un « mais Monsieur le gros bêta ». Il affichait un total mépris envers « la plupart des va-de-laplume qui infestent cette planète », appelait un chat un chat, à la fine pointe de sa griffe, sa signature, en se plaçant volontiers en embuscade.

À la différence de son ami écrivain et avocat, Wallenborn est un homme de science et c’est le récit sans fard de leurs menées et équipées de jeunesse qu’il propose dans *Avec Tom Gutt*, titre qui fait écho à celui que Louis Scutenaire avait naguère consacré à son plus proche comparse, *Avec Magritte*. Si cette amorce de biographie se limite délibérément à la période « enfants terribles » qui va de 1953 à 1964, elle est augmentée d’un choix anthologique dans l’œuvre de



Tom Gutt à la perceuse.

Gutt qui couvre plus de quarante années d’une prodigieuse écriture, poèmes et récits parmi lesquels l’extraordinaire *Cette Mémoire du cœur* où Gutt prolonge avec brio le roman de Dumas, *Le Comte de Monte-Christo*.

C’est un groupe de jeunes étudiants à l’Athénée Robert Catteau et à l’Université Libre de Bruxelles que Wallenborn fait donc revivre, où Gutt émerge comme un chef de bande extrêmement rapide à la détente et visant juste. Sur le plan scolaire, il semble avoir presque tout réussi « les doigts dans le nez », selon l’expression triviale. Wallenborn n’est pas loin de présenter cette période d’authentique compagnonnage comme un

âge d’or. Une époque où l’on qualifiait les inepties de « couillonnades », les temps d’arrêt entre deux cours comme heures de « fourche », le préfet des études de « plec ». Époque où ces adolescents auront leurs bêtes noires dans le corps professoral, le décuplant portrait de Robert Frickx (Montal pour les poètes « poètes ») valant à lui seul le détour, où le comique passe de loin le règlement de comptes à titre posthume. Wallenborn s’attache donc à la période où se manifestent une sorte de virulence à l’état natif, des prises de risque parfaitement assumées venant de jeunes gens qui n’étaient pas près de se dégonfler. Bref, qui savaient s’en tenir à leur ligne, bien plus révolutionnaire que celle dont se réclament ceux qui érigent cette ligne en idéologie.

Tom Gutt participe en effet pleinement à l’activité surréaliste en Belgique avec quelques incursions à Paris où lui et Jean Wallenborn ont été chaleureusement accueillis par André Breton. À Bruxelles, c’est essentiellement Scutenaire qui les a parraînés ; avec Claudine Jamagne, Guillemette Terfve, Marc Moulin, Michel Thyron, André Stas, Claude Galand, Roger van de Wouwer et quelques autres amis ils ont formé « le gang de Boitsfort ». Parmi leurs « méfaits », un pied-de-nez à Magritte dont le succès commercial ruinait le fondement, la raison d’être et l’objectif de la démarche. À l’inverse, Gutt et ses camarades adhéraient pleinement à celle de Paul Nougé pour qui « tout est perdu pour qui ne risque à nouveau de perdre ». Peu avant, en 1959, Gutt est le héros du film de Mariën, *L’Imitation du cinéma*, qui

encourut les foudres de la censure. C’est encore Mariën qui lui fit choisir son camp à partir duquel il n’aura de cesse que de provoquer, aiguillonner, plutôt que de somnoler comme les penseurs en pantoufles à semelles d’étope. Par exemple, mais il y en a mille autres, s’agissant des arts en général et en particulier, dans le tract *Le Vent se lève*, où, prenant fait et cause pour un tableau de van de Wouwer qui fit scandale, Tom Gutt déclare :

Le critère esthétique n’a plus d’importance qu’aux yeux de quelques artistes, de quelques critiques définitivement tarés.

Le tableau en question s’appelle *Galathée* et, s’il avait été peint au jour d’aujourd’hui, il susciterait probablement les cris d’orfraie des tenants du néo-puritanisme ambiant. Or, cela se passait en 1963, venant d’un homme qui, comme l’a écrit Xavier Canonne, « soufflait sur les braises ». C’est le mérite de Jean Wallenborn d’avoir fait pareil, quand bien même il se demande si, ce faisant, il n’a pas trahi son ami ; ce signe d’inquiétude prouve à coup sûr qu’il n’en est rien.

Philippe Dewolf

Jean Wallenborn, *Avec Tom Gutt – Souvenirs et choix de textes, récit*. Bruxelles, Samsa, 2022. 262 p., 22 €.



BRUT

PHOTO



BXL

4 lieux
8 expositions

collection
Bruno
Decharme

OTO

24.11
2022
→ 19.03
2023

ART ET MARGES
MUSÉE

BOTANIQUE

CENTRALE
FOR CONTEMPORARY ART

TINY
GALLERY

PHOTO | BRUT #1
collection Bruno Decharme
& Angel Vergara
@ CENTRALE for contemporary art
Du 24 novembre 2022 au 19 mars 2023
<https://centralebrussels>

PHOTO | BRUT #2
collection Bruno Decharme
@ Le Botanique/Musée
Du 24 novembre 2022 au 19 mars 2023

Kitsch Catch, l'âge d'or franco-belge
@ Le Botanique/Galerie
Du 24 novembre 2022 au 15 janvier 2023

**To Tell My Real Intentions,
I Want To Eat Only Haze Like a Hermit,**
Katherine Longly
@ Le Botanique/Galerie
Du 26 janvier au 05 mars 2023
Vernissage le 25 janvier de 17h à 21h

Présentation workshops sténopés,
Sébastien Delahaye
@ Le Botanique/Galerie
Du 10 mars au 19 mars 2023
<https://botanique.be/fr/expositions>

Jean-Marie Massou,
collectif La Belle Brute
@ Art et marges musée
Du 24 novembre 2022 au 19 mars 2023

Si tu n'viens pas j'te scalpe,
Vincen Beeckman
@ Art et marges musée
Du 24 novembre 2022 au 15 janvier 2023

Partenaires Particuliers,
Vincen Beeckman
@ Art et marges musée
Du 26 janvier au 19 mars 2023
Inauguration le 25 janvier de 18h à 20h
<https://www.artetmarges.be/fr>

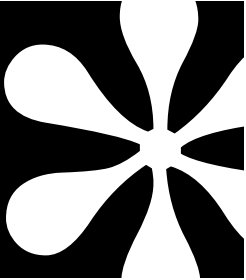
**Spontaneous-Amateur
Photography 1860-1930**
@ Tiny Gallery
Du 24 novembre 2022 au 19 mars 2023
<https://tinygalleryphoto>

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



Chronique 26

Aldo Guillaume Turin
Wolfgang Laib, Jean-Marie
Bytebier, Jean-Marie Straub et
Danièle Huillet, Michael Snow



UN TEMPS SANS AGE

Que devons-nous regarder, cette fois-là, il y a longtemps, lorsque, dans les salles du De Pont museum à Tilburg, nous reprenions à zéro l’idée fixe qui avait hanté, déjà, toutes les visites précédentes, tous ces chemins à parcourir en pensée, remontant aux débuts de la scène contemporaine ? Cette idée : tenter de comprendre, et si possible d’approfondir la mise en cause des perspectives antérieures, par exemple, au cubisme, à l’abstraction lyrique, tant d’autres de ces surjets imposant un mouvement de l’esprit d’avant en arrière, puis d’arrière en avant. Tout cela, en vain ? L’idée fixe contredisait l’élan nécessaire à se vouer à une contemplation non dénuée d’affection car, il est vrai, tout regard en ces lieux, dans le silence, dans un débordement de la simple raison, s’il se subordonne à ce qu’il découvre, n’atteint la production qui se montre à lui qu’en conspirant contre la culture matérielle dont, par souci de s’épargner les atteintes de l’épuisement, souvent l’ennui, il prend garde de s’envelopper. Il y a un amour des œuvres d’art datant de beaucoup plus loin que la leçon chapitrée de l’histoire ou les régimes, d’ailleurs extrêmement variables, de l’esthétique. L’idée, même celle que l’on se prend à critiquer à part soi, surtout l’idée fixe, il existe pour elle un moment de bascule, unique pour chaque individu, où l’on voit qu’elle se corrompt, se brise net, sous l’effet d’une force aussi grande qu’irrévocable, évidente et naturelle. C’est à l’aune d’un point de rupture radical que peut se mesurer l’attrait pour des objets, des carrés de couture, des entrelacs de résilles, de motifs magiques de sociétés sans nul rapport, hormis le colonial et l’attentatoire, avec les normes de visualité occidentale.

Et, dans ce cas, à Tilburg, un sentiment presque d’amour pur, venu, pour le meilleur de la vie quotidienne, autant dire pour les lueurs qui s’y transfèrent quand on s’exalte, ou quand on s’éveille à un degré de conscience autre, d’une sorte d’anfractuosité dans un mur. On risquait de passer devant elle sans s’apercevoir de sa présence. On pouvait aussi, ne fût-ce qu’un instant, croire qu’il ne s’agissait que d’un indice de laisser-aller dans une ambiance tout de même voulue contraire aux habituelles structurations muséales. Le lieu n’étant que la refondation d’un ancien bâtiment industriel, on en admirait si peu que ce soit les aspects bruts, faisant ressortir les travaux des artistes, nombreux, et, sans exception, remarquables. Cette trouée cependant – oubli volontaire ou réécriture de l’accidentel dans un contexte inusité ? Non. Mais l’une de ces *chambres* si saisonnières et si attirantes dès lors que creusées dans la pierre comme, au Roc del Maure, à l’un des premiers sommets de crête pyrénéens, le fut *Room of certitudes*. Elles sont, à la fois demi-jours et demi-nuits, souffrant l’air libre comme le ferait une voile, l’une des rejonctions avec le monde que Wolfgang Laib appelle de ses mains. Comme là-bas, sous la surchauffe en été et la froidure en hiver, la chambre rayonne de la cire enduite sur les parois découpées à facettes, lissées par une matière aromatique douée du pouvoir d’enchantement. La lumière se colle à cette belle matière légère, c’est la prohibition d’un toucher primitif qui se trouve soudain mise en question et, ainsi que sur le mont lointain, le frôlement du corps entré en contact avec cette bulle d’espace que célèbre cette espèce de tétanie émancipatrice de l’habitable et de l’insondable. Clairement un débouché sur une relation à soi aussi peu rêveuse que constituant, de fait, « *cette cime du particulier* » évoquée par Proust à propos de l’espoir littéraire. Inspiré en partie par le soufisme, pour lui d’intérêt continu, le plasticien allemand dégage de la roche, en la creusant en vue d’un réel, l’ombre qui la ceignait de l’intérieur, une ombre sans forme, sans contenu, rien que l’expérience de l’ombre.

*

Une fois n’est pas coutume, on respire ici, on respire enfin, l’atelier de Jean-Marie Bytebier offrant aux remous du ciel – nuages en développement, soleil capricieux – un refuge : l’air circule à présent pour, dirait-on, la modernité entière, mais on sait que ce ne sont là que formules. On est près de croire cependant, en fréquentant cet endroit à intervalles réguliers, que même la pluie et même le vent, et même encore le décours de la durée y fécondent matériaux et choses réunies. Les fenêtres s’ouvrent cette fois-ci sur un air saturé de gris, de rouille, un air semblable, c’est curieux, au grand jour opaque qui, voici deux semaines, inondait Colmar. Entre Gand et la ville d’Alsace, ce trait d’union. Il n’en demeure pas moins des dimensions floues à l’intérieur d’un tel rapprochement, et les incidences historiques jouent à plein contre l’idée d’un enracinement comparable dans le temps, à l’est où a prévalu l’art tourmenté, empreint d’une inquiétude infinie, de Grünewald, et au nord, en

Flandre, où ce furent les Van Eyck les messagers d’une révolution picturale d’ample résonance.

Au musée Unterlinden, il y a un réel à quitter en toute urgence puisque, des profondeurs abyssales du cœur, évoquées si obstinément par le retable d’Issenheim, ressortent, à l’intention du croyant, des apparences tangibles soumises au fer du religieux. Des figures le plus souvent allégoriques (le péché comme un monstre ou le repentir comme une gesticulation du corps), des lointains qu’embrasent des couleurs comme puisées dans le filtre d’un arc-en-ciel, mais, ce dernier, estimé l’analogon d’une pensée radicale de l’au-delà et moins que jamais menacé de se flétrir. Pareil d’ailleurs pour la plupart des composantes du visible, la terre, elle bien entendu, ainsi que l’atmosphère enveloppant au plus petit détail près les êtres précaires que l’on voit alignés par une puissance supposée, en tous points transcendante. Le panneau central, aujourd’hui isolé de l’ensemble, lequel a été l’objet d’une restauration conduite avec fine intelligence, est à lui seul, par apparemment au thème traditionnel de la mort requie et de la faute rachetée, une leçon, et plus : l’image d’une nuit symbolique, une nuit qui s’affirme capable de parfaire un dessein plus large que son essence propre, et qui rend raison d’un devenir supranaturel, celui enseigné par la doxa chrétienne. Merveille. Sans nulle réserve, merveille noire et absolue ce qui, dans cette peinture, délimite une ligne frontière à l’espèce humaine – du siècle où sa réalisation fut possible, le sentiment vient d’un monde doublement perdu, une première fois dans le discord avec la réalité simplement perçue, une autre avec l’acte d’une conscience cherchant à considérer la singularité de sa position face à un univers incompréhensible. Et de cela découle maintenant l’impression très forte que les yeux, que les sensations se posant sur les toiles nouvelles de Bytebier ne font qu’agir à un niveau qui serait celui des retrouvailles. Corot, que Bytebier admire beaucoup, avait goût pour l’existence du fugace, lui également, il caractérisait, lui aussi, l’invasion des formes par l’hésitation à peindre, l’hésitation à penser le tout comme un tout, privé d’individuation. Voici que l’air qui manquait tant au merveilleux, à la nuit du merveilleux, toutefois un merveilleux terrifiant, on le pressent qui saisit des paysages par l’absence de contours. Ces lisières de forêts, ces vallons que Bytebier éclaire d’une lueur penchée, quelquefois brusquée, ce sont des tentatives de désenclavement du langage, signaux oubliables si on veut, incarnant à des fins ordinaires – fouler un sol, s’étendre au pied d’un arbre par un matin de promenade – le retrait sur ce qui apparaît et semble avertir d’une vie où l’on prétendrait à juste titre se reconnaître. Le retrait sur ce qui est, sur même ce qui est indécidé, indécidable, puisque de tels signaux, à l’évidence distants à l’égard de leur statut d’images, laissent entendre que leur but est d’outrepasser celui-ci pour, en lieu et place, se fondre à un tracé de reprise, ou le répéter, au bénéfice de l’accord avec une vacance.

*

Il est plus d’une fois difficile, sinon impossible, ces dernières années, d’aborder la question d’une œuvre – visible ou audible – tant les conflits meurtriers, planétaires, abondent et réveillent l’effroi, et aussi l’entretiennent alors que la question, plus que de besoin, mérite d’être posée, et de l’être à tous, impérativement. Tuer en masse, retirer l’eau de la bouche de quelqu’un qu’on vient de torturer, se vautrer dans la turpitude humaine ont pour conséquence que le bouillonnement des vraies attentes, s’il intéresse et sollicite encore la pensée, semble une séparation d’avec les carcans intérieurs douloureux. La tristesse du monde est transpercée par le dehors d’une violence souvent imprévisible, par cela à la source d’une ignorance coupable. Ils assourdissent, ces conflits tirés du désir d’arrachement du vivant, l’élan de confiance qu’une œuvre, musicale ou textuelle, il n’est guère de fixisme en la matière, a pour origine – quand elle n’en constitue pas, à l’instar d’un processus de révélation, le miroir. Ainsi chez Leonard Cohen, lequel aspirait à tenir l’ancienne promesse que son chant, de toujours, avait opposée aux clameurs inarticulées de l’angoisse collective. – Intuition à tout le moins explicite, cet élan, un fondamental inépuisable dira-t-on volontiers, une mise à bas des hiérarchies dominantes qui retiennent prisonnières l’imagination et l’épaisseur charnelle.

Et l’on est autorisé à croire que ce que Bach ou James Joyce, pour ne citer qu’eux, cherchent à faire comprendre, c’est que, par-delà l’idiome, flamboyance ou aveu d’un naufrage, leur attente se porte vers un changement dans leur vie, un changement de la vie. Voilà pourquoi parler de Jean-Marie Straub, tout récemment disparu,

revient plutôt qu’à rendre hommage à un cinéaste sans nul équivalent en ces jours, à réévaluer ses propres hardiesses, à la naïveté souvent avérée et, tandis que bombes et mises à sac dévastent l’Ukraine et ses habitants, à se mieux tendre vers les dilemmes existentiels que comportent ses films, les mettant si bien en lumière qu’ils en représentent l’opération de sens primordiale. Et, aux côtés du révolté, aussitôt, il y a Danièle Huillet. Etait-elle co-réalisatrice ? A deux ils reflétaient l’interrogation posée par leur cinéma à l’histoire, celle de leur médium, dans la postérité de Lumière, celle tout court des agressions spoliatrices et des punitions par le sang. Décédée en 2006, Huillet s’occupait de la captation et de la mise au point du son au cœur d’une démarche expérimentale aussi austère qu’absolument et volontairement « pauvre », donc en rupture avec le semblant, le score financier, l’esquive promotionnelle, la stérilité comme principe de vertu. C’était elle qui, à l’étape préparatoire, orchestrait la parole auprès des hommes et des femmes, ceux-ci ni acteurs ni actrices, appelés à livrer au soleil direct, aux arbres alentour des extraits de Pavese, Kafka, Fortini – et ce fut Brecht pour commencer, préambule tutélaire à *La mort d’Empédocle*, d’après Hölderlin.

L’expérience filmique détrône l’artefact. Comment ? Et selon quel axiome Straub et Huillet décident-ils d’un projet qui sera actif ? Simple, il y a cette réponse : il leur convient de détacher un diamant du répertoire poétique ou allemand ou italien, en ayant pour visée de le circonscrire à l’aide de moyens les plus condensés qui soient, mis au service d’une réalité irréductible, à voir et écouter. De plus, en sachant que la vocation de l’image est de mentir, illusion bigarrée, maintenue du fait de l’escamotage de sa production – comme une guerre assure sur ses flancs l’appoint d’états invisibles –, il leur paraît essentiel de frotter chaque plan, chaque cadre, aux harmonies liées à la langue choisie : cela au cours d’une étreinte voulue fatale à la plus-value esthétique (vu la puissance retrouvée, et retrouvée parce que la plupart du temps soustraite à la perception) de l’enregistrement. Ici, l’ouverture du compas est complète et définitive, l’improvisation est haussée au rang de partenaire et placée au centre d’un présent que viennent soutenir des règles de fer. Cette ouverture demeure l’horizon matériel conjoint au tournage. Elle scande l’enchaînement des vues, leur variation, leur jalonnement au ras de la parole. Sans doute se montre-t-elle aux auteurs indispensable à l’équation recherchée entre directivité et affrontement avec le style *mainstream*. En ce qui concerne, enfin, le plain-pied avec ciel et terre, soleil et arbres, elle ne feint jamais d’ignorer ce qu’un lieu doit au poing provoquant l’asservissement. Ni l’humiliation par la faim, ni la mort qu’il arrive à ce poing d’infliger de façon imprévue.

*

Michael Snow à son tour emporté par la mort voilà un mois, trop peu connu en ses projets longuement portés et que maintes fois il lui prenait de remettre en chantier - des films comme ce qui s’attacherait au vif d’un acte désiré à la fois unique et multiple, se cherchant dans le mouvement plutôt que le cherchant. Ses photographies : elles ne ressemblent en rien à la production de l’époque où il débutait, à New York, moitié du siècle passé : il y rencontra, moins pour le compagnonnage que pour une dure intensité partagée, Jonas Mekas. Il aimait distiller un arcane de lumières, peut-être était-ce déjà dans le but de marquer la fin de l’antiniture. Cette obstination à retourner les possibilités formelles du cinéma conduisit Snow à scruter, sur la voie de ses divers dispositifs et installations, une manière de rapport ombilical avec l’espace, le temps, les affects, les voltes des sens une fois projetées sur écran des apparences vouées à surseoir à leur suspension, à la menace de leur effacement. *La Région centrale*, film de 1971, réalisé au moyen d’une caméra se subordonnant à une commande à distance, anticipe fantastiquement la capture d’images à laquelle, territoire et ambition de l’œil humain conjugués, les robots aujourd’hui sur Mars, par un effet borgésien, plient leur enregistrement dérythmé et continu.



Le Titan de Victor Rousseau avec et sans la Perle Universelle

Liège. Art urbain Les perles colorées de Maria Vita Goral viennent réveiller les Titans engourdis du Pont de Fragnée.

Maria Vita Goral, jeune artiste ukrainienne, vivant et travaillant à Liège, arrive bientôt au bout de son rêve. Son projet d'art urbain est sur le point d'aboutir. Après l'intervention colorée de Daniel Buren sur la gare Calatrava, c'est une nouvelle intervention colorée qui va faire parler d'elle en ce début d'année. Si Buren a pu bénéficier d'un gros appui logistique et financier pour mener à bien son projet, Maria a fait preuve d'une ténacité exemplaire pour arriver à ses fins. Elle n'a toujours pas réussi à réunir la totalité des sommes prévues pour finaliser son projet mais elle compte sur sa campagne de crowdfunding pour y arriver. Il reste 4000 euros à aller chercher.

La dernière ligne droite est prévue pour le 28 avril à 18H. Nous sommes tous invités à venir admirer son installation sculpturale qu'elle a

Intitulée *Perles Universelles*. C'est une installation conçue pour le pont de Fragnée de la Ville de Liège. Le projet entre en symbiose avec les sculptures de Titans des deux sexes qui sont représentés portant des coquillages vides sur leur dos.

Ces Titans situés aux deux extrémités du pont furent réalisés en 1905 pour l'exposition universelle. Ces statues en bronze ont été sculptées par Victor Rousseau. Maria Vita Goral a eu l'idée lumineuse de placer quatre perles colorées aux dimensions adaptées à chaque écrivain. Les perles de couleurs symboliques : blanche, rosée, champagne et noire, seront réalisées en acier et recouvertes d'un laquage nacré et verni.

Cette installation soulève la question de la connexion entre les cultures différentes venues des quatre coins du monde ainsi que la question

de l'union, tout en gardant le respect et les limites de chacun, de ses frontières et de son héritage culturel.

Maria Vita Goral: « Le symbole de la perle est utilisé par l'humanité depuis la nuit des temps, il possède intrinsèquement de multiples significations qui ramènent l'homme aux sources de sa nature. »

Oeuvre d'art urbaine, *Perles Universelles* a demandé trois ans de travail préparatif, notamment pour recevoir toutes les autorisations: le service du Patrimoine wallon, le service fluvial et des routes, le service des sites et monuments, le service de l'urbanisme et les assurances. A cela s'ajoutent les recherches d'archives, les calculs d'ingénieurs, l'expertise des statues, les travaux d'architecte, la collaboration avec le bureau de

design et la recherche de partenaires. Techniquement, huit demi-sphères seront réalisées en acier dans un atelier parisien puis assemblées au Luxembourg après lestage en atelier. Cette méthode permet de protéger les sculptures tout en tenant compte de la résistance aux vents dans le respect du patrimoine. Ces perles nacrées seront posées par camion-grue de nuit.

Cette installation reste bien sûr ouverte à l'interprétation propre à chacun. Les perles projettent cependant de soulever la polémique de la souffrance (sociale, ethnique, des crimes de guerre, d'injustices, d'appropriations des ressources,...).

Une exposition thématique se tiendra à la galerie Les Drapiers du 06/05/2023 au 27/05/2023.

L.P.

LIVRE CHAOS LOGOS, Olivier Pé



« Si le langage signifie pour nous les contours du monde ou l'usage de la réalité, il témoigne aussi du dialogue tendu entre la conscience et l'obscurité, la connaissance et le doute, le savoir et la vie qui le dépossède, la maison et l'inquiétant dehors qu'elle instaure, le désir et son horizon qu'il n'atteindra pas... Il nous raconte l'ordre non moins que l'instabilité des choses ; vainement mais obstinément, semble vouloir nous préserver de la violence ou de l'indifférence de ce qui emporte et défait, de l'élan qui engage et défigure nécessairement les êtres comme les certitudes dont il est le témoignage vacillant.

Je me raconte que logos n'est pas un rempart contre chaos mais une façon, un désir de l'habiter, d'embrasser cela même qui le transforme et le tourmente. Aussi, l'enjeu n'est pas de résoudre ou conclure la question qui remue indéfiniment nos vies. Logos se rend ici à la poétique du rivage. » o.p.

120p. quadrichromie ; 15 x 20cm ; mars 2023 ; 23€ Chez BOZON2X éditions (59 rue Vallée 4051 Chaudfontaine) www.bozon2x.be

Claude PANIER (1956 – 2021)



APPEL!

En vue de la publication d'une monographie et d'une exposition rétrospective sur l'œuvre de Claude Panier, nous remercions toute personne possédant une œuvre de l'artiste de bien vouloir nous contacter et nous envoyer photo et description (titre, année, dimensions) par e-mail : atelierclaudapanier@gmail.com ou par WhatsApp : 0485 148 038 Isabelle Parisod-Panier.



>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 • fluxnews@skynet.be • www.fluxnews.be

Avec le soutien de la Fédération Wallonie-Bruxelles



BERNARD HERBECQ YVES BARLA GEORGES BIANCHINI
ROLAND CASTRO BRIGITTE CORBISIER PAUL FRANCK
SOPHIE LEGROS MICHEL LEONARDI VICKY ROUX GUY VANDELOISE

EXPOSITION À OYOU

(ancien Centre culturel Clavier-Marchin-Modave)
Place de Grand Marchin 4 — 4570 Marchin
Les mercredis, samedis et dimanches de 14h à 18h et sur rdv