

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



FLUX NEWS

Trimestriel d'actualité d'art contemporain: juin, juillet, août 2023 • N° 91 • 3 €



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'Aïme 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 toujours considéré Laurent Busine comme un artiste. Pour quelques pièces figurant dans la collection, il a su convaincre les artistes de réaliser des installations 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 statut 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 interventions vont dans ce sens. Il y a plusieurs manières d'aborder cette problématique : soit on écrit l'histoire 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 chronologiquement 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 définis de carriéristes. Ce qui m'a par contre fortement étonné, c'est le grand professionnalisme 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'archivage 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 politicien 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 (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.

Denise Gilles : « Oser le noir, passionnément ».

Ce printemps 2023, du 18 mars au 23 avril, la galerie de Wégimont Culture a présenté une exposition consacrée à Denise Gilles. Une trentaine de tableaux retraçaient les parcours artistiques de l'artiste de 1991 à aujourd'hui. Occupant tout l'espace de la galerie, les huiles sur toile, de moyens et grands formats, sont un hommage vibrant à la couleur noire découverte très tôt, au sortir de l'Académie des Beaux-Arts de Verviers, alors que l'enseignement classique n'accorde pas encore de place à cette « non-couleur ». « Rapidement j'ai choisi la couleur noire : elle me fascine ». Denise Gilles explique son choix par l'infini des possibles qui se dégagent du Noir : « J'ai choisi de peindre en noir parce que le noir égale : cosmos, abysse, éternité, mystère, refuge, silence, fente, humus, matière, goudron, encre, écriture, trace, force, vigueur, sensualité, fascination, émotion, grandeur, sobriété, simplicité, intériorité, essentiel, ... et qu'il engendre la lumière ». Deux mots clés : matière et lumière.

La découverte de l'œuvre de Pierre Soulages présentée au Musée de La Boverie en 1980 est décisive pour le peintre, « une révélation », dira-t-elle, alors qu'elle pratique depuis trois décennies une peinture figurative plutôt naïve. L'impact est considérable. L'artiste découvre l'art abstrait. Mais il lui faudra

encore une dizaine d'années avant de se lancer dans cette nouvelle voie. Il convient toutefois de relativiser l'influence du célèbre maître français sur l'œuvre de l'artiste verviétoise : s'il est vrai que les deux peintres ont entretenu une correspondance durant près de 30 ans, s'ils ont exposé en même temps en 1996 au salon des « Réalités nouvelles » à Paris, Denise Gilles a refusé de faire du « sous-Soulages », elle a toujours voulu se dégager de son influence, afin d'avoir son propre langage pictural, d'« être elle ».

Ses débuts dans la peinture abstraite proposent une peinture généreuse, exubérante : « Quel bonheur de travailler une pâte épaisse, d'y planter de larges brosses qui, en se croisant, tracent des sillons où s'accroche la lumière, ou, à l'aide de grands couteaux, l'étaler en longues plages douces ». Le noir se mêle à d'autres teintes, comme le jaune pâle, le rouge vermillon, le brun terre de Siègne, ou, c'est le cas dans plusieurs toiles très fortes, se suffit à lui-même et se joue de nuances : « En fonction de la manière dont l'artiste a appliqué la couleur, mate ou brillante, à la brosse, au couteau, au pinceau, la lumière s'inscrit ou s'estompe dans le noir, se déplace selon l'angle sous lequel on regarde le tableau et elle acquiert du mouvement si l'on bouge » (Albert Moxhet).

Progressivement, la peinture se veut plus structurée, plus épurée, le geste est lisse, précis, la fougue fait place à une recherche de dépouillement. Le rôle de la lumière, vibrante, rasante ou diffuse, y est essentiel car il évite toute rigidité, toute sévérité et rend la peinture vivante : « Dans certaines œuvres, de brèves interventions de rouge ou de bleu principalement, jouent sur la profondeur du champ défini par les bords du tableau, créent un espace interne, voire un volume nouveau, ou encore acquièrent la valeur d'un symbole dans la sobriété de leur étirement » (Albert Moxhet).

Trente œuvres pour traduire trente ans de Passion du NOIR. Une passion qui n'est pas prête de se tarir.

Régine Rémon,

Conservatrice honoraire du Musée des Beaux-Arts de Liège

Extraits de l'article d'Albert Moxhet « Le Noir subtil de Denise Gilles », paru dans la revue de Wégimont-Culture, n° 322, mars 2023, p.16-19.



Denise Gilles, n° 319, 2018, huile sur toile, 58,5 cm x 47 cm, @ TTLbyNARD



28.04 >
13.08 2023

Private Views

Collections privées
Art Contemporain
Liège

« A fleur d'image Œuvrer à travers la matière »

« A fleur d'image

Ouvrer à travers la matière »

Telle se nomme l'exposition actuelle du Centre wallon d'art contemporain La Châtaigneraie. Sofia Boubolis, Pantelis Chandris, Alexia Creusen, Edith Dekyndt, Christos Delidimos, Nathalie Doyen, Julie C. Fortier, Jean-Luc Petit, Nikos Topalidis, Athanasia Vidali, Jonathan Voleppe sont les onze artistes internationaux présentant leur travail *sur la notion de surface et de peau. Notions qui renvoient à l'image elle-même et à travers laquelle nous essayons d'entrevoir, d'imaginer, voire d'interroger ce qui est « au-delà ».* Un horizon inconnu évoqué chaque fois que nous essayons de creuser le vécu pour faire sens. (1)

De matière, il est donc question.

De poids, de légèreté. De douceur. De souvenirs, de nostalgie, de crainte et d'espérance aussi. Et me voilà à voguer de salle en salle découvrant des images et des sensations subtiles.

Voici ce que me racontent les œuvres.

Voici ce qu'elles me font éprouver.

Première pièce.

Lourde est la pierre d'accueil posée sur le sol.

Lourde est la mémoire, lourde est la perte, lourde est la pierre en forme de corps.

La monumentale gisante de schiste excave en son sein le poids de l'absence.

Entreprise titanesque traduisant le lien à l'être disparu et pourtant toujours si présent. (2)

Un animal au pelage brillant apparaît dans une autre salle.

Mobile accroché au plafond, il flotte et tourne dans les airs avec grâce.

Passée la magie première, la richesse des reflets s'estompe.

Ne reste que pelure d'or.

Le cervidé n'a pas de chair.

S'impose l'image d'une cape de survie tendue sur un arceau, s'impose l'enveloppe de protection par temps de catastrophe. Cela pourrait être une chambre froide de luxe où pendent des carcasses tournoyantes si l'on en vient à les bousculer. Mais là ce serait plus lourd, glaçant et réalisé en une autre matière. Mais l'image advient tout de même... Proximité de la mort.

En écho de cette apparition, un film en noir et blanc perturbe les repères.

Une biche surgit sur l'écran mais son bond reste suspendu alors que sous ses pattes les graminées remuent doucement. Quel est cet animal saisi en plein saut ? Où s'est enfuie la fin de son mouvement ? Quelle est son immobilité étrangère à la vie ? Quel est ce dérèglement, cette transgression des lois physiques ? Image trafiquée ? Animal empaillé ? (3)

Non loin, un essaim de minuscules pousses blanches que je crains d'écraser.

Image d'un tapis de lichens se répandant sur les lattes du plancher.

Les filaments souvent enlacés, sont en fait des couples de petits personnages majoritairement blancs. Historiquement, l'étymologie du mot lichen signifiait : éruption sur la peau. Et sur la peau du bois, jaillit une nuée de micro-matières humaines. A fleur de sol, à fleur de corps, à fleur de fragilité, éclosent des rencontres en multitudes. Laboratoire de relations humaines en cours.

« Work in progress » où cela ne cesse de croître malgré le péril, à fleur de désastre. (4)

Un frémissement de corolles bleues appelle.

Est-ce vraiment un mouvement ?

Est-ce une illusion ?

Qui trahit la réalité, la perception visuelle pour mouvoir ce que je devine être une branche de clochettes ?



Le don (Clizia), Athanasia Vidali, photo © Barbara Wolfs

Voyage au pays d'Alice où merveilles vibrent et se transforment tout au long d'un chemin de céramiques claires menant à l'étage où tremblent de fines arabesques rouges sur des feuilles volantes. (5)

Je continue ma traversée découvrant une étagère de matières détournées semblant venues de la mer et de la forêt. Là cela devient un coffret vertical avec une serrure, là un doigt sorti d'un coquillage sur la peau d'un vase aux algues du temps incrustées, là des formes d'os ou de poils... Fossiles aux parfums surréalistes. (6)

Sur un mur, trois carrés sont collés d'où débordent trois sortes de panses dodues. Leurs tissus tendus luisent. Je ne peux m'empêcher de les toucher comme pour vérifier que la matière contenue est liquide et va mouiller le bout de mon doigt. Le tissu touché est rêche. Rien ne perle, rien ne suinte. Tout reste dedans. (7) A Paris, à la Bourse de commerce, espace de la collection Pinault depuis mai 2021, la même artiste expose dans les vitrines du passage circulaire un théâtre d'objets aux matières étonnantes quasi vivantes. Une vitrine donne à voir un tissu exsudant des gouttes bleutées. Face à une autre vitrine, une jeune historienne de l'art avait évoqué dans ce processus de transformation des objets, cher à l'artiste, une interprétation très personnelle de transsubstantiation de la matière. (8)

Une jeune femme a coupé ses cheveux et les a donnés à l'artiste. Ils encadrent toujours son visage, photographié et tissé en douceur pour ne pas rompre la matière capillaire délicatement entremêlée de coton. La chevelure garde fidélité à son ancrage premier et narre en son mouvement une surprenante relation de travail, de confiance entre les deux femmes. L'œuvre finale dégage une énergie vitale, palpable dans le regard de la femme et dans le flot de ses mèches. A la manière du suaire, relique sacrée, la trame du geste porteur de sens nous étreint encore. (9)

Entre les fils du visible et de l'invisible, je clos la narration de mon itinéraire.

Comme elle, il est épris de philosophie et Jean-Luc Nancy leur ami et maître à penser les relie. La matérialité en tant que qualité principale de l'art les fascine et les incite à la questionner sous toutes ses formes, ses mises en abyme et ses mystères insondables afin d'en déplier l'approche du monde avec la ronde des artistes invités. Lui-même participe de ce qu'il nomme *l'invention de la peau du monde* en écrivant une lettre à la main, en inscrivant ses graphismes singuliers sur la peau des pages, en laissant des traces visibles de ses croisements d'idées et de souvenirs. (10)

En miroir, toucher des yeux les œuvres, frôler leur profondeur « expeausée » avec notre propre peau de sensibilité nous met à l'œuvre de recréer le monde par-delà sa matière tangible et fragile.

Judith Kazmierczak

Du 27 mai au 09 juillet 2023 au Centre wallon d'art contemporain La Châtaigneraie

1/ Extrait du descriptif de l'exposition par les 2 commissaires Justine Mathonet et Athanasia Vidali

2/ Oeuvre de Jean-Luc Petit

3/ Oeuvres de Pantelis Chandris

4/ Oeuvre de Jonathan Voleppe

5/ Oeuvres d'Alexia Creusen

6/ Oeuvres de Christos Delidimos

7/ Oeuvres d'Edith Dekyndt

8/ A voir jusqu'au 31 décembre 2023

9/ Oeuvre d'Athanasia Vidali

10/ Eduardo Jorge de Oliveira



Pantelis Chandris, photo © Barbara Wolfs

Angel Vergara, dans l'instant de l'effacement.



La salle pont du MACs scénographiée de blanc pour la circonstance, © FluxNews

Au MACs, Angel Vergara est un artiste très apprécié. Déjà en 2007, Laurent Busine lui consacrait une exposition intitulée «El Pintor».

Aujourd'hui, c'est au tour de Denis Gielen de le réinviter pour une rétrospective. Cette exposition est importante, car elle permet au visiteur de se confronter aux subtilités de sa démarche picturale. Par la succession des différentes propositions qui s'alternent tout au long de l'exposition, se dévoile une constance dans l'oeuvre : la primauté de l'acte pictural. Le parcours commence par des tableaux produits par des enfants malvoyants et se termine dans la grande salle par une série de grands tableaux de facture impressionniste. Entre ces deux points, de manière non chronologique, une sélection de travaux orchestrés par l'artiste avec différentes actions, performances, films peintures, peintures trace un chemin. Les actions de *Straatman* sont bien sûr présentes mais c'est surtout la peinture qui reste l'épicentre.

L'oeuvre de Vergara se développe dans une dynamique en deux temps où se déclinent en alternance des phénomènes d'apparition et de disparition. Apparition, quand l'artiste déguisé en *Straatman*, apparaît dans la rue dissimulé sous un drap pour enregistrer sur toile des bribes de la vie qui l'entoure. Disparition et brouillage, quand il intervient par superposition de peinture sur des images qui défilent sur l'écran. D'entrée de jeu, dans la salle n°1, le visiteur est directement plongé dans cette double confrontation. Avec l'installation vidéo *La Petite Fille et Marina* (2023) nous sommes directement concernés par cette dialectique du double. Sur la droite de l'écran, on reconnaît Marina Abramovic bien présente avec des images «détournées» provenant de sa performance au Moma et sur la gauche de l'écran le regard perdu de la jeune fille aveugle. L'intervention de l'acte pictural par recouvrement de taches de couleurs nous fait comprendre que nous sommes ici face à une dialectique confrontant un désir d'empathie et un désir d'occultation. Une dialectique d'hommages et d'outrages en quelque sorte. Vergara s'amuse, c'est un brouilleur de pistes. Déconcertant, il l'est encore dans la salle du sous-sol avec cette vidéo de 2007. Ici, pas de recouvrement d'images qui défilent. Nous sommes dans un centre balnéaire espagnol et sans son drap protecteur cette fois, on le voit déambuler dans la rue et faire semblant de peindre en direct les gens qu'il croise. Dans la salle n°2 une grande et belle série de peintures *Acts&Paintings* de 2017 nous restitue la présence d'une absence. Surgit directement dans mon esprit, le souvenir des anthropométries d'Yves Klein. Les traces blanches sur la toile noire recouverte de charbon sont le résultat d'un frottement du voile de *Straatman*. Autre référence, plus mystique celle-là...

Juste à côté, dans la petite salle, la projection vidéo de la performance «Deux corps amoureux» réalisée en 2004 à la galerie Stella Lohauss me

rappelle des souvenirs. En 2005, FluxNews organise à Venise dans le cadre off une intervention corsaire: «Blitz». Avec «Our live is our territory» Angel Vergara et Lucia Bru s'intègrent dans ce projet en intervenant in situ dans les Giardini et Place St Marc. Sous leur voile, nous percevons une somme de caresses. Place St Marc, Vergara mime avec sa main droite le geste du peintre, fixant sur une toile fictive tout ce qui l'entoure. Bizarrement cette action à haute teneur poétique n'existe plus. A mon grand regret, elle a disparu dans la biographie de l'artiste. Je la fais revivre dans cet article.

Si Angel Vergara parle beaucoup de phénoménologie dans son travail, c'est sur place en le suivant dans sa performance en tant que commissaire de cette expo vénitienne que j'ai compris la portée véritable de ce terme. Vivre en direct l'événement d'une performance dans sa durée est une chose unique qui en définit sa réelle dimension poétique. Comme le souligne Jodorowsky, la voie humide, la voie de la connaissance par l'expérience, est une des voies royales pour comprendre le travail d'un artiste. Un événement ne peut être réellement compris que si on l'éprouve physiquement dans l'instant où il se manifeste. La vision périphérique du spectateur «éveillé» occupe l'autre partie du champ opérationnel. Elle apporte l'unité à l'ensemble et le fait exister.

Angel Vergara est un rebelle dans l'âme. Il nous le prouve une fois de plus dans la salle n°3, la «salle pont» magnifiquement scénographiée de blanc. On retrouve ici en vidéo, en installation, sur présentoir, des documents, des photos, notamment de 1995, toute sa saga autour des billets de banque de substitution, les Nanards. L'art comme transaction, comme produit d'échanges où le public est invité à participer dans l'oeuvre par la transformation de galeries d'art en cafés pour que le public puisse lui-même se transformer en peintures vivantes. C'est son côté fluxus, flamboyant, qui réapparaît ici. On découvre dans cette salle une de ses plus belles vidéos peintures «Nu descendant un escalier» de 2018 en hommage à Duchamp. On finit en beauté dans la grande salle, la salle n°4 avec un ensemble de peintures de grand format «Les Belles Idées reçues» de 2020 et «City Acts» de 2023. C'est Monet ici que l'on sacralise, comme sont sacralisés les gribouillages des enfants qu'il laisse entrer dans ses peintures. Un parcours de combattant de l'art qui replace in fine la peinture au centre du débat. Chez Vergara, comme chez Broodthaers, un autre peinteur d'élite, la dimension poétique de l'oeuvre restera à jamais éternelle, vivante dans sa fragilité.

L.P.

Lino Polegato: On a l'impression avec cette série de toiles de facture impressionniste que tu t'installes dans le fauteuil de l'artiste institutionnel. Avec ce type de peinture, tu sembles très éloigné de ce que tu avais présenté en 2005 à la Biennale de Venise en off ?

Angel Vergara: Loin de la! À Venise quand je me couvrais en *Straatman*, j'avais les tout petits tableaux que l'on voit dans la salle précédente. Ce que tu vois ici, ce sont des toiles que je plie. C'est grand parce que c'est montré ici, mais dans la rue, c'est très petit parce que je travaille par terre. Je suis dans la rue avec les gens, je laisse les gens m'accompagner,

L'esthétique aujourd'hui a-t-elle pris le pas sur le social?

Tu peux dire ça pour Courbet aussi. (Rires)

À la différence que chez Courbet quand tu t'approches dans la peinture c'est quelque chose d'exceptionnel au niveau de la matière. Ici le spectateur a intérêt à rester loin (Rires)

Tu rigoles? Pas du tout si tu t'approches, tu t'aperçois que tu es vraiment dans le tableau et tu vois tout ce qui a pu se produire.

Toutes ces inscriptions sur la toile archivent une temporalité?

Ce sont toutes des accumulations de temporalités différentes qui viennent s'ajouter les unes aux autres, des moments où j'ai pu être avec des gens. Il y a des gens qui sont venus m'aider. On voit que quelqu'un passe, il y a des gens qui roulent à vélos dessus. Ça se passe au milieu des gens de manière très minutée.

Au fond tu es resté un peintre classique dans le sens où le chromatisme t'a toujours intéressé ?

Ça n'a rien à voir avec le classicisme! Est-ce qu'on dit ça pour la littérature ou pour la musique aujourd'hui, non! On pense toujours que l'art ou l'histoire de l'art est quelque chose d'évolutif, non ça n'a rien à voir. Est-ce qu'on compare un Magritte avec un peintre italien de la renaissance? Est-ce que pour autant il est plus classique, non. Le format dépend de ce que je me donne à faire comme objet. Aujourd'hui, je sors, je prends mon truc, je travaille assis, après il y a des choses qui s'annotent. Les premiers grands formats avaient déjà ce format-là, je dessinais au bic. Ici tout ce qui se produit est le résultat d'un acte concret qui s'est produit à un moment donné en ville avec quelqu'un, avec un objet de rencontre. On est dans la phénoménologie, dans le populaire et on est dans l'action. C'est aussi un acte politique que d'aller peindre de cette manière en ville. Et je le peins pour eux avec eux.

Tu privilégies toujours l'instant. Et si tu devais définir le réel?

Une accumulation d'instant qui s'éliminent les uns des autres au fur et à mesure que l'instant se renouvelle.

La peinture reste un acte illusoire dans sa vision de fixer le temps...

Ce sont des fictions. Finalement, en réalité il faut bien trouver des subterfuges. La peinture est une construction, même la photo. On le sait, je ne vais pas commencer un cours d'histoire de l'art; d'ailleurs je ne suis pas prof. Mais oui, c'est une construction, une fiction. Ce qui est inclus dedans ne reflète pas exactement tout ce qui est donné à voir. Il y a des moments plus intensifs que d'autres. J'essaie avec des traits de donner l'intensité d'un moment qui est en train de se produire.

Dans certaines toiles il n'y a pas de minutage?

Ce ne sont pas des compositions. Ce n'est pas quelque chose de prémédité. Ici, par contre, les choses apparaissent. Je suis le long du canal à Anderlecht avec tout ce qui se produit. Il y a des sons, de machines .



En juin 2005, selon une technique d'insertion qu'il maîtrise parfaitement, Angel Vergara sous son drap blanc, avec Lucia Bru, s'est manifesté place St-Marc et dans les Giardini. ©FluxNews

Finalement, on pourrait te classer dans les impressionnistes. Tu es plus proche d'un Monet que d'un Velásquez?

Oui. Quoique chez Velásquez avec le petit paysage de l'Escurial... Mais ce sont des époques différentes avec des nécessités différentes, avec ce truc d'être dans l'immédiat et sur le vif, d'être dans le monde, mais pas à côté, pas retiré, en dehors du système, du politique, mais d'être dedans, ça c'est quelque chose qui pour moi est culturel.

Aujourd'hui les préoccupations sociales sont moins présentes dans l'art, on a l'impression que le marché est le grand gagnant? Le rôle de l'artiste a changé, il n'y a plus comme dans les années soixante de contre-réactions face à un système?

Le marché a toujours été le marché, aujourd'hui il est présent partout. Je me considère en marge, je me situe plus comme un outsider. J'ai grandi avec cette construction-là, je me suis construit avec une opposition, avec une volonté d'amener la poésie dans mon monde.

Quand tu te réappropries l'image de Pasolini ou d'Abramovic c'est pour les inclure dans ta famille, tu ne choisis pas des inconnus?

Oui c'est une grande famille, mais personne ne choisit des inconnus, on se construit avec des choses que l'on nous transmet.

Ça vaut combien un grand Vergara aujourd'hui?

C'est le même prix qu'un Monet aujourd'hui, c'est très cher! (Rires) Tout le monde me dit que c'est un Monet. J'adore Monet.

BPS 22. Enquêtes de spiritualité. Pietro Fortuna et Adrien Lucca



Adrien Lucca et Pietro Fortuna convoquent tous deux, à leur manière, le vieux mythe de la caverne de Platon. Les artistes nous interrogent sur les limites de nos perceptions sensorielles. Si Fortuna le fait, en pleine lumière, de manière empirique en utilisant parfois le trompe-l'oeil qui nous fait douter du vrai et du faux, Adrien Lucca utilise lui, dans la semi-obscurité la programmation informatique sophistiquée pour nous faire douter de nos perceptions sensorielles et visuelles dans l'espace.

Le petit espace de l'Entresol accueille une artiste de la région : Émelyne Duval (Lobbès, 1987) Elle nous fait découvrir ses collages, images volées glanées un peu partout dans des livres que l'artiste s'amuse à découper et à recomposer dans un style surréaliste.

Dans son oeuvre Pietro Fortuna aborde la question de l'être en la reformulant sans cesse.

D'emblée, Pietro Fortuna (Padoue, 1950) se déclare anarchiste, il est vrai que dès le premier regard, son art, comme l'homme, se situe hors frontières, inclassifiable. Certains l'abordent comme artiste conceptuel, j'en doute. L'homme au cigare est habité, il dégage une force de conviction inébranlable qui est le fruit d'années de recherche et de pérégrination dans le monde de l'art. Dans la Grande Halle industrielle du BPS 22, une

grande installation «Glory VI. Au temps où nous n'étions pas des hommes» se dresse devant nous comme une caravane dans le désert. Elle se définit dans le communiqué de presse comme une anthologie des préoccupations conceptuelles de l'artiste. Nous nous retrouvons en fait face à un corpus de trente ans de travail. Des ensembles d'objets semblent dialoguer en silence avec eux-mêmes. Nous ne semblons pas être conviés au débat. Ici il n'y a rien à communiquer nous prévient l'artiste. Objets divers; photos; installations, saynètes aux allures cinématographiques. Ce ne sont pas des ready-made mais ça y res-

semble. Par exemple, les bancs de jardins reconstitués sont réalisés grandeur nature mais pas en bois, en MDF. Ce ne sont pas des maquettes mais des doubles. Le double semble privilégié, surtout dans les dessins automatiques reproduits à l'aveugle sur deux feuilles blanches, chaque matin depuis des années.

A la fin du parcours, s'éprouve juste la troublante sensation d'être en présence de quelque chose de profondément spirituel et habité.



Adrien Lucca, *Le secret des couleurs*, salle Dupont, ©FluxNews

Au BPS22, le secret des couleurs d'Adrien Lucca nous est livré en deux temps. La première partie de l'exposition, la plus spectaculaire, se décline dans la pénombre de la salle Dupont où une expérience immersive nous invite à nous relaxer dans la couleur. Au premier étage, un rassemblement des recherches de l'artiste depuis 2009 nous décrivent le cheminement de sa quête artistique. Ses projets d'intégrations en vitraux finissent le parcours. Le visiteur est donc convié dès l'entrée à vivre in situ une expérience particulière. L'environnement généré par des fluctuations en cascade de flux lumineux est totalement artificiel. Au plafond, un ciel blanc synthétique est constitué d'une multitude de lampes LED qui renvoient erratiquement vers le sol et les murs des vagues de lumière. Cette installation parfaitement maîtrisée constitue l'aboutissement des recherches sur la couleur et la lumière que mène l'artiste autodidacte depuis 15 ans.

Lino Polegato: Il y a dix ans Alain Géronnez te consacrait un article dans FluxNews intitulé «Lucky Lucca et les quatre cent couleurs». Alain avait tenté dans son article de te désenclaver du côté professoral et froid de grand spécialiste des couleurs, abordé dans certaines revues d'art dites spécialisées. Ton cheminement dans l'étude de la couleur prend depuis tous ce temps des allures de quête. Qu'est-ce qui a changé dans ton travail depuis dix ans?

Adrien Lucca: Je suis dans la même continuité. Ce qui a changé en fait, ce sont les moyens de productions. Au fur et à mesure des années, j'ai pu investir dans des recherches sur des matériaux que n'avaient pas encore été utilisés, des nouvelles machines.

LP: Le but final dans l'expérimentation de la lumière?

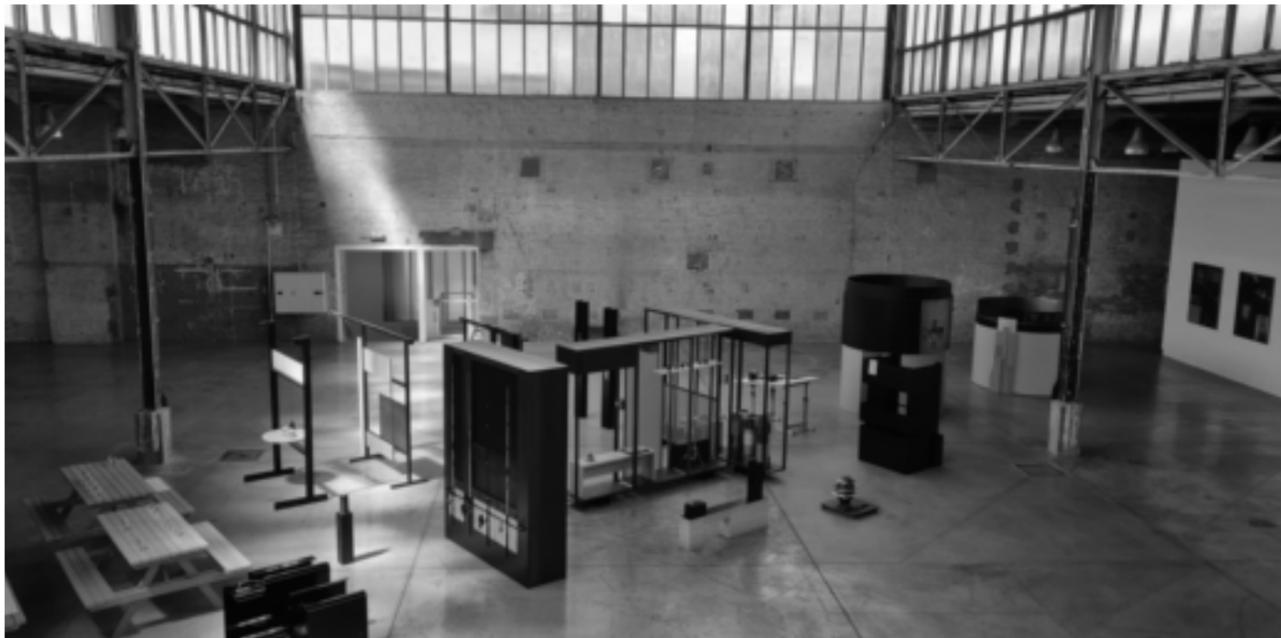
AL: Il n'y a pas de but. (Rires). C'est de l'art, ça n'a aucun but, c'est une exploration avec une tentative de comprendre le monde qui m'entoure. Ce que j'ai fait il y a dix ans sur papier est aussi abouti que ce que je fais maintenant en vitrail ou en volume. Il y a dix ans je ne savais ni faire la programmation, ni de la découpe numérique.

LP: Ton travail me fait penser à Nicolas Schoeffer avec sa volonté de créer des ensembles interactifs dont la création fonctionne dans l'instant de la perception. Comme dans ton travail actuel avec cette création permanente que tu programmes à travers tes projecteurs. L'art est un flux permanent chez toi, c'est une grande machine dont tu es l'orchestrateur principal?

AL: Oui, je suis l'auteur, j'essaie que les machines soient assez autonomes, donc je crée des systèmes que je ne contrôle pas tout à fait directement. C'est pour ça que j'utilise par tirage au sort des paramètres improbables.

LP: Dans tes paramètres tu réintroduis l'improvisation, c'est comme dans tes chromatismes où tu introduis cette notion d'impureté, de toxicité?

AL: Quand je parlais de toxicité, je parlais des métaux qui donnent la couleur au verre. Donc je parlais simplement au niveau



«Glory VI. Au temps où nous n'étions pas des hommes» dans la Grande Halle du BPS22, © FluxNews

Pietro Fortuna

Entretien

Pietro Fortuna : Je pense qu'aujourd'hui le concept «art» n'est pas clair. La grande masse des artistes a pris un autre chemin que l'on pourrait définir comme la voie des créatifs et non des créateurs. Le créatif c'est celui qui laisse les objets communiquer leur histoire. De l'autre côté, il reste ce que j'appelle le grand art. Un art qui n'a pas besoin de communiquer. Qui ne veut pas communiquer, non pas une attitude que l'on pourrait définir d'hystérique, mais parce que l'art ça n'a jamais été cela durant des siècles.

LP: Ce que vous faites est du grand art?

PF: Oui, c'est l'unique manière de penser l'art. Pas uniquement les objets en tant qu'objets, mais l'idée de les considérer pour leur propriété d'opportunité.

LP: Le grand art est centré sur l'être?

PF: Rester dans l'être qui ne considère pas les choses comme des choses, mais les événements comme des objets. Le drame, c'est que depuis des siècles les choses se montrent

mais nous ne savons rien sur le pourquoi de cette monstration. C'est la grande question de l'art.

Un jour où un journaliste interrogeait Cézanne sur la question du pourquoi peindre des oranges, Cézanne lui répondit: «Vous voyez des oranges, moi je n'ai jamais peint des oranges» L'objet n'est pas considéré par l'artiste en tant qu'objet narratif, c'est une condition de pictorialité.

LP: Pourquoi continuer à faire de l'art, quand il suffit de le penser?

PF: C'est un peu hypocrite. Mon raisonnement n'est pas nihiliste. Je dis qu'il y a une grande possibilité qui est celle-ci: ne plus considérer les choses mais les objets. Ici prévaut l'intuition.

Sur la philosophie...

PF: L'art n'est pas une philosophie, l'art fonde une philosophie. L'originalité de l'art est de laisser en dépôt un objet qui souvent est le résultat d'une mise en forme d'une pensée et d'autres fois un objet qui provoque une pensée.

Sur le sacré...

PF: Nous sommes plus que ce corps dans lequel nous nous sommes glissés.

Il y a une vieille présomption comme quoi l'art serait une forme antique de travail, mais qui in fine n'aboutit à rien. Peut-être que sa vocation première c'est son improductivité. L'art utilise un temps très proche de la prière. Comme l'art, la prière est improductive. Le texte d'une prière n'est pas une approche qui t'emmène vers Dieu. C'est l'acte isolé inhérent à l'acte de prier qui crée une autre communication et donc s'ouvre vers le sacré. Ici aussi il y a une équivalence à cette ritualité pratiquée dans l'art. Dans la reproduction quotidienne d'un travail qui te tient bien loin des compromissions de ce monde. Dans cette lignée sont convoqués l'esprit, la pensée et donc la responsabilité vers l'autre.

News, Pavillon Belge à Venise

Les Géants du *Pettitcoat Government* sont en route pour Venise!



du matériau. Le cadmium est extrêmement toxique. On peut s'intoxiquer et en mourir. Dans sa forme actuelle, il n'est pas libre. On pourrait le rejeter dans la rivière sans aucun problème durant mille ans. Je ne parle pas de toxicité dans un sens esthétique mais par contre dans mon utilisation de la couleur, c'est un peu comme dans certaines partitions de John Cage, il y a un ensemble de choix très clairs qui sont faits puis ensuite le hasard vient créer une forme mais à partir de règles qui sont très strictes et donc dans mon utilisation de la couleur il y a quelque chose d'ultra strict. Toutes les couleurs qui peuvent apparaître sur tel ou tel objet avec telle ou telle lumière ont été programmées comme ça. Maintenant, quand est-ce qu'elles vont apparaître complètement ou d'une manière fugace, c'est laissé au système de tirage au sort qui offre une expérience équivalente à celle du hasard.

LP: Tout est relatif au niveau de la perception des couleurs, chacun réagit différemment.

AL: Pas vraiment. Si on parle des réactions émotionnelles, alors oui, c'est très variable. Mais au niveau de la sensation visuelle qui provient de ces combinaisons de lumières et de pigments, il y a des règles universelles, c'est presque de la physique.

LP: Est ce que la couleur, intrinsèquement existe en tant que matière?

AL: En tant que matière absolument pas. La couleur est le résultat d'un processus qui implique à la fois la lumière et des paramètres physiques, la lumière, la matière, un système visuel, un être vivant et puis une interprétation de ces stimulations.

LP: Mais la matière te voit. Elle existe par elle-même? Pense t-elle par elle-même?

AL: Oui la matière existe. Pense t-elle par elle-même, ça je ne sais pas. Elle n'a pas une couleur prédéterminée en tant qu'entité physique. Ce qui lui donne une couleur, c'est quelque chose qui vient dans son contact avec un être vivant qui l'observe. Donc la couleur n'existe que là. Elle existe dans un processus de perception par un être vivant qui interagit avec une matière et une lumière.

LP: Est-ce que tu rêves en couleur?

AL: Probablement, parfois, pas toujours. (Rires). Je ne sais pas!

Au BPS22
Boulevard Solvay, 22
6000 Charleroi
+32 71 27 29 71 ou info@bps22.be

20.05.2023-27.08.2023

Le secret des couleurs, Adrien Lucca
«Glory VI. Au temps où nous n'étions pas des hommes»
Pietro Fortuna



E Viva Ivo e Simona a Venezia! Les Géants du collectif créé par Denicolai&Provoost ont été choisis pour représenter la Belgique à la prochaine Biennale de Venise en 2024. En mars prochain une fête est programmée dans les Alpes avec un grand pique-nique... Après Venise, l'exposition sera visible au BPS22 et au Frac à Dunkerque.

Alors que les rumeurs avaient pris un autre chemin, ce sont finalement les Géants du collectif créés par Denicolai & Provoost qui ont été sélectionnés pour représenter la Belgique à la prochaine Biennale de Venise en 2024.

Quand j'ai appris leur sélection j'avoue que la première question que je me suis posée était de savoir s'ils allaient oser planter le drapeau d'Alain Geronzez les représentant nus en Adam et Eve sur le fronton du Pavillon belge. Tout est possible avec eux. Il s'agira ici d'un projet collectif créé par Denicolai & Provoost qui s'associeront pour la circonstance à la curatrice Antoinette Jattiot (1), Nord et Spec uloos. Ce projet croisant art, curation, architecture et graphisme porte sur la figure mythique du géant ancré dans le vivant du folklore populaire, *Petticoat Government* détourne la vision folklorique, le poids symbolique et politique de l'objet du de la géant-e.

Grâce au soutien de multiples complices, les géant-es sont mis-es en mouvement dans une nouvelle narration. À travers le déplacement et l'esprit nomade qui animent les voyages, des corps façonnent autrement l'espace et les pouvoirs d'identification et de projection qui les entourent.

Petticoat government est aussi une fête à laquelle tous et toutes sont convié-es. Le premier rendez-vous aura lieu dans les Alpes en mars prochain, un gigantesque pique-nique est programmé, une manière de se poser avant de descendre à Venise...

Dans le pavillon, des socles permettront de pénétrer sous les jupes des géants qui seront cachés sous un faux plafond comme de mini-architectures. Chacun pourra pénétrer sous les géants pour y découvrir l'armature d'un système structurel et symbolique....

(1)Antoinette Jattiot, la curatrice a notamment coordonné la réalisation de MONDO CANE d'Harald Thys & Jos de Gruyter pour le Pavillon Belge de Venise.

Ivo Provoost: L'idée c'est de mettre tout ça en mouvement à l'échelle européenne

LP: Allez-vous fabriquer des géants pour le pavillon?

IP: Non, ce qui nous intéresse dans les géants, ce sont les gens qui sont derrière. Dans la culture populaire, les gens fabriquent un géant pour toutes sortes de raisons.

En quoi est-ce important maintenant?

Ce n'est pas simplement un projet entre Simona et moi, nous sommes un collectif qui rassemble un architecte, un cartographe, un typographe et même ma curatrice participe dans le groupe. Nous formons un espèce de team horizontal. On pense naturellement en premier au folklore un peu poussiéreux mais quand on s'y intéresse de plus près, c'est tout aussi vivant que tout le reste. En fait, tous les mois il y a une trentaine de naissances de géants. Cela reflète ce qui se joue aujourd'hui dans notre société. Tu as le traditionnel et tout le reste, mouvement féministe, etc. Donc, l'idée c'est de mettre tout ça en mouvement à l'échelle européenne. On va aller les chercher dans le sud de l'Italie, en Allemagne, en Bulgarie et on les rassemblera avant l'ouverture de la Biennale en mars prochain dans les Alpes pour faire un gigantesque pique-nique. En fait, ce qui nous intéresse ce n'est pas la forme mais tout ce que ce géant véhicule de vivant dans la société.

Votre art reste social avant tout?

Notre art provient de là d'où on vient. Simona et le reste de l'équipe nous ne provenons pas de la bourgeoisie, nous provenons de la classe moyenne et parfois plus bas encore. Pour moi, l'art ce sont des choses que l'on se raconte. C'est la parole qui accompagne les choses. On est beaucoup plus dans la proximité que dans la mondanité, c'est pour ça que l'on travaille avec ce genre de truc. Ce sont juste des instruments d'observation du monde dans lequel on vit.

BERNARD VILLERS – ŒUVRE AU NOIR

Séries noires, à la Galerie LRS52, propose un cheminement au travers d'œuvres anciennes et récentes de Bernard Villers. Des créations qui peuvent pour certaines paraître surprenantes de la part de cet artiste, maître de la perception de la couleur et de la matière.

Si la couleur est un des terrains de jeu favoris de l'artiste, on connaît moins son travail au noir. Zone d'expérimentation, les œuvres exposées, datées entre 1975 et 1977, révèlent toutes cette envie de travailler sur la perception de la ligne, du pli et de la transparence que nous retrouvons régulièrement chez Bernard Villers. Dans cette série, la ligne blanche se joue des nuances contrastées avec le noir du buvard. A partir d'un protocole de pliage précis, elle s'inscrit dans le pli du papier. Elle s'imprime ou se distille, s'étale ou s'efface en d'infimes et subtiles variations, parfois à peine perceptibles et pourtant bien présentes. Expérience sensible, le travail n'est pas sans rappeler tout un pan de l'œuvre de l'artiste, dédié aux éditions et à sa manière de définir un nouveau langage plastique pour le médium « livre » (1).

L'attachement particulier qui lie Bernard Villers au livre ne se développe pas uniquement à travers ces expériences et jeux. Il se nourrit également de ses inspirations. Ainsi « Séries noires », titre de l'exposition, est une référence directe aux fameux romans policiers de la collection Gallimard. Des romans qui l'ont influencé au-delà de la lecture. En exemple, une récente série de l'artiste qui décline les couleurs énoncées dans un chapitre descriptif de *La nuit tombe* de David Goodis. A la découverte de ce texte évoquant des objets colorés, l'artiste décide de les faire vivre séparément, chacun avec la même intensité. Il en résulte un tourbillon de couleurs se rapprochant des sensations provoquées par l'imaginaire du lecteur.

Série noire et variations (2008) résume à elle seule l'importance de ces influences et leur portée plastique. Installation composée de huit œuvres sur panneau, de mêmes dimensions, elle décline presque à l'infini les possibilités offertes par la célèbre couverture de la « Série blême » (Gallimard). Interchangeables, les panneaux de couleur s'associent pour créer de multiples combinaisons, dans lesquelles se glisse un exemplaire édité de *A petit feu* de George H. Johnston. Comme un clin d'œil subtil à ce qui anime l'artiste.

Insatiable expérimentateur, Bernard Villers poursuit son questionnement autour de la perception. Celui qui « donne à lire les couleurs et à voir les mots » continue de nous troubler et de jouer de ses références personnelles pour donner une nouvelle dimension plastique à son travail. Une dimension dans laquelle lecteur, peintre, éditeur se nourrissent mutuellement jusqu'à en devenir complètement indissociables.

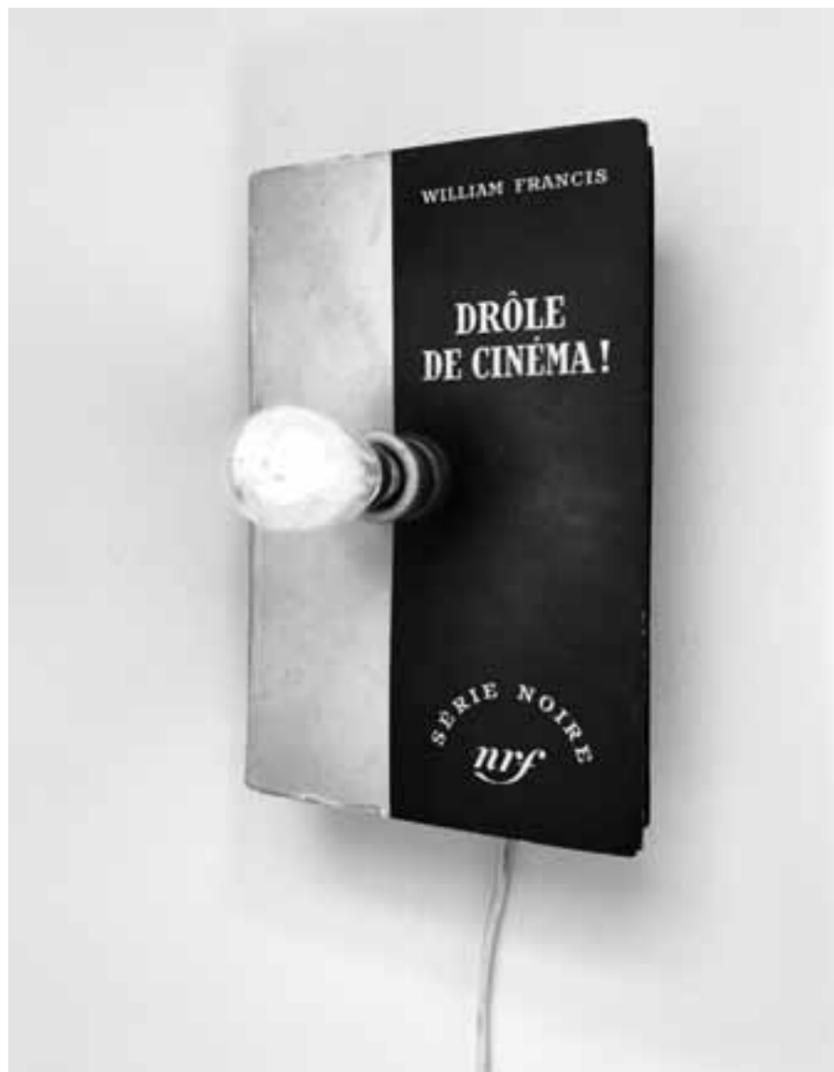
(1) Depuis les éditions « Le Remorqueur » (1976) jusqu'à celles du « Dernier Remorqueur » (2016), l'expérience du pli, de la transparence de la page, de l'impression ou encore du vide et du plein marque les recherches de Bernard Villers dans ses livres d'artiste. A noter également la parution en 2011 du livre *Les idées noires*, qui fait écho à cette série « noire » (éditions « le Nouveau Remorqueur »).

Céline Eloy

Séries noires – Bernard Villers

Galerie LRS52 – rue Lairesse 52 à 4020 Liège

Accessible du jeudi au samedi jusqu'au 4 juin (de 15h à 18h)



Fondation Marie Louise JACQUES

PRIX DE SCULPTURE



Lauréat 2022, Maarten Vanden Eynde.
Future Flora: Manono IV, 2022 and A Chain of Events, 2021 at On-Trade-Off: Charging Myths exhibition, Z33, Hasselt, Belgique
(photo © Z33/Kristof Vrancken)

APPEL A CANDIDATURES

Nous attendons les premières candidatures dès le 15 août pour se terminer le 30 septembre 2023.

par mail : jury@fmlj.be

Ou au secrétariat de la
Fondation Marie-Louise JACQUES
à l'attention de Mme Valériane Vancraeynest
avenue Albert 1^{er}, 234
1332 Genvai
Pour le règlement du prix : www.fmlj.be



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



Sous la toile panoramique de la rotonde qui surplombe la Bourse de Commerce (une allégorie du commerce de 1889) apparaît le cylindre en béton de l'architecte Tadao Ando.



Vitrine 3

L'origine des choses se cachent derrière un cartel

Petite causerie autour de l'installation d'Edith Dekyndt à la Bourse de Commerce entre Olivier Pé et Lino Polegato

Olivier Pé : Dans les vitrines d'Edith Dekyndt, il y a des processus de décomposition, de la vapeur qui surgit et tout d'un coup la vitre qui change d'apparence, cette vapeur n'aurait pas la même consistance sans la vitre.

LP : Il y a des processus de décomposition, des matériaux pauvres, ce qui m'a marqué ce sont les cartels qui généralement sont placés par l'institution, ici c'est l'artiste qui les a entièrement conçus.

OP : Tu disais tout à l'heure que le cartel est considéré parfois comme une béquille dans son rôle explicatif. En fait, ici, il n'explique pas, il fait partie de l'œuvre. Sur le cartel est indiquée la provenance de l'objet, son parcours, son histoire, son identité. Un tissu qui provient d'une certaine région en Inde et qui subit telle ou telle transformation n'est pas le même tissu que tu achètes chez Ikea. Souvent les objets subissent un traitement qui les détériore ou qui les transforme. Lorsque tu apprends le chemin qui a généré cette transformation, c'est comme une porte qui s'ouvre sur sa proposition artistique. Chez elle, tout se transforme, la matière passe ainsi de l'objet au sujet. Et ce processus n'est pas seulement physique, il est aussi lié à l'origine et l'histoire des choses. Pour le signifier, il y a tous ces petits cartels. Dans mon cas je rencontrais d'abord l'œuvre dans sa présence matérielle et sa sensualité, puis la lecture du cartel enclenchait immédiatement l'autre dimension et l'imaginaire qui va avec.

LP : Le cartel est la clef qui déverrouille la porte et qui fonctionne chez toi comme l'élément déclencheur d'une prise de conscience d'une sensualité inhérente à la matière ?

OP : Qui déverrouille les apparences. La sensualité ici est un monde et porte une histoire.

LP : L'histoire de la Bourse du commerce.

OP : Il y a sans doute un lien de ce côté-là,

bien sûr, l'histoire de ce lieu et ses contenus. C'était un lieu d'échanges commerciaux internationaux, il devait y avoir un trafic intense.

LP : Je pense qu'Edith Dekyndt laisse la liberté au regardeur de ne pas considérer le contenu des vitrines comme de l'art ...

OP : En fait, elle montre plus que des objets. Elle montre un processus. J'aime voir l'approche chez Dekyndt à travers la problématique du regard. En faisant des raccourcis, je pense que l'œuvre chez elle naît du regard qui est enclenché par ces matériaux / signes qui ont tous une histoire matérielle, écologique et culturelle particulière.

LP : C'est aussi une forme de transsubstantiation par le regard, le spectateur voit, reçoit et fait exister...

OP : Toutes les vitrines me semblent mettre en œuvre ce processus. La matière, la substance, l'accident ou l'aléatoire, et la conscience subite du devenir, du contexte, de ce qui existe. Une poésie du chaos où la matière et les signes, délivrés de l'usage productiviste, semblent comme s'épanouir...

LP : Il y a une vitrine que tu retiens dans ton parcours ?

OP : Là, je me rappelle de la vitrine maculée de salissures de gommages.

LP : C'est la performance d'une personne qui gomme toute la journée.

OP : Je suis profondément touché par ça, ça croise une préoccupation qui m'est propre.

LP : Ca parle de l'acte processuel qui est centré sur le travail.

OP : Le travail est lié à cet acte d'effacement.

LP : Effacer pour mieux faire apparaître...

OP : Oui, le rôle de la vitrine comme support.

La vitrine devient œuvre, elle n'est pas seulement là pour accueillir et protéger.

On est encore là dans ce cas, dans un processus de transmutation avec le geste de gommer et de regommer qui paraît absurde au premier degré, mais si on s'interroge ce geste est magnifique. C'est cette image-là qui m'est venue en tête quand tu m'as demandé de choisir une vitrine.

Cette vitrine qui est gommée, on met un temps à comprendre, puis on voit les morceaux de gommages, incrédule devant ce désastre et on comprend. Sur le cartel il est mentionné que la personne va venir à telle heure et tu te dis que ce n'est pas fini, c'est en perpétuelle transformation. L'image existe dans son effacement même.



Vitrine 24

Edith Dekyndt.

24: Toile en tissage à carreaux à broder pour service de table tendue sur châssis et détissée horizontalement. Réalisée à Itanhaém, municipalité de la région métropolitaine de la Baixada Santista dans l'Etat de Sao Paulo (Brésil). Fils retirés du tissu, lessivés en boule.

Edith Dekyndt: Pour quelles raisons est-ce que je considère tel objet comme une œuvre pouvant sortir de l'atelier, pouvant être montrée ? Cette frontière, entre l'objet et l'objet d'art, est à la fois fine et essentielle. C'est cette réflexion que j'ai mise en images dans les vingt-quatre vitrines, à partir d'éléments que je travaille depuis plus de quarante ans. C'est cela, l'origine des choses, à la fois l'origine de mon travail, de ses matières, ses formes, ses pays et ses villes d'où elles sont originaires aussi.

Edith Dekyndt,
L'Origine des choses.
Bourse de Commerce
>31/12/2023

Crash Test : 1 + 1 = 3

Avec quelques aprioris, l'association du travail de Robert Suermond et d'Emilo López-Menchero peut surprendre. D'autant que le projet, à l'initiative des artistes, s'expose en un lieu qui, pour le quidam, n'évoque rien d'autre qu'une banlieue plus ou moins triste et lointaine: Waregem. UFO-OjOS : CRASH TEST relève à coup sûr d'une singularité. Aussi inattendue que dialectiquement féconde, l'exposition se révèle être une œuvre en soi, dépassant et de loin toutes les attentes.

Malgré la diversité des médiums investis par les deux artistes (collage, film, sculpture et performance...), rien n'identifie mieux R.S. et E.L-M. que la peinture et la passion qu'ils lui portent. Peinture dont ils connaissent la grande et les petites histoires, avec la même érudition : d'Hervé Télémaque à Lucian Freud, de Wayne Thiebaud à Malcom Morley, en passant par Bacon, Wool, Ruscha et Kelly. Peu importe la somme invraisemblable de noms, d'institutions, de batailles et d'anecdotes. Car au-delà des processus de légitimation, des effets de mode et du marcher, ce qui les relie est, plus que questions de goût, affaire de techniques. Un mot qui fâche et à raison lorsque qu'il substitue les fins aux moyens, le cerveau aux mains, et *in fine* l'âme au corps. Grossière erreur lorsque l'on sait (par expérience seulement) que la peinture est affaire de gestes, de textures, de surfaces lâches ou raboteuses, de fluides on ne peut plus récal-



- Dyptique n°12 dit "Eden" / Dyptique n°102 dit "La Fâchée" /



citrants. Sans même parler du chausse trappe qu'est la couleur: aucune idée, fut-ce t'elle géniale, n'a jamais fait un bon tableau. L'intention va inmanquablement buter, la pensée et le geste se reformuler, de façon souvent plus laborieuse que fulgurante.

Bref, travailler cette pâte en appelle à tous les problèmes de métier: pas de *Fuite en Egypte* ou de *Guernica* sans plantages et ratures, échecs et renoncements... Avant que ne se présente la bonne ficèle, la solution de seconde main passée en contrebande, et que ne s'échafaude, sur la durée uniquement, un *sens pratique*. C'est sur ce terrain, celui de l'atelier, que R.S. et E.L-M. partagent leurs bons plans, instruis du regard de l'un et des autres. C'est aujourd'hui dans une fabrique – et pas n'importe laquelle – qu'ils exposent ensemble.

La Lys ayant fait les richesses de la Flandre, on ne s'étonnera pas qu'entre linoléum et linges de maison, on y fabrique encore des toiles pour tableau. La grande crise du lin des années 60, pas plus que la relative éclipse de la peinture dans le champ de l'art contemporain, n'entamera la prospérité de l'entreprise Claessens, parangon d'une tradition et d'un savoir-faire qui, aujourd'hui encore, s'exportent jusqu'au Japon. On peut en faire le pari : une kyrielle de chefs-d'œuvres de ces deux derniers siècles s'est commis sur ces toiles qui, aujourd'hui encore, sont tendues sur des dizaines de mètres

avant d'être enduites à la main. Dans le cadre de l'exposition, les bâtiments, machines et outils font bien plus que de la figuration. Le lieu ne constitue pas l'arrière scène de l'illusion et joue à part égale avec les tableaux. Qu'on souligne d'ailleurs ce tour de force : faire exister la peinture dans un tel contexte relève du défi. Car si l'exposition se soutient d'historicité, d'enjeux conceptuels et d'un protocole savant, ces trois dimensions sont avant tout le ressort de jeux sur la matière, dans ce qu'elle a de plus sensible, fragile et contraignant.

Pour faire vite, 2X42 échantillons de toile (30/35) ont été offerts par l'entreprise aux artistes, s'engageant mutuellement à n'y peindre un seul motif : des yeux pour E.L-M. (OJOS), un rectangle convexe ou concave pour R.S. (UFO). Un regard horizontal, un miroir vertical, comme il se faut. Le duo travaille à la chaîne, chacun dans son atelier. Le crash test se veut d'abord choc de surfaces : l'échantillon n°34 ne réagit pas comme le n°26, telle toile s'avère aussi glissante qu'une patinoire, une autre trop poilue boit littéralement toute la peinture. Affaire de trames, d'épaisseurs, de colle et d'enduits... « détails techniques », dont nos compères connaissent les enjeux : en peinture comme partout ailleurs, les moyens sont toujours les fins. Marx, Ford, Picasso ou Latour, ne disaient pas autres choses : loin d'être le simple prolongement d'un organe, l'outillage finit toujours par remodeler l'intention, ouvrant autant d'horizons qu'il n'en

ferme, contredisant le plus souvent les buts initiaux. Pour ce qui nous occupe, l'altérité des toiles est consubstantielle à celle des motifs qui, bien qu'inlassablement répétés, ne forment jamais le même tableau. A l'entame du projet, les deux artistes n'imaginaient pas autre chose : la double conjonction des yeux et du miroir, du geste et de la toile, avec tout ce qu'elle comporterait d'aberrations et d'accidents heureux... Bref, un test grandeur nature et une exposition qui en fait acte.

Elle est bien plus que cela. Car au-delà de la théâtralité du lieu et des supports qu'il offre, l'association des tableaux, réunis par paires et accrochés à distance systématique, s'avère terriblement surprenante. E.L-M et R.S. sont des peintres très différents mais qui, confrontés aux mêmes supports, composent comme en écho l'un de l'autre. C'est d'autant plus fascinant lorsque la conjonction déborde la franchise ou l'épaisseur des traits pour s'infiltrer dans la palette : tout se passe comme si le pinceau et les couleurs de l'un s'étaient subrepticement infiltrés dans le tableau de l'autre. On en vient presque à douter : ont-ils réellement travaillés seuls, sans la moindre idée de ce qui se tramait chez leur voisin ? Contre toute attente, les tableaux associés en fonction du type d'échantillon, font *réellement* dyptique. Cela fonctionne à tel point que les titres (au départ une suite de lettres et de chiffres correspondant au type de toile) laissent progressivement place, dans la bouche des artistes, à des propositions narratives débordant la dialectique spéculaire offertes par les images ou le contexte quasi taylorien de leur (re)production.

Ce faisant, OJOS-UFO : CRASH TEST s'avère être une exposition aussi rare que captivante. Plus qu'une expérience bouleversant les termes d'un vieux contrat (la pensée est bien plus souvent le prolongement du geste qu'une intention s'épanouissant par l'entremise de ce dernier), l'exposition se soutient d'abord d'une charge poétique et narrative qui n'apparaît jamais comme simple effet d'additions. Comme si, dans l'instant suspendu du crash, s'engendrait plus d'énergie que la somme des éléments initialement réunis : l'usine, les toiles, la peinture, les pinceaux et les mains. Nulle question de transcendance : la magie est affaire d'assemblages et de libertés à prendre, localement et en tout point ; en d'autres mot un plurivers, reliant Magritte à Carthage, Cézanne à l'usine, Waregem à Walter Benjamin.

Benoît Dusart.

Michel Couturier, *Verso la Casilina*

Il aime les films de Godard et des Straub, la mythologie, les ruines romaines, les parkings de supermarchés, vides de préférence avec leurs grands pylones d'éclairage qui pointent vers le ciel ainsi que le béton quand il se désagrège. Michel Couturier est un observateur et un expérimentateur de première force. Sa dernière exposition à la Galerie Jacques Cerami nous en a donné la preuve avec ses œuvres sur papier, réalisées à la peinture à l'huile. Des feuillages aux couleurs éclatantes, du bleu profond au rouge intense en passant par les miroitements des feuilles d'argent qu'il pose sur le papier pour en étudier la lente transformation.

Michel Couturier aime aussi filmer des portraits de lieux. Il filme avec une espèce de lenteur et d'attention particulière pour ce qui est du domaine du vivant, ou plutôt des rémanences du vivant dans ce qui lui parle du passé. Ses paysages qu'il filme en plan fixe s'inscrivent dans l'entre-deux. Entre monde de la campagne et l'urbanisation de la ville. Un monde peuplé de lentur où l'espace-temps semble figé. Parfois le contact peut se faire au détour d'un travelling, comme dans ce quartier de l'EUR sur les collines de Rome.

Du 11 mai au 5 juin se déroulera l'exposition à l'Academia Belgica à Rome... «...vers la Casilina à la droite de ceux qui viennent du centre!» Le titre (1) signale la direction à prendre, il nous indique une voie de sortie en empruntant le tracé d'une vieille voie romaine. Un détour vers l'antique mais surtout pour Michel Couturier une façon de se ressourcer sur les traces des lieux de tournage de Pasolini ou de Fellini. Ayant revu dernièrement *Accattone* en streaming sur youtube,



video still *La friche, la galaxie*, Michel Couturier 2022. Video 4K 9'50. © Michel Couturier

j'ai découvert la proximité poétique de ce film de Pasolini avec les plans vidéos de Michel Couturier. Pour Pasolini, filmer la banlieue romaine dans les années soixante en s'attardant sur sa désastreuse transformation urbaine était une manière de dénoncer un monde aimé en voie de disparition. On retrouve chez Michel Couturier ce désir de revisiter ces lieux, non pas dans une vocation dénonciatrice, le mal a été fait, mais plutôt dans le but de retrouver les racines d'un monde enfoui et malgré tout toujours vivant. Il se situe au plus près du sensible, que ce soit en filmant le tourbillonnement du vent dans les herbes hautes ou en s'attardant sur des figures antiques figées dans la pierre ou dans le rouge intense d'un champ de coquelicots qui signale la fin du film.

Lino Polegato

(1). Le titre est une citation littéraire de Pasolini.

Rome et Catane, deux expositions de Michel Couturier

A l'Academia Belgica à Rome: ... verso la Casilina, a destra di chi viene dal centro!
Exposition Michel Couturier du 11 mai au 1 juin 2023
<https://www.academiabelgica.it/>

Et chez On the Contemporary à Catane: «Autour de Rome»
Exposition Michel Couturier du 27 mai au 26 juin 2023
On the Contemporary
onthethecontemporary@gmail.com

Michel Couturier à la galerie Jacques Cerami, © FluxNews

Un film sur l'expo de Michel Couturier à la galerie Cerami est visible sur youtube fluxlino



FRANCESCA WOODMAN

« Suis-le dans la photo ? Suis-je en train d'entrer ou de sortir ? Je pourrais être un fantôme, un animal ou un cadavre, pas seulement cette fille debout dans le coin »,
Francesca Woodman.

Dans sa brève existence, dans son œuvre aussi précoce que fulgurante, Francesca Woodman s'est heurtée à un point d'impossible. C'est de ce point d'impossible que Bertrand Schefer s'empare dans un livre vibratile qui tient de l'adresse épistolaire à l'absente. Par-delà la mort de l'artiste en janvier 1981 à New York, par-delà son suicide par défenestration à l'âge de vingt-deux ans, un dialogue se noue, fruit d'un long compagnonnage qui a subi métamorphoses et inflexions au fil des années. Funambule de la pénombre, arpenteur du retrait, Bertrand laisse affleurer à la surface des mots les fantômes qui peuplent les photographies de Francesca Woodman, son corps enfermé dans un espace sans issue, sa nudité recroquevillée, couverte de scotch, réverbérée dans des miroirs, ses reptations, ses rêves en noir et blanc. De son corps torturé, ébréché, diffracté, elle a fait la matière de son œuvre.

« Il n'y a pas de ciel, jamais. Pratiquement aucun extérieur. Rarement une fenêtre. Mais toujours des pièces vides, des murs et des angles. Et un corps, le sien, qui l'arpente, le mesure, détermine ses limites, ses possibilités, ses frontières, ses impasses. Au départ, tout est fermé. Corps plié,

allongé, recroquevillé. Qui se demande comment traverser cette courte portion d'espace, la saisir, y être. Qui se demande comment être là » écrit Bertrand Schefer. L'essai s'offre comme cette fenêtre dont les photographies de l'artiste crient l'absence. Au travers d'une création qui sort tout armée de terre dès l'adolescence, au travers d'une œuvre qui pulvérise les catégories de portrait, d'autoportrait, de paysage, de nature morte, qui déboute la technique par le style entendu comme forme de survie, Francesca Woodman « cherche une issue » comme l'écrit l'auteur, invente un dispositif esthétique qui donne un lieu, un permis de séjour au corps. Un corps qui étouffe en ses limites tout en ne trouvant pas ses frontières, un corps qui, tenté par la disparition, par le saut de l'ange, joue avec la mise en scène de ses images, comme si une translation ontologique pouvait s'opérer, une donation d'être via l'image, sur fond d'une solitude irrelevable.

Quelle est la nature du saisissement, du trouble que procurent la comète Francesca Woodman, son œuvre, son mystère ? C'est sur cette ligne d'échos que le livre se tient, retraçant les stases d'une vie aussi brève qu'un soupir, sa naissance en 1958 à Denver, dans un milieu artiste, la fréquentation de l'Abbot Academy, de la Philips Academy, de la Rhode Island School of Design de Providence, ses séjours à Rome... Jouant du piano, grande lectrice de *Nadja* de Breton, de *Jane Eyre*, de Gertrude Stein, d'Artaud, elle s'empare de la photographie comme d'un double convoité, l'élevant au rang de médium — moyen esthétique mais aussi territoire

sorcier, lieu spirite où habiter. Comment habiter le monde, son corps ? Comment courir plus vite que la lumière dont la photographie dépend pour exister ? Comment devenir un ange émancipé des lois de la pesanteur et de l'obligation d'être dans un espace-temps délimité ? Descriptions à la fois oniriques et matérielles, écriture qui jamais ne sature les images par des mots figés, écriture qui s'excuse d'emprunter le défilé des phrases, évocations de résonances intimes entre Francesca Woodman en tant que personnage qui ne cesse de se dérober dans le lointain et le personnage de la mère, d'autres femmes aussi (celles dans *Malina* d'Ingeborg Bachmann, de *La Femme gauchère* de Peter Handke), quête inlassable d'une pièce manquante, d'un récit continu, d'une réponse aux « pourquoi ? » rythment ces pages qui questionnent une expérience esthétique exorcisant l'insupportable au fil de cérémonies visuelles, émotionnelles, conjurant le vide avant de s'y jeter. La photographie vécue comme un intercesseur magique, un impossible bain révélateur.

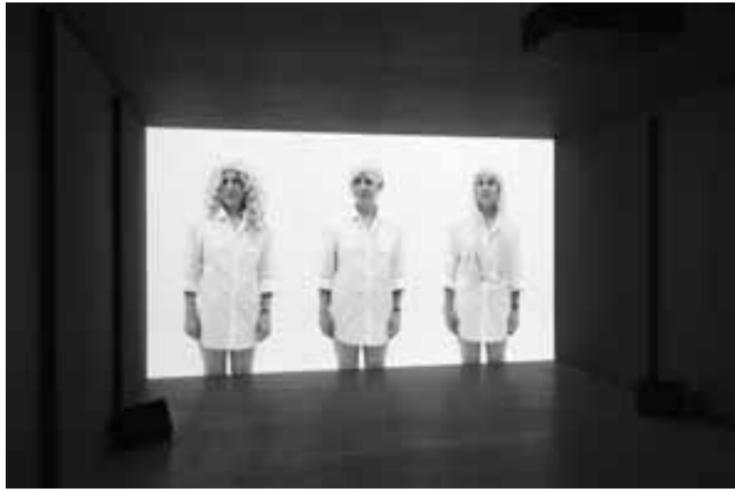
Entre treize ans et vingt-deux ans, des centaines de clichés, la plupart en noir et blanc, un théâtre tout à la fois de l'intime et de la désobjectivation, où renaître, s'engendrer, rejouer sa propre naissance, advenir dans un tremblé d'incomplétude, en tant que créature aérienne, passe-muraille qui traverse les murs, qui, devenant inanimée, minérale, se confond avec le papier peint, avec une cheminée et met en scène sa pulvérisation, sa dissipation. Articulations entre le corps de l'artiste et

le décor, échos entre l'espace mental, corporel et l'espace de maisons décrépies, intérieurs abandonnés, maisons victoriennes hantées, ruses avec les glaces, les psychés pour n'être avalées par elles, distillation d'un flou qui bouscule la représentation et brouille les formes, influences du surréalisme et du symbolisme, éléments récurrents comme les anguilles, le miroir, les robes longues, les masques, les cages de verre... Comment vivre au milieu d'un monde psychique et physique en ruines ? Très tôt, elle a compris que le miroir ne peut promettre aucune recomposition de l'être qui s'y mire, qui joue à cache-cache avec lui. D'emblée, elle a saisi que tout autoportrait est un leurre (la série *Self-deceit*, auto-leurre).

Livre rare, livre suspendu entre le dire et le taire, *Francesca Woodman* se tient au plus près de celle qui, étrangère à son époque, plonge la photographie dans des états qui lui étaient jusque-là inconnus.

Véronique Bergen

Bertrand Schefer, *Francesca Woodman*, P.O.L., 80 p., 15 euros.



Candice Breitz, *Whiteface*, 2022, installation vidéo deux canaux, couleur, 35 min 23 en boucle, Prod. Museum Folkwang, avec le soutien de Kunsthalle Baden-Baden_ vue de l'exposition de Mehdi-Georges Lahlou & Candice Breitz extra, CENTRALE | hall, 2023. Photo Philippe De Gobert.

Whiteface

Les expositions programmées actuellement à La CENTRALE engagent un dialogue sur les questions relatives à la représentation, et plus spécifiquement, mettent en scène le corps comme une allégorie de la société humaine, révélant autant ses failles que ses ambivalences, et ses trop nombreuses démonstrations de violence. De la peinture à la performance vidéo, en passant par le travail du bois, du textile, de l'argile et du fusain, les artistes se sont emparé.e.s de la figure humaine pour proposer un vaste ensemble chorale qui met en scène la pluralité des rôles qui lui sont arbitrairement assignés, et dont Mehdi-Georges Lahlou & Candice Breitz incarnent les porte-voix.

Entre quête identitaire, analyse et mise en lumière des processus de différenciation sociale, Mehdi-Georges Lahlou (°1983, Sables d'Olonne, FR - vit et travaille à Bruxelles, Paris et Casablanca) et Candice Breitz (°1972, Johannesburg, ZA - vit et travaille à Berlin) utilisent, chacun.e à leur manière, la matérialité de leur corps comme outil pour questionner la place accordée aux personnes racisées dans leurs sociétés respectives. "Enjeu moral, enjeu social, le corps est aussi un enjeu politique", dans le sens où, depuis toujours, il est le réceptacle des plus grandes cruautés du fait de son appartenance à un système de croyances et de valeurs qui travaille sans cesse à l'exclusion de communautés au profit d'autres. En dépit d'un déséquilibre flagrant entre les réalisations

et scénographies proposées qui met à mal certaines sections de l'exposition – conçue comme une déambulation à travers une succession de boîtes dont l'espace central est un bunker –, ce jeu d'échos et de correspondances, qui se base sur de nombreuses archives, a toutefois le mérite de porter notre attention sur des problématiques historiques et socioculturelles qui ont malheureusement toujours cours et qu'il est bon de réactiver pour parvenir à faire évoluer les mentalités, et enfin abolir les frontières.

Clémentine Davin

CENTRALE for contemporary art
Place Sainte-Catherine
1000 Bruxelles
Mercredi > dimanche 10:30 > 18:00

1 Définitions utiles : https://liguedesdroits.ca/mots-choisis-pour-reflechir-au-racisme-et-a-lanti-racisme/#_ftn4
2 Sous la direction de Darmon, M., Hurtubise, R. & Quéniart, A., Présentation, Corps et politiques : entre l'individuel et le collectif, Revue Lien social et Politiques, N°59, 2008, consultable en ligne : <https://www.erudit.org/fr/revues/lsp/2008-n59-lsp2403>



Mehdi-Georges Lahlou, *Spicy « turmeric, cinnamon, ginger, henna »*, 2015, installation vidéo, 7 min 29 sec, Courtesy Galerie Transit, Mechelen et Rabouan Moussien _ vue de l'exposition de Mehdi-Georges Lahlou & Candice Breitz extra, CENTRALE | hall, 2023. Photo Philippe De Gobert.

CENTRALE | hall extra,
Mehdi-Georges Lahlou & Candice Breitz
20.04 > 17.09.2023



André Stas, de collègue en collages



Toutes lettres dehors et sans voiles, celles de son nom se retrouvent dans celui de « satrape », un des échelons au sein du Collège de Pataphysique dont il était membre comme Régent, dont l'enseignement peut se donner par tous les véhicules, dont celui du moulin à paroles. Stas aimait manifester cette appartenance par le signe de la gidouille, la spirale ouverte sur l'infini. Il avait la mémoire longue, notamment celle d'une question que lui fit en des temps lointains un critique d'art de la télévision :

Vous faites des collages parce que c'est plus facile que la peinture ?

C'est le genre de réflexion qui peut rester en travers de la gorge, toute honte bue par ailleurs. Dans les collages, des « apostilles », qu'il a conçus pour le film *Le Pavillon des Douze*, de Claude François, Stas avait fait le choix de montrer son bestiaire, une galerie d'animaux chimériques et souvent monstrueux. Bien qu'inquiétants ou suppo-

sés redoutables, ils n'en demeurent pas moins sympathiques.

Le 16 mars 2017, lors du vernissage de son exposition à l'Espace d'Art le Neuf, à Marilles, il montra notamment des palimpsestes d'images prélevées dans des magazines hot et hard. Après les avoir minutieusement examinées, Claude fit cette observation à André :

Je vois que tu t'es encore bien amusé.

André lui répondit :

Que veux-tu que je fasse d'autre ?

C'était là une réaction amusée, comme il se doit, dans la ligne de l'esprit surréaliste, décapant, d'où le fait que, dans un vernissage, il s'agit de faire autre chose que de s'appliquer sagement un vernis. La conversation allait en effet se poursuivre avec l'évocation de la perte d'un chapeau melon

de Magritte dans les eaux tumultueuses de la Meuse, et celle de la dévoration d'un riche collectionneur par ses chiens enragés. Le débordement du Wayai en juillet 2021 lui valut néanmoins la trouille de sa vie.

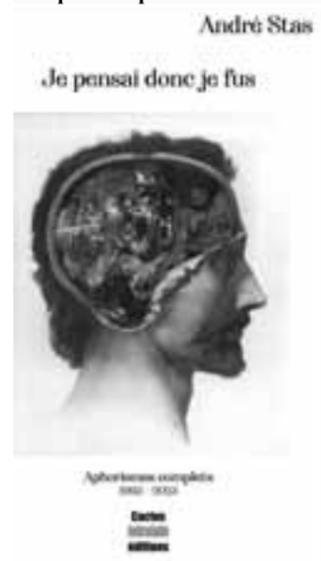
Dans le collage publié peu après le décès de Marcel Mariën, en 1993, il avait fait figurer celui-ci dansant le twist parmi les squelettes d'une gravure ancienne représentant une bacchanale macabre, comme un joli pied-de-nez à la grande faucheuse. Alors autant rire de bon cœur, tant qu'il nous prête vie.

André n'était pas homme à faire des histoires, il préférait en raconter pour amuser, comme il l'écrivit dans *Bref caetera*, son dernier recueil d'aphorismes paru à La Petite Pierre, pas tombale cependant.

Philippe Dewolf

La démarche nonchalante, André Stas approche ; il porte son chapeau, son perfecto et, par-dessus le pull rouge, un foulard constellé de gidouilles. Il vous salue de sa voix rocailleuse, son accent traînant trahissant quelque peu ses origines. Après quelques bières, il est fort probable qu'il marmonnera des blagues dont il rira plus fort que vous, parfois même avant la chute. Je vous parie l'intégrale des solos de guitare de Keith Richards contre toute l'œuvre de Marcel Mariën qu'il se mettra alors à tousser, calmant le grailonnement par une petite cibiche jadis mentholée. La soirée durera, il relatera les soupers chez Tom Gutt, les beuveries avec Jean-Bernard Pouy, les délires avec son ami Godin, il évoquera sa maman, se souviendra de l'époque de Radio Titanic, du Cirque Divers...

Aux Editions Cactus Inébranlable vient de paraître ses recueils complets d'aphorismes. 24€



PRISCILLA BECCARI
 LAURIANE BELIN
 JULIEN BLAINE
 MARIE BRAUN & QUENTIN RÉMI
 EMMANUEL BRETEAU
 POL BURY
 VERONIQUE CAYE
 JACQUES CHARLIER
 LUC COECKELBERGHS
 WERNER CUVELIER
 SYLVAIN DELBECQUE
 DAMIEN DION
 JEAN DUBUFFET
 EMMANUEL DUNDIC
 WILFRIED HUET
 DJOS JANSSENS
 MICHEL MAZZONI
 ALAIN PAIEMENT
 JOËLLE TUERLINCKX
 MARILOU VAN LIEROP
 BERNAR VENET
 BERNARD VILLERS
 LÉON WUIDAR

...

COMMISSARIAT : DANIEL DUTRIEUX

POINT(S)
DU 03.09 AU 01.10 2023



GALERIE LRS52
 RUE LAIRESSE 52 - 4020 LIEGE
 LA GALERIE EST OUVERTE DU JEUDI AU SAMEDI DE 15H A 18H
 LRS52.BE

SOCIÉTÉ LIBRE D'ÉMULATION
 RUE CHARLES MAGNETTE 9 - 4000 LIEGE
 L'EXPOSITION EST ACCESSIBLE DU JEUDI AU SAMEDI DE 14H A 18H
 EMULATION-LIEGE.BE

Atlas Export : Zone autonome

Contextuel, transdisciplinaire, le travail singulier de la curatrice CLAIRE CONTAMINE ouvre à des champs de porosité qui ne sont pas sans réaffirmer la nécessité de circonscrire des espaces de résistance à l'assignation, des territoires de réinvention des langages et des imaginaires qui opèrent par friction, mise en dialogue productif ou dispositif de monstration propice à un autre rapport aux œuvres. Pour *Atlas Export*, son exposition aux Brasseries Atlas, elle tente de s'approcher de l'esprit de la culture club, de ce qu'elle peut dégager de physique et de perceptuel, de ce qui se joue comme possible intensité dans la temporalité d'une nuit de fête. Entrons en dialogue avec la curatrice sur deux de ses projets actuels.

Ton exposition *Atlas Export* s'inscrit dans un contexte spécifique, les Brasseries Atlas. Celles-ci agissent aussi bien par leur histoire que par l'évolution socio-économique qu'elles dessinent jusqu'à son occupation contemporaine. Tu les envisages comme un « seuil » tel que défini par Gérard Genette dans son ouvrage éponyme.

Voudrais-tu brièvement retracer cette ligne du temps aux enjeux politique et social et la manière dont les Brasseries dialoguent avec l'exposition telle que tu l'as conçue ?

J'ai découvert les Brasseries Atlas quand je suis arrivée à Bruxelles, il y a deux ans et demi. Je m'en faisais une image mentale mystérieuse, j'en avais entendu parler comme un lieu où s'y passaient des fêtes, un lieu qui accueillait aussi les studios de Lyl radio, des ateliers. A mon arrivée, en pleine période de confinement, il ne s'y passait plus grand-chose. J'y suis donc rentrée par la petite porte, en dehors d'un événement public, pour visiter l'atelier de Nicolas Bourthoumieux. J'ai découvert alors l'espace de stockage des Brasseries aujourd'hui transformé en grand atelier de métal, textile et céramique. Et, depuis ce moment-là, je n'ai plus arrêté de les fréquenter puisque depuis la fin du confinement, ils ont repris les expositions. Je continue aussi, dans un cadre professionnel, de visiter régulièrement les ateliers des artistes qui s'y trouvent mais aussi, désormais, je m'y rends, tout simplement, pour manger avec des amis qui y vivent. Ces différents usages et rapports au bâtiment m'ont amené à me plonger dans son histoire qui dit effectivement beaucoup de l'évolution socio-culturelle des friches industrielles.

L'édifice fut construit au début du vingtième siècle pour devenir une brasserie en 1913. La tour dans laquelle se trouvent les grandes cuves qui ont brassé la bière est un ajout de 1926 dans le style Art Déco. Elle est désormais classée de même que la partie qui donne sur la rue du Libre Examen. Ce complexe industriel a généré un centre névralgique de travail pour Anderlecht et le quartier Saint-Guidon. Par la suite, la firme brassicole Atlas a finalement été rachetée par une plus grosse entreprise, et ce grand complexe a alors muté en simple entrepôt jusque dans les années 50. La Communauté La Poudrière-Emmaüs a par la suite occupé le bâtiment pendant plus de 27 ans, développant ses activités d'accueil, de stockage et de tri de biens destinés au plus nécessiteux. Depuis 2017, c'est un collectif d'artistes qui s'y est installé. Il s'agit, à l'origine, d'un groupe d'étudiants qui venaient de terminer La Cambre et qui disposaient de très peu de moyens pour se loger. Ils ont, dès lors, décidé de vivre en communauté et cherché un bâtiment qui pourrait les accueillir. Ils ont alors découvert les Brasseries Atlas qui étaient, à l'époque, complètement vides. Ils ont recherché le propriétaire et convenu avec lui d'un accord de principe qui leur laissait le bâtiment avec en échange, l'engagement qu'ils l'entretiennent.

Je trouve très intéressant le parallèle entre un bâtiment industriel qui se détériore et qui est, de fait, précaire et la situation de précarité économique du groupe qui l'habite. Ce sont des biens ou des gens dont la société ne prend plus soin. La situation de fragilité de ce groupe d'artistes témoigne du fonctionnement du monde de l'art et de son marché, qui continue de fermer les yeux sur cette période cruciale qu'est la sortie des écoles d'art. Il est toujours aussi difficile, pour une grande majorité de jeunes artistes, de vivre de manière autonome sans un travail alimentaire et d'être un artiste, le métier qu'ils ont pourtant choisi.

Dans ta question, tu as repris le terme de « seuil » qui m'a toujours intéressé depuis que j'ai découvert Gérard Genette pendant mes études d'Histoire de l'art. C'est le concept plus général de liminalité. J'aime bien aborder les choses non pas par leur sens le plus visible ou le plus évident mais à partir de tout ce qu'il y a autour. Dès lors, la question du contexte est très importante pour moi. Dans quel contexte, on expose. Dans quel contexte, on s'exprime. Dans quel contexte, on vit... Et, tourner autour de ces questions, être à la frontière de différents univers et de différents endroits comme le sont actuellement les Brasseries est pour moi fondamen-



Deborah Bowmann, *The Spectacle of our lives*, De Studio, Anvers 2021. © Benny Van den Meulengracht-Vrancx and Deborah Bowmann / courtesy of the artists, De Studio, Antwerp

tal. Mélanger les registres permet d'être qui on veut. Les Brasseries sont à la fois un endroit où des gens vivent, travaillent, accueillent des activités de divertissement, ce qui convoque un mélange de temporalités, de contextes, d'humeurs. Je conçois mon exposition de la même manière, dans les interstices de formats, des medium, de disciplines telles que la musique, les arts visuels, la fête ; ils sont tous classifiés sous le même vocable de « Culture » mais au final, se rencontrent peu.

Tu envisages l'exposition comme une extension du lieu et de ce qui s'y vit au jour le jour ?

Oui, exactement, mais en rendant plutôt hommage à l'esprit qui l'anime, plutôt qu'à son histoire ou son fonctionnement.

Tu poses l'exposition dans un cadre réflexif autour de ce que créer veut dire dans des conditions de superposition et d'intersection qui se situent aux interstices de plusieurs champs artistiques. Que circonscrivent comme enjeux ces espaces de production ouverts ?

L'enjeu principal est celui de la rencontre de pratiques qui s'observent mais qui ne se côtoient pas forcément et, par là-même, la création de nouveaux possibles. La liberté offerte par la mise au défi des cases et des normes auxquelles les artistes sont facilement assignés, en est un autre. Circonscrire des identités propres en dehors des contingences et des attentes et, ainsi, peut-être, déjouer les attendus des visiteurs.

De même, tu mets en regard l'hybridité des Brasseries et l'hybridité des pratiques que tu convoques pour évoquer d'une part, la puissance du collectif et, d'autre part, l'émergence d'une zone autonome d'expérimentation temporaire pour paraphraser le concept du hacker Hakim Bey. Soit, pour le moins, deux impératifs à cultiver fortement dans les champs d'activité qui nous occupent. Comment ceux-ci s'élaborent-ils dans ton projet ?

Je paraphrase, ici, le titre du livre d'Hakim Bey auquel j'ajoute la notion d'expérimentation. La *TAZ* dans les années 90 est un concept qui a été approprié par le milieu rave. Son livre paraît en 1991 et est l'un des premiers à être accessible en open source. Pour Hakim Bey, tout moment de liberté totale est forcément temporaire et, tout au contraire, ce qui s'inscrit dans la durée, se transforme, s'institutionnalise et perd donc nécessairement de son authenticité, de son énergie première. Dans ce même ordre d'idée, ici, à Atlas, on s'essaye pendant trois semaines à un format, des croisements dans l'idée d'une tentative, d'une réelle expérimentation temporaire.

Très simplement et, pour exemple, Céline Gillain et Deborah Bowmann que j'ai invités individuellement à participer à l'exposition, ont choisi d'emblée de travailler ensemble pour l'exposition et de penser leur nouvelle production en collaboration.

En effet, l'exposition conçue comme un écosystème d'œuvres ou encore telle une partition se déploiera selon un display pensé par les 3 artistes. Qu'induit ce display spécifique comme appréhension de l'exposition ?

De manière générale, j'aime penser mes expositions ou mes projets

comme des atmosphères, que la rencontre des pratiques génère des sensations ou des ambiances inattendues. L'exposition à Atlas sera plongée dans le noir. Elle sera animée par un jeu de transitions, de passages entre les différentes œuvres grâce à un dispositif lumineux créé par Deborah Bowmann. Celui-ci viendra éclairer les œuvres de manière séquentielle, selon une partition que nous allons écrire ensemble. Cette machinerie visuelle, très théâtrale, sera accompagnée de la voix de Céline Gillain qui opérera, quant à elle, comme un liant sonore. Son intervention poursuivra ses recherches actuelles sur les « politics of listening » : les conditions d'écoute, leurs contextes, le comment écouter... Soit, l'écoute comme un acte qui requiert de l'attention, un acte politique en quelque sorte.

A te lire, les Brasseries Atlas sont aussi un témoin de la persistance de l'esprit techno dans la culture contemporaine. Je pense savoir que tu as mené une recherche de longue haleine sur la place que prend la rave au sein de l'histoire de l'art et qu'*Atlas Export* est une première forme mise en œuvre à partir de ton exploration de ces points de contact.

Quels seraient les jalons importants de ce dialogue entre club culture et arts visuels ?

Effectivement, dans mes activités de curatrice à Kanal et ailleurs, ce sont des sujets que je croise et qui m'importent pour leur rapport intrinsèque aux enjeux de liberté et leur relation aux sphères alternatives. Bien entendu, beaucoup d'artistes font la fête et beaucoup de fêtards visitent les centres d'art. Cet intérêt part d'expériences très personnelles, de moments que j'ai vécus dans les deux sphères et qui, pour moi, ont des liens très forts ne serait-ce qu'en termes de sensations, d'émotions, de rencontres et de liberté.

Je ne suis pas encore une spécialiste de cette histoire qui peut aussi bien démarrer à l'épidémie dansante de 1518 à Strasbourg, qu'avec les cabarets artistiques qui fleurissent en Europe dans les années 1910. Mais, pour circonscrire les rapports entre culture rave et arts, il faut peut-être commencer dans les années 1980, au moment où la musique électronique devient dansante et touche les masses. Aux Etats-Unis d'abord, la musique électronique a beaucoup influencé les artistes plasticiens. Il y a bien évidemment le Studio 54 à New York qui vit défiler, entre autres, Andy Warhol, Salvador Dali, Jean-Michel Basquiat, Elizabeth Taylor. Le photographe David LaChapelle y travaillait comme serveur pendant qu'il était étudiant ! Des icônes de la scène pop – au sens du pop art et populaire – la fréquentaient, et c'est dans ce club que Grace Jones est elle-même devenue un symbole de la culture disco.

Au-delà du glamour, ce lieu incarne aussi la dimension politique des clubs. Tout comme l'art, la fête peut être un moyen d'expression très fort pour les minorités. Ce n'est pas pour rien que les dancefloors ont été progressivement appropriés par les communautés queer ou les minorités raciales. Ce sont de rares lieux qui ne sont ni exclusivement straight ni exclusivement blancs. Je parle du New York des années 80 mais il y eut aussi, pas loin, les scènes de Détroit ou de Chicago qui ont vu la naissance de la house et la techno dans des villes ouvrières très pauvres, puis en Europe dans les années 90, le mouvement rave qui a permis à des groupes vivant à la marge de la société de se rassembler et d'exister. Pendant la fête, des populations se mélangent mais aussi définissent des espaces de résistance à la norme qui permettent d'échapper à l'op-

d'expérimentation *temporaire*

pression réelle ou tacite du monde extérieur. Ce côté subversif, secret, *do-it-yourself*, d'organisation pirate auquel l'esprit artistique a beaucoup emprunté et vice versa est ce qui me touche particulièrement dans l'histoire de la rave.

Cette scène rave newbeat des années 90 est aussi un pan important de l'histoire de la Belgique. J'ai d'ailleurs invité Jacques André dans l'exposition, non pas pour ses travaux de collection pour lesquels il est identifié mais plutôt avec des images d'archive de l'époque « rave » en Belgique qu'il a filmées lui-même et soigneusement conservées. Il y a notamment un film très amusant qui montre bien, pour moi, la proximité des scènes puisqu'il est tourné à l'ERG, où il a organisé une rave party après être rentré de Londres avec de nouvelles cassettes de musique électronique.



Nicolas Bourthoumieux, 6 lunes, 2019.

Dans une histoire plus contemporaine de l'art, on pourrait évoquer le film très connu de Jeremy Deller sur la scène rave en Grande Bretagne *Everybody in the Place, An Incomplete History of Britain 1984-1992* qui est une œuvre archétypale de l'intérêt des artistes pour la club culture. Je pense aussi à Wu Tsang, et son cycle de performances *Wildness* organisé dans le club gay Silver Platter de Los Angeles, aux sculptures gonflables en forme de pilule d'ecstasy ou aux habits de danseurs aguerris réalisés par l'artiste et activiste polonaise Zuzanna Czebatul ou encore à l'artiste belge Xavier Mary et ses sculptures mettant en perspective la production industrielle des matériaux qu'il utilise et la musique techno. L'œuvre sur le sujet qui m'a le plus marquée ces dernières années est l'installation *Phase Shifting Index* de l'artiste Jeremy Shaw, présentée au Centre Pompidou en juin 2020. A la sortie du premier confinement, cette pièce a été une sorte de catalyseur pour me plonger dans ces recherches sur les liens entre art et fête. Cette installation vidéo crée une sensation hyperréaliste de montée extatique par la synchronisation progressive de multiples sources d'images et de sons qui semblaient agir de manière disparate. L'artiste parvient à recréer une véritable atmosphère de transe collective : la puissance de cette expérience artistique m'a profondément bouleversée.

Aujourd'hui, le medium performatif est de fait le plus juste pour mettre en œuvre cette porosité, comme notamment dans celles d'Alex Baczynski-Jenkins, d'Ula Sickle, de Trajal Harrell ou de Dries Verhoeven que Kanal a présenté en avril dernier dans le cadre du festival de performance queer *Trouble*.

Les fêtes inspirées de l'esprit techno continuent aussi de fasciner les artistes pour leur dimension nocturne. La pénombre permet non seulement de se cacher mais aussi de devenir un autre personnage qu'en plein jour. Tout comme l'art, la nuit ouvre à des possibles et au développement d'un autre imaginaire, c'est aussi une sphère de réinvention de soi : une utopie temporaire de liberté totale.

Pourrais-tu brièvement évoquer quelques-unes des autres interventions, productions, œuvres qui constituent l'écosystème d'Atlas Export ?

J'en évoquerais deux. En termes de nouvelles productions, il y a celle de Mika Oki qui est plutôt identifiée comme DJ et productrice de musique. Elle est aussi diplômée de La Cambre, en sculpture. Je situerais son travail dans la ligne d'une Ann Veronica Janssens. Elle utilise des matières éphémères qui se dissipent comme la fumée et la lumière pour créer des sortes de paysages émotionnels, dans une esthétique fortement inspirée de celle des clubs. Pour l'exposition à Atlas, elle propose une nouvelle installation audiovisuelle autour de la question de l'éphémère. Précisément, sa proposition montre ces insectes qu'on appelle les éphémères. Ils ont la par-

ticularité de se déplacer en nuées, attirés par la lumière et de vivre intensément pendant seulement quelques heures. Il y a donc à la fois la parabole du collectif mais aussi cette idée de vie courte et intense qui peut rappeler la temporalité d'une nuit de fête.

L'exposition montrera aussi le film *Soum* d'Alice Brygo. Alice est une toute jeune artiste française qui opère à la fois dans les arts visuels et dans les circuits du cinéma. Alice vit en squat depuis plusieurs années, par choix, pour le cadre de vie alternative qu'il propose. Ce film raconte la découverte et l'installation d'un squat. Il pose les enjeux du point de vue juridique et montre à quel point un espace vide tel qu'un squat peut générer comme possibilité de changement de paradigme et, de même, ouvrir à de nouveaux imaginaires et à de nouveaux espaces de liberté. Le film naviguant entre rêve et réalité offre des possibilités infinies que je trouve particulièrement touchantes.

Tu es aussi, en ce moment, la curatrice de *The Night Watch*, une exposition sonore que tu as conçue sur invitation d'Els Vermang de Société d'électricité et diffusée sur la web radio Lyl dont le siège de l'antenne bruxelloise est aux Brasseries Atlas. Ce programme, diffusé jusque début juillet, prend l'insomnie comme condition de la création artistique et explore cet espace-temps nocturne propice à la créativité.

Peux-tu, ici, et pour conclure cet entretien, circonscrire les enjeux et les potentiels de ce projet ?

Pour moi, *The Night Watch* est presque un pendant immatériel de l'exposition *Atlas Export* pour plusieurs raisons. Pragmatiquement, de la même manière que dans un bâtiment occupé, on vit, au jour le jour, avec très peu de moyens, on peut également faire un projet artistique avec très peu de moyens. C'est le cas de *The Night Watch* et de Lyl radio, qui ne fonctionne qu'avec des bénévoles. Là aussi, il y a un parallèle intéressant avec *Atlas Export* puisque cette webradio est essentiellement musicale mais elle permet aussi des digressions plus expérimentales en accueillant un projet comme le nôtre. Les fondateurs et membres actifs de Lyl ont un véritable intérêt pour ces porosités-là.

Un parallèle intéressant pour moi est aussi la dimension nocturne puisque, de fait, l'exposition est plongée dans le noir. L'obscurité permet la plus grande liberté comme le raconte le philosophe Michaël Foessel dans son ouvrage *La nuit. Vivre sans témoin*. La nuit est aussi un moment où notre état de conscience est altéré : sommeil, rêves, insomnie, somnambulisme, tous ces états physiologiques sont autant d'entre-deux ouvrant des potentialités infinies.

L'initiative d'Els émane de sa volonté de sortir des murs de Société d'électricité et de travailler sur des formats plus immatériels. J'avais, pour ma part, déjà une expérience radiophonique, à Kanal, via la webradio studio K qui a aussi été une zone d'expérimentation temporaire durant quelques mois dans le cadre de l'exposition de John M. Armleder, début 2021. C'est d'ailleurs à cette occasion que j'ai rencontré le curateur Yann Chateigné-Tyelman qui intervient dans l'émission inaugurale de *The Night Watch* en présentant ses recherches sur la nuit.

The Night Watch est uniquement composée de pièces sonores dans toutes leurs diversités de formats : entretiens, mix de musiques, œuvres sonores d'artistes, bandes sons de films existants (ce que je nome « cinéma pour les oreilles »), documentaire et fiction. La spécificité du programme, est d'offrir chaque mercredi un épisode inédit diffusé en boucle entre minuit et six heures du matin. Cela joue bien entendu avec cet état d'insomnie que nous partageons avec Els et bien d'autres... Le contenu est accessible à tout moment de cette impasse où pourtant, comme le dit joliment Marie Darrieussecq, « rien n'empêche l'insomniaque de ne pas dormir ». Si l'on parvient malgré tout à s'endormir, on peut ainsi facilement se réaccrocher à la boucle sonore jusqu'à l'aube.

Pourrais-tu, là aussi, évoquer l'une ou l'autre interventions, j'ai moi-même assisté à la soirée inaugurale du programme qui s'est déroulée le 19 avril passé dans le cadre d'Art Brussels (avec Hanne Lippard, mountaintcutters, Aline Bouvy et Justine Court, Marc Buchy) ?

L'émission consacrée aux mountaintcutters s'intitule poétiquement *La nuit d'un temps*. Cet épisode est consacré aux rapports entre lumière, pénombre et profondeurs. Leur travail est très fortement lié à la question des origines, remettant en perspective la notion de préhistoire, terme imposé par l'historiographie à une temporalité qui connaissait déjà une présence humaine extrêmement développée. Récemment, les mountaintcutters ont entamé une recherche sur les abysses, cette zone située au fond des fosses océaniques qui est le seul endroit où le vivant ne s'accompagne pas de

la présence humaine. C'est un écosystème où certains animaux produisent eux-mêmes de la lumière pour survivre. Ces créatures marines racontent une infime histoire du vivant qui est éminemment politique. De la même manière que les fonds marins sont aussi tristement le cimetière de corps migrants, ayant perdu la vie en tentant de s'échapper vers une vie meilleure. Dans cet épisode, nous sommes descendus de plus en plus dans les profondeurs pour retracer les différentes sources de lumière depuis la nuit des temps. Sont évoquées aussi les grottes, lieux de découverte du feu par l'homme. Il faut s'imaginer des milliers d'années plus tard, lorsque ces lieux figés dans l'obscurité ont été redécouverts grâce à la lumière d'un briquet ou d'une lampe torche. La projection spatio-temporelle est vertigineuse. C'est comme la vitesse de la lumière : lorsque l'on voit une étoile briller depuis la terre, nous regardons le passé. Comme la pratique des mountaintcutters est un mélange de différents objets, matériaux et sources, nous avons tenté de recréer ces strates dans le format de notre intervention radio. Elle mêle des questions sur leurs références artistiques, des lectures de textes, des musiques qui accompagnent leur travail d'atelier et des sources sonores qu'ils ont découvertes durant leurs recherches.

Je peux aussi évoquer l'épisode de ce soir (3 mai 2023) qui sera une proposition uniquement musicale, composée d'un mix de music ambient réalisée en duo par le plasticien Bertrand Cavalier et le musicien expérimental Aho San. Basé à Paris, ce dernier travaille actuellement avec Bertrand Cavalier sur la bande-son de son prochain film tourné à New York, uniquement la nuit. Un film dont le traitement lumineux des corps et du bâti fait que les présences physiques humaines ou non humaines perdent toute notion d'échelle et deviennent des entités liquides, insaisissables. Le film joue aussi beaucoup avec les différentes couches visuelles créées par les rapports d'ombre et de lumière de la même manière que la music ambient est vraiment construite sur l'idée de couches qui se superposent. Partant de cette première collaboration entre les deux artistes, je leur ai demandé de penser un mix en back to back. Leur sélection musicale d'une heure devrait contribuer à faciliter une plongée dans le sommeil !

J'aime aussi beaucoup les *Meditation tapes* de Joachim Koester qui font de l'expérience artistique un vrai moment de détente, ou la fiction radiophonique que prépare la jeune autrice Alice Butterlin. Mais bien entendu, toutes les contributions sont formidables !

Vous envisagez de compiler ce programme qui se terminera le 12 juillet et, dès lors, d'en favoriser une certaine pérennité ?

Les épisodes sont disponibles à la réécoute jusqu'à la fin du programme début juillet. Ils vont ensuite devenir une archive de Société, accompagnée d'une petite édition réalisée par l'artiste Nicolas Bourthoumieux spécialement pour *The Night Watch*. Le travail de cet artiste a aussi des accointances avec la nuit, notamment par son intérêt marqué pour l'astronomie, les étoiles, le ciel. Le visuel du programme est une de ses photographies. C'est une vue d'un ciel crépusculaire orné de six lunes, au-dessus d'un paysage de montagne photographié depuis les Pyrénées d'où il est originaire. Pour la réaliser, il a eu recours à cinq reprises au processus de double-exposition de la pellicule qui donne une réelle impression d'une présence de six lunes dans le ciel. L'illusion d'un rêve.

Entretien mené par Pascale Viscardy, le 3 mai 2023

ATLAS EXPORT

Sous commissariat de Claire Contamine

Avec : Jacques André, Deborah Bowman, Alice Brygo, Arnaud Eubelen, Céline Gillain, Mika Oki...

Brasseries Atlas

15 rue du Libre Examen, 1070 Anderlecht

Du 11 au 25 juin, vernissage le 11 juin après-midi.

Exposition ouverte les samedis et dimanches de 14h à 18h30 ou sur RDV

Contact : claire.contamine@gmail.com

THE NIGHT WATCH

Exposition immatérielle proposée par ELS VERMANG et curatée par CLAIRE CONTAMINE

Avec: MARC BUCHY, ALICE BUTTERLIN, CENTRE VIDÉO DE BRUXELLES, YANN CHATEIGNÉ-TYTELMAN, PÉLAGIE GBAGUIDI, JOACHIM KOESTER and STEFAN A. PEDERSEN, ALEXANDRE LAVET, HANNE LIPPARD, MOUNTAINCUTTERS, PABLO PIJNAPPEL, BENOIT PLATÉUS, AHO SSAN and BERTRAND CAVALIER, VÉGÉTAMÈRE, and more...

Tous les mercredis de minuit à 6H du matin du 26 avril au 21 juin 2023

<https://lyl.live/show/night-watch>

<https://www.societe-d-electricite.xyz/nightwatch-eng?>

L'exposition « Private Views » à La Boverie, un tournant salutaire ?

On pourrait se méprendre et avoir l'impression de visiter une belle collection muséale d'art européen de ces cinquante dernières années, alors que ce qui nous est donné à voir constitue en fait une remarquable sélection d'œuvres appartenant à des collectionneurs privés et liégeois. Une collection telle qu'elle manque à Liège et même à Bruxelles, avec, dans ce dernier cas, une collection certes existante, mais fermée il y a douze ans déjà par une décision unilatérale de Michel Draguet, alors directeur des Musées Royaux des Beaux-Arts de Bruxelles au profit du Musée fin de Siècle, censé attirer plus de visiteurs et contractuellement accessible en permanence suite au don des époux Gillion-Crowet. Deux collections « virtuelles » donc, inaccessible à Bruxelles, inexistante à Liège en tant que telle, car dispersée dans des collections privées comme nous le montre l'inédite exposition « Private Views » (mais pourquoi ce titre en anglais?), heureusement réunies à La Boverie pendant quelques mois. On peut toujours espérer que cette initiative suggèrera des idées ou suscitera des incitations auprès des autorités liégeoises - autres que des discours de vernissage - qu'elles soient municipales ou provinciales, pour concrétiser cette « mise en bouche » effectuée de manière convaincante par le commissaire Yves Randaxhe pour enfin rendre à La Boverie l'identité et l'envergure muséale que permet son architecture. Il n'est pas difficile d'imaginer dans ces lieux un musée d'art contemporain en Wallonie qui viendrait prendre le relais chronologique des collections anciennes situées au sous-sol (dont - quoi qu'on dise - leur présentation permanente n'est pas à négliger). La spatialité du bâtiment historique le permet - notamment depuis la scénographie adoptée pour cette manifestation - de telle sorte que les collections contemporaines pourraient trouver place dans l'ancien bâtiment et les expositions temporaires dans l'aile moderne due à Rudy Ricciotti, elle aussi pourvue de cimaises désormais appropriées. Avec sa luminosité naturelle, le lieu reste idéal pour montrer de l'art contemporain, toutes disciplines et supports confon-

du, à notre époque où la sculpture et l'installation n'ont rien à envier à la peinture. Espérer l'utopie ?

Que et comment faire ? Sans doute comme ailleurs : engager des prêts prolongés, susciter des donations ou des legs en garantissant surtout qu'une partie de ces collections soit exposée en permanence, il s'agirait de faire évoluer La Boverie vers cette institution muséale dynamique qu'elle fut à une époque - le remarquable mural de Sol Lewitt en témoigne - et abandonner son actuel statut de Kunsthalle ou de Palais des Expositions se limitant à une structure d'accueil à la programmation peu identifiable, pour ne pas dire erratique, souvent confiée à des prestataires aussi extérieurs que privés, même s'il n'y a pas lieu de remettre ici en question le partenariat avec Le Louvre. Cet effet a été accentué par l'aile moderne qui peut servir à tous les usages au détriment cependant de la lisibilité de l'institution. L'actuelle exposition « Private Views » démontre que les collections privées liégeoises sont riches et rivalisent avec d'autres ensembles de cet ordre en Belgique. Que dire de celles-ci ? D'abord qu'elles ne sont pas seulement liégeoises ou belges, mais bien d'un niveau international. On le doit notamment à la curiosité des collectionneurs belges, y compris les Liégeois, proches géographiquement des Pays-Bas et surtout de l'Allemagne, et culturellement de la France.

Il faudrait en tout cas éviter qu'elles ne soient dispersées comme ce fut le cas naguère avec la collection Graindorge ou transférées en Flandre, comme récemment avec la partie la plus importante de la collection de Jeanne et Charles Vandenhove. De par son passé historique, patrimonial et industriel, de son présent en phase dynamique, Liège a un rôle de capitale culturelle francophone de premier plan à jouer non seulement en Wallonie, mais aussi en Belgique. Beaucoup de temps a été perdu - près de dix ans, notamment avec la non-accession de la ville au titre de Capitale européenne de la culture en 2015 - pour de mauvaises rai-



sons de politique sous-régionaliste, alors que le patrimoine culturel liégeois offrait et offre beaucoup plus d'opportunité que le montois. On le doit aussi aux quelques galeries liégeoises toujours en activité et aux nombreuses initiatives associatives qui, de l'APIAW dès le début des années 1950 à Art au Centre d'aujourd'hui, en passant par Espace 251 Nord, Les Brasseurs, la (New) SPACE, ou une démarche plus officielle comme celle des RAVI, suscitent l'émula-

tion et offrent une visibilité à échelle variable aux artistes. Toutes ces initiatives tissent un véritable réseau des arts plastiques à Liège, ce dont témoigne, depuis quelques années maintenant, une des manifestations les plus singulières qui soient en Belgique, *En Piste* accueillie chaque fin d'été à La Boverie, comme il se doit...

Bernard Marcelis

Les commentaires de Christophe Veys

Christophe Veys avait participé à l'exposition Private Choices rassemblant 11 collectionneurs et organisée à la Centrale par Carine Fol. Il était intéressant pour nous de connaître ses réactions par rapport à l'expo de La Boverie.

C.V. : Au départ Yves Randaxhe a proposé de faire son expo sur le thème d'un mélange des œuvres et à titre personnel ça me paraissait impossible de raconter l'histoire d'une collection privée en mélangeant tout. Je n'y croyais pas. Quand je suis venu au vernissage, j'ai assez rapidement senti les fils qui se tissaient au sein des dispositifs entre les pièces d'une même collection. Je ne dis pas que j'ai reconnu les 21 collectionneurs, mais très vite certains d'entre eux.

J'ai été touché par des petites choses et des plus grandes. Il y a un très beau Werner Cuvelier, il y a le très beau Michel Leonardi, le Douglas Huebler est incroyable. C'est une exposition remarquable qui nécessite plusieurs visites.

Une exposition que tu as envie de visiter plusieurs fois parce que tu as le sentiment qu'elle te nourrit à chaque fois, ça n'arrive pas souvent.

L.P. : Tu as vus des liens chez des collectionneurs au niveau de certaines pièces ?

C.V. : Chez certains, tu as des fascinations qui sont très immédiates, très fortes avec un impact très punchy et à l'inverse chez d'autres une délicatesse infinie. Tu as une dimension presque littéraire chez

les uns. Pour moi la collection privée, c'est un auto-portrait donc c'est logique qu'à un certain moment j'avais l'impression de les rencontrer.

L.P. : C'est une démarche qui met l'œuvre au centre ?

C.V. : C'est une vérité absolue. J'avais peur quand j'ai participé à l'expo de la *Centrale électrique* quand Carine Fol nous a expliqué que l'on serait séparés. J'avais peur que tout le monde commence à faire du culturisme en mettant en avant les œuvres et les artistes les plus célèbres. Ici, il y a ce mélange absolu d'où l'importance des œuvres. Ce n'est pas la notoriété de l'artiste qui prime. Il y a des artistes célèbres dans l'expo, mais ça n'est pas ça qui prime. C'est vraiment l'œuvre et la relation qui s'établit entre l'œuvre et la personne qui en a fait l'acquisition et la personne qui a fait la sélection finale donc Yves Randaxhe et au final le regardeur.

L.P. : Et ça remet au même niveau, artistes connus et inconnus, ce qui pour la forme remet la qualité des œuvres des artistes liégeois au premier plan...

C.V. : Oui. Tout à l'heure quand j'étais au musée il y avait des personnes anglophones et germanophones. Ils viennent à la Boverie probablement attirés par certains noms et puis ils découvrent d'autres pratiques qui peuvent, et ça, c'est la particularité des collectionneurs privés, qui peuvent mettre en termes d'affect la même valeur à un Buren qu'à un artiste de la région qui pour eux a un travail somp-

teux. Ils seront peut-être les seuls ambassadeurs de ce travail. Et tant que l'on y croit nous en tant que collectionneurs, c'est parfait. Tant qu'on est là pour soutenir les artistes, les encourager par toutes les formes possibles et imaginables, rien que le fait d'être là parfois.

Je me souvenais vaguement de quelques accrochages à la Boverie, mais dans cette expo la scénographie est très pure. Il y a des pièces d'art qui ne sont pas exceptionnellement célèbres, en tout cas pas à l'extérieur de Liège, mais qui sont en majesté et ça doit être un beau moment dans leur vie.

L.P. : Il faudrait que les institutions prennent le relais... Il n'y a pas que les Foires internationales. Ici, par cette qualité de présentation, on amène le public à se repositionner par rapport à un marché et par rapport à des visions préfabriquées par rapport à des noms...

C.V. : Tout à fait ! L'artiste sur lequel j'ai eu un gros choc, je ne l'aurais pas croisé dans une Foire internationale et je me suis même posé la question de savoir s'il avait une galerie. C'est une expo dynamisante et ça donne envie de nous poser pour des choses que l'on ne connaît pas. C'est loin d'être un catalogue version Taschen de collectionneurs en vue.

L.P. : Ça parle d'art.

C.V. : C'est un but qui est clairement atteint.



Allen Ruppersberg • Bas Hendriksen • Ben Vautier • Camille Leherpeur • Cécile Mainardi
Christophe Terlinden • Cyprien Parvex de Collombey • Dialogist-Kantor • Dominique De Beir
Eliot Elisofon • Emmanuel Tête • François Liénard • Frank JMA Castelyns • Gil Traquini • Guðný
Rósa Ingimarsdóttir • Jacques Bekaert • Jacques Charlier • Jacques Lacomblez • Jasper Johns
Jean - Michel Alberola • Jean- Philippe Convert • Kendell Geers • Laurence Skivée • Léo Dohmen
Lou Dubois • Man Ray • Manuel Sánchez-Algora • Marc Buchy • Marc Rossignol • Mathieu Mercier
MARCEL BROODTHAERS • MARCEL DUCHAMP • MARCEL MARIËN • MARCEL VANDEWEYER
Mounir Fatmi • Nidraged • Pep Vidal • Richard Hamilton • Robert Filliou • Roger Remale • Saâdane Afif
Sébastien Delvaux • Serge Hartmann • Stefan Bohnenberger • Stephan Balleux • Takahiro Kudo • Thorsten
Brinkmann • TR Ericsson • Tristan Tzara • Umberto Beni • Vuk Vidor • Walter Swennen • Ze Tepedino



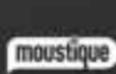
Les Marcel

Collection **R. PATT**

EXPO MUSEUM | 25.05 — 30.07.23

Le Botanique - Rue Royale 236 • 1210 Bruxelles

Tickets / Réservations : **BOTANIQUE.BE**



DES PONTS ET DES RENCONTRES

FOCUS SUR INNER SPACE



Belgian Selection - Kunstkomplex et Inner Space (2020)

Depuis quelques années, Inner Space dessine les contours d'une nouvelle manière d'exposer et de promouvoir la création artistique. Sans lieu déterminé ni distinction, le projet est né d'une envie commune de construire des ponts entre les publics et l'art. Un projet qui s'étoffe petit à petit et une envie qui ne cesse de croître.

Tout commence avec les *Tentatives d'intrusion en milieu privé*, initiées en 2003 par Marc Reinbold et Raphaël Oprenyeszk. Sous la forme d'expositions organisées dans des kots ou dans des appartements, le projet invite le public à découvrir l'art dans des lieux chargés d'histoire personnelle et de vie quotidienne, loin du contexte institutionnel. Il annonce déjà l'envie de s'affranchir des limites et d'investir les interstices en dehors de l'espace galerie ou musée. Si le projet s'arrête en 2008, il reprend vie sous le nom d'Inner Space en 2016, sous l'impulsion de Marc et François Reinbold (1). S'éloignant des espaces privés, les expositions alors proposées se déplacent dans les lieux en friche ou en construction, pour ensuite s'immiscer dans quelques institutions publiques. On notera par exemple *Inner Space vol. 6*, accueillie au Grand Curtius (2020-2021) permettant un dialogue entre les artistes et la collection du musée.

La notion de dialogue, telle qu'elle est évoquée ci-dessus, est centrale dans les manifestations organisées par Inner Space. Rencontre entre des mondes différents, entre artistes confirmés et étudiants sans distinction autant qu'entre l'art et le public, ces événements nourrissent l'envie de créer une synergie entre tou.te.s les intervenant.e.s. Le partage de visions différentes se place dès lors au cœur des expositions et des événements (2) créés par les porteurs du projet. Et il s'étend au-delà de Liège car, si l'une des missions fixées par eux est la représentativité du bassin liégeois, il favorise aussi les échanges et collaborations avec les pays limitrophes. Ainsi la galerie Kunstkomplex, située à Wuppertal, accueille régulièrement des artistes sélectionnés par Inner Space (3).

Installé en alternance à la Galerie Rature depuis 2021, Inner Space continue de construire des ponts entre différentes approches de l'art et visiteurs. Au travers des *Suites impériales*, la structure propose des rencontres avec des artistes comme Sofie Vangor, Rebekka Schulte, Anne-Sophie Fontenelle, Grégoire Faupin ou encore Dimitri Fagnoul. La programmation riche et hétéroclite ouvre sur des univers artistiques très distincts les uns des autres. Offrant avant tout un espace d'expérimentation, que ce soit en terme de production ou d'accrochage, cette ouverture privilégie la présentation de propositions parfois inédites ou ambitieuses.

Si la part « exposition » constitue la face émergée

de l'iceberg, la structure multiplie les soutiens aux artistes. Car la représentation de ceux-ci (4) passe également par un questionnement plus profond lié à leur statut, à leur rémunération ou encore à leur acquisition (5). Le désir de professionnaliser davantage un statut encore précaire et de soutenir sans condition les artistes ne se réalise avant tout que grâce à l'implication bénévole de ses membres en tant que directeur (François Reinbold), directeur artistique (Marc Reinbold), représentant-communicant (Luc Demoulin) et coordinateur de projet (Marine Sharp).

Installé dans le paysage liégeois depuis quelques années, Inner Space ne cesse d'évoluer et de s'ancrer dans un questionnement constant des modalités d'exposition et, plus généralement, des synergies possibles dans le milieu artistique. Les projets à venir sont nombreux (6) et œuvrent tous à dessiner de nouveaux contours plus affirmés autour des notions de coopération et de partage.

Céline Eloy

(1) Aux deux initiateurs se sont associés également Marine Sharp et Luc Demoulin.

(2) On pensera notamment aux *Rencontres*, comme celle avec Francis Cousin (2019), organisées sporadiquement par la structure.

(3) Une première collaboration a eu lieu en 2020 avec huit artistes liégeois. Deux autres, sous le nom de *Belgium Selection – Part One* et *Belgium Selection – Part Two*, auront lieu respectivement en septembre et en octobre.

(4) Au total, c'est une centaine d'artistes qui ont été soutenus par Inner Space.

(5) Luc Demoulin fait d'ailleurs partie des collectionneurs présents dans l'exposition *Private Views. Collections privées d'art contemporain*, à la Boverie.

(6) avec le soutien de la Fédération Wallonie-Bruxelles.

Plus d'informations : <https://innerspaceevents.art/Avenir>

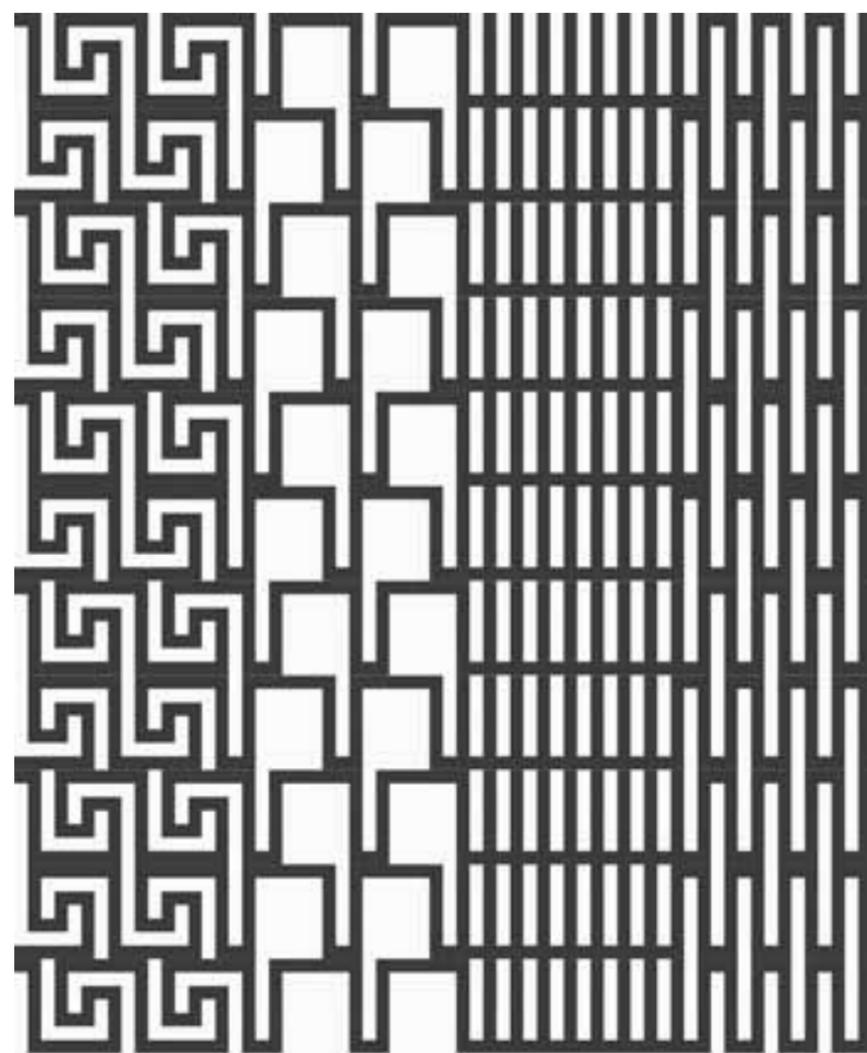
Suites impériales 12 avec Michael ALB et *Suites impériales 13* avec Wang Xiaochuan à la Galerie Rature (Liège) en septembre 2023

Belgium Selection – Part One à la Galerie Kunstkomplex (Wuppertal) à partir du 23 septembre 2023

Belgium Selection – Part Two à la galerie Kunstkomplex (Wuppertal) à partir du 21 octobre 2023.



Suites Impériales n°9 - "Le corps comme paysage" d'Anne-Sophie Fontenelle (2022)



SÜPERPOZISYON

MIKAIL KOÇAK

16.06 — 31.08.2023 • VERNISSAGE 16.06 / 18H00

GALERIE ESPACE FLUX • RUE PARADIS 60, 4000 LIÈGE

Olivier Pé : En regardant la nuit.



«Entraperçu», Olivier Pé repassant ses drapeaux noirs à la galerie Flux, mai 2023

AUTOUR D'UNE TRILOGIE EDITORIALE ENTRETIEN ENTRE OLIVIER PE ET RAPHAEL DENYS, MAI 2023

Raphael Denys : Les titres des deux premiers ouvrages (*Poétique de l'amant* et *Chaos logos*) de ton triptyque font explicitement référence à la littérature (Poétique) et à la philosophie (Logos). Est-ce seulement, simplement, un clin d'œil ou cela exprime-t-il une volonté de les intégrer à ton travail « plastique » ? Dans ce cas, comment ces sphères réagissent-elles à cet autre milieu qui, initialement, n'est pas le leur ?

Olivier Pé : Ces ouvrages tentent de transcrire les relations équivoques qu'entretiennent nos désirs ou notre besoin de sens et de formes avec ce qui leur échappe ou les met sans cesse en question. Pas sûr que les sphères littéraires ou philosophiques échappent à cette aventure et ne soient pas concernées par des enjeux plastiques ou plus généralement esthétiques. Tout ce qui sollicite l'expérience, la perception et les modalités de la forme implique me semble-t-il un souci d'art. Plus qu'une référence, les deux ouvrages, principalement visuels en apparence, ont en effet été conçu au croisement de multiples disciplines. La question de départ est philosophique, mais elle est principalement envisagée sous l'angle du poétique qui est pour moi le véritable enjeu. La transcription par l'art est en fait secondaire. D'abord, il y a l'expérience qui est la matière même du poème. Mais comment traduire une réalité qui résiste ou échappe à l'ordre convenu des choses, aux jugements, à la géométrie ? À l'instar de « l'émouvoir », il ne s'agit pas de résoudre ni définir la rencontre mais d'en prolonger l'onde et le mouvement.

En fait, ces images ne sont pas des photographies d'expérience de pensée, polysémiques et secoués d'ambivalences sémantiques. Une pensée à l'épreuve de ce qui la traverse, l'emporte, de la démesure, de l'autre, d'une réalité sensible a qui s'obstine à défaire les contours. Aussi, les « images » sont avant tout une écriture, un agencement de signes et de figures à la fois sensibles et lisibles, que je conçois aussi comme des poèmes, et qui requièrent un geste de lecture. C'est aussi ce que suppose le format « livre », composé tel une partition, mais non linéaire ni univoque. Mais l'art ici est déjà un acte raisonné, et j'associe la raison à la pensée des limites. Or, c'est de ce qui excède, déborde, défait, déstabilise la forme et le sens, emporte le regard et dissout l'image, que se nourrit l'expérience poétique. Et la finalité n'est bien sûr pas d'avoir raison.

RD : On se dit, assez intuitivement, que chaos et logos sont antinomiques. A l'inverse, faut-il envisager ici le langage comme chaotique, et le chaos comme l'une des modalités du langage ?

OP : Je suis partagé, le livre soulève ces questions dans un va et vient qui ne cherche pas à les conclure. Mais je dois dire que logos m'apparaît ici plutôt comme la mesure et la musique de l'humain, et chaos comme le visage instable du réel ou de ce que l'on nomme aussi parfois, non sans malentendus, "nature" ou "animalité".

Je ne crois pas que le langage s'oppose nécessairement au chaos, l'art en joue souvent tel un nageur sur la vague. Bien sûr, si la

finalité et l'usage du langage consiste à instaurer des limites et des sens uniques, on est dans un autre registre. Mais s'il s'agit d'arpenter l'ouvert, de dégager des horizons, de fertiliser des désirs ou féconder des relations...

C'est parce que nous ne sommes pas suffisamment poètes que nous condamnons le chaos et que le langage et les mots nous apparaissent comme des remparts ou des géôles. Mais ils n'ont pas nécessairement pour vocation d'enfermer, d'interdire, d'ordonner, de couper les mauvaises herbes... Un autre rapport à l'autre et au monde sont possibles et s'écrivent tout aussi bien, pour autant que l'ordre prosaïque et le pouvoir, précisément, ne soient pas la seule motivation. Logos a bien sûr tout à voir avec le sens, avec notre besoin de sens. Mais qui a décrété que le sens avait nécessairement à voir avec les clôtures, l'uniforme et les parkings ? Le livre envisage la diversité des relations entre ces deux modalités d'être, le jeu instable des forces et la composition des formes ou du sens, détournées de leur assignation à l'objectivité.

RD : Y a-t-il, selon toi, une manière spécifique d'appréhender l'image propre au travail du plasticien qui se distingue du travail du photographe ? Quelle part de liberté et quelle part de contrainte dans l'usage de l'appareil numérique ?

OP : En effet, je dis souvent que mes images n'obéissent pas à un souci de photographe. J'entends, la photographie comme discipline spécifique. Ce n'est pas ma position. Je ne produis pas une photographie mais une image qui répond à d'autres critères esthétiques et implique une démarche et une finalité qui ont peu à voir avec un strict souci photographique. Ne pas penser en fonction d'une discipline particulière m'autorise à ne pas enclorre la part sensible de l'expérience dans des aprioris de principes, techniques ou idéologiques, souvent trop étroits pour accueillir l'imprévu. Ce qui ne veut pas dire que je suis inattentif à la composition et à la plasticité de l'image.

J'utilise aussi bien un appareil réflex numérique que mon téléphone portable ou celui de mes voisins, et je ne suis pas toujours non plus l'auteur de la photo. Mais ce qui importe c'est le geste, le signe ou le regard dont l'image sera porteuse. Pour être honnête, je suis assez indifférent à l'outil, bien que des différences de résultats notables les distinguent. Mais l'idée de devoir maîtriser a priori les conditions matérielles de l'image ne résonne pas du tout avec ma démarche qui est généralement plus spontanée et dépend des conditions instantanées, temporelles et relationnelles, que je ne peux ni ne veux évidemment pas contrôler. Je crois que le poème (dont l'image est ici la transcription) n'est pas le fruit d'un choix prédéterminé ou pré-élaboré, mais celui d'une rencontre imprévue. Alors je fais avec ce que j'ai sous la main, et c'est très bien ainsi. Les défauts de certaines images font partie du poème, je les accueille. Mais beaucoup de photos sont à mes yeux sans intérêt, le tri est drastique.

Pour moi du moins, ce n'est pas l'art qui prime mais ce qu'il met en jeu : le désir, le regard et la relation à l'autre, à ce qui constitue et anime le réel ou l'existant, toujours dans le sens de l'ouverture et avec les risques et l'incertitude que cela implique.

RD : La publication de *Chaos Logos* a donné lieu à deux expositions collectives, le thème de l'ouvrage l'induisait-il ou l'idée a-t-elle germé pour de tout autres raisons ?

OP : Je suis absorbé depuis plus de 4 ans par la réalisation de ce qui est apparu comme un triptyque éditorial et tout ce que cela met

en jeu pour moi, artistiquement. Chacune des expositions que j'ai eu l'opportunité de présenter sont depuis lors des lieux de réflexions qui mettent en perspective ces enjeux. C'est le cas pour les deux expositions. Celle qui a eu lieu à la Galerie du livre et de l'étrange théâtre pour laquelle j'ai invité sept artistes qui connaissent mon parcours ou dont la pratique résonnait avec les propos du livre (Pierre Gérard, Benoît Félix, Alexia Creusen, Alexane Sanchez, Selçuk Mutlu, André Dael, Daniel Meyer). Je leur ai demandé d'entrer en relation avec le contenu du livre par le choix libre et non concerté d'une œuvre que je souhaitais pouvoir mettre en relation toutes ensembles. De même aussi pour la dernière à la galerie Flux, en dialogue avec Quentin Rémi, avec qui je partage des affinités plastiques et intellectuelles. Elle poursuit l'élaboration du troisième ouvrage.

En fait, j'envisage déjà ces trois livres comme des lieux d'exposition en soi, nomades, et beaucoup de ce que je réalise pour le moment entre dans cette perspective. Mais à vrai dire, j'ai toujours pensé qu'une œuvre d'art était en soi tel un livre, qu'il fallait l'ouvrir et la lire. Pour autant, je crois que la fabrication d'objet me préoccupe moins que la possibilité de mettre en jeu des regards et des pensées dont la matérialité devrait se résumer au nécessaire. La sensibilité comme les idées se laissent tout aussi bien porter par des gestes ou des signes légers voire éphémères...



RD : Peux-tu nous dévoiler le thème du troisième volet du triptyque ?

OP : Le troisième ouvrage, en cours de réalisation, tourne autour d'un axe qui concerne l'épreuve de la nuit. La nuit au sens propre comme au figuré, sensible et métaphysique (j'entends du point de vue des potentialités).

Une question concentre particulièrement mon attention : où commence la nuit ?

Là aussi il ne s'agit pas de résoudre une équation ou une énigme, mais d'en faire l'épreuve et de la traduire d'un point de vue poétique. La nuit est en soi une question, insoluble, posée à nos savoirs, nos évidences, nos certitudes, aux formes ou encore à la finitude même, et dont nos lumières ne semblent que signifier, éclairer, l'immensité ou la démesure, l'impossibilité.

Olivier Pé, CHAOS LOGOS
Quadrichromie, 120p. 15 x 20cm / 23€
- mars 2023

Aux éditions BOZON2X éditions (59 rue Vallée 4051 Chaudfontaine) <http://www.bozon2x.be/>
Avec le soutien la Fédération Wallonie-Bruxelles

La cité idéale



Le chef de bord semble trouver un certain confort dans une affirmation de lui-même, s'exprimant au travers de la tâche qu'il effectue avec conviction. Il formule ses phrases de façon décidée, il s'y retrouve. Il se fait presque le ténor de lui-même: le contrôle des billets est entier, tellurique. Cependant, il est dans ce confort, mais non en un repos. Ses yeux disent la sourde inquiétude que ce mode d'existence péremptoire porte et emporte.

Un travesti repart de Genova après une folle nuit. Il/elle retourne chez lui/elle, à la campagne, dans une bourgade quelconque située sur la ligne de train courant entre Genova et Piacenza. Air préoccupé: pour être ce qu'il/elle veut être, il/elle doit descendre régulièrement à Genova. Dans le lieu où il/elle vit habituellement, l'exercice de son être est bien plus difficile. Point de public, de partenaires, de lieux, en sorte qu'il/elle doit toujours aller à Genova. Voilà qu'il/elle devient un/une navetteur/navetteuse de lui-même, d'elle-même, oscillant comme tant d'autres entre ville de travail et ville dortoir. On veut y échapper qu'on y est ramené.

Soudain, des africains en nombre montent dans le train, jusque là resté vide, ou presque. Puis, trois stations plus loin, ils descendent tous. C'est dans cette parenthèse géographique qu'on les a placés. Immigrés, ils ont abouti là. En tout cas, ils ont été placés là, dans cette zone d'Italie peu peuplée. Alors, là, il s'agitent. Entre ces stations de train qui délimitent leur zone de vie autorisée, tolérée disons. Ils parlent italien entre eux. Ils comparent leur Nike, semblent signer une certaine réussite, malgré tout. Malgré la tristesse qu'on ressent à imaginer leur destin. Ils regardent des vidéos sur Youtube, avec le volume monté très fort pour montrer sans doute aussi à tout le monde qu'ils peuvent bien consommer eux aussi. Ce sont des gestes, ce sont des bruits, en ces wagons de train dont les limites nous prennent presque plus à la gorge qu'eux.

Dans le train, il y a des hommes vieillissants, à l'air grave. Prendre le train, c'est feuilleter cet index des désespoirs masculins, une fois venu le grand âge, le dernier.

Une gitane passe et pose un tract sur le siège pour sensibiliser à son sort et obtenir de l'argent. Elle en dépose devant chaque voyageur, avant que quiconque ne puisse réagir. On a le temps ensuite de lire. Puis elle repasse réclamer une obole. Le procédé est connu. Il se trouve qu'elle dépose ses papiers en allant dans la marche contraire du train. Puis elle vient récolter l'argent en allant dans le sens de la course du train. Espère-t-elle être portée par la force d'inertie, récolter ainsi plus d'aumône?

Un homme se tient assis les coudes appuyés sur sa béquille. Il a le visage allongé, taillé au ciseau, de grands yeux que voilent des paupières fatiguées, des sourcils d'un noir intense, en croissants de lune renversés et une cicatrice profonde sur l'arrête gauche de son front. En un mot, c'est une sculpture. C'est un modèle pour tout sculpteur qui viendrait à passer. Dans ce train, il ne se déplace pas: il est au travail. Il prospecte. Il cherche un ou une artiste en quête d'un visage ayant vécu. Il propose un tarif à l'heure.

Une jeune fille monte à Parme pour aller à Bologne. Elle est étudiante, on le pressent. Elle ouvre une farde rose fuchsia, dans laquelle sont rangées des feuilles. Elle porte aussi une veste rose, d'une couleur quasi identique à celle de sa farde. En vérité, c'est cette couleur qu'elle étudie et non la discipline universitaire qui lui sert de prétexte. Nous arrivons à Bologne et voilà que ce rose, ou ses déclinaisons, est partout. Il enveloppe les maisons, les raisons, les intentions. Bientôt, il nous enveloppe aussi. Il toque à notre porte, nous pose des questions sans que nous sachions quoi dire en retour.

Quai de la gare, à l'arrivée. Le train ralentit. Tableau abstrait

croisant les horizontales jaunes flanquant le train d'en face et les verticales sombres des voyageurs attendant sur les quais. C'est la rencontre de deux volontés, qui s'entendent bien entre elles. Dans les gares, au moins, on sait d'où on part et où on va. Le train démarre et des pigeons s'envolent des voies vacantes, à la diagonale, en nuée. Ce sont eux qui prennent en charge ce troisième axe: la diagonale.

La jeune étudiante dévoile un peu du contenu de sa farde rose sur laquelle elle se concentre consciencieusement. Une écriture rondelette file le long des pages en lignes régulières, se renforçant au gré de soulignements colorés. Cette écriture semble dire: « je parcour ce chemin, je passe par là, j'avance, je progresse vers ce que je veux faire dans la vie ». On n'oserait pas interrompre cette prière.

Différents fragments de films de Fellini, De Sica, Rossellini, Antonioni, Bellocchio voyagent dans le train avec nous. Les films ont beau être finis, la vie qui les a inspirée continue de bouillonner, quelque part en Italie. On ne sait jamais, un nouveau cinéaste pourrait venir à passer et être désireux de goûter ce breuvage.

Discussion entre une madone italienne et une dame asiatique d'âge moyen. On aura beau fouiller Google images, on ne verra pas de tableau de la Renaissance correspondant à une telle scène. Il est tant que la Renaissance se mette à la page.

« Arrivederci ! » Au revoir, à la revoyure ! Mais si on ne se revoit plus jamais ? Faudrait-il dire alors: « Adieu » comme les suisses ? Ce serait plus triste, mais plus réaliste, hélas, compte tenu de cette succession de bandes-annonces qu'est la vie. Réalistes, ces suisses ! Cinéastes, ces suisses !

Le stade de football de Modena est tout près de la gare. C'est beau d'être plongé comme ça au cœur d'un conseil communal de la ville lors duquel on imagine que les élus se disent: « mettons ce stade le plus proche de la gare, pour que ces sauvages de supporters ne rentrent pas en nos murs. Qu'ils ne fassent pas plus de pas que ceux les menant de la *stazione allo stadio*, et vice-versa. Et basta !

Modena. Le train y reste 3 minutes. Est-ce que cela compte ? A partir de combien de temps peut-on dire qu'on est allé dans une ville ? A moins que cela ne se mesure en kilomètres parcourus dans cette ville à pied ? Ou en art vu ? Ou en amant.e.s fréquenté.e.s ? Ou en bonnes affaires faites (histoire d'impliquer tous les profils dans notre récit) ? A quelle unité de mesure se fier ? A quoi se référer pour affirmer: je suis quelque part, j'ai été quelque part. Quant au futur... Qu'annoncer ? Dire que nous allons là-bas pour voir ceci, cela, celle-là, celui-là ? Quelle bonne raison faut-il invoquer pour faire sien un futur ?

Ciel chargé qui ne crève pas. Pas de pluie. Sécheresse historique en hiver, la saison à laquelle on n'associait pas la sécheresse jusqu'ici. Et pourtant... Et là haut, le ciel dit: « je me crève à ne pas crever ; je me crève à vous le dire. »

A Bologne, une masse d'étudiants et d'étudiantes monte dans le train, faisant un raffut du diable, pépant, se bousculant. C'est le chœur de la parole étudiante, qui parle d'une seule voix, même en ses voix secondaires qui ne font que commenter la voix principale, en révéler l'un des versants. Ce chœur parle de telle soirée, de tels corps, de tel engagement politique, de telles futures vacances. Au milieu de tout ça, le passager lambda n'existe plus, sinon en tant que personnage aphone, là, retranché sur son siège. Il n'a d'autre choix que de se laisser fourrer dans les oreilles ces écouteurs, diffusant en continu les étudiants en leur chœur. Bientôt, cependant, le

charme opère. On se laisse gagner par leur énergie.

Une fille est là, belle. Blonde, un anneau dans le nez. Elle porte des vêtements noirs exprimant par convention son inscription en un groupe social donné. Malgré cette convention, l'encombrante présence de cette convention, sa beauté demeure, surnage, survole. Cependant, on remarque bien vite qu'on n'y accède pas. Et ce n'est pas la convention qui fait obstacle. Il y a une autre raison, inexplicable. Cela nous indique peut-être le motif pour lequel les sculpteurs italiens ont opté à travers le temps pour le marbre. Ils ont dû remarquer cet aspect insondable de leurs modèles, leur grâce qu'on ne peut posséder. D'où la pierre blanche, irradiante.

Des champs s'étendent, étrangement aménagés. On tente là de faire pousser quelque chose, mais quoi ? Le printemps n'est pas encore là, les germes attendent leur heure, de sorte que le suspense reste entier quant à ce qui s'apprête à sortir de terre. On pressent toutefois que ce sont à nouveau des vignobles. Evidemment. Mais faisons comme si on avait rien vu. Voyons-y un jardin d'Éden, plein de diversité, et non une énième parcelle vouée à la production de vin. Au jour du jugement dernier, pour sûr, le vin sera bien la dernière chose à manquer.

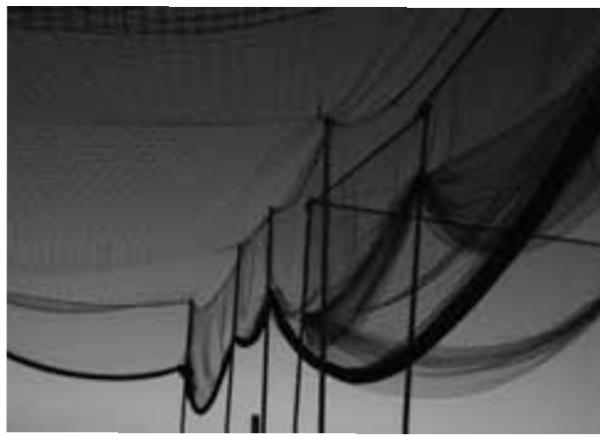
Dans le bus qui quitte Pesaro pour Urbino, se tient une dame, faisant face à deux jeunes filles: « D'où venez-vous jeunes filles ? » « De Rimini et de Pesaro, nous étudions à Urbino », répondent-elles. « Moi, je suis la mère d'une fille qui étudie à Urbino. Je monte la voir. On se voit peu ». S'ensuit un silence au cours duquel les deux jeunes filles s'enduissent les mains de gel hydro alcoolique, puis se les frictionnent religieusement. Ce que la dame en face regarde d'un œil approbateur. Comme ces dames âgées saluant les expressions de piété des plus jeunes, à la messe, satisfaites de voir qu'il y a une relève à la foi, qu'elles ont incidemment fait des émules.

A mesure que l'on s'éloigne de la côte où on a bâti les inévitables zonings industriels et centres commerciaux, on s'élève dans les collines où se dresse Urbino. Apparaît une Italie grasse, verte, où de l'eau stagne dans les sillons, là où tant d'autres régions n'ont plus vu tomber une goutte de pluie depuis des plombs. Ici, le paysage a un travail: maintenir autant que possible l'illusion qu'on chemine dans l'arrière-plan d'un tableau du seizième siècle. Ce paysage est bien traité; il a un salaire, des congés payés, et un treizième mois. Ailleurs, c'est le chômage généralisé.

Il y a un champ abandonné, là sur le bord de la route. C'est un champ d'arbres fruitiers. Le champ est abandonné, mais les arbres, eux, sont en fleurs.

A 10h du matin, les ménagères sont au rendez-vous. Elles pénètrent d'un pas auguste dans le supermarché situé dans le complexe commercial enfoui dans le flanc de la colline où s'élève Urbino. C'est l'heure des « courses intelligentes », de la chasse aux bonnes affaires, de la minutieuse comparaison des prix. Ces dames d'un âge vénérable sont les représentantes d'une d'une société secrète, tacite, qui veille au grain. Tout cela se fait à pas feutrés, en longeant les rayons sans trop se faire remarquer, dans des vêtements de bon drap. On tient dans la main le dépliant promotionnel de la semaine, en guise de guide, et on ouvre l'œil.

Urbino est la ville de naissance de Raphaël. Ou plus exactement, de Raffaello Sanzio, aussi connu sous le nom de Raffaello Sanzio da Urbino. Cette ville de grands vents l'a vu naître. La ville et ses abords sont emplis d'oiseaux. La lumière est claire et blanche. Le temps changeant. Il peut faire froid en hiver. Il peut neiger. Et ainsi, avec le récit de ce climat, a-t-on décrit la peinture de notre



Raphaël, qui est comme une fine pâtisserie à l'eau de rose, saupoudrée de sucre glace.

Le mausolée de Raphaël se trouve sur une des deux hauteurs de la ville, au sommet d'une rue très raide qui y conduit. La ville s'étend sur ces deux promontoires, et dans leur intervalle. La rue très raide en question traverse toute la ville : du premier sommet, elle plonge dans le creux, puis remonte vers le second sommet, en ligne presque parfaitement droite. Cela ressemble à l'une de ces pistes de saut à ski, du haut desquelles de très audacieux athlètes s'élancent pour bondir le plus loin possible. On peut dire que Raphaël, au vu de sa place dans l'histoire de l'art, s'en est pas mal sorti. Une médaille d'or au Jeux Olympiques de 1510, à tout le moins.

Du coup, ici, tous les établissements s'adjuvent le nom de Raphaël. Bar Raphaël, Auberge Raphaël, Restaurant Raphaël. Cela confère à la ville son vertige, en terme d'orientation et de localisation : on est toujours un peu là et pas là. On est proche du bar Raphaël, non sans être un peu éloigné du Restaurant Raphaël. Il y a toujours de la chair, et en même temps aucune chair. Comme dans un tableau du maître, dans le fond.

Etrangement, on ne ressent pas la faim dans cette ville. On saute sans s'en rendre compte des repas. Les étudiants et les professeurs de l'Istituto Superiore per le Industrie Artistiche d'Urbino, une célèbre école d'art spécialisée dans le graphisme, la photographie et l'illustration, se sont saisis à plusieurs reprises des réalités sociologiques de cette ville. Ils ont notamment remarqué qu'il n'y avait plus de boulangeries à Urbino, ou plus exactement plus aucun lieu où était fait le pain. Tout le pain de la ville est cuit à Pesaro, sur la côte. Urbino est donc la ville où on mange un pain qu'on ne fait pas.

L'identité de la ville se dévoile lentement : cette ville est une vue de l'esprit. C'est la ville de l'esprit et de ses visions, à la fois rationnelles, mais tout autant arcadiennes, idéales, idéalistes, nous allons y venir. Raphaël, lui, y est déjà venu.

Ce n'est pas pour rien que cette ville est le siège d'une école d'art spécialisée dans le graphisme. Le graphisme, plus que jamais, est cet art digital, un art de la projection mentale, dans l'espace immaculé de l'ordinateur, qui est là haut, sur sa colline, là où chantent les oiseaux, et où soufflent les vents.

Le designer graphique et typographe Laurenz Brunner, né à Zürich en 1980 et doté d'un curriculum aussi long qu'une piste de saut à ski, est venu donner aux étudiants de l'ISIA d'Urbino un workshop sur le thème de l'IA ou AI, ayant pour sous-titre *Blessing or curse* ? Soit un workshop sur l'intelligence artificielle, sujet dans l'air du temps que le vent aura aussi porté jusqu'ici. Les étudiantes et étudiants passent une semaine à chipoter avec ChatGPT, pour ne pas le nommer. Il en résulte une petite exposition festive. Peut-on manger de la musique ? Telle est une des questions absurdes qui a été posée à la machine. Etonnant que la question de l'alimentation lui soit posée, dans la cité où on ne fait pas de pain et où on n'a pas faim, cité qui, de longue date, en tant que bastion de la Renaissance, est aux prises avec les idées. Et ChatGPT de répondre, joueur, avec toute une série de suggestions d'associations loufoques entre des aliments et des mélodies. Notre salut est-il dans le fait de constater que le réflexe de l'humain est de jouer ?

Un après-midi a lieu à l'ISIA une conférence sur les grandes heures du graphisme italien associé à l'industrie. Notamment au sein de Pirelli, ayant publié une revue interne à destination de ses employés (*Fatti e notizie*) d'une élégance graphique et d'une ambi-

tion sociale étonnantes. Des moments de l'histoire où art et entrepreneuriat semblent marcher la main dans la main, nous explique le conférencier avec une certaine exaltation, et une certaine nostalgie. Finalement, il faut se rappeler que l'Italie a dans sa besace l'homme de Vitruve, tel que Léonard l'a dessiné. C'est une métaphore du projet, d'une intelligence mise au service de l'action. Oserait-on demander à Léonard, dans l'au-delà où il se trouve : « Léonard, peut-on manger de la musique ? »

Le Palazzo Ducale d'Urbino est un immense musée, qui se confond presque avec la ville même. Il est ouvert en permanence, ou presque, selon des heures d'ouverture défiant toute concurrence, même à un niveau olympique : de 8h30 à 19h15, six jours par semaine. Il est presque impossible de ne pas être seul lors de la visite. De vastes salles se succèdent sur plusieurs étages. Les salles historiques ne sont pas chauffées : le volume à chauffer est si important que la ville y passerait son budget annuel. Il y fait cru, et on constate que les gardiens et gardiennes l'ont mauvaise. Ils ont l'œil un peu sombre, en sus d'avoir la goutte au nez. La direction a fait installer quelques plaques électriques chauffantes, auxquelles ils peuvent s'adosser pour se revigorer un peu. De salle en salle, on tombe ainsi régulièrement sur ces figures emmitouflées et pétrifiées sur fond d'un haut rectangle blanc cassé, et il s'en faut de peu pour qu'on les confonde avec des pierres tombales sculptées, ramenées au musée depuis quelque cimetière au bénéfice de la contemplation de tous.

Mais voici qu'une de ces pierres tombales prend vie, et vous parle : « Lors des changements de saison, lorsque la température varie, on entend les retables et autres pièces de bois craquer ». Ce musée a beau être dénué de visiteurs la plupart du temps, il n'en est pas moins emplé de muettes présences.

L'émotion s'accroît car on sait que dans ces salles, là, quelque part, au détour d'une porte, se trouve l'objet du voyage, le bout du chemin, l'objectif qu'on se sera donné. Qui n'est ni le pain, ni le vin. Mais qu'est-ce alors, se demande-t-on ? La vie, qui aime jouer aux devinettes, prend son temps pour répondre.

Il y a aussi le jeu qui consiste à vous faire trouver ce que vous ne cherchiez pas. A ce jeu-là, le Palazzo Ducale a de la ressource. Il vous sort du chapeau deux Piero della Francesca. Le premier est *La flagellation du Christ*, célèbre tableau, qui fait se frotter la torture à la plus sophistiquée des compositions. Une trace, là aussi, de l'action de l'esprit, près à s'abstraire même de la douleur. La stupeur est de découvrir le tableau réel, bien réel : le bois a pris sa revanche, en ce que le panneau qui accueille la peinture s'est considérablement courbé avec le temps. Ce que les manuels d'histoire de l'art ne vous feront pas voir, eux qui sont aux mains des graphistes, qui auront eu soin de nous montrer la peinture de face, sans bavure, en son orthogonalité. Urbino dévoile là au voyageur à pied un de ses secrets. Bien caché, car négligé. Avec le jeu, la négligence pourrait être notre autre planche de salut. Le second tableau est une madone à couper le souffle. *La Madonna di Senigallia*. Ou *Madonne à l'enfant et deux anges* de 1474. Si Urbino vous lâche un de ses secrets, elle reprend aussitôt la main : ce tableau est pour l'instant à Rome en prêt, et ce qu'on voit dans la vitrine lors de la visite est une reproduction. Cette dématérialisation !

Et voici que sonne l'heure de Raphaël, tout de même. Il faut bien qu'on comprenne pourquoi on parle partout de lui en ville. Apparaît soudain un tableau dégageant une présence magnétique : *Ritratto di gentildonna, detto la muta* de 1506. Portrait de gente dame, dite la muette. Sur un fond noir, sans fioritures, se tient cette

femme à l'énergie contenue qui semble tant dire. Sans doute est-ce ça aussi Urbino : quand, un instant, le vent tombe, les oiseaux se taisent et que soudain l'existence est là en une déflagration.

Et puis, enfin, le voilà. C'est le tableau de la *Cité Idéale*, cette vue d'une ville déserte qui aura hanté l'esprit de plus d'un étudiant en histoire de l'art. Le tableau est bien plus grand qu'imaginé. Une rotonde est en son centre, et des rues larges et claires partent de ce forum vers différentes directions évidemment dénuées de noms. Jamais on ne le comprend aussi bien qu'après avoir expérimenté la piste de saut à ski d'Urbino. Ce tableau est d'ici ! Il représente cette ville, son âme volatile. L'émotion doit être aussi forte que celle ressentie par Nabokov à la capture d'un papillon rare. On voit, dans le filet, se débattre cette divine créature, qui semblait si puissante quand elle était inatteignable, et qui est maintenant si vulnérable, qui pourrait mourir même, du fait de quelque sécheresse létale.

On ne sait toujours pas qui a peint cette œuvre réalisée entre 1480 et 1490. La liste des suspects est longue comme le curriculum de Laurenz Brunner : Piero della Francesca, Luciano Laurana, Francesco di Giorgio Martini, Fra Carnevale... Personnages ayant fréquenté la cour du seigneur d'Urbino que fut Frédéric III de Montefeltro. L'inspiration semble être deux vues perdues de Florence exposant les règles de la perspective, dues à Brunelleschi. La perspective, cet objet de pensée par excellence. Des tableaux similaires, dont on ne sait s'ils sont antérieurs ou postérieurs existent de par le monde : une version perdue de *Perspective urbaine* due à Fra Carnevale s'est un temps trouvée à Berlin. Et deux autres cités idéales se trouvent à Baltimore et encore à Berlin, dont l'auteur serait Francesco di Giorgio, assistés par Pietro Orioli et le Maître de Griselda. Ce qui confirme le lien étroit de cette œuvre avec Urbino est la présence, sous forme de marqueterie, de plusieurs vues de la cité idéale, incrustée dans des portes du Palazzo Ducale qui, avant d'être musée, était comme son nom l'indique la demeure du duc. Quel meilleur lieu que des portes pour figurer cette vue de ville aussi idéale que déserte, d'un vide métaphysique qui n'aura sans doute pas échappé à De Chirico. Portes n'ouvrant que sur d'autres salles, en lesquelles les corps doivent se mouvoir, selon quelque motivation, quelque logique, que des objets ou des êtres s'y trouvent ou non.

Le tableau mesure 239,5 cm de large sur 67,5 cm de haut. Infiniment plus grand que ce à quoi pourrait prétendre un livre d'histoire de l'art ou une image sur un écran d'ordinateur. Quand le papillon est enfin immobile, vous pouvez observer les dessins compliqués de ses ailes. Tout ce qu'il fait pour paraître plus menaçant, ou plus séduisant. Et là, à une échelle inédite pour l'œil, qu'est ce qui se donne à voir ? Sur les appuis de fenêtre de quelques maisons, sises en ces rues vides, surgissent de très petits oiseaux et de mystérieuses plantes, seules traces de vie. On se souvient de ces images de pandémie : quand les humains étaient terrés chez eux, les animaux ont remis leur nez à la fenêtre. Et les plantes ont pu pousser tranquillement, sans que quelque jardinier, ou agriculteur, entrepreneur ou élu n'ait l'ambition de les arracher ou de les tailler. Selon les latitudes, on a vu des renards, des éléphants, des élans, se balader librement. La vie attend son heure. Elle sortira lorsque se seront tu les artifices. Les oiseaux déjà sont en embuscade.

Yoann Van Parys

Le blanc des yeux



Les œuvres sont dénuées de titres, voire de dates. On doit solliciter une des employées de la galerie Dependance à Bruxelles pour être informé du fait que tous les éléments visibles dans cette exposition sont bien de 2023 car il n'y a pas d'index disponible à l'entrée, comme c'est le cas généralement. Il y a peu d'œuvres, elles sont pour la plupart de taille modeste. On compte neuf dessins au format A4 et deux dessins plus grand, mesurant environ 90 sur 130 cm. Rien de prime abord dans l'accrochage ne signale une prise de position spatiale particulière : la répartition des dessins dans l'espace obéit à une certaine convention : les dessins sont montrés avec régularité, à hauteur d'yeux. Tout au plus note-t-on quelques variations d'écarts, des blancs, des murs laissés vides. Le spectateur est ainsi introduit à une parcimonie. Mais l'on sent bientôt que l'exposition aspire tout le vide ménagé autour d'elle, que ce vide est partie prenante du propos.

Les neuf petits dessins sont réalisés avec un même crayon de couleur rouge sur du papier jaune qui évoque un tant soit peu le papier utilisé dans des machines obsolètes, comme le fax ou les premières imprimantes laser. Sur chaque feuille surgit un même visage, celui d'un homme d'une quarantaine d'années que l'on observe sous différents angles. On le voit tantôt de profil, tantôt en contre-plongée, les yeux ailleurs, baissés, sauf dans un cas où soudain il plonge son regard dans le vôtre. Parfois, il semble allongé, pris dans quelque rêve ou fièvre, tandis qu'on l'observe presque à la dérobée. On ne voit que son visage. Nulle autre partie de son corps, nul vêtement n'affleure dans le dessin.

Les dessins sont exécutés avec méticulosité : point de volonté ici de magnifier le sujet. Les traits vifs, consciencieux, précis rendent compte des rides du visage, de son vécu. Des effets de clair/obscur sont déployés, certains visages semblant envahis par l'ombre, l'être étant dans le même mouvement gagné par une absence à lui-même. Tout indique que nous touchons ici au genre de l'autoportrait, considérablement exploré dans l'histoire de l'art. Des noms d'artistes viennent aux lèvres. On voudrait les évoquer comme

pour prendre ses marques mais aucun son ne sort de la bouche. Car cette suite d'autoportraits tout comme l'exposition dans son ensemble impose un silence. Les autoportraits n'établissent pas une filiation, au contraire, ces dessins avalisent une identité orpheline, apatride, indéfectiblement solitaire. Ils ne se réclament ni d'un père, ni d'une mère. Les illustres aïeux auxquels on tendrait spontanément à songer – des peintres de la Renaissance sans doute, Masaccio, Mantegna, Caravaggio, ou des peintres allemands, Dürer, voire des peintres anglais, Freud, Bacon, avec Van Gogh, toujours dans son coin en embuscade quand il s'agit d'autoportrait – demeurent dans l'esprit à titre posthume, à titre de brume. Ces prédécesseurs restent dans le couloir, on ne les fait pas entrer dans cette exposition, ils ne peuvent exister qu'en tant que silhouettes, ectoplasmes digitales. Et pour cause : cette exposition postule une amnésie, pour partie volontaire. Elle désirerait presque annihiler la mémoire, lui refuser tout statut, existence, rôle. De toute façon, ce n'est pas le père qui inquiète, mais celui qui pourrait être le semblable, un autre être humain qui vivrait le même temps, dont on aurait plus ou moins le même sang, qui serait là, dans les blancs de l'exposition, dans ses jaunes, dans le blanc des yeux du personnage constamment dessiné ; cet autre humain dont il faudrait se méfier. On voudrait l'oublier par crainte de sa violence, de sa brutalité, comme si on en aurait déjà fait les frais. On tenterait ainsi d'ôter de nos souvenirs des épisodes entiers. Evidemment, l'autre pourrait aussi être parfaitement illusoire, volatile, les dits vides n'installant que des espaces propices au développement de la paranoïa. La paranoïa est sourde, ici. Elle est celle d'un matin blême où l'esprit embrumé ne tourne pas encore à plein régime, au plein régime de la crainte. A moins que cet effet de matin ne soit celui que suscitent des médicaments que mécaniquement on absorbe, pour maintenir un état d'être acceptable, selon les critères de la médecine d'une part, de la société de l'autre.

En définitive, nous voilà seuls, atrocement seuls, en ce siècle numérique en lequel on s'avance. Cette solitude est encore soulignée par un autre

recours à une peinture de genre. Cela advient dans la présence des deux dessins plus grands qui représentent des lits défaits, dont on ne voit ici aussi que l'espace des draps, chiffonnés, plissés, usagés. Ces gros plans de lit délimitent un huis clos semblable à celui des autoportraits. Ce serait la peinture de genre du huis clos, de la cellule façon chambre de Van Gogh, ou premiers travaux d'On Kawara, ou espaces claustrophobes de Bruce Nauman. Là où, dans les autoportraits, le regard ne pouvait parcourir que la surface parcheminée de la peau, sans avoir plus d'éléments pour se repérer ou s'orienter, nous n'avons ici que la surface ravinée du tissu à suivre des yeux. C'est en cette cabine qu'est enfermée notre imagination : c'est à ce régime du rien qu'elle est soumise. Bien sûr, comme l'imagination est vaillante, comme elle n'est autre que notre instinct de survie, elle se met tout de suite au travail. Un travail effectué en mode panique, la tête chercheuse de l'imagination tentant à tout prix de s'agripper à quelque chose. L'imagination décèle dans cette surface de draps froissés un paysage, une étendue mouvementée de glaces, quelque désert. On comprend sa panique : ce ne sont plus là que des fantômes, presque grotesques, du jardin d'Eden.

Lorsque l'imagination a épuisé toutes ses ressources, lorsqu'elle entre de plein fouet dans sa phase dépressive, on la voit tomber lourdement sur le sol, ici sur le lit. C'est alors à l'insupportable réalisme qu'il incombe de prendre la parole. Lui ne dit que ce qu'il voit, et ce à quoi on songe dans un voisinage immédiat : les draps défaits sont ceux d'un lit dont le ou les corps sont absents. Ou auquel le corps est condamné. Le corps malade y est condamné. Le corps vieillissant, aussi. Ce lit est celui d'une chambre si vide qu'on ne peut guère songer à un autre environnement que celui de l'hôpital. Un lieu en tout cas sans mémoire, qui se débarrasse chaque jour de sa mémoire, qui aurait tôt fait d'être encombrante. On ne garde pas la mémoire dans les mouiroirs. On fait sans cesse place nette.

S'il n'y a pas de liste d'œuvres, il y a cependant un imprimé, disponible à l'entrée de l'exposition : c'est un livret à caractère littéraire, un long texte

écrit vraisemblablement, là aussi, par l'artiste. En le lisant, on hésite pareillement à convoquer une réunion de famille : à dire que ce texte tient d'Andy Warhol ou de Bret Easton Ellis. On voit aussi en quoi cet effort littéraire accompagnant l'exposition est à la fois un acte de l'imagination, soit un acte de survie, et un acte infiniment réaliste, soit le compte-rendu, anticipé, de l'exposition, ou encore sa confession la plus précise, absolue, intime. Le texte met en scène un personnage parlant en « Je » contant son attrait pour certains sandwiches préemballés. Il les choisit avec soin, pour leur médiocrité, pour se connecter, comme par provocation, à toute une dimension commerciale, prosaïque, du monde. Puis le texte va jusqu'à une confession extrêmement intime sur la mort d'un père, des suites d'une maladie. C'est un peu le récit atonal de Warhol, énumérant les atours quasi joyeux du monde commercial, mais avec une dose bien plus résolue de pessimisme. Et c'est aussi la peinture du monde du show-bizz à la Bret Easton Ellis, mais sans sa libido, et sans plus aucune trace de stars. Ce monologue postule un reflet. Le reflet de l'être errant dans le champ de la psychanalyse (costumé en cette enveloppe éminemment littéraire que véhicule le livret) ou dans le champ médiatique (le récit en Je de l'artiste prenant le pas sur tout ce que n'importe quel journaliste pourrait dire de l'exposition : ce qui revient à faire un « super portrait » de journaliste ou du journalisme).

De retour aux autoportraits rouges et aux lits grisâtres, leur plasticité surprend. Par commodité, on les affilierait à l'hyperréalisme. Mais là encore, point de Chuck Close à l'horizon. Plutôt une tension vers la technologie : celle qui permet d'imiter les visages avec sans cesse plus de vraisemblance. On dirait que le crayon suit ce guide de la vraisemblance digitale, avec ce paradoxe qu'il n'est que crayon : outil éternel, anachronique, sans âge. En tout cas d'un âge antérieur à l'ère digitale. Et c'est avec cet outil besogneux que l'artiste, dans un effort quasi pathétique, tente de rattraper le train de la technologie. Un autre théâtre du même ordre est à goûter dans le choix du type d'encadrement des dessins. Sélection est faite, pour les cadres, d'une baguette de bois en



de mi lune, ostensiblement lisse et ronde, un peu comme s'il s'agissait d'imiter cette volumétrie du lisse et du rond à laquelle invite les logiciels de création de volumes en trois dimensions. Ce dialogue avec la technologie est d'autant plus certain qu'Ed Atkins est connu pour ses installations vidéo sur plusieurs écrans, en lesquels apparaissent souvent des avatars digitaux de lui-même, à moins que ce ne soit quelque Adam ou Mark Zuckerberg réifié. Bien sûr, ici, tout est métaphore : la course à la technologie est feinte, surjouée. C'est comme s'il y avait un effet miroir : la technologie mettant soudain en scène l'homme en train d'agir, d'essayer d'agir (comme elle). Rien de plus spéculaire que les technologies que l'homme est en train d'inventer : des logiciels de reconnaissance faciale ; des logiciels de *deep fake* permettant de mettre dans la bouche d'êtres humains réels des propos qu'ils n'ont jamais tenus ; des applications d'intelligence artificielle permettant de faire basculer le narcissisme et/ou l'assujettissement, du régime de l'image à celui de la pensée. C'est le palais des glaces de la fête foraine : où l'on est démultiplié des dizaines de fois, autour de soi, en un labyrinthe qui se donne pour horizon absolu. Quoi d'autre ? Qui ? Où ?

D'autres détails frappent encore. Passée l'observation de la manière, on remarque des petites déviations, anomalies, surprises, dans la suite des autoportraits. Sur les franges extrêmes des feuilles, on aperçoit parfois des successions de formes approximativement géométriques, souvent enchâssées les unes aux autres. Et dans les vides de la feuille viennent des traces de crayon rouges (et parfois bleues) dont on dirait qu'elles sont des essais, exécutés à part afin de tester quelque effet plastique à apposer sur le corps du sujet représenté. Des tests, en somme, comme il y eut les tests COVID.

Tous ces éléments sont infimes : les visages prennent tellement de place et installent tant d'intensité qu'ils passeraient presque pour être négligeables. Néanmoins, plongés que nous sommes dans la métaphore que cette exposition distille, nous comprenons bientôt le sens et l'importance de ces ajouts en apparence anecdotiques ou désin-

voltes. Les petits enchâssements de formes géométriques évoqueraient l'écran de Photoshop, au bord duquel on range des « fenêtres » organisant des outils de retouche d'image. Cette distance apportée par un « encadrement » digital aurait par ailleurs une dimension mortuaire : cela accentuerait l'aspect isolé, coupé, de la tête, qui serait celle de Saint-Jean Baptiste ou du corps assassiné que le médecin légiste observerait avec circonspection. Ces petits carrés et rectangles enchâssés feraient aussi songer à des fiches médicales classées dans quelque casier, ou dans un dossier placé en bout de lit du patient, ainsi que cela se pratique dans les hôpitaux, afin d'avoir à portée de main toutes les informations au sujet du malade, qui serait bien en peine de dire ou de redire ce dont il souffrirait, en conscience. Un peu comme si on admettait par là l'incapacité du malade à être en possession de lui-même, de son corps et de son esprit, et par conséquent, comme si on structurait, on renforçait, une dépersonnalisation. On souligne aussi par là combien l'hôpital n'a pas de mémoire, puisqu'il doit avoir recours à ce pense-bête : « de quoi donc encore souffre celui-là, celle-là ? ».

En scrutant encore certains de ces ajouts marginaux, on croit deviner des tubes qui partiraient du cerveau pour aller vers tel ou tel appareillage extérieur, donnant quelque assistance pour la survie de l'être. Il y a même un dessin où l'on croit deviner la présence d'un boulon fiché dans le crâne même du personnage : sorte de broche à la Frankenstein, à peine suggérée. L'humain est discrètement portraituré en sa dépendance à la machine et à l'institution.

Les gribouillages dans les jaunes du papier, quant à eux, semblent d'une part renvoyer au travail traditionnel du grand artiste, qui met en spectacle l'avènement du chef d'œuvre en y joignant ainsi ce qui s'apparente à une représentation de sa palette de couleurs, ou d'effets. Mais bien vite, on bascule à nouveau dans le monde médical, qui saisit tout de sa lourde empreinte. Sont-ce les traces non pas d'un crayon mais d'un mégot qu'on écrase sur le parvis de l'hôpital, où l'on était sorti un instant prendre l'air ? Est-ce une cicatrice qui se referme vaille que vaille ? Est-ce la trace du

corps qui réagit en son organicité à ce qu'on lui administre impérieusement ? Quand on vaccinait à tout va, il y a quelques mois, les patients se plaignaient d'une douleur musculaire dans l'épaule, suite à l'introduction de l'aiguille, seule trace d'une injection modifiant pourtant profondément la physiologie du corps, là, en ses entrailles profondes. « Rassurez-vous, cela passe en quelques jours », disaient les médecins à la télévision. De même, est infime la blessure létale du Christ, mort de la lance en son flanc, non des clous en ses mains et ses pieds. Tel est le rapport actuel au corps que nous avons, corps qu'on touche à peine, en apparence du moins. Ces traces disent encore l'amnésie, le peu dont on se souvient. Ou le peu qu'on s'autorise à se remémorer, le grésillement de quelque souvenir, les sons infimes que produisent les machines quand elles sont à l'œuvre, à peine un vrombissement...

Les deux dessins de lits défaits, eux aussi, ont leur étrangeté plastique : on a la sensation qu'ils ont été réalisés avec des marqueurs à l'eau ou à l'alcool : des instruments tout aussi improbables. L'effet est différent du crayon rouge sur papier jaune. Là, il y a quelque chose de plus aqueux, de plus trouble, qui ne signe rien d'autre qu'une seconde expérience de l'amnésie, du déni. Qui évoque en tout cas une approche aquatique, là où les dessins crayeux, engageaient de facto la minéralité. L'eau et la pierre : ces éléments simples du monde dont on est pourtant si éloignés et qu'on semble ne pouvoir retrouver que par le véhicule fugace du rêve, tandis que le cauchemar se propose continuellement de nous emmener ailleurs.

Jena Tausen



FRANCIS BACON.

ENTRETIEN AVEC GILLES SEBHAN

Écrivain, romancier, essayiste, auteur d'une œuvre marquante (*Presque gentil*; *La Dette*; *Fête des pères*; *Tony Duvert*, *l'enfant silencieux*; *Domodossola*, *le suicide de Jean Genet*; *London WC2*; *Stéphane Mandelbaum* ou *le rêve d'Auschwitz*; *Retour à Duvert*; *Tigre obscur...*), peintre, Gilles Sebhan questionne dans son dernier livre, *Bacon, juillet 1964, l'univers de Francis Bacon à partir du documentaire que Pierre Koralnik lui consacre en 1964. Je me suis entretenue avec lui.*

Véronique Bergen : Ton livre est un livre hanté, construit sur un jeu de miroirs à l'infini. Dans ce documentaire sur Francis Bacon que tourne Pierre Koralnik dans l'atelier du peintre en 1964, quels sont les plans esthétiques, existentiels, érotiques qui t'ont happé, produisant sur toi un séisme qui t'a amené à écrire cet essai ?

Gilles Sebhan : La première fois que j'ai découvert ce film, c'était il y a une quinzaine d'années, un ami écrivain est arrivé un soir, je lui ai servi un whisky, il m'a dit il faut que je te montre quelque chose, absolument, c'est pour toi. Et sur l'ordinateur, j'ai découvert Bacon parlant en français, dans un mélodrame cocasse de vingt minutes où il semble sombrer au milieu de ceux qu'il appelle les vautours et qui ricanent autour de lui comme s'ils étaient sur le point de le dévaliser. C'est ça, cette charge sexuelle, ce jeu de prédation, ce masochisme de Bacon, revendiquant en riant son statut de victime, qui m'a frappé tout d'abord. C'était tellement intime, tellement cru. On rêverait d'avoir un tel document sur une soirée de Genet, une soirée de Pasolini, une soirée de Mishima.

Le caractère exceptionnel de ce film, c'est de rendre avec une puissance sidérante la présence de l'artiste. En même temps, il y a quelque chose de tellement vintage dans la petite troupe des invités, ces figures de voyous londoniens des années 60, la fascination est là, pour ce bout de passé qui s'avance à ce point au-devant de nous, ce noir et blanc des débuts de la télévision, ce dispositif où l'on voit à l'image le fil qui relie la caméra à l'enregistreur de son. C'est une soirée si vivante qu'on a du mal à penser que presque tous les protagonistes et le principal, Bacon, ont disparu. Au milieu de ça, il y a les figures fantomatiques peintes par Bacon. Le fait que tout soit filmé dans l'atelier de Reece Mews ajoute encore à la fascination exercée. C'est sans cesse un jeu de reflets entre les regards humains et ceux des peintures, une mise en abyme des figures et de leurs modèles. Dans *Journal du voleur*, il y a cette scène bouleversante où l'être aimé, adulé par Genet, se perd dans un labyrinthe de miroirs d'une fête foraine, on assiste à la chute du héros, un Mino-taure ayant perdu ses pouvoirs. C'est un peu cette même beauté terrible de la chute qu'on retrouve dans le film de Pierre Koralnik où le célèbre miroir circulaire joue un rôle clé. Bacon ne cesse de s'y mirer tandis que tous les regards sont braqués sur lui.

V.B. : Dirais-tu que ce film a agi sur toi comme un révélateur ?

Gilles Sebhan : Disons qu'il a excité mon système nerveux, pour reprendre une expression chère à Francis Bacon. Plus qu'un révélateur, le film a mis en tension en moi une série de questions, il a joué le rôle d'un énigmatique, si l'on accepte ce néologisme. Brusquement, je me trouvais devant une réalité qui m'était à la fois familière, l'homosexualité, le désir, la violence, des thèmes sur lesquels j'avais déjà pas mal écrit, et en même temps j'ai immédiatement senti que quelque chose, que l'essentiel m'échappait. C'est cette excitation qui ne m'a pas quitté, cette activation chez moi du réflexe de l'enquête, qui est vraiment mon mode d'écriture. En fidèle de l'Édipe tragique, figure peinte par Bacon dans son célèbre *Édipe* et le *Sphinx* (1984), je crois toujours qu'il me faut résoudre une énigme. Et cette fois, c'était celle d'une soirée où un homme ivre, qui est aussi un artiste de génie, semble brûler ses vaisseaux.

V. B. : Quelle vérité souterraine, « énigmatique » comme tu l'écris, as-tu découverte, à tout le moins entrevue, au travers des paroles de Francis Bacon, des images de son atelier de Reece Mews ? En quoi et à quel niveau ce film de vingt-et-une minutes dévoile-t-il d'autres visages des forces à l'œuvre dans les créations de Francis Bacon, éclaire-t-il son rapport au chaos, à la logique (ou l'illogique, l'autre logique) de la sensation pour reprendre le titre de l'essai de Deleuze ?

G. S. : En commençant à véritablement travailler sur le film, je me suis rendu compte que si j'avais pressenti des choses, je m'étais aussi beaucoup trompé dans ma première impression. On peut dire que j'étais tombé dans le piège d'un dispositif orchestré par Bacon lui-même. Comme dans sa peinture, Bacon joue à travers la parole avec des références dont il fait une sorte de collage et de détournement. On sait que dans l'atelier de Reece Mews le sol était jonché



de photos de bouches ou de serpents, de clichés de Muybridge ainsi que de photos de son amant George Dyer, également présent, silencieux dans le film. On a l'impression que toutes les références de son univers, Bacon les met en jeu dans l'interview mais pour lui seul. Cette vérité souterraine est à trouver en déchiffrant les multiples allusions du peintre à son travail, mais aussi à sa vie amoureuse et à son enfance, puisqu'il est même question du sadisme de son père.

Au fond, j'ai vite senti que ce film fonctionnait comme une sorte de vortex qui attirait à lui tout le passé de Bacon et aussi, plus mystérieusement son futur, comme une annonce du destin tragique que Bacon imaginait pour ses amants et pour lui-même. A première vue, la soirée apparaît complètement chaotique, une pure catastrophe, si bien que l'un de ses amis présents, le peintre Denis Wirth-Miller, tente d'interrompre le tournage. Mais quand on étudie de près les enjeux de cette pièce de théâtre que Bacon organise à l'insu de tous, on s'aperçoit que tout y fait sens, tout y progresse pour proposer une sorte de narration. Comme dans la peinture de Bacon, ce moment d'ivresse et de chaos de la parole est en fait totalement encagé dans une structure très ferme. Le premier choc passé, si l'on y regarde de plus près, ou de plus loin, je ne sais pas, un sens, c'est-à-dire une logique très rigoureuse, nous apparaît.

V. B. : Peux-tu évoquer ta recherche du réalisateur Pierre Koralnik, les échanges que tu as eus avec lui le travail d'anamnèse dans lequel tu l'as plongé ?

G. S. : A vrai dire, c'est un petit miracle qui m'a conduit jusqu'à Pierre Koralnik. Je lisais pendant le confinement une grosse biographie de Bacon, et tombant sur l'évocation de ce fameux film, j'ai été très déçu que rien ne soit révélé des conditions de tournage ni des personnes présentes. Une intuition m'a conduit à contacter la Radio Télévision Suisse pour tenter de retrouver Pierre Koralnik. Il a aujourd'hui 86 ans, mais le souvenir de ce moment exceptionnel est resté très vivace en lui et il était très heureux que je le contacte pour l'interviewer. Comme nous étions claquemurés, lui à Zurich, moi à Paris, nous avons travaillé par mails, ce que j'aime beaucoup faire, car passer par l'écrit permet au témoin de construire à travers ses propres mots son souvenir. C'est comme un travail sur soi. J'aime aussi que ces échanges aient lieu au long cours, j'ai donc interviewé Pierre Koralnik tout au long de la rédaction de mon livre. L'interview n'a pas préexisté, elle est contemporaine de l'écriture. D'une certaine façon, même si Koralnik ne pouvait pas s'en rendre compte, il participait activement à l'écriture du livre. Et je crois qu'il en a été très heureux. Sa passion de jeunesse pour Bacon, qui l'a conduit à négliger la commande que la RTS lui faisait d'un reportage sur la situation économique de l'Angleterre au profit de cette interview improvisée dans l'atelier du peintre, m'a

paru intacte. Et j'avoue que sans son témoignage, je n'aurais jamais osé écrire sur Bacon.

V. B. : « Tout l'effort des peintres du XXe siècle, déclare Bacon, est de voir et d'essayer comme ils peuvent d'attraper la sensation plus directement sur le système nerveux. On veut maintenant une sorte de magie. Il n'y a que ça, insiste Bacon. On veut faire des objets, une magie qui tient l'objet mais aussi la magie de l'objet. »

Tu analyses les effets physiques, voire le malaise que produisent les œuvres de Francis Bacon et tu évoques le risque que l'artiste expérimente dans sa vie et dans sa création. Chaque grande rétrospective qui consacre Francis Bacon se paie de la mort d'un amant. Quels sont les effets que son œuvre a produit sur toi, sur ton travail de peintre aussi ? Comment ont-ils évolué au fil du temps ?

G. S. : Bacon est un grand peintre mais c'est aussi un théoricien de sa propre peinture absolument extraordinaire. Il faut se souvenir qu'au moment où il est apparu sur la scène artistique, on ne jurait que par la peinture abstraite, essentiellement américaine. De façon brillante, Bacon a développé sa théorie d'une peinture figurative qui ne serait pas illustrative mais qui, par une sorte de magie de la représentation, à travers la déformation, le hasard (Bacon lançait des paquets de peinture sur ses toiles), à travers aussi des techniques bricolées comme ces bouts de velours enduits de peinture et tamponnés sur les visages pour les strier de couleurs, rendrait la vérité du visage, loin de l'anecdote, dans un présent pur qui est à la fois un instant et l'éternité. Cet art du portrait m'a touché et à mon niveau, c'est aussi la recherche que j'ai tenté de mener à travers ma peinture, cette quête d'une figure isolée dans sa vérité.

Mon rapport à la peinture de Bacon a beaucoup varié au fil du temps. Je l'aimais beaucoup à l'adolescence, ensuite la découverte de certains tics dans ses œuvres tardives comme les flèches soulignant un élément du tableau m'a un peu éloigné, j'y voyais un systématisme. Et puis de nouveau l'éblouissement est venu avec un accrochage extraordinaire à Monaco, qui présentait le meilleur de l'œuvre, dont beaucoup de peintures des années 50 où Bacon en pleine recherche a peint des figures sur fond sombre qui sont de véritables apparitions. Pour le reste, je n'ai jamais cessé de lire les interviews de Bacon ou des études sur l'artiste, ainsi que des récits biographiques car sa vie semble s'articuler comme une légende. Tout me passionne chez ce dandy génial. Je suis amoureux de son humour, de sa vacherie et de ses obsessions. Peut-être suis-je revenu aussi à Bacon par le biais d'un autre artiste. En écrivant sur Stéphane Mandelbaum qui l'admirait tant. Pour Mandelbaum aussi, Bacon était devenu un véritable héros. Il aimait la violence de sa peinture, l'aspect sacrificiel qu'il y pressentait, la question de la



La peinture comme tauromachie.

Extrait du livre.

«... Ce soir-là, m'avait écrit Pierre Koralnik, la caméra était portée à la main, pourchassant, attaquant même Bacon frontalement, qui se défendait en reculant, en tournoyant, enroulant son câble comme un lasso autour de son cou, répondant aux quolibets de ses amis, aux encouragements aussi, comme un taureau dans l'arène qu'était devenu cet atelier. On pouvait imaginer les passes imaginaires que représentaient les questions et les tournoiments du taureau Bacon comme une tentative pour se sortir d'un combat perdu d'avance, comme il le disait. En même temps, Bacon se prenait sans doute aussi pour le torero et les rares personnes à l'avoir vu peindre témoignent qu'il se tenait à distance de la toile et attaquait son motif avec de très longs pinceaux, s'enroulait dans une cape imaginaire et dansait véritablement devant la toile en lui portant des coups. Grandiose et dérisoire, un Don Quichotte à l'assaut de ses moulins.»

peinture comme crime et comme cri. A travers le regard du jeune artiste, qui a adressé de nombreuses lettres à Bacon restées sans réponse, à travers les nombreux portraits qu'il a faits de lui, sans doute ai-je pu une fois encore, avec plus de force, envisagé la grande figure légendaire qu'avait pu devenir Bacon.

V. B. : Tu donnes vie aux personnages qui apparaissent dans le documentaire : l'atelier lui-même, le peintre et sa cour qui fait penser à la caste des voyous de Jean Genet (tu as consacré un livre à Genet, Domodossola, le suicide de Jean Genet), l'amant George Dyer qui se suicida, Denis Wirth-Miller, le bel inconnu ou encore la femme qui pleure laquelle n'est pas Dora Maar. Comment le film rend-il compte, donne-t-il à sentir la dimension de l'homosexualité comme, je te cite, « intrusion de la vérité en art » ? La violence comme ingrédient du rapport amoureux entre hommes que Bacon peint illustre-t-elle son rapport violent à la peinture, sa théorie-pratique de la défiguration, de la torsion et de l'accident, de la catastrophe picturale comme l'analyse Deleuze ?

« Ce qu'on nomme violence chez Bacon n'est peut-être au fond qu'un exercice de vérité » écris-tu, une vérité qui dans une proximité avec Oscar Wilde naît de l'artifice. Insupportable, la vérité dévoilée fascine et déstabilise le spectateur. Je songe à la phrase de Jean Genet tirée du Journal du voleur, « Je nomme violence une audace au repos amoureuse des périls. »

G. S. : L'homosexualité, dans le film, est omniprésente. Elle est mise en scène par Bacon qui joue au Narcisse en se regardant dans le miroir pour ajuster une mèche et à la folle harcelée par des forces invisibles, riant et profitant de son ébriété pour effleurer le journaliste qui visiblement lui plaît beaucoup et qu'il tente de séduire avec ses mots. L'homosexualité est présente aussi quand Bacon évoque ses amis comme des « vautours » qui tournoient autour de lui, il exagère beaucoup la prédation dont il est victime, c'est sa façon de s'érotiser, et c'est à quoi nous assistons. On ne peut pas nier une part d'exhibitionnisme dans la manière dont Bacon apparaît face caméra. C'est aussi pourquoi Denis Wirth-Miller s'énerve: il trouve que son ami est en train de s'avilir comme il ne l'a jamais fait. On retrouve bien dans tout ça le masochisme de Bacon. Son masochisme et son sadisme qui sont, on le sait, les deux faces d'une même pièce.

Du point de vue pictural, on connaît le goût de Bacon pour la défiguration, c'est-à-dire une figuration cruelle mais tellement plus juste et aimante que les représentations académiques. Bacon ne pouvait aimer autrement. Ni peindre autrement, puisqu'il s'agit de la même chose. On se souvient du poème d'Oscar Wilde, La ballade de la geôle de Reading, et ce vers: Each man kills the thing he loves/ chaque homme tue ce qu'il aime. Bacon avait absolument conscience de cette violence qu'il exerçait et il a souvent dit qu'il préférerait travailler d'après photo, même quand son modèle était son amant George Dyer, car il ne voulait pas que ce dernier assiste à ce qu'il lui infligeait sur la toile. Il y avait une façon pour Bacon de massacrer la figure, de la mutiler pour qu'étrangement elle devienne ressemblante. Il y avait du danger à aimer Bacon comme il y avait

du danger à aimer Genet. George Dyer s'est suicidé, Abdallah Bentaga s'est suicidé. Bien sûr, ça n'est pas étranger au fait que je me sois penché sur ces deux figures d'artistes, considérant le mal qu'ils ont pu faire autour d'eux.

V. B. : Tu développes une hypothèse magnifique et tu la mets à l'épreuve avec brio : ce qui se joue dans le spectacle que Francis Bacon imbibé d'alcool est en train de mettre en scène, que Pierre Koralnik filme, c'est la tragédie d'Oreste, la fin des Choéphores, quand, ayant tué sa mère et l'amant de celle-ci afin de venger son père, Oreste est poursuivi par les Érinyes, les déesses de la vengeance. Sous la caméra, dans une scène tauromachique où il est à la fois le taureau et le torero comme tu le décris dans un chapitre ultérieur, Bacon-Oreste agence un théâtre tragique. Peux-tu développer ce point, revenir sur l'importance d'Eschyle dans l'œuvre du peintre, ses triptyques inspirés par sa lecture des Euménides ?

G.S. : Dans le panthéon personnel de Bacon, Eschyle joue un rôle central. D'une certaine façon, c'est par lui que Bacon entre dans l'histoire de la peinture avec son célèbre triptyque Trois figures au pied d'une crucifixion. Cette œuvre de 1944 est en effet inspirée de sa lecture des Euménides, dernière pièce constituant la trilogie de l'Orestie, comme si la forme théâtrale était venue suggérer la dramaturgie du tableau. Les trois figures monstrueuses, il le dira dans une lettre postérieure, ont été conçues comme une sorte de prédelle pour une crucifixion. Chacune isolée dans son espace, mais chacune placée sur un fond orange de grande intensité, elles semblent clamer quelque chose à la face d'une figure absente. On dirait un chœur commentant une scène que nous ne verrons pas mais dont nous sentons toute la force tragique.

Ces figures monstrueuses, ce sont les furies envoyées à Oreste pour le punir. Sans doute Bacon voyait-il dans l'évocation de ces furies la matérialisation de son sentiment de culpabilité et s'identifiait-il lui-même au héros tragique. Dans le film de Pierre Koralnik, il évoque des présences invisibles qui ne cessent de le harceler et pour illustrer son propos, il se met à tourner sur lui-même, comme si réellement ces présences étant en train de l'attaquer. Il joue un rôle auquel il croit profondément. L'ivresse n'explique pas tout. Ou disons que c'est une ivresse sacrée, comme chez les anciens. Bacon le sait, elles sont dans l'air ce soir-là, dans l'atelier de Reece Mews. Les furies sont de sortie. Elles le torturent mais le font peindre. Et ce sont encore les furies qu'il dit avoir représentées sur un tableau de pape qui se trouve posé contre un mur de l'atelier. Bacon ricane si on lui parle de Dieu, il n'y a que la viande, répète-t-il. Mais le destin des Grecs, la tache de sang indélébile, la torture perpétuelle que constitue la vie, tout cela lui semble beaucoup plus convaincant.

V. B. : Peux-tu aussi dessiner les contours du rapprochement très éclairant que tu effectues entre le père Eddy Bacon et le personnage du pape, un rapprochement qui, dans le chef de l'artiste, formait la tache aveugle, le point mort de sa vision. La série des papes accomplit le meurtre du père, écris-tu.

G. S. : Ça c'est une chose assez drôle. C'est David Sylvester, le critique d'art qui a fait les plus beaux entretiens avec Bacon, qui lui fait remarquer que quand même le Pape, ce pourrait être papa. Bacon est très surpris de la question, du rapprochement, non non, se récrie-t-il, c'est seulement un des plus beaux tableaux du monde. Un tableau inégalable, devant quoi Bacon se sent littéralement terrassé. Une figure surplombante en somme, qui donne raison à l'hypothèse du critique d'art. Bacon regrettera d'ailleurs beaucoup d'avoir fait cette série de reprises du chef-d'œuvre de Velasquez, comme s'il avait commis un crime de lèse-majesté. On prétend que les papes de Bacon avaient une ressemblance avec Eddy Bacon. En tout cas, c'étaient des figures d'autorité hurlante que Bacon a fini par mettre à mal. Parfois le pape devient un exécuté sur sa chaise électrique, parfois Bacon le féminise et en fait une figure de travesti comme pour se venger. Bacon a raconté que son père l'avait surpris à l'adolescence avec des sous-vêtements féminins et qu'il l'avait chassé de la maison pour cette raison. « Mon père et ma mère étaient dégoûtés avec moi, dit-il dans le film de Koralnik. Quand j'avais seize ans, comme j'étais pédéraste. Alors mon père m'a offert à son ami qui était enleveur - il se reprend même si le lapsus est révélateur - comment dit-on, un éleveur de chevaux de courses. Alors il est devenu amoureux de moi, il m'a emmené à Berlin, alors après Berlin j'étais complètement déformé, vous savez. » Et cela fait beaucoup rire Bacon devant la caméra.

V. B. : Un dernier mot sur Bacon que tu perçois comme un peintre médium, qui se définit lui-même comme un spirite travaillant avec l'accident et le hasard, traversé par des forces, par des peintres (Vélasquez, Cimabue, Rembrandt). Artiste aux aguets, Bacon est à l'affût des esprits qui montent sur la toile ?

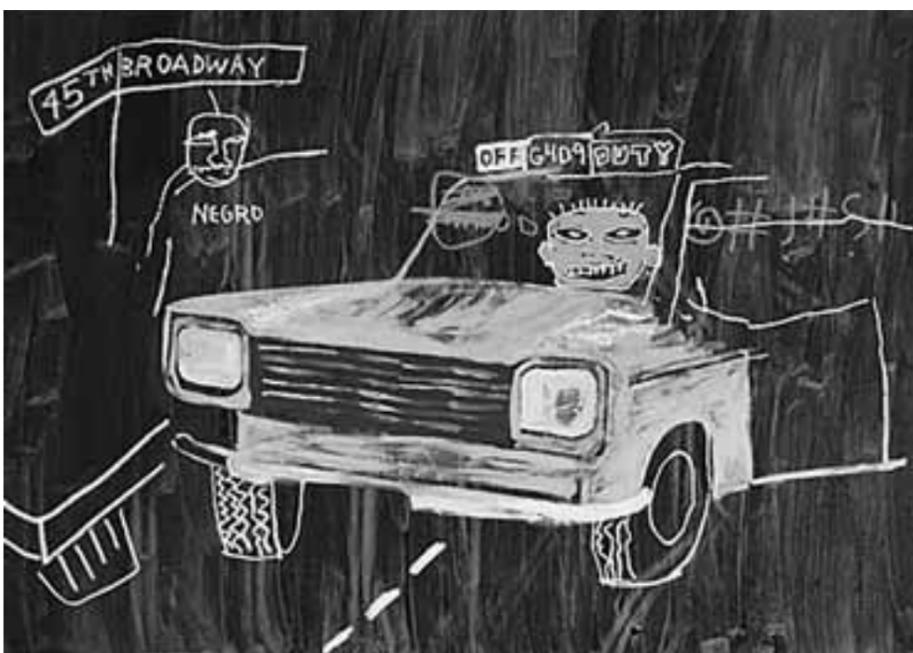
G. S. : Bacon a beaucoup cherché à travers les grands maîtres du passé. Il faut se souvenir qu'il a détruit quasiment toutes ses toiles jusqu'à l'âge de trente ans et il a encore beaucoup détruit ensuite. Car il tentait d'atteindre une chose difficile, qui ne soit pas une simple image, mais disons une image hantée par une présence. La trace d'une présence. Il parle beaucoup de magie à propos de la peinture. Je m'interrogeais sur les cages qui reviennent sans cesse dans ses toiles, on connaît les analyses de Deleuze à ce sujet, et brusquement m'est venue une autre hypothèse en songeant au rituel de magie qui consiste à délimiter un espace sacré à la craie, avec des formes géométriques. C'est comme si, pour Bacon, la toile devenait un lieu où la figure pouvait apparaître, une figure qui n'a pas tout à fait à voir avec le monde réel, mais qui pourtant ne peut se matérialiser que là, à travers des figures amies, aimées. Le médium qu'est Bacon semble convoquer le souvenir fantomatique de gens qui l'entourent, qui sont pourtant bien vivants, mais qu'il envisage déjà comme morts pour mieux les faire renaître sur une toile. C'est pourquoi l'art de Bacon est tellement doux et tellement cruel à la fois.

Gilles Sebhan, Bacon, juillet 1964, Ed. Le Rouergue, coll. La brune, 128 p., 14,80 euros.

BASQUIAT, WARHOL



Jean-Michel Basquiat et Andy Warhol
African Masks, vers 1984
Acrylique et encre sérigraphique sur toile, 213,4 × 1 066,8 cm Collection particulière
© The Estate of Jean-Michel Basquiat. Licensed by Artstar, New-York.
© The Andy Warhol Foundation for the Visual Arts, Inc. / Licensed by ADAGP, Paris 2023



Jean-Michel Basquiat et Andy Warhol.
Taxi, 45th/Broadway, 1984-1985
Acrylique, bâton d'huile, peinture polymère synthétique et encre sérigraphique sur toile, 196,2 × 272,4 cm
Collection particulière
© The Estate of Jean-Michel Basquiat. Licensed by Artstar, New-York.
© The Andy Warhol Foundation for the Visual Arts, Inc. / Licensed by ADAGP, Paris 2023

Vingt-cinq ans après sa mort, le génie remuant de Jean-Michel Basquiat se voit mis à l'honneur dans l'exposition « Basquiat x Warhol à quatre mains » qui se tient à la Fondation Vuitton, dans l'événement « Basquiat soundtrack » qui a lieu à la Cité de la musique-Philharmonie de Paris et dans *Basquiat, mai 1968*, l'essai que lui consacre Manuel Esposito. Aux cimaises de la Fondation Vuitton, nous découvrons près d'une centaine de toiles créées en commun par Andy Warhol, le pape du Pop Art, et Jean-Michel Basquiat, le jeune prodige du street art, issu de l'univers du hip hop.

Adoptant souvent des formats monumentaux, ces œuvres que les artistes ont élaborées entre 1983 et 1985 livrent un témoignage sur le bouillonnement créateur des années 1980 à New York et témoignent de l'importance d'une rencontre entre deux imaginaires, deux univers artistiques, politiques, socio-culturels. A l'époque de leur création, les critiques boudèrent, voire descendirent en flèche ces compositions à quatre mains, alliant le graphisme distancié d'un Warhol âgé de cinquante-cinq ans et le déchaînement chromatique, stéréophonique d'un graffeur de vingt-trois ans.

Dans les années 1960, le ciel argenté de la Factory sur lequel règne Andy Warhol abrite un labo-

ratoire tout à la fois artistique et existentiel qui synthétise un nouveau rapport à l'art, de nouvelles formes de vie et de révolution underground. Dans le mouvement où les superstars passagères, transitoires, remplaçables sont réduites à des marques publicitaires, à des *ready made*, les boîtes de soupe Campbell, le Coca-Cola, les Kellogg's, le Brillo sont érigés au rang de stars. La radiographie critique et fascinée de la société de consommation, la reproduction de symboles consuméristes, la répétition sérielle d'images plongées dans des teintes acidulées ne font qu'un avec l'itération machinique de « stars » produites comme des gadgets. Le rêve américain finit sur les chaises électriques que Warhol a explorées dans ses œuvres. Nous sommes au milieu des années 1980. Les mutations que le pop art et la Factory ont imprimées à la séquence historique allant des sixties aux eighties sont désormais intégrées dans le système. Si l'esprit avant-gardiste s'est quelque peu assagi, il n'en a pas moins radicalement bousculé les coordonnées esthétiques, politiques, économiques du monde de l'art, l'espace de sa production et l'horizon de sa réception.

L'arrivée du petit prince Basquiat sur la scène artistique, de celui qu'on surnomme « the Radiant Child », « l'Enfant Radieux », qui, avec Al Diaz,

couvre les murs de graffitis poétiques et politiques signés SAMO (Same Old Shit), électrise le paysage new yorkais. Warhol radiographie, élit la surface, seule dimension qui demeure dans la société du spectacle, laquelle a travaillé à l'éradication de la profondeur. Marqué par la vitesse, par l'absorption sauvage de l'histoire de l'art, de la culture populaire, de l'art africain, le geste pictural de Basquiat, les enjeux qu'il pose sont tout autres : créant des formes tremblantes, désarticulées, menacées par le chaos, il creuse en deçà des apparences, montre, au travers de palimpsestes de signes, de dessins au trait enfantin et épileptique, les cadavres noirs, les corps-âmes de ceux et celles qu'on a plongés dans l'esclavage, la discrimination, la non-vie.

Les partitions à quatre mains (à six mains au début, lorsque l'artiste Francisco Clemente collabore aux œuvres) signées Warhol/Basquiat produisent un dialogue qui, parfois, atteint des sommets au travers de toiles qui imbriquent jusqu'à l'indistinction la signature Warhol, ses logos, ses icônes, ses images pop et les invocations vaudoues du vocabulaire chromatique et plastique de Basquiat. La froideur machinique, désincarnée et colorée du pop art se voit bousculée par l'énergie rythmique, organique, la colère politique, l'univers de l'enfance d'un jeune artiste black qui élève au rang de gris-gris visuels des masques, des têtes, des inscriptions, des listes. Des œuvres comme *African Masks* ; 6.99 ; *Taxi, 45th/Broadway* ; *Collaboration (Pontiac) No. 5* donnent à voir la fusion étincelante de l'imaginaire de deux figures de la scène artistique new yorkaise, issues de générations, de milieux sociaux et politiques différents, qui, chacune à leur manière, auront rappelé que la peinture est avant tout le champ d'un *memento mori*. Par-delà le dialogue Warhol-Basquiat, nous captions leur dialogue avec les disparus, avec les morts — les anonymes ou les grands noms de l'histoire de l'art. En marge des créations en commun, le visiteur découvre des œuvres individuelles des deux artistes et également des créations d'autres acteurs de la scène new yorkaise des années 1980 tels que Keith Haring, Jenny Holzer, Kenny Scharf.

L'exposition « Basquiat soundtrack » à la Philharmonie de Paris ouvre les portes au Jean-Michel Basquiat, musicien, artiste de la scène urbaine du hip-hop et du rap et dévoile les relations, les échos entre les paramètres de la musique hip-hop (pratiques du collage, du sampling, du remix) et l'élection du collage de mots, de formes, des jeux citationnels, de la dimension rythmique des toiles de Basquiat. Dans l'urgence, le télescopage de l'art et de l'anti-art, des signes plastiques et des mots, Jean-Michel Basquiat rend visible et audible la conjonction entre beat sonore, beat visuel et beat underground des années 1970-1980. Dans son essai *Basquiat, mai 1968*, Manuel Esposito (auteur d'un essai sur Italo Calvino, traducteur de *Hermann Melville* de

Cesare Pavese et du *Velvet Underground* de Massimo Palma aux Éditions de la variation) part d'une scène de l'enfance — l'accident de mai 1968, lorsque, âgé de sept ans, Jean-Michel Basquiat est renversé par une voiture — et l'érige en clé de lecture fondatrice de l'œuvre à venir. Une œuvre marquée à tout jamais par la violence, la menace de mort, de désintégration et par le manuel d'anatomie que la mère du jeune Jean-Michel Basquiat lui offre lors de sa convalescence. Avec *Riding with Death*, l'artiste livre un autoportrait. « Avec *Riding with Death*, le peintre new yorkais trouve un moyen de représenter les pulsions autodestructrices contre lesquelles il se bat depuis son adolescence — en réalité depuis une dizaine d'années puisque Basquiat n'a que vingt-sept ans lorsqu'il peint *Riding with Death* — et qui auront raison de lui quelques mois plus tard. *Riding with Death* annonce sa mort à venir, quelques mois plus tard, le 12 août 1988 ».

Conscience politique de Basquiat, affirmation de la figure noire, dénonciation du capitalisme, du racisme systémique (la toile *Taxi, 45th/Broadway*), de la minoration, de l'invisibilité des artistes afro-américains sur la scène de l'art contemporain, fascination conjointe de Warhol et de Basquiat pour la culture populaire, réappropriation parodique des noces infernales entre la proposition esthétique des arts plastiques et le Léviathan du business... fulgurent de façon obvie ou plus cryptique dans des compositions à quatre mains qui fondent en un seul creuset alchimique la palette de leurs styles.

Véronique Bergen.

Basquiat x Warhol à quatre mains, Fondation Louis Vuitton, Jusqu'au 28 août 2023.

Catalogue Fondation Louis Vuitton/Gallimard, 320 p., 49,90 euros. Textes notamment de Dieter Burchhart, Bruno Bishofberger, Jordana Moore Saggese, Gwendolyn Dubois Shaw, Olivier Michelon, Keith Haring, Jessica Beck, Valentina Frutig.

Basquiat soundtrack, Exposition Cité de la musique-Philharmonie de Paris. Jusqu'au 30 juillet 2023.

Catalogue Philharmonie de Paris-Musée de la Musique/Gallimard, dir. Vincent Bessières, Dieter Burchhart et Mary-Dailey Desmarais, 288 p., 39 euros.

Manuel Esposito, Basquiat, mai 1968, Éd. de la variation, 155 p., 16 euros.

Penser comme une montagne

En 1949, le pionnier de la pensée écologique Aldo Leopold écrit "Penser comme une montagne". Tant d'années après, s'extraire de la lecture anthropocentrée du monde reste une gageure. Le photographe Bastiaan Van Aarle utilise la technique du médium photographique pour replacer notre regard à juste distance de la nature, dans des temporalités qui dépassent notre perception rétinienne en jouant avec les temps de pose et la superposition chromatique. Se pose alors la question : peut-on se représenter le monde hors de la présence humaine ? Comment se figurer le mouvement continu des montagnes ?

Le monde que vous dépeignez est vide de tout être vivant, humain ou animal. Qu'est-ce qui vous a conduit à cette esthétique ?

Je comprends que l'on ait l'impression que je ne les montre pas volontairement, mais ce n'est pas le cas. Ils apparaissent de temps en temps dans les images. Ils font partie du paysage et le traversent. Je dirais que je parle souvent de la société, mais je la montre à travers la façon dont nous intervenons dans le paysage. C'est pourquoi je ne me concentre pas sur eux en particulier, mais sur la manière dont ils s'intègrent dans l'ensemble. Dans *Moving Mountains*, cela devient un peu plus difficile, vous trouverez toujours des oiseaux et des personnes dans les images, mais ces images sont composées de quatre images différentes. Comme les animaux et les personnes n'ont pas l'habitude de rester immobiles pendant des heures, vous les trouverez sous la forme de fantômes colorés.

Que signifie *Moving Mountains* ? Le titre peut avoir plusieurs significations.

En effet, c'est un jeu avec toutes les significations. Il s'agit de la montagne qui se déplace dans le temps et l'espace, mais aussi de la montagne qui nous transporte en nous offrant des vues spectaculaires.

Après des paysages urbains vides, vous vous concentrez désormais sur les rochers et les montagnes. Comment situez-vous *Moving Mountains* dans l'évolution de votre œuvre ?

Mon travail suit une ligne droite qui va du documentaire à la recherche des limites du médium. J'ai d'abord réalisé des documentaires dans *Interactions*, puis dans *Un-titled*, où j'ai remarqué que le support détruisait l'information mais offrait une toile vide pour la lecture. À partir de là, j'ai commencé à m'intéresser aux limites du support et à ce que la lumière peut être en tant que vecteur d'information. *Waterlijn* remet en question la bidimensionnalité du support et la manière dont nous remplissons les images par la fantaisie. 01:20 s'intéresse à la façon dont la lumière change avec le temps et, par conséquent, à la façon dont nous lisons et ressentons les images. La dernière, *Moving Mountains*, est une recherche sur la manière dont nous pouvons capturer le temps dans une image. C'est un sujet qui fait déjà l'objet de nombreuses recherches, mais j'ai remarqué qu'il est souvent abordé par le biais du mouvement du sujet. Ce faisant, le sujet devient flou, ce qui ne me plaisait pas. Dans mes images, l'appareil photo, moi et la montagne nous déplaçons ensemble au même rythme dans le temps et l'espace. D'où le choix d'une montagne, qui nous semble immuable.

Cela m'amène à la question suivante : qu'est-ce que la nature pour vous ? Quelle est la signification de ce concept ?

J'adore être dans la nature. Cela a commencé par cette idée peut-être naïve de trouver une nature intacte. Aujourd'hui, elle m'intéresse un peu moins. Je l'apprécie davantage lorsqu'il y a des indices d'activité humaine ou animale partout. Le livre lui-même est perçu comme une promenade dans les montagnes. Les images suivent ma trace et mon rythme.

Pour l'instant, il s'agit de montagnes parce que cela correspond au concept. La montagne inamovible qu'elle n'est pas. Je travaille actuellement sur un nouveau projet qui s'articule davantage autour de l'idée d'espace et d'espace représenté. C'est donc davantage l'idée ou les questions que je me pose à propos du médium qui me font choisir le prochain sujet.

Vous inspirez-vous de l'histoire de l'art, plus particulièrement de l'histoire des paysages ?

Oui, je m'en inspire. Le Land art est évidemment une influence, la sculpture ou l'installation comme Dan Graham également, mais aussi des photographes comme Robert Adams, Taiyo Onorato et



Nico Krebs. C'est un mélange qui va de l'expérimental au classique.

Quelles techniques utilisez-vous ? Pourriez-vous m'expliquer en particulier votre utilisation des couleurs ? Elles ressemblent à des altérations chimiques.

J'aime avoir un certain degré de contrôle sur les images, mais lorsque je photographie, j'aime que des choses inattendues se produisent. Dans le cas de *Moving Mountains*, je sais que chaque image est composée de RVB et que si l'on divise l'image et qu'on la réassemble, on devrait obtenir la même image. Cependant, si vous la divisez et que vous obtenez chaque couleur d'une image différente, une couleur sera plus forte que l'autre. C'est ce qui se passe ici. Je décide de mon cadre et de ce que je veux photographier, mais je n'ai aucun contrôle sur les couleurs des images. Je ne peux pas le voir pendant que je photographie. Ce n'est qu'après coup que je saurai si une image fonctionne. La seule chose que je peux faire, c'est contrôler le temps d'attente entre les images. Je suis assis et je regarde les ombres et la lumière bouger. C'est très méditatif. Lorsque je pense que la lumière a suffisamment bougé pour entraîner un changement de couleur, je m'arrête.

Comment concevez-vous une exposition en général, et celle-ci en particulier ?

Je commence par l'espace. Les gens qui ont vu le travail chez Queens vont maintenant voir quelque chose de différent. Chez Queens, l'œuvre a été perçue comme une randonnée, où l'on

marque plus haut et où l'on a une vue plus grandiose à mesure que l'on s'élève dans l'espace. Vous avez des percées et vous pouvez voir une image si vous tournez au coin de la rue, un peu comme une randonnée en montagne. Au Botanique, nous avons divisé l'espace en construisant un mur, avec des vidéos d'un côté et des images de l'autre. Le mur remet en question notre idée de l'intérieur ou de l'extérieur. Regarder à travers le mur, les cadres, les fenêtres. Les images sont présentées comme un paysage continu. C'est probablement la plus grande différence avec l'exposition chez Queens. J'aime pouvoir modifier la présentation en fonction de l'espace. Ce que les images représentent ne change pas pour autant. Chaque image représente toujours le temps en photographie ou le mouvement de la montagne à travers le temps et l'espace.

J'espère que cela explique un peu mon travail. J'espère aussi que je n'en dévoile pas trop. J'ai une idée pour les images, mais une fois qu'elles sont concrètes, j'aime qu'elles commencent à créer leur propre signification pour différentes personnes.

Entretien mené par Florent Delval

Bastiaan Van Aarle
Moving Mountains
Botanique, Bruxelles
Du 25 Mai au 9 Juillet
<https://botanique.be/>

PING PONG

Qu'on se le dise : lorsque l'on convie Vincen chez soi, il vient souvent accompagné. Son exposition multipersonnelle au FotoMuseum à Anvers, Vincen Beeckman (°1973, Schaerbeek) a prévu de l'ouvrir le 23 juin en grande pompe. Il y aura des rencontres, des performances et des surprises en tous genres, bref une ambiance de fête à laquelle le tout venant est invité à participer. À travers des correspondances aux résonances et ramifications multiples, l'artiste nous offre un prolifique aperçu de son activité, toute entière tournée vers l'interaction, introduite par un entretien accessible et généreux, à son image.

Invité à présenter ta première grande exposition monographique au FOMU, cet été, peux-tu nous expliquer en quelques mots les projets qui vont s'y déployer ? Pour l'occasion, s'agit-il d'un ensemble composé de productions récentes, voire inédites, réalisées exclusivement en Belgique ?

«Lorsque que Rein Deslé m'a contacté il y a un an, nous avons échangé à propos de plusieurs projets en cours et que je mène simultanément, depuis de nombreuses années pour certains. Nous avons finalement opté pour exposer trois d'entre eux, auxquels s'ajoute une toute nouvelle production qui s'ancre sur le territoire d'Anvers. Bien que ces projets soient effectivement tous implantés en Belgique, ils s'inscrivent chacun dans des temporalités et des contextes spécifiques, et rendent compte d'univers résolument différents. Pour le premier ensemble consacré aux sans-abris à Bruxelles, j'ai choisi de présenter cinq entrées pour montrer le foisonnement pouvant exister entre différents projets. En premier lieu, nous allons retrouver la série *Cracks*, débutée en 2014, et qui résulte d'un processus d'échanges avec des sans-abris de la gare Centrale à qui j'ai donné des appareils photographiques jetables. Ce projet a été à l'origine d'un livre (2020) et d'une exposition au Folkwang Museum à Essen (DE) en 2022. Suivra la série de portraits que j'ai réalisée de *Claude & Lilly* entre 2016 et 2019 jusqu'au décès de Lilly. Ensuite viennent le carnet de bord collaboratif de mes tournées avec le *Samu social*, une installation en hommage aux *Morts de la Rue*, et, pour terminer ce premier ensemble, une photographie et une vidéo qui livrent le récit de *Carlos*, un sans-abri qui a trouvé un petit logement dans la Tour Pacific à Saint-Josse, et qui sont trois projets que je n'ai jamais présentés auparavant. Dans un second temps, nous découvrons *Les Intimes*, une sorte de «reportage» photographique d'une famille habitant à Mons et dont j'ai partagé les moments de vie quotidienne à de maintes reprises entre 2014 et 2023. La troisième série est, quant à elle, consacrée aux résident.e.s de *La Devinière*, un centre de psychothérapie institutionnelle fondé en 1976 par Michel Hock à Charleroi, et qui a fait l'objet d'un livre et d'une exposition au Musée Art & Marges à l'occasion de PHOTO | BRUT BXL, l'hiver dernier, et qui sera ici décuplée, tant dans son corpus que dans sa forme. À la demande du Musée de m'approprier le territoire, le parcours s'achève par une vaste composition dédiée aux membres du *Studio Palermo*, un trio anversois composé de Sven Rayen, Hans Swolfs dit Hantrax et Ticuta Racovita-Cordemans, et qui rassemble les «témoignages» d'une vingtaine de personnes de leur entourage.

C'est la toute première fois que j'expose plusieurs séries au sein d'un même ensemble, et que j'ai la chance d'avoir à ma disposition un espace suffisant pour toutes les déplier, car quand il s'agit de travailler à la retranscription de projets qui s'étalent sur près de dix ans, la quantité de matériel accumulé est telle qu'il est généralement impossible de tout montrer.»

En ce sens, cette exposition sera-t-elle constituée d'autres sources que des images ?

«L'exposition comprendra un important corpus d'images qui, en fonction des processus de collaborations, sera enrichi d'écrits, de dessins voire d'installations visuelles et sonores. *Claude & Lilly*, comme *Les Intimes*, sont des séries basées uniquement sur des photographies. Il s'agit de la documentation de l'évolution d'une histoire,

d'amour pour la première, familiale pour la seconde. En contrepoint de ces projets plutôt classiques dans leur mode de présentation, ceux de *La Devinière* et *Cracks* afficheront d'autres dispositifs. Les résident.e.s de *La Devinière* vont venir remonter eux-mêmes leurs cabanes et interviendront directement sur les images et le mur qui leur est dédié. Quant au groupe des *Cracks*, je mets à leur disposition l'ensemble des prises de vue imprimées qu'ils.elles ont réalisées à partir des appareils jetables, et ce sont eux qui vont effectuer la sélection et l'assemblage de leur production, de la même manière qu'ils.elles ont précédemment réalisé le livre. Cette installation sera augmentée d'inscriptions à même le mur et de deux vidéos qui montrent notre processus de collaboration, avant et pendant le montage l'exposition. Pour ce qui est de l'aventure partagée avec le *Samu social*, il s'agira de reproduire des pages du carnet de bord que j'amenais avec moi à chacune de nos tournées, et dans lequel tout le monde pouvait librement intervenir. Pour le projet consacré au *Studio Palermo*, je suis allé à la rencontre de plusieurs de leurs ami.e.s et, au fil des échanges, j'ai pris des clichés de ce qu'ils.elles ont souhaité me confier et me partager. Il s'agit ici d'une toute nouvelle proposition que j'expérimente et qui prendra réellement forme dans l'espace d'exposition et lors du vernissage.»

En quoi ce récent projet se distingue-t-il des précédents ?

«Le titre de l'exposition, *Ping Pong*, est l'illustration de ma façon de collaborer avec les gens. La plus grosse partie de mon temps est consacrée à la recherche d'un lieu où je me sens bien, où les personnes présentes se sentent également à l'aise en ma compagnie, et où l'institution partenaire ou commanditaire soit suffisamment en confiance avec ma démarche pour que les relations puissent s'y développer naturellement et sans pression, ce qui est loin d'être aisé ! Étant donné que je n'avais qu'une année pour concrétiser un projet – ce qui est très inhabituel pour moi –, et que le *Studio Palermo* est un collectif d'artistes que je fréquente depuis longtemps, j'ai proposé à ses membres de me transmettre une liste de personnes proches à contacter. J'ai ainsi pu échanger de manière individuelle avec vingt d'entre eux.elles et, de là, nous allons essayer de créer, ensemble, quelque chose de très éclaté, semblable à une arborescence de relations à l'échelle du territoire et dont le studio symbolise le lien entre toutes. Ce projet ne ressemble à aucun autre dans le sens où les images n'ont pas de rapport entre elles. Il s'agit de captations individuelles qui seront agrémentées d'interventions *in situ*, ou bien complétées d'objets et de documents personnels et qui, toutes ensemble, constituent une sorte d'hommage collectif aux membres du *Studio*. Ce projet résulte d'un processus à la fois plus organique et moins maîtrisé que d'ordinaire car j'ai vraiment laissé chaque personne s'approprier le projet comme elle le souhaitait, ce qui fait qu'il est aujourd'hui quasiment impossible de reconstituer une histoire ou les circonstances de mon intervention. Je suis conscient que ma démarche de collaborer avec plusieurs personnes à la fois, et de manière individuelle en même temps, peu désarçonner celles et ceux qui connaissent mon travail, mais c'est quelque chose que je souhaite poursuivre car, quelque part, elle s'inscrit dans la continuité de mon processus poussé à l'extrême. Comme pour tous mes projets, celui-ci a évolué en fonction du territoire et du contexte, s'est nourri des rencontres faites sur place ; au départ, je n'ai qu'une vague idée de ce vers quoi je veux aller.»

À ce propos, peux-tu nous parler de ton processus d'immersion au sein d'un groupe et de la manière dont tu envisages tes différentes collaborations ?

«Il s'agit toujours, en effet, d'une immersion dans une communauté ou un groupe spécifique mais mon *modus operandi* s'adapte à chaque nouvelle rencontre car je n'aime pas reproduire ce que j'ai déjà pu faire. Ma démarche est centrée sur la rencontre, et c'est à partir de là que la relation se



Les Intimes © Vincen Beeckman

tisse et que le projet prend forme, peu à peu. Quand je me rends quelque part je ne sors jamais mon appareil directement, ce qui fait que, parfois, cela peut prendre un certain temps avant que je ne commence à faire des photographies... et si l'un.e ou l'autre me fait savoir qu'il.elle ne souhaite pas être pris.e en photo, cela me convient. Le respect est une règle indispensable à la construction de toute relation, c'est pourquoi je prends chaque fois le temps de discuter et de rencontrer les gens avant de débiter un projet, quel qu'il soit. En 2014, lorsque j'ai reçu une invitation du Wiels à concevoir une exposition pour *Mons 2015*, on m'a fourni une liste de cinq familles montoises à contacter. Je suis allé à la rencontre des membres de la première famille et je leur ai expliqué mon projet qui consistait à tout simplement m'appeler s'ils.elles souhaitaient que je vienne faire des photographies à l'occasion de fêtes ou de rassemblements familiaux, comme lorsque tu appelles ton docteur quand tu es malade, car je ne me rendrais jamais chez eux sans y avoir été invité au préalable. Ils.elles ont tout de suite été emballé.e.s par l'idée et c'est ainsi que le projet a commencé. Au fur et à mesure des années et des visites, la relation a évolué de photographe de famille à membre à part entière, dans le sens où j'étais amené à partager des événements marquants de leur vie à leurs côtés. C'est pour cela que j'ai choisi de l'intituler *Les Intimes* et que cette série aura un espace un peu à part dans l'exposition, conçu pour elle seule.»

Pour ce projet en particulier où tu as, en définitive, documenté les instants de vie des

membres d'une famille durant neuf années, peux-tu nous parler des rapports qu'ils entretiennent avec l'exposition publique de leur intimité ? Et de manière générale, comment abordes-tu cette question des droits à l'image avec les personnes avec qui tu choisis de collaborer ?

«Dès notre première rencontre, la famille de Mons savait que ce projet photographique allait faire l'objet d'une exposition, mais il est vrai que le savoir n'est absolument pas la même chose que le voir, et, désormais, ce n'est plus une année de leur vie qui est mise en évidence mais bien davantage. C'est l'un des points que nous avons souhaité développer avec la critique d'art Diana Smith, dans le catalogue de l'exposition car, en effet, c'est souvent une fois sur place que nombre des personnes avec qui je collabore prennent conscience de ce que signifie vraiment «être exposé.e». En outre, l'accord de participation n'a, pour moi, pas vraiment de sens non plus. Pour donner un exemple concret, dans le cas de la famille de Mons, – aujourd'hui installée dans la sud de la France –, cet accord date d'avant 2015, ce qui fait que, même s'ils.elles possèdent l'ensemble des images produites et que j'ai pris le temps de leur expliquer le contenu de cette nouvelle exposition, peut-être que la découverte de ce pan de leur vie, ainsi dévoilé, ne va pas leur plaire. De la même manière, quand Claude a vu sa vie avec Lilly étalée devant lui, dans l'espace d'exposition de la galerie Jacques Cérami, il était à la fois très triste et profondément ému.»



Cracks © Vincen Beekman



Les Intimes © Vincen Beekman

Ce qui est intéressant c'est, qu'au travers de cette exposition qui rassemble des pratiques relationnelles développées dans des contextes et temporalités différentes, nous trouverons un ensemble d'actions réalisées *in situ* qui permettront de rendre visible et compréhensible ce processus d'interaction au sein du dispositif.

«Exactement. Je veux parvenir à désacraliser l'institution en tant que telle pour que chacun.e puisse se sentir accueilli.e de la manière la plus chaleureuse, tranquille et décomplexée possible. Les participant.es aux différents projets vont intervenir sur leur installation durant le montage, et l'essentiel des interactions se fera le soir du vernissage, dans l'espace même de l'exposition. Il y aura ainsi toute une série de jeux, de performances, de concerts, un spectacle de stand-up etc. Et comme il est de coutume dans les familles, chacun.e est invité.e à prendre part à la fête. Ce qui me plaît particulièrement dans la mise en œuvre d'événements comme celui-ci, c'est qu'il donne nécessairement lieu à des échanges entre des groupes de personnes qui ne se seraient peut-être jamais rencontrés autrement : participant.e.s, parent.e.s et ami.e.s, public, personnel du Musée etc.

Je souhaite également qu'il y ait peu de texte explicatif de ma démarche dans l'exposition et que ce soit plutôt par le biais de ma voix – et celles d'autres qui m'accompagneront –, que l'on puisse appréhender l'ensemble du parcours. Aussi, une fois les festivités terminées, un audioguide sera mis à la disposition des visiteur.se.s, ainsi que mon numéro de téléphone, si certain.e.s souhaitent obtenir des compléments d'information sur les projets présentés.»

Si je comprends bien, ton intention est que le public puisse s'appropriier l'exposition comme s'il s'agissait d'une porte d'entrée sur ton processus de travail et sur la manière dont tu tisses du lien chaque jour avec les différentes personnes que tu fréquentes.

«C'est tout à fait cela. Mes images ne sont pas compliquées à comprendre, chacun.e peut aisément entrer dedans sans en avoir toutes les clés. Je travaille avec le même appareil depuis presque vingt ans, un petit boîtier argentique, doté de pellicules couleur et dépourvu de zoom, qui peut aisément se mettre en poche. Peu encombrant et discret, il requiert une proximité qui correspond en tout point à ce que je recherche dans ma relation avec l'autre, et permet également de mixer des images anciennes avec des plus récentes. En conséquence, mes photographies, brutes et sans artifice, sont presque exclusivement des vues verticales rapprochées qui offrent une prise de contact directe avec le sujet. Cette manière instinctive de pratiquer la photographie fait que, parfois, il peut s'avérer difficile pour quelqu'un.e qui découvre mon travail de parvenir à différencier mes clichés d'images capturées par d'autres, lorsqu'elles sont placées au sein d'un même ensemble, mais ce mélange de pratiques qui réduit l'importance accordée à la signature au profit des sujets et des histoires qui découlent des images, m'intéresse profondément. Par ailleurs, aimant jouer avec les rapports d'échelles, j'associe de toutes petites photographies à de plus grandes, mais limite mes tirages à un format standard de 70 x 50 cm afin de conserver une proportion humaine. À la visite de l'exposition, il faudra régulièrement se déplacer dans l'espace et ne pas hésiter à s'approcher des images, comme je suis moi-même amené à le faire lorsque je photographie des sujets qui me sont, par la force des choses, devenus familiers.

En définitive, à l'image de la vie en général, tandis que des relations s'étirent et que d'autres s'arrêtent, il y en a certaines qui en déclenchent de nouvelles, par rebond. Via ce jeu de *Ping Pong*, je tente de matérialiser une question que l'on me pose souvent et qui consiste en l'organisation de mes journées. Pour cela, je répondrai simplement : venez voir l'exposition, elle est le miroir du joyeux chaos qui s'invite chaque jour dans mon agenda !»

Entretien mené par Clémentine Davin

Pour aller à la découverte des personnalités qui composent le Studio Palermo, une interview de ses membres est disponible en ligne : <https://www.horstartsandmusic.com/media/their-way-entretien-avec-studio-palermo>

Vincen Beekman - Ping Pong

24.06.23 - 08.10.23

FOMU - Photo Museum of Antwerp

Waalsekaai 47

2000 Antwerpen

Mardi - Dimanche 10H - 18H

Centre Pompidou-Metz

Aux sources multiples de la répétition

Sous la double forme d'un glossaire personnel et de sa mise en application à partir des abondantes collections du Centre Pompidou, Eric de Chassey exploite la thématique si féconde en art de *La Répétition*.

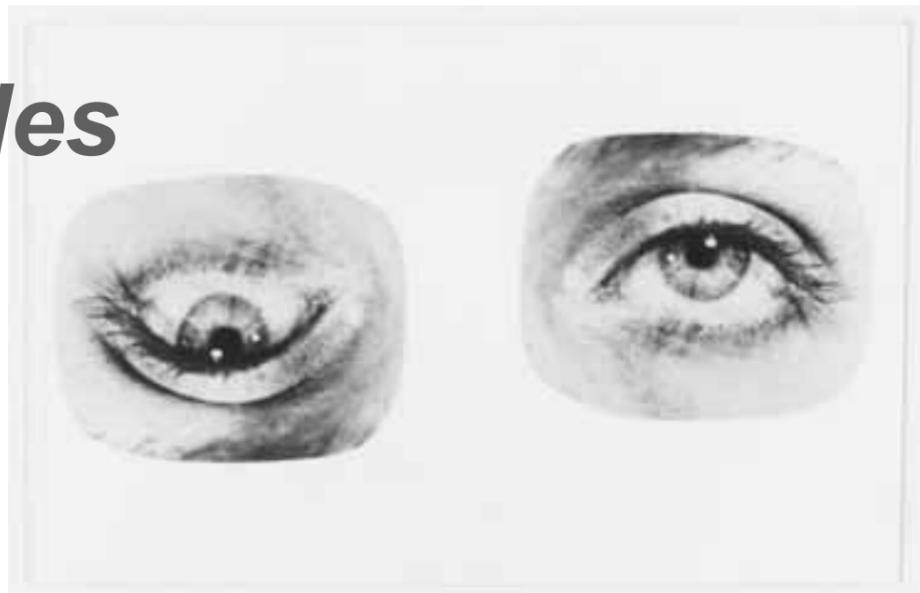
Qu'est-ce que répéter ? Est-ce reproduire ? Multiplier ? Insister ? Redoubler ? Au travers de ces différents vocables et bien d'autres encore, le champ de la « répétition » artistique est infini. Eric de Chassey, actuel directeur de l'Institut national d'histoire de l'art et commissaire de cette exposition, a éprouvé un bonheur immense, et cela se voit. Celui d'arpenter l'ensemble des collections qui ont constitué la renommée, mais qui fondent également les trouvailles inattendues, du Musée national d'art moderne – Centre Pompidou.

La thématique de son exposition, réunissant plus d'une soixante d'artistes modernes et contemporains, entend « remettre en cause l'idée simpliste que la modernité serait caractérisée uniquement par l'invention et l'exception. » La reformulation d'une œuvre, d'un concept, peut apporter non seulement des surprises, mais également s'imposer dans sa référence à une autre comme une variation qui devient œuvre à part entière. Jusqu'ici, rien de bien novateur en soi, dans cette préoccupation théorique.

Mais la première pièce exposée en ouverture, parmi des chefs-d'œuvre connus, et d'autres moins mais tout aussi engageants d'artistes des XX^e et XXI^e siècles, est un tableau de 1936, *La Répétition*, que l'on doit à Marie Laurencin. La

scène est plutôt classique, figurant le prélude à un récital, qui sera interprété par de jeunes naïades musiciennes. Derrière cette œuvre aux couleurs un peu passées, qui n'apparaît pas vraiment comme un parangon de modernité, s'en révèle une autre, qui ouvre en grand les portes du XX^e siècle : *Les Demoiselles d'Avignon*, de Picasso. Mêmes silhouettes, mêmes attitudes, même composition. Et un titre qui prend en effet à contre-emploi tout son sel.

Disposées sur un large plateau, les œuvres sélectionnées par de Chassey répondent chaque fois à l'un de ses mots-clés. On peut parfois en discuter le bien-fondé, on ne barguignera pas en revanche sur la très grande qualité des œuvres ici associées. Elles constituent une sorte de dialogue, à la fois entre elles (« Persévérer », avec plusieurs toiles d'époques différentes d'un même artiste, chez Hantai) et avec d'autres qui n'ont a priori aucun rapport temporel, technique ou signifiant. Si répéter c'est « Insister », voici la vidéo où Bruce Nauman se filme durant une heure, se laissant tomber et rebondir dans un coin de son atelier. « Insister » encore, avec cette installation qui n'a pas pris une ride, de 1971, « Les Pensionnaires » où Annette Messager met sous quatorze vitrines et en différentes sections près d'une centaine de petits oiseaux taxidermisés et revêtus de tricots. A l'enseigne du mot « Arpenter », on ne peut manquer de tomber sur l'œuvre de Claude Viallat et l'importance de Supports-Surfaces, triturant la réalité théorique du cadre, tout en apposant à l'infini une empreinte devenue marque de fabrique. « Fixer » l'image inconsciente, sa récurrence ou son obses-



Man Ray, Yeux. Lee Miller, s.d.
Epreuve gélatino-argentique, 8 x 12 cm.
Paris, Centre Pompidou-Musée national d'art moderne.
© Man Ray Trust/Adagp, Paris, 2022 - © Centre Pompidou, MNAM-CCI/Guy Carrard/Dist. RMN-GP

sion, trouve une illustration bienvenue dans *La Coquille et le clergyman*, film de 1928 de Germaine Dulac et Antonin Artaud. Dans un ordre d'idée différent, on trouve sous le vocable « Réitérer » l'adaptation cinéma de *Fase*, la chorégraphie pour deux danseuses d'A. T. De Keersmaecker et Thierry De Mey sur musique de Steve Reich, en 1982. Les sérigraphies tendance chaises électriques de Warhol, les photographies conceptuelles à partir de sites industriels des Becher, ou les cylindres de bois rond, peints par Andre Cadere et dispersés en différents points de l'espace ricochent avec les monochromes à bandes verticales de Barnett Newman, ou d'autres monochromes, en différentes variations de rouge, que conçut Marthe Wéry pour le pavillon belge de la Biennale de Venise, en 1982. Une exposition à voir et... à revoir.

Alain Delaunois

La Répétition, jusqu'au 27 janvier 2025 au Centre Pompidou-Metz, 1, Parvis des Droits de l'Homme, 57020 Metz. www.centrepompidou-metz.fr

Catalogue, *La Répétition*, par Eric de Chassey, Editions du Centre Pompidou, 112 p., 19 euros.

Egalement à voir durant toute cette saison au Centre Pompidou-Metz :

Worldbuilding : jeux vidéos et art à l'ère digitale, sous commissariat de Hans-Ulbricht Obrist, jusqu'au 15 janvier 2024.

Elmgreen & Dragset. Bonne chance. Exposition monographique, Grande Nef, jusqu'au 1er avril 2024.

Musée en plein air du Sart Tilman



En tête à tête

Campus du Sart Tilman. Sentiment étrange que de chercher son chemin dans les dédales pourtant familiers des bâtiments conçus par André Jacqmain... Il semble qu'ils soient sans cesse redéployés pour le visiteur : on les croit hermétiques, revêches à toute foulée, de par l'asymétrie de leur architecture, ils recèlent toujours de nouvelles caches à débusquer. Cette fois, au sommet du B8, on accède aux cuisines. Les signaux muraux ne s'y animent plus pour célébrer le jaillissement de frites hors des bacs d'huile, aux jalons inoxydables de l'ancien self-service.

Là, un espace vitré se trouve désormais sous la curation du Musée en Plein Air. Quoique cette galerie soit de faible superficie, il n'est pas question, pour le visiteur, portant peut-être à ses basques des souvenirs doux-amers de baroud universitaire, soulignés par le lettrage mural de Djos Janssens « slowly and violently memories comes », d'abandonner le mouvement qui l'a amené là : dans le boudoir, les sculptures de Quentin Caillaud invitent à poursuivre cette déambulation rotative, à faire le tour des céramiques, tandis qu'elles nous toisent et se détournent à fois.

Des têtes aux bouches doubles, chignons échevelés, crânes ou nez chauves-souris, fronts rougis de soleil, superposent leurs favoris, s'inversent, évoquent la mitose, articulent la genèse du rire ou du cri. Au-dessus d'un triple menton, une fossette est si prononcée qu'elle figure aussi des fesses, le cou en assise. Les orifices (orbites et bouches, pour le moins), dont les vides obscurs se confondent, absorbent le regard. Une sensation dynamique naît de la nature plurielle et recombinatoire des visages, comme s'il nous était donné

de saisir, par l'intégration circulaire — à l'inverse du zootrope, c'est ici l'observateur qui se déplace — ou les étages juxtaposés de ces faces, l'espace de transition, nuancé, entre deux manifestations d'affect. On ne se trouve donc pas à l'apex d'une émotion, comme chez Messerschmidt, auquel on pense immanquablement, mais à la lisière instantanée d'expressions contiguës.

Le cartel décrit l'exploration ludique que réalise l'artiste en allant à la rencontre de ses personnages de céramique émaillée ; ce plaisir est transmis intact lors de la visite, et nul ne s'étonnerait de voir soudain ces têtes bondir de leurs socles, semblables aux Kashira du Voyage de Chihiro (Hayao Miyazaki, 2001), prolongeant ainsi leur joie grimaçante — et la nôtre.

Catherine Barsics

« Pèye ou tiëse » de Quentin Caillaud / Musée en plein air du Sart Tilman / du 15 avril au 15 juin 2023 / du 15 avril au 15 juin 2023 / Maison des étudiants du Sart Tilman (bât B8) – 2e étage – L'agora 1 – 4000 Liège

Les œuvres sont visibles en permanence (lu.-ve. de 9h à 17h) depuis la salle d'étude à travers la vitre de la galerie / Ouverture sur demande du lundi au vendredi de 9h à 17h en téléphonant au 043662109 ou au 0499401666.

All our Yesterdays

All our Yesterdays présentée à l'Ikob, Eupen, jusqu'au 27 août 2023. La proposition, curatée par Brenda Guesnet, nous propose de découvrir ou de redécouvrir la pratique de trois plasticiennes vivant en Belgique : Lili Dujourie (1941), Sophie Nys (1974) et Angyvir Padilla (1987). Trois générations ouvrant un dialogue intime, ludique et sensible, sur la matière, sur le temps, sur la domesticité et sur l'histoire.

Empruntant son titre au roman de Natalia Ginzburg (*All our Yesterdays*, paru en 1952), l'exposition fait écho à la façon dont l'auteur développe les relations complexes vécues par la protagoniste, une vie privée teintée par les bouleversements sociaux et politiques en cours dans l'Italie des années 30. L'évocation du roman résonne avec l'imbrication des récits individuels qui nous sont dévoilés, ainsi que leur engagement vis-à-vis d'une histoire artistique, sociale et politique. La formule littéraire permet également d'envisager l'exposition comme une narration fragmentée et polyphonique, jouant sur la dissolution du temps autant que sur la contraction des espaces. Elle compose un univers fictionnel et poétique, peuplé d'objets et de matières, élaboré à partir d'une multiplicité d'œuvres et de techniques traversant cinq décennies de création. Cette riche proposition permet, par sa cohérence, de déceler plusieurs facettes du travail de chaque artiste, tout en laissant les œuvres se répondre d'un point de vue plastique et thématique.

L'espace domestique et sa charge ludique, intime ou politique se déploie autant dans les œuvres sculpturales « Roll of Patient suffering » (2019) et « Kniebank (Wolo) (2016) de Sophie Nys que dans l'installation « Lo que no parece importante pero que siempre esta ahi, no parece importante porque siempre esthaba ahi » (2023) d'Angyvir Padilla. Des objets du quotidien détournés, avec humour chez Nys et, avec une douce nostalgie chez Padilla. A partir de la sphère personnelle ou familiale, les deux artistes engagent une expérience universelle du « chez soi »¹. De ces compositions surgit également l'usage de la couleur, des tapis de yoga monochromes aux ballons dégonflés posés sur des échafaudages longilignes dans l'installation « Suriping single » (2016) de Sophie Nys. La portée des objets se déplace de leur usage vers une plasticité tant formelle que picturale. La couleur définit également l'espace. La surface bleue pastel du sable dans l'installation d'Angyvir Padilla entre en résonance avec le monochrome utilisé dans l'installation de Lili Dujourie « Côté Couleurs, Côté Douleurs » (1969). Composée de deux plaques d'acier industriel cachant ou découvrant un aplat de peinture, l'œuvre historique de Dujourie s'inscrit dans une réflexion menée par l'artiste sur l'hégémonie du formalisme américain². Un geste puissant et sobre, tel qu'on le retrouve dans la subtile œuvre « Roman (5) » (1979) de la même artiste, où une large bande de papier accueille un collage de quatre fragments de magazine laissant surgir le fond blanc immaculé, l'absence.

L'absence, la perte et la mémoire sont également en jeu au sein de l'exposition par le biais du corps ou de son évocation. Celui d'une femme emprisonnée dans un intérieur dans la vidéo « Passion de l'été pour l'hiver » (1981) de Lili Dujourie. Une suspension allégorique du temps et de son éternel cycle représenté par une silhouette de dos regardant invariablement la mer. Un corps dévoilé et fragile, lors de la performance d'Angyvir Padilla dont nous apercevons les traces dans l'installation « Vinyg's boutique » (2023) composée de vêtements de plâtre. Ou encore, le retour attendu du corps épuisé dans les « Lits de camps » (2015) de Sophie Nys. Œuvre transformant le corps en mètre étalon, l'artiste parcourt 19 km traînant le textile qui servira à construire les lits, distance représentant le trajet des ouvriers de l'industrie textile dans le Haut-Rhin au 19^e

siècle³. Enfin la voix et la musique de l'installation sonore « Contigo en la distancia » (2014) ramène à une présence fantomatique évoquant l'impossibilité de retourner dans le passé, ainsi qu'un déplacement furtif du côté du Venezuela, pays d'origine d'Angyvir Padilla.

Sans jamais tomber dans le sentimentalisme, l'exposition nous entraîne dans une expérimentation sensible de la matière. Un geste sublimé et sensuel dans les sculptures « Memories van de handen 5 et 7 » (2007) de Lili Dujourie ou encore dans les multiples installations « Home unfoldable home. Flashbacks » (2023) de Padilla. Terminons par le début, « Clepsydra (B.G.) » (2023) de Sophie Nys. Une horloge à eau, composée de deux bassins en plastiques posés sur un mobilier liturgique, nous confronte à une temporalité fugace et liquide. L'exposition agit, elle aussi, comme un éternel retour, nous permettant de nous questionner sur ce rapport dialectique entre le monde intérieur, privé et le monde extérieur, public et notre positionnement au sein de ses deux univers, et d'envisager la portée et la richesse de ces trois pratiques artistiques à la fois conceptuelles et romantiques.

Les questions de domesticité et de « chez soi » ont une portée politique. Plusieurs auteur.e.s ont travaillé sur le sujet dont l'ouvrage récent de Mona Chollet (*Chez soi : une odyssée de l'espace domestique*, Editions de la Découverte, Paris, 2015). D'autres artistes et autrices se sont également emparées de la thématique dans une portée féministe à l'image du célèbre essai « Une chambre à soi » de Virginia Woolf publié pour la première fois en 1929 ; ou encore les artistes américaines Mierle Laderman Ukeles ou Martha Rosler.

Sophie Delhasse

² En 1972, Lili Dujourie réalise « Impérialisme Américain » dont existent plusieurs variations, dans laquelle elle dénonce l'hégémonie politique et esthétique américaine des années 70.

³ Sophie Nys s'intéresse au passé industriel de la région du Haut-Rhin à l'occasion d'une exposition personnelle réalisée en 2015 au Crac Alsace sous le commissariat d'Elfi Turpin.



ausstellungsansicht, © foto Lola Pertsowsky



© foto Lola Pertsowsky

VOYELLE

Les films Super 8 de Francis Schmetz



L'IKOB a eu la très bonne idée de remettre dans la mémoire collective ses films Super 8 rarement montrés.

Dans ses films, Francis Schmetz aborde la question de l'être. Les douze courts métrages de *Voyelle* présentés dans la Black Box de l'Ikob élargissent cette question et montrent l'être, avec tout ce qu'il peut comporter : « l'ennui, tuer le temps, la fatigue de vivre ». L'extase et le désespoir se côtoient à tour de rôle. Les motifs vont de situations quotidiennes, comme le pétrissage de la pâte ou d'un sac en plastique dans le vent, dans lesquelles tous les spectateurs peuvent se retrouver, à des situations de voyeurisme auxquelles personne ne peut se soustraire, en passant par des moments absurdes et comiques. Schmetz exploite dans ses films toute la richesse de signification de la quête du sens et ce, avec une intensité vitale.

02.05.–27.08.2023
IKOB

La pleine liberté du « monde à soi » de Suzanne Valadon



Suzanne Valadon, *La Chambre bleue*, 1923.

Huile sur toile, 90 x 116 cm. Achat de l'État, 1924.

Paris, Centre Pompidou - Musée national d'art moderne, LUX.1506 P, en dépôt au musée des Beaux-Arts de Limoges © Centre Pompidou, MNAM-CCI, Dist. RMN-Grand Palais / Jacqueline Hyde

Le Centre Pompidou-Metz consacre à l'artiste peintre (1865-1938) une rétrospective magistrale, qui renverse largement les préjugés quant à son œuvre et l'ancre résolument dans une modernité du réel et de l'émancipation.

En couverture du catalogue de l'exposition, un autoportrait de Valadon toise le lecteur d'un regard quelque peu dédaigneux. Cheveux sombres coupés court, sourcils marqués, bouche ferme, joues tombantes, menton solide, un simple collier à la base du cou. Les épaules dénudées laissent entrevoir l'épaisseur des bras et le buste... qu'une bande de papier jaune sur la jaquette, marquée de son nom, dissimule curieusement. Il faut ouvrir la jaquette pour découvrir au complet cet autoportrait de 1931. L'artiste s'est représentée les seins nus, qui sans être disgracieux sont marqués, comme tout corps vieillissant, par le poids des ans. Suzanne Valadon, à 66 ans, ne cache rien d'elle-même, et sans complaisance aucune. Fidèle à la boutade qu'elle réservait aux clientes de la bourgeoisie parisienne qui lui commandaient un portrait : « *Ne m'amenez jamais une femme qui cherche l'aimable ou le joli, je la décevrai tout de suite.* »

Depuis près de soixante ans en France, aucune exposition d'envergure n'avait pris en compte l'œuvre si singulière, à la croisée des XIXe et XXe siècles, de Suzanne Valadon, ni ne l'avait envisagée dans cette perspective d'entre-deux. La Fondation Gianadda, dans le Valais suisse, donnait en 1996 un très bel ensemble de l'œuvre qui, à sa mort en 1938, comptait près de 500 toiles et quelque 300 travaux sur papier (dessins surtout et gravures). Plus récemment, à la faveur de la relecture en cours d'une histoire de l'art par trop masculinisée, Valadon connaît une redécouverte naturelle, qui débute en 2021 à la fondation Barnes de Philadelphie. Son titre : *Model, Painter, Rebel*, trois facettes d'une même personnalité, qui gagna son indépendance d'esprit et sa liberté de création avec énergie, endurance, et caractère bien trempé.

Directrice du Centre Pompidou-Metz et commissaire de l'exposition, Chiara Parisi a pris pour titre *Un monde à soi*, en référence à Virginia Woolf et *Une chambre à soi*. Explicite, ce titre a deux mérites. Le premier, envisager l'artiste s'appropriant son parcours dans son époque, passant du rôle de fille sans le sou à celui de modèle passif (dès ses 15 ans) ou de muse déshabillée des maîtres masculins, puis à celui d'artiste agissante, qui décide de le devenir et réalise son premier tableau à l'atelier en 1883. Elle a 18 ans et n'arrêtera de peindre que peu de temps avant sa mort en 1938. Le second mérite n'est pas moindre, éviter de se focaliser excessivement sur l'aspect souvent jugé scandaleux de la vie de Valadon. Fréquentant la bohème de Montmartre, femme libre de ses mœurs et choisissant ses amants (plutôt que l'inverse), elle forme un ménage explosif avec son fils bientôt peintre Maurice (reconnu bien après sa naissance par Miquel Utrillo) et par un ami proche de celui-ci, André Utter, de vingt-et-un ans le cadet de Valadon. Il deviendra son second époux, et la figure centrale de plusieurs de ses œuvres. *Un monde à soi*, c'est donc à la fois celui de l'atelier, esquisses, dessins, peintures personnelles, des portraits de commande mais jamais bâclées, des natures mortes, des scènes familiales, des nus, femmes, filles ou garçons, et des autoportraits, nus également. En 1909, elle peint *Été*, une œuvre allégorique tirée du paradis d'Adam et Eve. Elle-même tient la pomme, dans une posture sensuelle et presque ingresque, tandis qu'André Utter tend sa main et l'entoure, le sexe en évidence : c'est la première œuvre de l'histoire de la modernité par une artiste femme, figurant un nu masculin de face. Pour exposer l'œuvre au Salon d'Automne de 1920, elle devra néanmoins recouvrir l'objet du délit d'un chaste feuillage de lierre.

« *J'ai dessiné follement pour que quand je n'aurais plus d'yeux, j'en ai au bout des doigts.* » Suzanne Valadon

« *Le parcours est à l'image de son œuvre* » commente Chiara Parisi, commissaire de l'exposition. « *Nous avons imaginé une déambula-*

tion affranchie d'un cheminement imposé par une chronologie ou un découpage thématique. Pour que cela soit réussi, il fallait replacer son travail dans l'écosystème artistique qui l'entourait, qui a pu forger son œil autant que ses inspirations plus anciennes. Bien que libre et indépendante, elle était elle-même en prise avec la constellation artistique de son temps car Valadon a joué le rôle de véritable « passeuse » d'un siècle à l'autre. Le parcours a été l'occasion de tisser entre les lignes de la biographie de Valadon. Si elle évolue au cœur de Montmartre à l'aube du XXe siècle, ses sources fécondes d'inspiration se trouvent aussi du côté des grands maîtres de l'histoire de l'art en son temps que l'on présente aussi dans l'exposition : Puvis de Chavanne, Renoir, Toulouse-Lautrec, Degas, qui est un ami, un soutien, et l'un des premiers collectionneurs de ses dessins et gravures... sans négliger de grands aînés, Gauguin ou Cézanne. Valadon le fait avec ses toiles si singulières, réalisées sans fioriture et qui flirtent parfois avec la distorsion tant elles ne cherchent pas à plaire, mais plutôt à transcrire un état d'âme. »

Ne pas chercher à plaire, et s'astreindre à travailler à partir du réel, donnent à l'art figuratif de Valadon une puissance picturale qui n'épouse aucun code des avant-gardes (même si elle a pu fréquenter Derain ou Picasso), mais qui s'écarte tout autant de la peinture académique. Ses œuvres connaissent un certain succès public, elle sera sous contrat avec plusieurs galeries, et en 1924, l'État français acquiert *La Chambre bleue*. Œuvre splendide et dérangeante encore, elle présente une Olympia bien en chair, étendue sur un sofa aux tissus colorés, dans un vêtement ample et décontracté, la cigarette aux lèvres, perdue dans ses pensées et le regard absolument ailleurs. Rien d'une odalisque langoureuse et séductrice de Matisse. Sa façon de présenter un réel sans fard, sans concession, et d'imposer sa vision féminine de la sexualité féminine, dérouta les critiques. Ils acceptent Valadon tantôt pour sa peinture de caractère qu'ils qualifient alors de « virile », tantôt la dédaignent car précisément, elle chasse de ses toiles la douceur féminine qui réussit si bien à Marie Laurencin. Cette ambivalence, pour le visiteur d'aujourd'hui, constitue justement l'un des attraits de Valadon. Au détour d'une cimaise, il suffit de tomber sur les peintures *Alice* (1933) ou *Les Enfants Blanchard* (1937) de Balthus pour mesurer que la quête complexe de vérité chez Valadon, qui peignit également de jeunes adolescent/es, n'est pas dénuée cependant d'un érotisme étrange et potentiellement lascif. L'héritage de Valadon ne s'arrête pas là, puisque des artistes contemporaines telle que l'Américaine Betty Tompkins (1945) ou la Franco-suisse Agnès Thurnauer (1962) associent explicitement le nom de Valadon à certaines de leurs œuvres. Et cette rétrospective est là pour le démontrer en toute autonomie : avec Suzanne Valadon, il était temps pour nous de retourner le sablier.

Alain Delaunois

Suzanne Valadon. *Un monde à soi*, jusqu'au 11 septembre au Centre Pompidou-Metz. 1, Parvis des Droits de l'Homme. 57020 Metz. www.centrepompidou-metz.fr

L'exposition ira ensuite au Musée d'arts de Nantes, du 27 octobre au 11 février 2024, puis au Musée national d'art de Catalogne, à Barcelone, du 18 avril au 1^{er} septembre 2024. Catalogue.

Suzanne Valadon. *Un monde à soi*.

Sous la direction de Chiara Parisi, avec des essais de Chiara Parisi, Philip Dennis Cate, Jean-Paul Delfino, Daniel Marchesseau, Yelin Zaho et les focus de Sophie Bernal, Paula Birnbaum, Sophie Bramly, Magali Briat-Philippe, Louise Chennevière, Gwendoline Corthier-Hardoin, Gilles Genty, Stéphane Guégan, Céline Le Bacon, Claire Lebossé, Constance de Monbrison, Saskia Ooms, Florence Saragoza et Jeanine Warnod.

Éditions du Centre Pompidou-Metz, 264 p., 42 euros

Photo: affutez vos regards (Gladieu – McCarty – Ascolini)

Trio en équilibre : réalité figée chez Gladieu, réel revu comme fiction chez McCarty, archéologie géométrisée entre rêve nocturne et clarté solaire chez Ascolini. De quoi s'interroger à propos de ce qui nous reste en mémoire lorsqu'on est passé du présent fugace vécu au présent durable du cliché développé.

Chacun de ces trois photographes se propose d'affûter notre regard. Gladieu invite à repérer un clonage citoyen, à mettre en rapport décors collectifs et individus, à collecter les indices révélateurs. McCarty démontre que la réalité rejoint la fiction en associant la barbarie guerrière des adultes à des supports ludiques pour jeunes et traque le mensonge illusionniste. En dématérialisant architecture et sculptures Ascolini suggère une redécouverte de l'espace et révèle une géométrie élémentaire complexe.



Etudiantes dans le premier cinéma 3D à Pyongyang
© Stephan Gladieu courtesy School Gallery/Olivier Castaing



Cendrillon de Gaza/Nord de la bande de Gaza, 2012
© Brian McCarty

Palazzo Te de la série "Mantova il segreto della città", Mantoue Italie 2002 Coll. Musée MPC
© Vasco Ascolini

Portrait d'un peuple figé

Les citoyens de la Corée du Nord que Stephan Gladieu prend en portrait posent. Ce qu'on connaît de leur pays reste assez nébuleux. Pourtant ces personnes ont accepté de poser devant un photographe étranger issu d'un pays démocratique. Et c'est précisément l'attitude que chacun prend qui nous apprend comment vit un peuple qui nous est inconnu.

Ce qui frappe d'abord ne vient pas d'eux mais d'un régime. L'architecture urbaine est pesante, lourdement pesante, à l'allure reliée à une pratique de construction des années 50 du siècle précédent. Rien n'atteste vraiment du modernisme. En quelque sorte un figement temporel.

L'habillement est communautaire. Dès qu'il s'agit d'une collectivité institutionnelle, l'uniforme est de mise qui indique une appartenance à. Et certains signes sont récurrents, comme ce badge rouge arborant la tête du président et celle supposée de son ancêtre direct. Signe davantage d'obédience que de reconnaissance. D'autres signifient plutôt une affirmation corporatiste. Quant aux familles, bien sûr, les hommes sont en pantalon et les femmes en robe. Exception faite pour certains métiers comme la culture du riz ou, étonnante, une sorte de parodie à la James Bond où apparaissent des sourires. Peu de fantaisie à travers cette galerie de costumes, hormis une robe de mariée.

Car ce qui domine, c'est le sérieux. Individuellement, chacun(e) semble devoir montrer une image de personne qui est empreinte de réflexion, d'intériorisation de l'importance d'être là, même dans des situations de loisirs. On dirait même que les enfants sont encore plus attentifs que les adultes à ne pas paraître futiles, dissipés, spontanés.

À vrai dire, il ne semble pas que la volonté de Gladieu soit de montrer un régime politique rigide, peut-être même étouffant. C'est naturellement, à travers leur attitude, que les autochtones témoignent de la lourdeur environnante.

Les jeux de la guerre

Partant de témoignages dessinés par des enfants ayant vécu des épisodes guerriers en Ukraine, Palestine, Irak, Afghanistan, Liban, Lybie, Soudan, Yémen, Syrie... Brian McCarty a mis en corrélation des photos de champs de batailles et des jouets. Ils sont figurines militaires et engins guerriers, ils sont également personnages féériques ou ordinaires. Ces clichés sont accompagnés du dessin réalisé par chaque enfant narrateur.

Le contraste des paysages réels, des jouets et du dessin forme un ensemble assez interpellant. Il fait mieux ressentir l'atrocité de ces conflits armés qui finissent toujours par engendrer des victimes civiles. Des morts bien sûr. Mais aussi des traumatisés qui traînent durant leur existence les souvenirs d'une enfance assassinée par une violence fanatique. D'ordinaire, jouer à la guerre lorsqu'on a dix ans est de l'ordre du ludique. Mais lorsque ce sont les adultes qui jouent, le mal est véridique, irréversible, intolérable.

Le travail de Brian McCarty pose indirectement la question des simulacres donnés à des enfants comme s'il fallait se préparer à l'inéluctable en vue de l'âge adulte. Il nous interroge aussi à propos d'autres joujoux, comme ces héros de contes de fée ou d'amour mirifiques, style Barbie ou Ken, qui s'articulent autour de rêves plus ou moins utopiques.

Paradoxe du noir révélateur du blanc

Ces monuments alignés, les voici soudain transformés en géométrie presque pure. Il en ressort une beauté particulière, presque mathématique. C'est qu'Ascolini inscrit ce contraste obscurité/clarté comme un moyen de révéler le sujet qu'il photographie. La partie obscure de chaque cliché argentique renvoie l'œil vers la blancheur d'une lumière éclatante.

Ce qui est alors regardé prend un relief particulier, que ce soit une construction ou un être vivant. Ce qui est éclairé est, dirait-on, modelé, reconstitué, rendu à l'espace comme s'il s'agissait d'une œuvre ou d'un être en trois dimensions. Les détails prennent sens. Ils acquièrent une présence qu'atteint rarement une photo couleur.

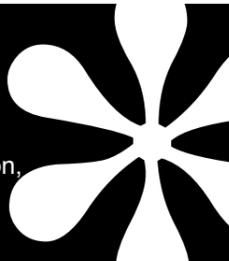
Du coup, la matière et sa présence sont transmis à notre perception avec une brutalité qui en accentue la géométrie en l'épurant. Ce n'est pas uniquement l'apparence d'une ambiance, car celle-ci n'a rien qui suggérerait une pénombre chargée d'un mystère à connotation anxiogène. Au contraire, c'est la radicalité d'une opposition qui semble supprimer toute sensation autre qu'une réalité purement formelle, une évidence intellectuelle.

Michel Voiturier

« Corée du Nord » – « War-Toys » – « Ciseler la lumière » au Musée de la Photographie à Mont-sur-Marchienne jusqu'au 21 mai 2023. Infos : +32 (0)71 43 58 10 ou <https://www.musee-photo.be/fr/LeMusee-fr.html>

Chronique 27

Aldo Guillaume Turin

Dan Van Severen, Wagenia,
Walter Benjamin, Hlynur Palmason,
Lucile Bertrand, Elise Leboutte.

UN TEMPS SANS AGE

Voici une gravure datée et signée Dan Van Severen, elle est sérieuse, s'inscrit, comme pour rappeler une tâche à laquelle l'artiste ne cesse d'arrimer son désir, dans une suite de travaux réalisés sur grand support où la figuration s'absente, où la notation est brève quoique flottante. A l'époque de sa conception, le démontage des mécanismes de la tradition artistique telle qu'envisagée en Occident était à son sommet : ce peintre, au travers de son œuvre, s'éprouvait dans une tension permanente entre rupture voulue avec les images d'avant et hypothèse d'un renouveau, lequel se montre a posteriori un siège dirigé avant tout contre des objectifs esthétiques cherchant à feindre. En Flandre, ce combat, loin d'être celui d'un style, bien qu'il y eut durant la juste après-guerre l'éclosion de diverses écoles contrastées, a la particularité d'être acéphale : pas de maître du jeu au pays où infiltrer tous les recoins de la vie intime et de l'approbation envers une activité de langage toujours en inadéquation avec l'édifice des conduites systématiques, ressortit à l'insubordination, consubstantielle à un besoin d'essor.

L'appréciation de ce tirage dépend, du moins à ce qu'il semble, non de ce côté épuré et d'une minérale contention que l'on reconnaît à cet artiste, mais plutôt du choix réflexif – ici et bien entendu ailleurs, et surtout dans un grand nombre de ses toiles – de restituer la forme à la forme. Un monde intérieur de poussées, de fracas silencieux et appauvris dans leur résonance retiennent les éléments constructifs de glisser à une attention distraite de soi, incoordonnée ou superficielle. Il s'agit de fracas que s'emploie à répercuter les sens, à l'instar de ce que l'on goûte lorsque s'éteint un feu pénétrant, la sorte de douceur qui succède à la colère des flammes rouges. Peu répandue hors Belgique (où Van Severen est né et décédé), l'œuvre n'a jamais opté pour la compétition. L'« avant-garde », en vertu de quoi il a fallu à plusieurs générations se définir selon la loi des camps et des clans, perd avec celle-ci beaucoup de ses atours logistiques, sinon, à de multiples reprises, de ses prérogatives (toute « avant-garde » relève du mythe de la stratégie conquérante et, par conséquent, de la prédiction).

Quel courant ? Ou bien : quelle tendance ? Quel pacte, s'il en est, avec la modernité ? Quel archétype plastique ?

Il est utile de ne pas entrer en délibération à propos de codes et de schémas usés en ce qui concerne ce peintre : on note qu'il a poursuivi par la voie de l'abstraction soustractive (ce n'est pas une règle de grammaire) une quête du simple, le rabattement de soi sur des profondeurs autres, nanties de repères encore non contaminés par le savoir analytique. Ce qu'elle demande, cette quête, c'est de laisser venir au monde une pratique non calculable – c'est un examen de la qualité même, de la douceur inhérente à une forte discipline formelle –, c'est d'emporter, une fois le feu éteint, le mélange d'air et de brume qui, déposé sur le front, rappelle ce que le feu a d'exacerbé. Mais, au-delà : tant de retenue dans le geste – et si peu d'arrogance dans les couleurs, vacillantes au fond de ce gris divisé en harmoniques qui les enserrant ! Cette gravure : un tracé résumé en un entretissement de lignes droites, délimitant des périmètres anguleux : sont-ils là pour dire le lot de brindilles à l'origine des sinogrammes – pour esquiver depuis ses premiers moments la levée d'une lice dans son aspect rudimentaire ? L'important, comment en douter, tient dans seulement l'apparaître, tel un don inattendu offert en excès de la géométrie qui s'expose.

*

A mi-parcours des années soixante-dix, au terme sous peu atteint par le dernier siècle, il tombait une espèce de torpeur paralysante aux abords du fleuve, vers le soir, à Kisangani ; elle surprenait toujours, elle constituait la Némésis du pouvoir de l'homme sur terre. Elle se laissait ressentir surtout à la saison sèche et, tandis qu'on cheminait tout au long du sentier de latérite, à peine distant d'un mètre ou deux des eaux vertes et brunes, on en puisait un mélange de sons assourdis et de matité étouffante au creux des oreilles. Cette atonie écrasait le paysage alentour, les berges boueuses comme les moignons de forêt tropicale qui, étirés et triturés par des brumes d'herbes hautes, fermaient de partout l'horizon, l'aveuglaient comme autant de figures périssables supposément destinées à prévenir le monde de la pulsion et du rêve que l'on porte en soi contre la moindre tentation de vouloir durer. De vouloir que l'invisible se rende capable d'investir le tout de la vie. Une perception cependant, seule dans son genre, débordait très largement la raison auprès de laquelle ne cessaient de se ranger, en ces instants, les liens créés par-delà l'idée de la mort, qui s'imposait, qui réfrénait les sautes de l'esprit en désordre, et c'était, cela, un coup de pied donné vers la surface du fond d'un engourdissement aussi borné que perméable au néant. On gardait en effet en mémoire ce qui, une heure à peine plus tôt, à l'étape de route, avait déjà préparé le terrain à tant d'émotion intime, lui ouvrant des portes afin qu'elle parle d'elle-même. De ce souvenir empreint de partage, on retrouve bien des nuances dans un livre signé V. S. Naipaul, livre intitulé fort à propos *A la courbure du fleuve* : l'écrivain y privilégie, à la faveur de

quelques-unes de ses digressions autour du flux de conscience, la subjectivité unifiante née au contact d'objets usuels fabriqués à partir d'un substrat naturel, ces *realia* inscrits dans une lignée que l'Afrique considère comme sa tradition. Car, en amont de la ville qui fut soumise aux finalités coloniales, avec leurs enchaînements de forfaits, leurs velléités normatives, se trouve l'emplacement des pêcheries Wagenia, où un savoir-faire à l'expressivité sans pareille s'est perpétué. Le lieu lui-même, on pourrait le dire l'équivalent d'une rétrospection aboutie, matériellement réussie, puisque, à front de rapides tressant des éclairs au sein des abîmes de l'eau, il recueille par brassées entières l'instance du passé sans nullement l'apurer. Toute l'existence quotidienne des gens du village consiste en la fabrication de pieux de bois assez effilés pour fendre le vide de l'air, de nouages de lianes et d'immenses et impressionnantes nasses coniques en bois qu'ils associent, moins selon une logique de chasse à l'animal que selon la poussée ininterrompue d'une force, d'une proximité première, au plan d'invention de tels volumes ajourés, de telles lignes prédominant fonction et usage – relevant de l'art des lignes, l'art tout court. Et l'on se souvient que, sur une rive épargnée là-bas par l'invasion du pandanus, des pêcheurs qu'avaient au préalable atteints les gifles du courant, isolés entre eux par des perles d'écume, relevaient leurs filets et, remontant la piste de leur essentielle filiation, dressaient sur le sol, une à une, précautionneusement, les nasses, et que le sol était à présent un socle de la plus rare beauté.

*

Parce que l'un de ses derniers essais, *Sur le concept d'histoire* de Walter Benjamin aurait pu étonner, mais il arrive se dit-on à point nommé pour une partie au moins de la critique. Il y a là plus que l'or, vrai ou prétendu, d'un raisonnement épistémologique d'une fécondité entremêlée d'exemples éclairants, tirés de l'expérience de l'auteur : il y a une attention à l'esprit, ce dernier fixant les questions, acceptant la résistance que lui oppose le réel, soit une lisibilité encore inaperçue. Rédigé en langue allemande le texte ne compte pas moins de six versions se disputant le gage de divers signifiants majeurs, dont celui rapporté au problème, central aux yeux du philosophe, des vainqueurs face aux vaincus du *Zeitgeist*, désigné comme tromperie. Désormais accessible en français, suivant la méthode comparative, ce travail se construit à l'intérieur d'un échafaudement plus vaste, celui du choix de ne jamais faire servir l'histoire millénaire à ses propres desseins.

*

Le dernier et fort prisé film du cinéaste islandais Hlynur Palmason met en parallèle l'activité sporadique, sans cesse contrariée par les événements, d'un photographe qui pourrait bien n'être pas un simple amateur, et les obsessions, voire la pensée vive, inquiète, que le metteur en scène ne cache pas de nourrir. Ne faut-il pas admettre qu'il ressort des images de cet auteur en constante mutation esthétique le sentiment qu'il y prend appui, comme si, à la passion de l'absolu dont attestent ses expérimentations formelles, était confiée l'initiative et qu'il suffisait d'obtempérer ?

En un premier moment, *Godland* – le titre du film semble aussi suggestif qu'être voué à quelque fardeau programmatique – apparaît telle une œuvre cherchant de toutes parts à conquérir son objet, et cet objet, c'est la transmission d'une quête et la manière dont l'écriture cinématographique la comprend. L'issue de l'entreprise sera aporétique : cette quête aura échappé à toute planification. Et il y a tout d'abord ceci : une narration débute et se poursuit qui a pour arrière-plan cette Islande où, aux trop faciles symboles évoquant, à l'aide de brumes matinales, de dangereux précipices et de jaillissements de lave crachée par un volcan, une transcendance aussi lointaine qu'indéchiffrable, se substitue le goût pour une nature dont on se demande si l'homme, comme on a voulu le croire, est vraiment le centre et la mesure. Ou si, délégué à l'interprétation de la volonté divine, il l'a jamais été. Un jeune photographe et la santé rien moins que défaillante, s'exerce à l'art du portrait, et ce tandis qu'il doit traverser en caravane des paysages hostiles, eau et froid, et ciel livide. Il plante dans ce décor un appareil de prises de vue qui frappe aussitôt par son aspect vétuste, à la limite de l'irréel, de l'impossible – on est en fait projeté fin dix-neuvième siècle. Le personnage a une particularité, il est en effet à lui-même son propre double puisque l'on apprend qu'il se compose, qu'il endosse aussi le rôle d'un prédicateur chargé par son église d'édifier sur un rivage peuplé de rares habitants un sanctuaire. Le périple qui est le sien ne serait qu'une partie à gagner. Or on apprend de plus, au point de départ du film, que ce sont d'authentiques négatifs sur verre, qui sont sept, qui en ont constitué la source. Cette approche d'un regard médiatisé à l'aune de l'influence de jadis prête aux daguerréotypes

que réalise le voyageur leur sens véritable et leur nécessité au cœur de la fable, dans une élaboration où figement et mouvement alternent, se confrontent, demeurent en lutte – fondamentalement l'échec est la menace qui plane ici. Empruntant au format carré aux angles arrondis caractéristique de la méthode par empreinte, le film accueille beaucoup de la rêverie qu'infuse le mystère spécifique au procédé, lequel est souvenir de ce qui affectait à la fois l'attitude du modèle prenant la pose et celle de l'imagier, mais, plus que leur attitude et ce qu'elle impliquait de subordination à la durée, leur conscience en profondeur, leur participation à l'être.

On dira que Palmason, car il rompt avec l'archivisme qui risque de peser quand on cite une technique, quand on la met en abyme, se prend, par là, à interroger le rapport problématique avec la figure des choses – son odyssée ressemble à une méditation désireuse de ne pas ignorer les aspects confus du monde, si possible d'y accéder. Il en va selon lui de ce rapport comme d'une ombre qui tomberait du regard qu'on lui porte : sur le fil d'un tournage aux scissions équilibrées et régulières, marqué à chaque instant par un juste tempo, par le hasard affleurant de l'usage de la lumière directe, il divise son film en deux blocs, non, il convient de parler de deux courants plutôt. Figement et mouvement n'y représentent pas uniquement le contraste entre illusion, prise d'image, photographie ou cinéma, valant pour extériorité pure et – en face – exténuation due à l'impuissance à combler une image avec de la vie ; il s'agit, au-delà, de distinguer entre invention de la photographie et existence articulée autour d'un indomptable, l'image restant étrangère, à jamais aliénée à ce qui jamais ne se montre, à ce qu'il est banni de connaissance d'inscrire dans le visible. Sans doute, à ce degré, est-ce la séquence du portrait quemandé par le guide de la caravane, vieil autochtone vis-à-vis duquel le prédicateur se découvre en haine, la meilleure allusion à la précarité des signes ici conjurée, à ce rapport figé avec la donnée empirique – et au forçage d'un schème en lieu et place de la réalité telle qu'elle est. Cette séquence aboutit au meurtre de celui qui fait la demande, il sera suivi d'un second meurtre plus tard – une mort est vengée, mais le constat demeure que le photographe assassin n'aura pas réussi à instaurer le monde de son rêve, et que le portrait refusé dans un geste propitiatoire aura servi de détonateur à une violence inouïe. Dont le blanc de la neige, à la toute fin du film, voudra faire oublier qu'elle règne toute-puissante.

*

Le rapprochement entre deux artistes plasticiens oblige plus d'une fois à la relecture de leurs travaux respectifs, relecture la plupart du temps suscitée par des différences avouées ou secrètes. Un tel souci aura inspiré le choix des formats, ou des dispositifs, tout autant que la logique d'accrochage – une exposition réunissant, sur des thématiques ou des inspirations parfois divergentes, des univers, des langages n'ayant que peu à voir entre eux appelle également, de la part du spectateur, une attitude respectueuse de l'énigme à l'état natif contenue par cette sorte de rencontre où deux paroles sont moins chargées de symboles distincts que tentées de faire frémir séparément. C'est pourquoi l'initiative prise par Yves Depelseñaire, essayiste, de créer un rendez-vous entre Lucile Bertrand et Elise Leboutte accroît l'intérêt pour ce qui se cherche dès lors que se présentent en simultané des développements de matière et de couleur venus d'esprits singuliers, personnels, et tout à la fois élargis aux dimensions d'un autre. A son invitation, il est maintenant permis d'explorer, à intensité égale, des formulations se répondant par-dessus les prédicats convoqués. Dans les grandes salles du CCN de la ville de Namur, Leboutte, qui est peintre, aligne des toiles où, ajout après ajout, incompatibilité après incompatibilité, l'éclaircissement motivé par les surfaces pénètre – jusqu'à atteindre un niveau de cristallisation de l'ordre de la transparence la plus indéfinissable – le support, lui une réalité aucunement perdue. Ces toiles sont inhérentes au lieu, elles sont comme un événement réjouvénéateur des lumières blanches qu'il reçoit d'au-delà des baies vitrées. A ces réflecteurs inédits, les travaux de Lucile Bertrand, au sol, ou descendant des plafonds comme une pluie fine en été, donnent plus qu'un nouveau dehors. Il se dégage de ses installations, et assurément à bon droit, une plénitude renforcée, et c'est étrange, par l'impression de légèreté des matériaux auxquels elle a recours, tulle, verre, jusqu'au son suggéré par une série de partitions posées à juste distance des murs alentour, en attente, hors des marges de la mélodie et du contrepoint, d'un acte vocal à venir.

Répétition: Une histoire sans queue ni tête?

Manuel Alves Pereira est un artiste qui a réalisé la couverture du FluxNews N° 42 en 2007 avec une photo le représentant lors d'une performance. Quelle ne fut sa surprise quand, lors d'un séjour au Portugal en mai dernier, il se retrouve nez à nez avec ce dessin de l'artiste portugaise Carla Filipe. (1) Celle-ci reproduisant en dessin à l'identique la couverture de ce numéro dans le cadre d'une exposition à la Fondation Serralves.

Ce qui m'a frappé en premier, c'est la reproduction de la chimère sur la partie gauche. Une interprétation libre qui ne respecte en rien le logo de la triade animale qui figure sur la partie gauche du journal depuis sa création. En effet, on constate ici que la queue de la chimère qui figure un serpent est dirigée d'une manière belliqueuse vers la droite. Dans cette iconographie imagée n'existent que le serpent et le lion qui font cause commune. Étrangement le dessin du serpent de Carla Filipe se rapprocherait plus de la sculpture d'origine. J'ai appris depuis peu que le bronze d'origine étrusque retrouvé au 15e à Arezzo sans la queue, a été restauré fin 18e par Francesco Corradori avec une erreur d'interprétation puisque pour des raisons inconnues la tête du serpent mord la corne de la chèvre sur le dos de la chimère. (2) Or, selon les historiens contemporains, le serpent était censé se retourner contre Bellérophon, l'agresseur présumé de la Chimère.

Tout ça me fait penser que si aujourd'hui avec les moyens techniques à disposition une copie à l'identique de la Chimère d'Arezzo est rendue possible (en veillant naturellement à rendre à la queue sa liberté d'origine en conformité avec le mythe), cette copie serait en fait plus vraie que sa restauration qui trahit l'origine du mythe. Pour cette raison, l'idée de refaire ce bronze m'avait déjà traversé l'esprit, il y a de ça une bonne vingtaine d'années. C'est toujours d'actualité. Carla Filipe, en réinterprétant librement cette chimère, n'a fait que réactiver cette vieille obsession. Une histoire sans queue ni tête? Pas si sûr...

L.P.

(1) Le travail de Carla Filipe (1973) investit une zone où les frontières entre culture légitime et culture populaire sont poreuses. Ses œuvres questionnent le passé de sa famille, le Portugal et les réalités politiques et sociales actuelles dans un flux de conscience mêlant textes et illustrations.

(2) Probablement pour des raisons pratiques de facilité de soudure, la restauration effectuée par cet artiste a permis de souder la queue afin que la tête du serpent soit orientée vers une corne de la chèvre.



Mail de Manuel Alves Pereira, mai 2023: « Pendant mon séjour au Portugal en ce début mai, je suis passé à Porto et j'ai été voir une expo. Il y avait une rétrospective d'une artiste portugaise Carla Filipe et je suis tombé sur ceci... »



Filip Francis a pris la tangente!

Filip Francis, le roi de la vision périphérique vient de sortir du cadre, définitivement, en ce début 2023. Nous lui rendons hommage par ces deux photos très explicites le montrant dessinant lors d'une exposition en 2001 «Homages/Outrages Picasso» au Mamac.

Dans le N°24 de FluxNews, un texte sur sa démarche concernant le champ de vision périphérique lui était consacré.



Léon Wuidar: «Une peinture à géométrie variable»

Si cet été vous passez du côté d'Aix-en-Provence, n'hésitez pas à découvrir le Bonisson Art Center, situé à Rognes, un hommage à Léon Wuidar lui sera consacré. Ce sera la première exposition personnelle à lui être consacrée en France.

Sous le commissariat de Marjolaine Lévy et avec le soutien de la galerie Rodolphe Janssen, l'exposition mettra en dialogue les œuvres de Léon Wuidar avec les abstractions de quelques artistes belges, Jo Delahaut et Marthe Wéry, mais également avec les œuvres de Geneviève Claisse, Auguste Herbin et Aurélie Nemours. L'abstraction narrative et engagée de l'artiste argentine Ad Minoliti offrira un contrepoint contemporain et une actualité à cette histoire parallèle de l'abstraction qu'incarne l'œuvre de Wuidar, une peinture à géométrie variable.

Si pour Marjolaine Lévy, sa peinture peut s'interpréter à géométrie variable, le caractère trempé de l'artiste, lui en

tout cas ne l'est pas. Léon Wuidar a définitivement opté pour ne pas présenter ses carnets de dessins en 2024 à La Boverie pour une exposition consacrée à l'art abstrait. Pour lui, en agissant de la sorte, c'est une manière de contester le manque de politique culturelle véritable dans ce musée. Il s'en explique: «Depuis trop longtemps le politique place les musées dans une situation difficile voire impossible. Il serait trop long de commencer ici à établir une liste de critiques. Nous sommes quelques uns à le penser.»

Les carnets de Léon Wuidar ont déjà été exposés au White Cube à Londres et au Macs à Hornu, ainsi qu'à Zurich.

Léon Wuidar, Une peinture à géométrie variable
20.05 > 17.09.2023
Bonisson Art Center, Rognes, France



>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



Angel Vergara

Dans l'instant

23.04 — 08.10.2023
Grand-Hornu



MACS

Musée des Arts Contemporains
Grand-Hornu

