



FLUX NEWS

Trimestriel d'actualité d'art contemporain: oct, nov, décembre 2023 • N°92 • 3€



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

2 Édito. Wiels, expo Francis Alÿs un texte de Pierre-Yves Deasaive

3 Un regard croisé de Jeanpascal Février sur l'étude de portrait chez Lynette Yiadom-Boakye et Georges Condo à travers deux expositions au Portugal et à Monaco.

4 Une exposition de Laurence Dervaux au Bps22 interview de l'artiste par Clémentine Davin. Liège Art au Centre, expo dans la ville par L.P.

6. Entretien avec Stéphane Lambert autour de Nicolas De Stael par Véronique Bergen

7 SMAK, expo de Jan Van Imschoot, un texte de Messieurs Delmotte

8 Patti Smith, un livre sur Arthur Rimbaud chez Gallimard, un texte de Véronique Bergen

10 Expo d'Edith Dekyndt chez Meert Rihoux. Un texte de Colette Dubois

11 Entretien avec Michael Kavagna mené par Lino Polegato et Anne Gerstens.

12/13 Expo d'Ann Veronica Janssen au Hangar Bicocca à Milan, un recensement de Luk Lambrecht

14 Présentation de Poelp et des animateurs: Alix Dussart et Mathieu Boxho par Clémentine Davin. Présentation de la sortie aux Editions Tandem d'un livre sur Eric Fourez, textes de Claude Lorent par Lino Polegato

15 Un texte dur l'exposition Point par Point qui s'est tenue à Liège à L'Emulation et à la Galerie LRS52 par Céline Eloy

16/17 Biennale de Venise d'architecture Focus sur le Pavillon du Japon et le Pavillon belge par Auguste Cicchi

18/19 Entretien entre Michel Clerbois et Baudouin Oosterlynck sur une performance réactivée en hommage à Marcel Duchamp au Botanique. Recensement photos de cette performance par Michel Clerbois.

19 Au Salon d'Art recensement d'une expo de Benjamin Monti par Céline Eloy.

21 Un entretien avec Pol Pierart mené par Lino Polegato

22/23 Salmigondis. Un texte de Yoann Van Parys sur l'oeuvre de Louis Clais

25 Les 50 ans de carrière d'Albert Baronian vu par Colette Dubois.

Entretien entre Jean Paul Laixhay et L.P.

26/27 Flash Back sur l'exposition de Pietro Fortuna au BPS22 un texte de Yoann Van Parys

28 Exposition à la Galerie Rature de de Christian Van Haesendonckde. Un texte de Catherine Barsics.

29 Expo de Boris Thébaud au Botanique, un texte de Florent Delval.

30 Un texte de Judith Kazmierczak sur l'exposition d'Anne Marie Klenes chez Quai 4

31 Au musée des Beaux Arts de Tournai, Isabelle Detourney nous présente ses photos intimes et portraits d'amis. Un texte de Michel Voiturier.

32/33 Eve gabriel Chabanon nous parle de sa pratique hybride. Interview menée par Pascale Viscardy.

34 Réactivation du courrier des lecteurs avec Claude Lorent.

35. Dernier vernissage à la Space avec Benjamin Schoos

Le choix de l'image de couverture, un extrait de collages de Benjamin Schoos, est toujours une question de longue mise en doute. Elle doit rassembler non seulement le résumé du contenu du journal mais également une tentative de résonance par rapport à l'actualité générale, je dirais même plus en rapport au climat général. Elle se choisit généralement le dernier jour, pour être la plus proche possible de cette actualité qui nous dévore chaque jour. À dire vrai c'est souvent le hasard qui guide ce choix, on trouve toujours ce qu'on n'avait pas cherché en bout de course. Autre symbole fort dans ce journal: l'arbre de Nicolas de Staël, avec ses ramifications non abouties nous reliant à notre humanité profonde faite d'espoirs et de doutes permanents. Cette encre de Chine de 1954 nous parle également de l'état mental dans lequel était tombé Nicolas de Staël quelques mois avant sa disparition. Comme nous le souligne Serge Lambert dans son entretien avec Véronique Bergen au coeur du journal, Staël c'est l'antibourgeois absolu, seul l'élan le porte. Cultiver cet élan d'absolu est d'une nécessité vitale pour se ressourcer aux énergies qui nous poussent à poursuivre notre route. En ce qui concerne l'écriture, l'élan est toujours là. De nombreux nouveaux acteurs sont venus nous rejoindre dans cette aventure éditoriale. Il y a des artistes, Messieurs Delmotte en fait partie. Suite à son déménagement à Anvers, il nous offre ses services de chroniqueur d'événements pour couvrir le nord du pays. Il débute en nous parlant de l'exposition de Jan Van Imschoot au SMAK. Il y a un architecte, Auguste Cicchi qui vit au Japon et qui s'improvise l'espace d'un journal chroniqueur de la Biennale d'architecture à Venise en se focalisant sur le Japon et la Belgique. Il sera donc question de champignons et en particulier de culture du Mycelium. Un sujet très à la mode aujourd'hui, surtout dans le cadre du Pavillon belge. De son côté, Eve Gabriel Chabanon, artiste d'origine française vivant à Bruxelles nous confie son amour du mycélium. Elle l'intègre dans ses installations. Un entretien avec Pascale Viscardy

vous en apprendra plus sur cette problématique qui pousse de plus en plus d'individus à s'écarter des genres binaires.

Ce télescopage des sujets communs se retrouvera parachuté dans d'autres contextes, je vous laisse le plaisir de les découvrir par vous mêmes en découvrant le contenu de ce journal.

Pour en revenir à ce monde binaire parfois asexué à l'extrême j'aimerais souligner dans cet édito une consternante atteinte aux droits fondamentaux de diffuser des images sur YouTube en toute liberté. En 2013, j'avais posté sur ma chaîne YouTube la réactualisation d'une performance de 1973 de Fabio Mauri « Ideologia e natura ».

Par cette performance, l'artiste italien s'évertue à détricoter les codes fascistes de l'uniforme de l'époque mussolinienne. Les images qui ont circulé durant dix ans sur cette chaîne nous montraient une collégienne se déshabillant et se rhabillant en mode continu jusqu'à la perte de sens.

La toison pubienne de cette performeuse, aujourd'hui fait office de repoussoir pour les comités de censure bien pensants de cette chaîne. Cette vidéo a donc été supprimée, militairement parlant, du réseau, en n'omettant pas de supprimer l'historique des nombres de vues pour bien prouver que cette action artistique n'a jamais existé. Une manière d'éradiquer le mal jusqu'à la racine. On ne peut que s'inquiéter de ce genre de procédure de plus en plus fréquente dans notre monde actuel.

Faisant suite à mon édito in FluxNews 91, Claude Lorent a eu la clairvoyance de rafraîchir notre mémoire en intervenant dans ce journal. Il prouve, que si le doute existait encore en matière d'exotisme l'artiste francophone a toujours une guerre d'avance sur nos amis nordistes. Serge Creuz en 1976 du côté de Jambes faisait circuler ses Géants dans le cadre d'une fête locale. Mettant ainsi à l'honneur dans un esprit visionnaire, une culture horticole privilégiant le cycle court. Pourquoi pas la remettre à l'honneur dans le circuit de l'art actuel. Et ainsi de suite...

Francis Alÿs : Guerre et Paix

Remarquable par son ampleur et sa mise en scène, l'exposition *The Nature of the Game* qui se tient au Wiel's complète la sélection des *Children's Games* réalisée pour le Pavillon belge de la dernière Biennale de Venise avec des œuvres récentes, qui réaffirment le message politique omniprésent dans ces vidéos à l'apparence innocente.

Par définition, les adultes sont tenus à distance de cette série initiée par Francis Alÿs en 1999, et toujours en cours. A peine apparaissent-ils parfois à la périphérie de l'image, tels de lointains spectateurs.

Réalisée après l'invasion russe de l'Ukraine le 24 février 2022, *Children's Game #39: Parol* marque un changement notable, dans la mesure où enfants et adultes sont pour la première fois montrés en interaction les uns avec les autres. De jeunes garçons, vêtus de treillis militaires à leur taille, écusson aux couleurs du drapeau ukrainien bien visible, jouent à arrêter des véhicules – civils ou militaires – afin de contrôler l'identité de leurs occupants. Deux questions leur sont systématiquement posées : ont-ils leur passeport et, surtout, connaissent-ils le mot de passe ? Si beaucoup s'excusent de ne pas pouvoir produire de document officiel, tous connaissent la réponse à l'énigme : *palianitsya*. Ce mot ukrainien, qui désigne une sorte particulière de pain, est en

effet très difficile à prononcer par des personnes dont ce n'est pas la langue maternelle.

Francis Alÿs ne pouvait naturellement ignorer que le recours à un tel *shibboleth* est intimement lié à un épisode bien connu de l'histoire de Belgique : dans la nuit du 18 mai 1302, les milices brugeoises massacrèrent les soldats du roi de France, identifiés par leur incapacité à articuler correctement les mots *schield en vriend* – bouclier et ami. Les conducteurs ukrainiens se plient avec bonne volonté aux ordres, comme soulagés de marquer une pause dans leur guerre – la vraie. Les enfants portent des mitrailleuses factices, réalisées en bois et qui, en une étonnante mise en abîme, évoquent directement la série *Camgun* de Francis Alÿs – des sculptures figurant des armes dont les chargeurs sont d'anciennes boîtes de films.

Siren est la deuxième vidéo réalisée en Ukraine. Des enfants, face caméra, imitent le son des sirènes alertant la population d'une attaque aérienne. Ils passent chacun à leur tour, identifiés par leur prénom : il ne s'agit pas d'anonymes, mais d'individus, parmi les plus fragiles, touchés directement par cette invasion d'un autre âge. La boucle se termine sur l'image déchirante d'une petite fille qui ne parvient pas à « jouer le jeu » et s'enfuit en courant.



Children's Game #39: Parol (film still). Kharkiv, Ukraine, 2023.
© Francis Alÿs, Courtesy of the galleries Peter Kilchmann, Jan Mot and David Zwirner

Une pièce présentant une sélection de tableaux de Francis Alÿs fait office de tampon entre la salle principale emplie de sons qui se superposent, créant une cacophonie digne d'une cour de récréation, et celle où est projeté *The Silence of Ani* (2015), du nom d'une ville millénaire, aujourd'hui en ruines, située à la frontière entre Arménie et Turquie. Des adolescentes et adolescents ont reçu divers appeaux, et jouent à repeupler l'antique cité avec des chants d'oiseaux.

Mais quand le silence se fait, et que la caméra balaie les montagnes d'apparence paisible qui entourent Ani, on entend, pas si loin, les hululements des sirènes mimées par les enfants ukrainiens.

P.-Y. D.

Wiels
Francis Alÿs
«The Nature of the Game»
07 09 2023 au 07 01 2024



Lynette Yiadom-Boakye, *Phragmite aquatique (Aquatic Warbler)*, 2021 Huile sur lin 70 x 50 x 3,6 cm
 Courtoisie de l'artiste, Corvi-Mora, Londres, et Jack Shainman Gallery, New York
 © Lynette Yiadom-Boakye, Bilbao 2023

L'artiste britannique Lynette Yiadom-Boakye (°1977) a présenté en nombre des peintures récentes au Musée Guggenheim de Bilbao au Pays basque de mars à septembre. Durant la même période, dans le sud-est de la France le Nouveau Musée National de Monaco a exposé les *Humanoïdes* de l'artiste américain George Condo (°1957), de mars au premier octobre. De la communauté autonome de l'Espagne à la Principauté, la peinture de ces deux artistes confirmés offre une opportunité pour considérer un goût manifeste pour le portrait.

Nul crépuscule n'est trop puissant, est le titre de l'exposition de Lynette Yiadom-Boakye, comme mesure incertaine de la lumière subsistante au coucher du soleil et au brassage des huiles qui modèlent les figures nocturnes. Celles-ci émergent de l'atténuation sourde des mouvements de peinture pour obtenir une force graduelle. La représentation humaine reviendrait à écrire une poétique des corps, telle une lumière aveugle, comme l'écrivait Albert Camus dans *La Chute*, que la peintre compare volontiers à la poix de l'huile qui, comme matière salissante et imprévisible, contient une sorte de qualité humaine.

Au fil des quatre salles de présentation où sont visibles septante peintures et dessins, nous en déduisons que peindre, pour Yiadom-Boakye, est un bouillonnement en vue d'un apaisement, comme recul indispensable au développement quiet de ses figures, propice à l'expression d'une condition épidermique de la psyché humaine.

Du sujet à son traitement, l'artiste interpose un espace littéraire dans le projet pictural, ce qui confère aux tableaux, l'air songeur des portraits pour un ailleurs en ricochet. Ainsi, l'homme solitaire rêve, et quand il ne dort pas, il perd son regard dans un angle du tableau, loin du corps. Il arrive que des couples d'hommes délivrent à demi-mot l'intimité d'une indolence.

Lynette Yiadom-Boakye nourrit ces scènes comme l'imaginaire module la pensée, et chaque composition nous familiarise un peu davantage avec ces corps, ces visages et les rares éléments iconiques suggérés (carrelage, arbre, tapis, drap, ...). Les portraits sont empathiques et recherchent une qualité de présence *a contrario* des décors en abstraction. La peinture est gestuelle et spontanée alors que l'ordre figuratif s'affirme avec une certaine apesanteur, un peu comme si le monde bénéficiait de la neutralité d'une scène de théâtre pour accueillir les tourments et les souffrances de ses occupants temporaires.

SO MAN CRIED, BUT WITH GOD'S VOICE

La fiction permet à Yadiom-Boakye de réaliser une peinture anhistorique qui, à la différence de l'artiste afro-américain Kerry James Marshall, place en second plan les revendications politiques. D'origine ghanéenne, l'artiste réinvente librement les possibilités de représentation de la femme et de l'homme noirs et peint le corps intimement déshabillé de l'obligation des genres.



George Condo, *The Mad Scientist and his Wife*, 2006
 Oil on canvas / huile sur toile 157,5 x 132,7 cm
 Bernard and Jo Ann Kruger Collection / Col. Bernard and Jo Ann Kruger
 © 2023 George Condo / Artists Rights Society (ARS), New York.

L'artiste américain George Condo est-il également un opérateur de l'interchangeabilité des éléments du portrait, quand la représentation mimétique, qu'il s'emploie à parfaire, installe l'incongruité comme une définition qu'il donne des Humanoïdes qui ont investis, un trimestre durant, les trois étages de la Villa Paloma à Monaco.

Comme Picasso, auquel l'artiste s'est de nombreuses fois référé, Condo traite de la figure composite comme percept, répondant à cette envie de poursuivre l'histoire de l'art à travers une galerie infinie de portraits dont il souhaite renouveler le mode avec pétulance.

Selon lui, l'être serait exclusivement exposé au régime intrusif de l'information au point de n'être plus capable de construire patiemment une autre image de lui-même sinon celle scandée par les médias de consommation. L'humanoïde se caractériserait par ce défaut d'être que notre condition ne permettrait plus d'atteindre. Ainsi, nous manquerions notre ressemblance pour ne plus paraître et correspondre exclusivement à l'image toujours conditionnelle de la socio-structure informationnelle.

Didier Ottinger qui est le commissaire invité de l'exposition relate dans le texte du catalogue, la manière dont George Condo choisira, à la fois, le musée et la sous culture des années 80, contre le supermarché d'Andy Warhol.⁴

C'est entre Los Angeles, New York, Cologne et Paris que le peintre bénéficiera des enseignements de la culture punk, de la peinture allemande dite postmoderne, de Pablo Picasso, mais également de Francis Picabia et des peintures « vache » de René Magritte, pour affirmer son goût du burlesque schizophrénique.

Contrairement à Lynette Yiadom-Boakye dont la licence d'expression s'exerce par une figuration flexueuse où le changeant est permanent, celle autrement affirmée de George Condo se trouve davantage dans la fracture visuelle, comme une façon de traiter encore du portrait par les moyens du pictural. A l'encontre de Yiadom-Boakye, George Condo et Lisa Yuskavage, pour d'autres raisons, conduisent une fascination et une agression de la peinture, pour la peinture et contre elle.

George Condo outrepassa le collage composé d'images hétérogènes pour un art de peindre qui démultiplie son expression, entre le graffiti, la facture expressionniste américaine, le maniérisme d'une certaine figuration anglaise, le dessin des *Toons*, et le trait d'esprit du clown qui étend une idiotie au-delà de la portraiture humaine.

Le faciès monstrueux et déformé trouve une filiation dans l'histoire de la peinture, de Léonard de Vinci à Jérôme Bosch, chez Giuseppe Arcimboldo et chez Franz Xaver Messerschmidt, pour traverser cette considération sans même penser au XIX et XX^e siècles, même s'il est tendant d'évoquer Honoré Daumier et James Ensor.

La figure déformée et ou grimaçante permet de minorer la question initiale du portrait qui est celle de la ressemblance au bénéfice de caractères qui nous sont communs. En ce sens, George Condo est un caricaturiste dont le plaisir est de jouer, au sens propre du terme, avec les registres de l'entendement. Le code culturel est son terrain de prédilection et le contraste en est le levier. Son écriture toute faite de tensions et de tendresse est un paradoxe assumé tant sa peinture est un champ symptomatique de nos sociétés post-industrielles et médiatiques. Il est sans doute étrange d'éprouver de la nuance dans l'obscénité bien que cette sensation soit peut-être pédagogique et salutaire pour comprendre un monde contemporain où la véracité est battue en brèche.

Jeanpascal Février

Lynette Yiadom-Boakye, vit et travaille à Londres.
Nul crépuscule n'est trop puissant
 Musée Guggenheim Bilbao
 31.03.2023 - 10.09.2023

Georges Condo, vit et travaille à New York.
Humanoïdes
 La Villa Paloma
 Nouveau Musée National de Monaco (NMNM)
 31.03.2023 - 01.10.2023

Ted Hughes, *Crow From the life ans Songs of the Crow, Poetry*, première édition Faber and Faber 1970, p. 62.

« Pleurs : Ceci est ma création Arborer le drapeau noir de lui-même. »

Ted Hughes, *op.cit.*

« Alors l'homme a pleuré, mais avec la voix de Dieu. Et Dieu a saigné, mais avec le sang de l'homme. »

Lisa Yuskavage, peintre américaine, née en 1962 à Philadelphie, diplômée de la Tyler School of Art et de la Yale School of Art (1986).

Elle est représentée depuis 2005 par la galerie David Zwirner.

Didier Ottinger, Directeur-adjoint et chargé de la programmation au Musée national d'art moderne Centre de création industrielle, département du Centre Pompidou et Commissaire invité de l'exposition *Humanoïdes* de George Condo, NMNM, 2023.

Ode à l'interdépendance du vivant

«Tandis qu'il manipulait la matière, je donnais des instructions quant à la régulation et à l'intensité du souffle émis au regard de ses effets sur le verre.»

Et si l'on prête attention aux détails, on constate que les sculptures possèdent toutes leur propre bulle d'air, comme si elles contenaient encore le souffle du souffleur. Cette bulle permet la formation de gouttes de condensation qui, en tombant, vont créer une onde de vie à l'intérieur de chacun des organes.

Quand l'enfant naît, ses veines transportent une certaine quantité de sang, mais celles de l'adulte en transportent bien davantage, et s'il s'en perd au long de la vie, par accident ou selon les lois de la nature pour ce qui est des femmes, il s'en recrée aussi en permanence. Le sang est indispensable à la vie, il en est le support, et sa présence dans le corps en est le signe, car il est d'expérience triviale qu'un corps vivant saigné à blanc devient un corps mort, et froid. Sang et vie sont chaleur.

Françoise Héritier (2)

L.D : Il y a des pièces que je souffle moi-même, mais pour les pièces techniques ou de grand format, je travaille en collaboration avec des maîtres verriers. Réalisées selon la technique du soufflage à la canne, les sculptures en forme de gouttes – dont vingt-six sont exposées dans la grande halle du Musée –, résultent d'un véritable travail de collaboration initié entre 2005 et 2006 avec les souffleurs de verre d'une entreprise située à La Louvière, ce qui a donné lieu à la création de sculptures aux qualités formelles uniques. Bien que présentée à de maintes reprises, une partie de cette installation a fait l'objet d'une réactualisation inédite, intitulée pour l'occasion *Chaque sculpture représente la quantité de sang contenue dans un corps humain adulte ou enfant* (2023). Avec l'aide de l'équipe du Musée et de mes assistants, nous avons accroché des câbles sur lesquels nous sommes venus bobiner de la matière textile que j'avais précédemment teintée à l'atelier, dans le but de construire des formes sculpturales qui, tels des pansements, font allusion à de la chair humaine ensanglantée. Quant à la disposition des vingt-six gouttes renfermant, de manière symbolique, le sang contenu dans un corps humain, certaines ont été volontairement suspendues à seulement quelques centimètres du sol, ce qui suggère possiblement la rupture qui conduirait irrémédiablement à l'écoulement, et donc à la perte du précieux liquide ; un instant fugace et lourd de sens que j'ai immortalisé dans la vidéo *Be Passing* (2010) – présentée au premier étage de l'exposition – et qui diffuse en boucle la chute d'une fiole de sang qui se brise.

L.D : La dualité vie-mort est constante dans mon travail et se caractérise, entre autres, par la présence du diptyque intitulé *Fougère - Eau contenue dans les mains* (2006), deux petites pièces disposées l'une à côté de l'autre sur un des grands murs de l'exposition. Choisie pour ses qualités intrinsèques, cette fougère exprime à elle seule la résilience puisqu'il s'agit de l'une des trois premières plantes à réapparaître à la suite de l'extinction des dinosaures et, mille ans plus tard, la première à essayer. Fragile de par sa taille et son acclimatation forcée dans un environnement clos, elle nécessite désormais soin et attention pour bien grandir. En contrepoint et placée à hauteur de bouche, une sculpture en résine porte l'empreinte de paumes humaines tentant de retenir un volume d'eau, devenu fossile. C'est l'onde gravée à sa surface qui nous fait un instant hésiter sur la vraisemblance de ce bol primitif, sorte de signal d'alerte sur l'état d'assèchement du monde.

L.D : Dans sa dimension tant symbolique que physique, l'eau est présente dans nombre de mes travaux, et est assurément l'élément central de l'installation immersive élaborée spécifiquement pour la Salle Dupont. Destinée à accueillir le public dès son entrée dans l'exposition, *La quantité d'eau contenue dans dix-huit corps humains* (2023) est caractérisée par, notamment, dix-huit imposants vases de la taille d'un humain adulte qui, au moyen d'un dispositif de miroirs et de liaisons minutieusement agencé, s'active de manière autonome pour créer sur les parois murales des reflets lumineux aux formes plus ou moins organiques. Au rythme d'une goutte à goutte produit par capillarité, les reflets s'animent d'oscillations aléatoires. Dans la pénombre, trois effets lumineux se distinguent : le rouge pour le sang, le jaune pour l'urine et le marron pour les matières fécales. Il s'agit des trois couleurs que nous retrouvons tout au long de l'exposition car, comme l'ensemble des fluides générés par notre mécanique interne, qu'ils soient considérés comme nobles ou non, tous sont essentiels à notre survie. Fonctionnant par capillarité, ce système ne requiert aucune technologie et peut être observé, écouté si l'on prend le temps de s'y attarder. Le titre de l'installation nous informe froidement que chacun de ces vases représente le corps de dix-huit personnes différentes et l'on comprend, dès lors, que le liquide contenu au départ, qui s'ame- nise au fur et à mesure de son passage d'un vase à l'autre, jusqu'à s'évaporer quasiment complètement, évoque l'écoulement du temps, le vieillissement et, *in fine*, l'immatérialité de la vie humaine, à l'image des spectres lumineux dansant sur les murs.»

On fait de l'art pour ne pas faire oublier aux autres qu'ils ne doivent pas perdre leur temps
Brognon Rollin (3)

La pratique de Laurence Dervaux trouve une relative parenté avec celle développée par le duo d'artistes Brognon Rollin dans son attention centrée sur l'humain en dialogue avec une expérience de la durée, toute à la fois grave et poétique, et plus spécifiquement, dans son recours systématique au langage factuel via les légendes des œuvres ou cartels explicatifs qui, dans les deux cas, sous-tendent une démarche en prise directe avec le réel. S'attardant ainsi sur près de vingt années de créations déployées dans la quasi-totalité du BPS22, cette mise en exposition et en dialogue d'un pan important du travail de l'artiste a également le mérite d'accorder une place non négligeable à la respiration, comme un écho à la pulsion de vie capturée à jamais dans les très nombreuses verreries.

Clémentine Davin

(1) Propos issus d'une rencontre avec l'artiste lors du montage de son exposition au BPS22, quelques jours avant son ouverture publique.

(2) Citation de Françoise Héritier, extraite de son ouvrage intitulé *Masculin/Féminin - La pensée de la différence*, édité par Odile Jacob en 1996, p. 133

(3) Citation extraite d'un dialogue entre les artistes et Lino Polegato, à l'occasion de leur exposition «L'avant-dernière version de la réalité» au BPS22 à l'automne 2021, in FluxNews n°86, p.31.

À l'invitation du BPS22 de présenter un panorama rétrospectif et actualisé de sa production artistique, Laurence Dervaux (°1962, Tournai) s'est retrouvée confrontée à un sentiment de finitude, un thème qui l'occupe depuis de nombreuses années mais qui n'est jamais abordé sous l'angle individuel. Dépassant son appréhension première, elle a accepté de travailler à l'élaboration d'un parcours que l'on pourrait qualifier d'initiatique, voire de radiographique, du fait de sa capacité à nous faire voyager à l'intérieur de nous-même pour révéler tant la beauté que la vulnérabilité de notre existence terrestre.

Laurence Dervaux (1) : Le verre est omniprésent dans mon travail parce qu'il induit, d'office, une notion de fragilité et, de ce fait, une notion de prévention : faire attention afin de ne pas prendre le risque de le briser. Le verre, d'apparence fragile, est une matière solide qui peut traverser des siècles. Des verreries sont transmises de génération en génération sans pour autant s'altérer. En définitive, lorsqu'un verre se brise, c'est rarement dû à ses propriétés, c'est généralement la manipulation humaine qui le fragilise. D'autre part, cette matière relève d'un procédé qui s'apparente au changement d'état abordé dans mon travail, dans le sens où elle passe d'un état solide à un état liquide pour à nouveau se solidifier

et devenir une matière sèche qui reste liquéfiable, approchant, également, celui du cycle de la vie.

Au premier étage du Musée, dans un espace de passage relativement réduit, l'installation *Fluides humains* (2006-2007) se présente sous la forme de quatorze tables sur pieds, disposant chacune d'une ou plusieurs sculptures en verre éclairées de manière zénithale ; un agencement théâtralisé qui renforce la vulnérabilité des organes humains représentés et qui, *de facto*, nous impose lenteur et précaution dans la déambulation.

L.D. : Pour la conception de *Fluides humains* (2006-2007), je suis allée à la rencontre d'un souffleur de verre pour laboratoire, basé en Hauts-de-France, et qui travaille selon un procédé technique tout à fait différent de ce que j'avais l'habitude d'expérimenter jusqu'à présent. Lorsque je suis arrivée chez lui avec mon projet de sculptures, il a d'abord décliné cette proposition inhabituelle avant de décider de tout de même tenter l'expérience. Nous avons ainsi travaillé ensemble à l'exécution des sculptures exposées ; ce fut un long travail d'essais et de recalibrages réguliers, de mon côté comme du sien, qui a nécessité de nombreuses venues sur site pendant près d'une année entière.

Vue de l'installation immersive élaborée spécifiquement pour la Salle Dupont. © FluxNews



EXPO 23.09.2023 > 07.01.2024

LAURENCE DERVAUX

Nous,
huit milliards d'humains,
moins vingt-sept,
plus septante,
le temps de lire ce titre.



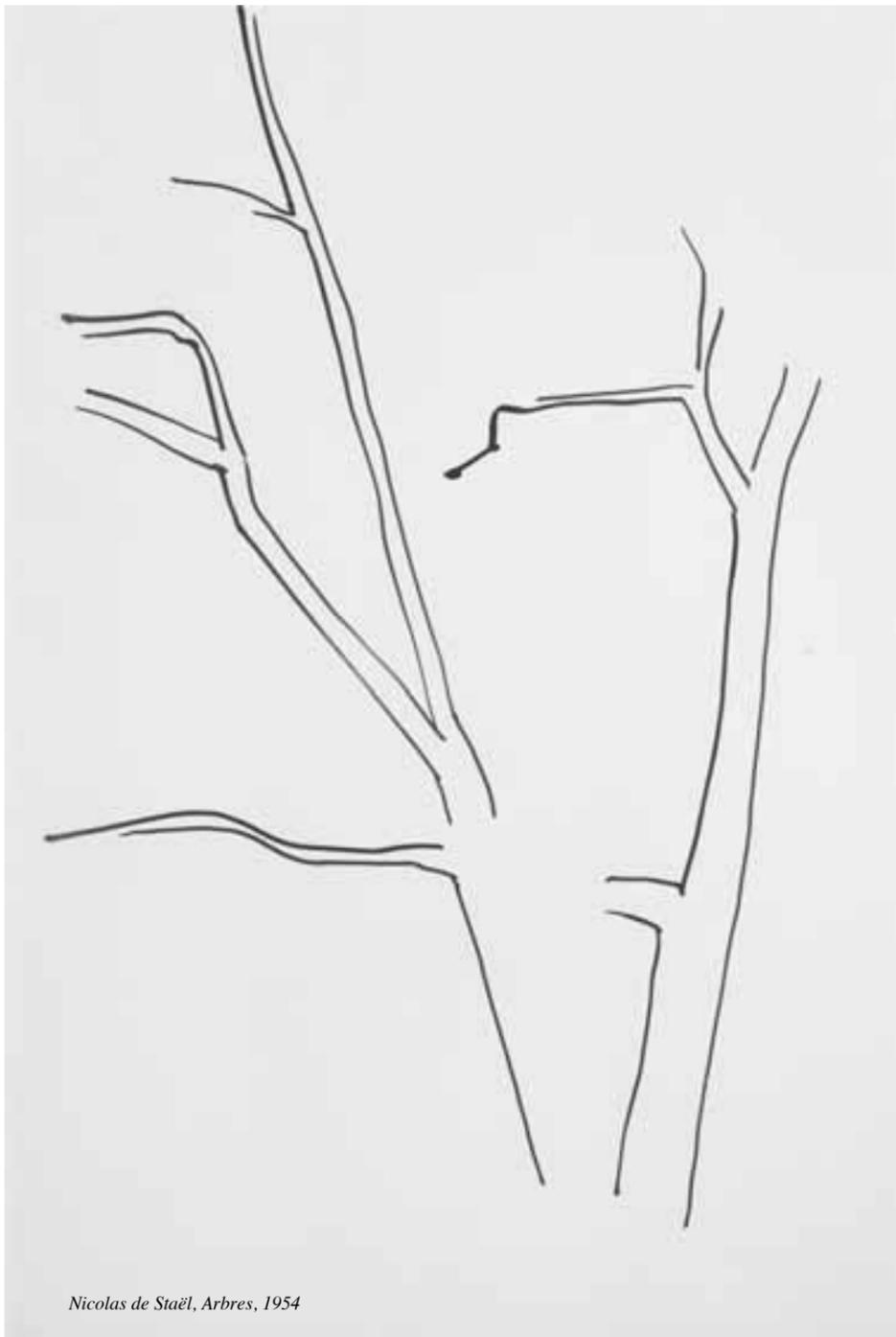
BP
S²²

MUSÉE D'ART DE LA PROVINCE DE HAINAUT
6000 CHARLEROI

bps22.be



Laurence Dervaux, diptyque *Œuf - Crâne* (détail)



Nicolas de Staël, Arbres, 1954

A l'occasion de la grande rétrospective Nicolas de Staël qui se tient au musée d'Art Moderne de Paris du 15 septembre 2023 au 21 janvier 2024, une retentissante monographie signée par Stéphane Lambert paraît aux Éditions Gallimard, *Nicolas de Staël. La peinture comme un feu*. En parallèle, Stéphane Lambert est le co-auteur d'un documentaire « Nicolas de Staël. La peinture à vif » avec le réalisateur François Lévy-Kuentz, qu'il a co-écrit avec Stephan Lévy-Kuentz. Le documentaire sera diffusé sur Arte. Je me suis entretenue avec Stéphane Lambert, romancier, poète, essayiste, auteur de nombreux livres sur des artistes (*Vincent Van Gogh. L'éternel sous l'éphémère; Être moi toujours plus fort. Les paysages intérieurs de Léon Spilliaert; Visions de Goya. L'éclat dans le désastre; Monet. Impressions de l'étang; Mark Rothko. Rêver de ne pas être; Nicolas de Staël. Le vertige et la foi*, tous publiés aux Éditions Arléa).

Véronique Bergen : Stéphane, tu ressaisis magistralement le parcours de Nicolas de Staël sous l'angle d'une tension entre lumière et ombre, une tension indissolublement à l'œuvre dans sa vie et dans sa peinture. Pourrais-tu évoquer le creuset d'où surgit son œuvre, la manière dont, face à la perte qui le frappa enfant, il s'inventa une région où vivre, une région qui sera la peinture ?

Stéphane Lambert : C'est une dimension qui est au cœur de mon attrait pour son œuvre et sa personnalité, l'équilibre entre vertige et foi que j'avais déjà souligné dans un précédent ouvrage. J'ai toujours été frappé par cet alliage qui sous-tend la création : une faille dont émerge une force qui la transcende. C'est un équilibre très fragile qui donne accès à des zones profondes de celui qui crée. Nicolas de Staël incarne cette dualité de manière exponentielle : à la fois il sauve sa vie en peignant et il joue sa vie en peignant. Le monde s'est déstructuré très tôt pour lui avec l'exil et la mort de ses parents après la révolution bolchévique. Cette tragédie de la disparition violente des repères fondateurs s'est en plus répétée à l'âge adulte avec la mort brutale de sa première compagne Jeannine Guillou qui lui avait permis de s'assumer en tant qu'artiste. Sa famille d'accueil en Belgique ne l'avait pas reconnu dans sa voca-

tion de peintre. En raison de ces circonstances dramatiques, et aussi du fait de son tempérament de feu, de sa radicalité, Nicolas est devenu un sans-lieu qui n'avait pas d'autre pays que la peinture. Il l'habitait totalement.

Véronique Bergen : De quelles manières sa peinture, prise dans le mouvement d'un renouveau incessant, intègre-t-elle aux recherches formelles une veine mystique ? Comment traduit-elle des interrogations métaphysiques, une aspiration spirituelle, une alliance avec le sacré ? Le creusement de la matière, des formes, des couleurs, des rythmes épaupe, voire ne fait qu'un avec la recherche de la vie de l'esprit. Sous l'apparence du visible, il cherche, écris-tu, « à faire affleurer dans la clarté des formes le mystère qui anime le réel ». Tu cisèles une magnifique formule « Staël est une introspection en marche. Il a cette capacité de transformer l'adversité en action ».

Stéphane Lambert : Cela rejoint cette identification complète de sa personne à sa peinture. Il n'y a pas de différence, ou de séparation, entre sa vie et son œuvre. Son travail pictural est sa manière de cheminer dans l'existence. A travers la création, il formalise les angoisses, les élans, les perceptions, les questions qui l'obsèdent. Staël a depuis toujours un élan vers le sacré – peut-être parce que le sacré supplante les dégâts du quotidien. Dès son enfance, il a manifesté un questionnement très vif par rapport au sens des choses. Cela fait partie des grands mystères d'un parcours. Pourquoi certains traversent une vie sans se soucier des considérations métaphysiques ? Et pourquoi d'autres en sont imprégnés au point que tout ce qu'ils entreprennent en est le fruit ? Sa peinture est une constante tentative formelle de répondre à ce lien intranquille au réel. L'ambition ultime étant que ce chaos qui le traverse trouve un point de fusion ou d'accord dans la peinture. Ou plutôt : qu'il parvienne à toucher, à saisir, dans la peinture cette unité du tout. La peinture est donc en cela un exercice spirituel. Dans cette recherche, la lumière jouera évidemment un rôle de premier plan puisque c'est elle qui révèle et réunit la disparité des éléments dans une commune réalité.

ENTRETIEN AVEC STÉPHANE LAMBERT AUTOUR DE NICOLAS DE STAEL

Véronique Bergen : L'abîme qui a emporté sa jeunesse, ses parents pris dans le chaos de l'Histoire, dans la tourmente de la Révolution russe, sa peinture ne cessera de chercher à le transcender, à le sublimer mais elle a aussi pour mission de s'en rapprocher jusqu'au vertige, tendue par un appel qui se soldera par la défenestration du peintre à Antibes le 16 mars 1955. Parlerais-tu d'un sacrifice de sa vie au profit de l'art ou plutôt d'une impossibilité de vivre sur un autre plan que celui de la création ?

Stéphane Lambert : L'équilibre dont je parlais entre vertige et foi est amené à connaître des périodes d'instabilité. Parce que la foi vacille dans des moments de crise. Parce que l'énergie que demande la création épuise l'être qui se dépasse. Parce que la fatigue, la solitude, l'isolement, les doutes qu'entraîne une vie de création finissent par donner au vertige trop de place et que l'œuvre se sépare du peintre qui l'a produite. Le succès accélère et accentue ce sentiment de dépossession et de désœuvrement malheureux. Et effectivement, dans le cas de Staël, il n'y avait pas de plan B. Il avait tout parié sur la peinture. Staël, c'est l'antibourgeois absolu : il n'a rien d'autre que l'élan qui le porte. Il est nu dans sa création. Il est totalement insensible aux biens matériels, à l'idée d'une vie confortable, la seule chose qui compte à ses yeux c'est de créer. Cette radicalité n'est plus trop à la mode aujourd'hui où les artistes ont plutôt tendance à se soigner... Lui appartient à une génération d'artistes qui étaient prêts à mourir pour leur art. C'est son côté mystique, il engage toute sa vie dans ce qu'il fait. Je me souviens d'une lettre d'Emmanuel Fricero, son père adoptif, qui essayait déjà de le raisonner en ce sens lorsqu'il avait à peine 21 ans en lui disant qu'il était aussi *déraisonnable de mépriser les contingences matérielles que de s'en faire un Dieu*. Mais Staël ne pouvait pas l'entendre.

Véronique Bergen : Le phénomène d'aimantation et de possession semble se redoubler. J'ai le sentiment que tu as conçu et écrit ta monographie (somptueusement illustrée, présentant plus de cent peintures reproduites, que tu commentes période par période) en étant aimanté et hanté par Nicolas de Staël, lui qui, ensorcelé par le Sud, comme Vang Gogh et tant d'autres peintres, fut hanté par la lumière, par le sens extra-esthétique, spirituel de l'acte de peindre ?

Stéphane Lambert : Ce sont deux parcours frères, ceux de Staël et de Van Gogh. Il se trouve que je travaillais simultanément sur les deux quand j'ai écrit la monographie et leur proximité m'a frappé tant du point de vue de leur vie nomade qui les a menés dans les mêmes régions, que sur le plan de l'évolution de leur peinture. La correspondance de Staël qui a paru en 2014 est dans l'histoire de l'art un document aussi important que celle de Van Gogh à son frère. Ce sont même bien plus que des documents historiques : ce sont deux œuvres littéraires. Je fréquente la correspondance de Van Gogh depuis mon adolescence et elle est absolument inépuisable. Elle se réactualise sans cesse en fonction des périodes où on la lit. C'est pareil pour Staël. Ces deux livres plongent dans la matière du vivant. Ce sont des trajectoires de peintres avec leurs singularités, leurs spécificités, mais on pourrait dire, comme Charles Juliet le dit de Cézanne, ce sont deux « grands vivants ». Ils vivent ce que nous vivons tous mais avec une acuité, une sincérité et une sensibilité extrêmes

qui rendent leur vécu hautement universel. Et cela vaut également pour leur peinture. Il y est question de bien d'autres choses que de formes et de couleurs. Il y est question de cela évidemment, mais lorsqu'on voit leurs œuvres, elles ont un pouvoir qui traversent nos zones de connaissance et de résistance, nos masques et nos postures, elles atteignent en nous un fond moins défini, une vérité plus ensevelie et plus vraie. C'est à la fois de l'ordre du saisissement et du ralliement. C'est leur côté saint.

Véronique Bergen : Exilé, déraciné, Nicolas de Staël partit en Espagne, au Maroc, avant de s'établir dans le Midi de la France, de refaire un périple en Afrique du Nord, en Sicile. Quels enseignements, quelles métamorphoses dans ses recherches formelles les feux du soleil lui apportèrent-ils ? Comment, dans sa quête de la lumière du Sud, son regard pictural vint-il à privilégier l'abstraction avant de revenir à la figuration ou plutôt, comme tu l'analyses, à dépasser l'opposition entre abstraction et figuration ?

Stéphane Lambert : Lors de son voyage initiatique au Maroc, la lumière était déjà une dimension dont il mesurait la place fondamentale. Mais il s'est rapidement rendu compte qu'il n'avait pas les moyens alors d'appréhender son effet dans la peinture. Cela a été toutefois une étape importante pour lui en tant que dessinateur. Il a beaucoup croqué d'éléments là-bas : des animaux, des gens, des détails d'architecture. La lumière dénude littéralement le réel. Cela lui a permis de s'en tenir au trait le plus élémentaire dans son dessin comme s'il cherchait le fil premier de ce qu'il avait sous les yeux. Sa difficulté à réaliser des œuvres figuratives dans ce contexte va favoriser ses premiers pas dans l'abstraction à son arrivée à Nice en 1941, ville qui est une base arrière pour les grands peintres abstraits du moment. Plus tard, quand il a retrouvé la lumière du Sud sous l'impulsion de son amitié avec René Char, il était prêt à s'y confronter. Tout son cheminement abstrait et son récent retour à la figuration (dans le sens qu'un motif extérieur est à l'origine de la composition) l'ont préparé à cette rencontre. La Provence, puis la Sicile lui ont permis de poursuivre son « découpage » du réel en formes et aplats de couleurs clairement juxtaposés de manière de plus en plus spectaculaire. Staël peignait dans son atelier à partir de croquis. Les couleurs ne sont donc pas naturalistes, elles sont liées à la teneur de la perception (et de l'humeur) de l'artiste, et au développement « organique » de la toile, à la relation des couleurs entre elles dans l'espace du tableau. Mais évidemment l'intensité de la lumière méridionale a certainement eu une incidence sur la vivacité des couleurs. L'effet ultime de la lumière chez Staël, qui concerne la période d'Antibes, est de créer une douce fusion entre formes et couleurs. Sous l'effet de l'éclat lumineux, les couleurs semblent naturellement épouser les formes – tout relève d'une même atmosphère poreuse et flottante où baigne la réalité.

Véronique Bergen : Pourrais-tu dire un mot d'une part sur l'importance du peintre André Lansky sur Nicolas de Staël au milieu des années 1940, sur la libération de traits menant au lyrisme pictural, et d'autre part sur la rencontre avec René Char, leur collaboration qui réorientera l'art de de Staël vers la figuration ?



Nicolas de Staël, Table à palette, 1954

Stéphane Lambert : Staël a rencontré Lansky à la fin de la guerre via la galeriste Jeanne Bucher. Il aura effectivement une certaine influence sur la vie et l'œuvre de Staël. D'abord, c'est Lansky qui a présenté Staël au collectionneur Jean Bauret qui allait devenir l'un de ses amis les plus proches jusqu'à son suicide. Il le désignera d'ailleurs comme la personne compétente pour superviser ses expositions après sa mort. Ensuite, sur le plan artistique, Lansky a longtemps réalisé des œuvres figuratives, il a un rapport moins orthodoxe avec l'abstraction que les tenants du genre de l'époque. Cette non-séparation entre abstraction et figuration va ouvrir des portes et des horizons dans le travail de Staël.

En tant qu'aîné, Lansky avait aussi un sens affirmé de la couleur, Staël a sans doute mieux mesuré le rôle de celle-ci dans le contenu dramatique du tableau. Enfin, et c'est peut-être le nœud ou le nerf de leur relation, Lansky avait comme Staël des origines russes. Il a pressé ce dernier à laisser libre cours à son expressivité, à la violence qu'il semblait retenir. Tout cela se marque de manière diffuse à travers l'évolution de la peinture de Staël au cours des quelques années après la guerre. En ce qui concerne Char, son impact sera plus visible puisque ils vont réaliser ensemble un livre pour lequel Staël produira un cycle de gravures sur bois qui marqueront un véritable renouveau. Staël a compris l'enjeu de ce projet avec un poète très reconnu. Il y concentre toutes ses forces et son énergie pendant plusieurs mois pour être à la hauteur de ce qui était en quelque sorte une mise à l'épreuve. J'appelle d'ailleurs cette étape dans la monographie : les métamorphoses. C'est comme si ce rendez-vous qui se passe au début des années 50, à la lisière de deux décennies, donnait l'occasion à Staël de réenvisager ses dix premières années de création et de fixer une direction. Il se met alors à regarder le monde extérieur et commence à entrevoir des coïncidences entre ses compositions abstraites et les structures élémentaires du paysage. C'est véritablement le point de bascule vers le retour à la figuration.

Véronique Bergen : Tu consacres des pages vibrantes au tableau Le Concert (1955), sa dernière toile, gigantesque, inachevée, incendiée par une déferlante de rouge, qui a donné lieu à des lectures/visions inépuisables. Comment la musique l'a-t-elle poussé à repenser la composition spatiale, le rythme des formes ? Et peux-tu évoquer ta lecture personnelle, très belle, très forte, du tableau, ta perception d'une « sorte de variation sur le thème de la Passion du Christ » ?

Stéphane Lambert : Je serais bien en peine de répondre précisément à cette question. Staël avait une relation forte et personnelle avec la musique. Sa mère jouait du piano. La musique appartient donc aussi à ce continent disparu du passé. Elle en déborde même, elle en est comme sa survivance, ce qui continue de vibrer au-delà de son événement originel. Dans sa solitude à Antibes, Staël fréquentait encore les salles de concert à Nice ; puis il y a eu les deux fameux concerts à Marigny dix jours avant son suicide. Des œuvres de Webern et de Schönberg qui, comme Staël en peinture, ont désarticulé l'harmonie pour en inventer une « autre ». A plusieurs reprises, Staël a puisé dans l'émotion musicale pour peindre. J'aime particulièrement son tableau inspiré d'une représentation des *Indes galantes* de Rameau. On dirait qu'il cherche à y faire vivre visuellement la mémoire du mouvement. J'ai tendance à penser que ce qui l'impressionne dans la musique, c'est sa capacité à faire exister la partie silencieuse de l'être, immergée de la réalité, comme lui essaie de rendre perceptible dans sa peinture le flux composite du vivant. Il y a certainement aussi quelque chose en lien avec le caractère architecturé de la musique, mais c'est difficile pour moi de l'évaluer. En ce qui concerne *Le grand concert*, il y a évidemment l'inondation de rouge qui a surgi lors du concert parisien, puisque Staël a noté sur le programme : « violons / rouges / rouges ». Il y a aussi une dimension métaphorique qu'incarne et qu'instille la musique. On est dans une collision de sens, dans une amplitude sémantique à partir d'un motif très simple. Et à l'intérieur de cette configuration dépouillée, on sent souffler toute la charge d'une vie. Oui, de mon côté, j'y vois comme l'expression ultime de la *passion* du peintre dont la « douleur » contient toutes les souffrances humaines délivrées de leur poids par la grâce de la création. C'est quelque chose qui m'a beaucoup frappé dans l'amour du public pour Staël : le spectateur comprend immédiatement ce que l'artiste a payé pour ce partage et lui en est reconnaissant. Lorsque j'ai

découvert le *Calvaire* de Roger van der Weyden conservé à l'Escurial, que Staël a dû voir lors de son passage en 1935, j'ai bondi. Son fond écarlate à l'arrière du Christ sur la croix avait un effet d'une puissance similaire à celle du *Grand concert* de Staël.

Véronique Bergen : Quelle part de nous-mêmes nous offre-t-il à découvrir sur ses toiles ? Comment son feu intérieur s'adresse-t-il à nos brasiers intérieurs dans un geste d'élan intense et de pacification ?

Stéphane Lambert : Comme tous les artistes de premier plan, il nous replace face au mystère de notre présence et nous réconcilie avec le caractère houleux, éprouvant, et souvent absurde, de l'existence, il nous rappelle la dynamique commune dans laquelle chacun s'inscrit – et qui nous réunit. Nous ne sommes pas seuls, chuchote-t-il, nous appartenons à un élan qui vient d'ailleurs et qui nous porte au-delà de nous-mêmes, des circonstances de nos vies.

Véronique Bergen.

Grande exposition rétrospective Nicolas de Staël, Musée d'Art Moderne de Paris du 15 septembre 2023 au 21 janvier 2024. Ouvert du mardi au dimanche de 10h à 18h. Nocturne le jeudi de 10h à 21h30.

Livre-catalogue : Stéphane Lambert, *Nicolas de Staël. La peinture comme un feu*, Gallimard, 224 p., 150 Illustrations, 42 euros.

Documentaire Arte « Nicolas de Staël. La peinture à vif », réalisé par François Lévy-Kuentz, co-écriture Stéphane Lambert et Stephan Lévy-Kuentz.

Jan Van Imschoot THE END IS NEVER NEAR

The End Is Never Near, avant même qu'un de nos yeux n'ait eu le temps de se poser sur les pièces à conviction. Par l'exposition de Jan Van Imschoot, d'office, on est happé depuis le début, d'un « pré-coup », oui, cela se dit, parfois ! Il ne fallait vraiment pas s'y attendre, ouverture de l'antre, cela vient à peine de commencer. Les espaces de l'exposition générale sont construits comme des paliers de soins palliatifs qui atténuent les symptômes d'une maladie, sans agir sur sa cause. La prescription est faite, plus de quatre-vingts tableaux, à peine chronologiques, tout en dédale, sans abus, aucun.

Non sans se rappeler, une des nombreuses sources qui inspire de visu, Jan Van Imschoot. Une œuvre du peintre baroque italien que l'on nomme Caravaggio (1571-1610). Sa palette est d'une incertaine leur claire obscure, ici, plus obscure que claire. Un angelot excessivement obèse, *Amore Dormiente* – 2018, qui se maintient à peine en l'air, trop lourd, aux proportions gavées. Celui-ci tient dans la main, un manuscrit où l'on peut lire immédiatement le mot « Mensonges ». Nous n'aurons pas et à peine le temps d'y déposer un œil. Un autre tableau à gauche, forme de clin d'œil qui cligne - *Mei 1970, Het Aantreden* – 1995 - en écho sans ambages et de bon aloi à *Luc Tuymans*. L'on suffoque déjà de bonheur sans trop savoir pourquoi, le vague à l'âme de l'art. Le spectateur commence alors à tituber entre des substances malsaines, des traumas possibles, des jeunes femmes attachées, dépeintes et forcées à exhiber leur perte de virginité et ou forcées à la perdre : ambigu ! Une série intitulée *La canonisation de l'Hymen* réalisée en 1998 par Jan Van Imschoot est constituée d'une succession de tableaux peu goûteux avec ce titre qui pétrifie d'effroi. Un passage naturel et délicat dans lequel, la controverse n'est pas de mise. C'est bel et bien de la peinture qui nous parle. Et ce n'est pas tout, peinte lors des affaires de pédophilie en Belgique, la série intitulée *Répercussions* (2008), inspirée de photos des années 40 du Rockefeller Institute américain. Jan Van Imschoot nous



Jan Van Imschoot, Repercussions 3, 2006

emmène dans un dédale d'enfants jetés en l'air, tenus par la jambe, par le bras, portés par des hommes musclés. La limite du jeu pourrait très vite s'inverser. Une couche de peinture encore, Jan Van Imschoot revient avec ses *Ladyboys/Curliemens*, série de grand formats peints en 2007 ?! Ces transgenres parfaits, les seuls portraits souriants de toute l'exposition de Van Imschoot, évoquent bien avant la lettre, cette notion identifiée (sic) de LGTBTIQ. La première vue ressentie est une analyse ambiguë

de l'obscène, du phantasme, de la pornographie. Un homme / femme et/ou une femme / homme, deux identités sexuées en un seul individu sont ici parfaitement proportionnées et/ou disproportionnées, c'est selon. Une tentative de théorie, peut-être, la Pin-Up transgenre qui n'est encore qu'une vision culturelle maladroitement appliquée, de ce déjà vieux siècle.

Une peinture parlante qui ne sait se taire, fourbe d'un baroque anarchique maîtrisé dont Jan Van

Imschoot en est le chef de cuisine, avec son talent de ventriloque, bouche cousue, motus. De ce faire « image peinte », ce médium vieux et sans âge dit de la nuit des temps. Un déjeuner sur l'Herbe avec deux femmes nues, le tout est inclus sur le même tableau. Une inspiration qui se dédouble du fameux tableau de Edouard Manet, titré ici : *L'échange des bêtises* - 2021 ! Tintoret, Caravaggio, Manet, Van Eyck... Et le cinéma Herzog, Buñuel, Pasolini, Tati, Hartley, Blier, Ferrerri, etc. Jan Van Imschoot accompagne tous ces maîtres de bien des temps, nous les offre par de nouveaux biais de métamodernité qui font référence à un certain nombre de discours connexes. La Grande Bouffe, tableaux à Volonté, on en sort le ventre plein, d'une impression de trop bu, de trop manger, d'une envie de recommencer immédiatement le dédale gourmand et assoiffant, plein les yeux, plein la gorge.

Messieurs Delmotte

Jan Van Imschoot - THE END IS NEVER NEAR
SMAK du 07 octobre 2023 au 03 mars 2024
Convervateur : Dieter Roelstraete
Infos : <https://smak.be>

PATTI SMITH. AUTOUR DE RIMBAUD ET DU LIVRE DE JOURS

A l'occasion du cent-cinquantième anniversaire de la parution du recueil *Une saison en enfer*, Gallimard a invité Patti Smith à produire une création tout à la fois textuelle, photographique et graphique sur le « poète aux semelles de vent », ce frère en illuminations, cet ange qui accompagne la chanteuse, la poétesse depuis l'adolescence. Nul autre artiste que Patti Smith n'aurait pu nous offrir son voyage rimbaldien, au plus proche de l'énergie incendiaire de ce « voleur de feu », au plus proche de l'expérience créatrice de Patti Smith qui, en ouverture de ce livre magnifiquement composé, évoque le séisme que le visage et les poèmes de Rimbaud produisent sur elle quand elle avait seize ans. Que la lecture de la poésie, celle de Rimbaud tout particulièrement, relève d'une illumination, d'un ravissement, d'un choc existentiel qui ne cesse de nourrir l'être qui en reçoit l'expérience, Patti Smith nous le murmure, nous le crie en des textes d'une beauté sauvage, au travers de photographies, de dessins, de documents choisis par l'artiste. En marge du livre, sort conjointement, toujours chez Gallimard, le saisissant *Un livre de jours*, almanach de trois cent soixante-six photographies et de légendes retraçant une année de l'artiste. A l'occasion de la parution de ces deux ouvrages, une exposition « Patti Smith : photographies, écrits, dessins » se tient à la Galerie Gallimard.

Comment le Voyant de Charleville qui, après avoir fait exploser le paysage de la poésie, après *Une saison en enfer* et *Illuminations*, s'en remet au silence, au départ vers l'Abyssinie, a-t-il percuté une jeune Américaine qui entama son premier voyage en France en 1969, partant sur les traces de Rimbaud ? C'est à la quête du « lieu » et de la « formule » que Patti Smith nous convie dès son introduction : « Une saison en enfer a été la drogue de mes jeunes années, l'éllixir recelant les outils et la méthode pour renverser les fausses idoles. Tel est le pouvoir exaltant de la poésie ». Le terme compagnonnage de vie est trop faible, celui d'alter ego un rien trop facile. Le phénomène d'une reconnaissance magnétique par-delà les décennies, par-delà la mort, par-delà les cultures française et américaine, par-delà les langues s'avance comme une clé de compréhension de l'irrésistible attraction, se présente comme une clé des songes de deux rêveurs qui se sont rencontrés et plus jamais quittés. Dans l'imaginaire de Patti Smith, les rives du temps ne sont pas étanches, les morts jouent à passe-muraille, sont plus proches de la chanteuse que bien des vivants. Ce qu'atteste magnifiquement *Un livre de jours*, éphéméride onirique entre memento mori et ode à la vie.

Dans cet écrin rimbaldien, après « Voyelles », après les documents, les photos, le texte *Une saison en enfer*, à la suite de cette œuvre écrite par un adolescent de dix-neuf ans alors que Verlaine est emprisonné, une œuvre inouïe placée sous le signe du « soufre confessionnel » et de la « flamme inextinguible » écrit Patti Smith, l'artiste a choisi de poursuivre ses pérégrinations en nous offrant un choix de poèmes rimbaldiens qui l'ont accompagnée tout au long de son existence et une sélection de lettres écrites à sa famille. « Ma bohème », « Ophélie », « Soleil et chair », « Le Dormeur du val », « Vénus anadyomène », « Les Déserts de l'amour », « Enfance, IV », « Mouvement », « Génie » et autres poèmes tanguent comme un bateau ivre accompagné de dessins, de photographies, de documents.

« Les poèmes d'Arthur Rimbaud m'accompagnent depuis toujours. Ils renferment des traces de son insolence, des souvenirs virulents, des pouvoirs prophétiques, la torpeur sensorielle de l'adolescence (...) J'ai été fidèle, toujours mes pas dans les siens, compagne invisible ».



La souveraine photo en noir et blanc qui figure sur le bandeau du livre montre Patti Smith, visage baissé, tenant en sa main un revolver. Dans le chapitre « The gun », l'on découvre qu'il s'agit du revolver Lefauchaux que Paul Verlaine acheta le 10 juillet 1873 chez un armurier galerie Saint-Hubert à Bruxelles, dont il déchargea deux balles dont l'une toucha Rimbaud au poignet. Ce « petit objet, témoin de tant d'amour et de souffrance » écrit Patti Smith, elle l'élève au rang de symbole et d'outre-symbole frappé de réalité afin d'entrer dans le langage mystique du poème « Voyelles ». Magie de la fulgurance : elle circule de l'arme poétique rimbaldienne à l'arme de l'amour blessé et livre une bouleversante lecture visuelle du sonnet « Voyelles » en le traduisant sous la forme de cinq photographies représentant l'arme irradiée de noir pour la lettre « A, noir », noyée dans le blanc pour la lettre « E, blanc », enrayée dans le rouge sang pour la voyelle « I, rouge », chlorophyllée dans le vert avec « U, vert » et embrasée dans le violet pour « O, violet ». Vers 1871-1872, Rimbaud écrivait « voyelles, je dirai quelque jour vos naissances latentes ». Cent cinquante ans plus tard, Patti Smith libère d'autres correspondances synesthésiques qui prolongent l'alchimie du verbe dans une poétique des sens.

Dans le poème « Vagabonds » qui, étranger à la veine autobiographique, évoque toutefois la période de vie commune avec son amant infernal Verlaine, Rimbaud écrit : « J'avais en effet, en toute sincérité d'esprit, pris l'engagement de le rendre à son état primitif de fils du soleil, — et nous errions, nourris du vin des cavernes et du biscuit de la route, moi pressé de trouver le lieu et la formule. » Marraine du musée Rimbaud à Charleville-Mezières, fille du soleil sensible au « génie des lieux », Patti Smith a trouvé une nouvelle fois « le lieu et la formule » en acquérant la maison construite sur les ruines de la ferme ayant appartenu à la famille du poète.

Dans *Un livre de jours*, le lecteur croise les dépôts photographiques, les dépôts du temps qui retracent une année de vie. Tirés du compte Instagram de l'artiste, les clichés et les légendes poétiques qui les accompagnent célèbrent trois cent-soixante-six levers de soleil, « trois cent-soixante-six façons de dire bonjour » écrit-elle dans son introduction. Se tenant du côté du portrait intime connecté au monde, aux habitants de l'outre-tombe, l'album délivre un partage de souvenirs, de dates d'anniversaires d'êtres chers, d'homages à des artistes morts qui forment une constellation élective. Dans un climat proustien où les réminiscences s'avèrent prospectives autant que rétrospectives, tissant les fils du passé toujours vivant, jamais révolu, et la toile du présent, Patti Smith nous invite à une flânerie dans les lieux affectifs, amoureux, esthétiques, mystiques de son être au monde. Nous y croisons les tombes de Camus, de Jean Genet, de Bobby Fischer, Susan Sontag, de Shelley, de Lee Krasner, Gregory Corso, Arthur Rimbaud, Simone Weil, les lits de Virginia Woolf, Georgia O'Keeffe, John Keats, Jim Carroll, un bol chantant tibétain, des photos des proches, ses enfants Jackson et Jessie, sa chatte abyssine Cairo, des disparus, des aimés, ses parents, Fred Sonic Smith, Robert Mapplethorpe, Sam Sephard, Tom Verlaine, Richard Sohl, les bottines de Rimbaud, la machine à écrire d'Hermann Hesse, le piano de Puccini, des portraits de Nico, de Greta Thunberg, Joan Baez, Kurt Cobain, Lou Reed. Chaque lecteur est convié à doubler la balade temporelle et spatiale de Patti Smith par ses propres petites madeleines, à tirer la main de Chronos en direction de ses cailloux intimes.

La sève de la création s'origine dans les eaux du songe et c'est sur les terres des grands rêveurs qui ont noué l'onirisme et l'action que Patti Smith nous convie. Les territoires esthétiques sont indissolublement politiques, frangés de révolte, d'une

affirmation de la liberté, d'un chant en faveur de la Terre, de ses règnes humain et non-humain. Sous la date du 22 avril, une phrase sans équivoque, « Jour de la Terre » et, en vis-à-vis, un texte « Supplique à la nature » qui s'ouvre et se termine sur ces mots : « Si nous sommes aveugles, si nous nous détournons de la Nature, jardin de l'âme, elle s'en prendra à nous [...] Si nous sommes aveugles, si nous échouons dans notre supplique à la Nature, des espèces mourront, l'abeille et le papillon finiront par disparaître. La Nature ne sera plus qu'une coquille vide, le fantôme d'une ruche abandonnée. ».

Un livre de jours offre le témoignage de l'amour que, depuis l'adolescence, Patti Smith porte à la France, sa culture, ses artistes, ses paysages, ses monuments. Réflexions visuelles et scripturales sur le temps, sa texture, sa respiration, ses arcanes, ses promesses, ce livre-almanach compose un bestiaire des alluvions d'une vie, des rencontres qui ont bouleversé l'existence, les créations de l'artiste. Comme un chemin de ronde dans les saisons de l'âme, où l'on croise le panthéon insurrectionnel, hérétique, combattant de la rockeuse poète, le visage de familiers, d'étoiles filantes que la faucheuse a ravis mais qui vivent à jamais dans le cœur de Patti Smith, René Daumal, Kurosawa, Beckett, Frida Kahlo, Baudelaire, Jim Morrison, Allen Ginsberg, William Burroughs, Anna Karina, Nerval, Diane Arbus, John Coltrane, Martin Luther King, Elvis, Robert Walser, Joyce, Anna Akhmatova, Albertine Sarrazin, l'antipoète Nicanor Parra ou encore des esprits logés dans la vie des fleuves, des pierres, des arbres, la Seine, Notre-Dame-de-Paris, des goélands, des poneys, une statuette de divinité aztèque, des arums, un papillon, l'océan, la lumière caressant un jardin, l'ange de pierre sur la tombe de Bertolt Brecht, les fantômes de Sartre, De Beauvoir, Camus croisés dans le jardin de Gallimard, une édition rare d'*Une Saison en enfer*, *Guernica* de Picasso.

Véronique Bergen.

Arthur Rimbaud, Une saison en enfer, 1873, Patti Smith, Photographies, écrits, dessins, Gallimard, 176 p., 45 euros.

Patti Smith, Un livre de jours, trad. par Claire Desserrey, Gallimard, 400 p., 26,50 euros.

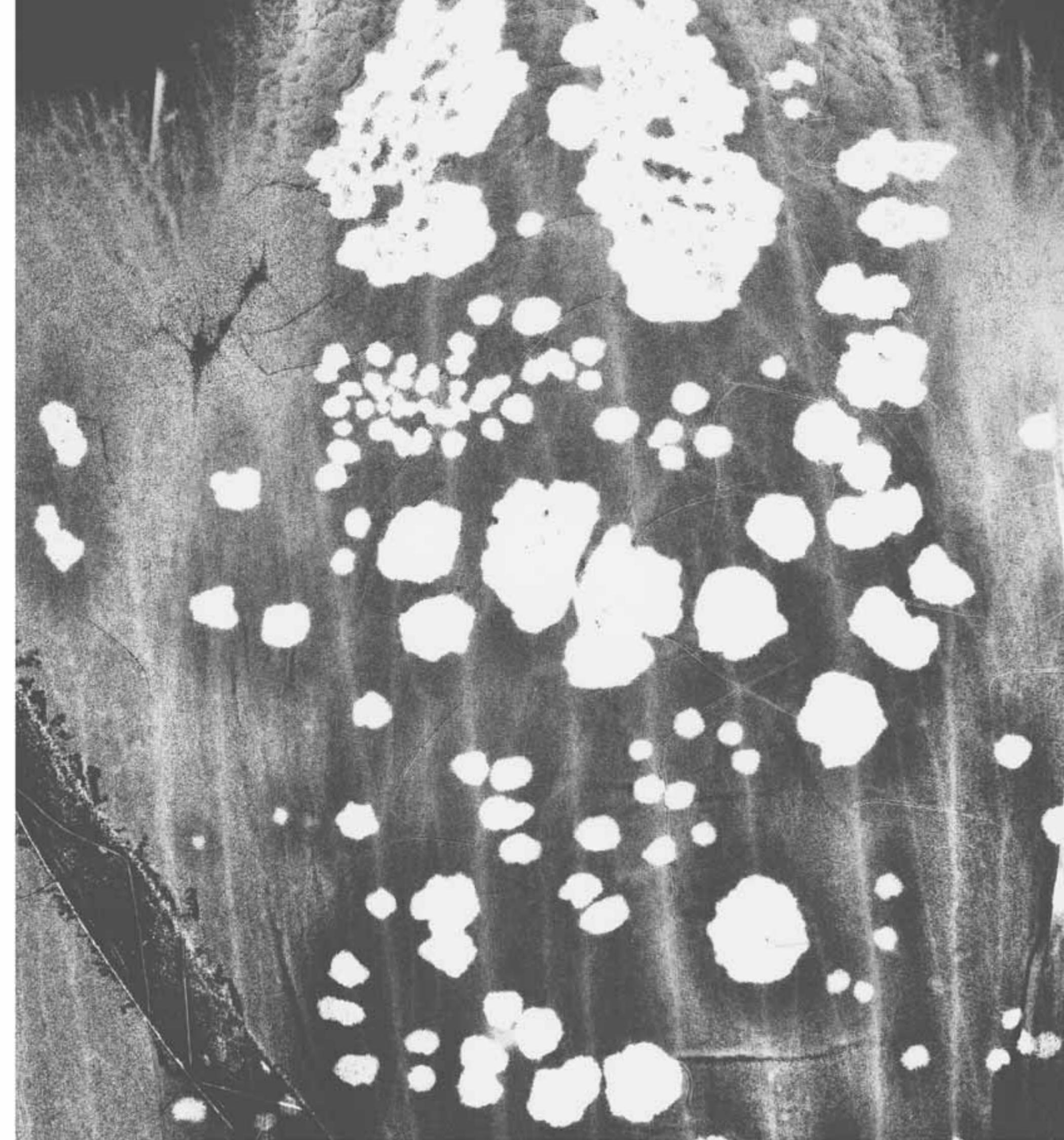
Exposition « Patti Smith : photographies, écrits, dessins », Galerie Gallimard, jusqu'au 7 octobre 2023.

30-32, rue de l'Université. 75007 Paris. Tél : 00331 49 54 42 30



28 NOVEMBRE

Cette Gibson datant de la Grande Dépression, cadeau de Sam Shepard, a accompagné une chanson en hommage à Rimbaud, qui parle d'un indien de sang, le troupe parlant de l'artiste.



Jochen Lempert
Honeyguides and Milk Teeth

12.11.23 > 17.03.24

Musée des Arts Contemporains au Grand-Hornu

MACS

Edith Dekyndt à la galerie Greta Meert



Edith Dekyndt, *Underground 91530 Le Marais*, 2021
Vue de l'installation à la galerie Greta Meert. « Ne pas laver le sable jaune » 2023. Photo : C. Dubois

« Ne pas laver le sable jaune »

Depuis le 7 septembre dernier et jusqu'au 21 octobre prochain, « Ne pas laver le sable jaune », la nouvelle exposition d'Edith Dekyndt, occupe deux niveaux de la galerie Greta Meert à Bruxelles.

Au rez-de-chaussée, un panneau suspendu au plafond fend l'espace. Il est fait d'un textile singulier et si l'on s'attache à sa description physique, on peut lire « coton canvas, soil, and vegetation sediments ». Quand on le regarde, à partir de n'importe quel angle, à n'importe quelle distance, c'est le mot « dentelle » qui vient à l'esprit. Une toile de coton a été enfouie sous terre pour former cette dentelle totalement irrégulière qui ne comporte aucun motif : elle a été créée par le temps et par quelque phénomène magique ou physique. Le temps – la durée et le climat –, la physique – l'observation des phénomènes de l'univers et la magie à envisager dans le sens de la *Magia naturalis* de Giambattista della Porta(1) – une magie naturelle qui regorge de mystères cachés et amène à la contemplation des choses qui sont sous nos yeux – sont trois éléments qui peuvent définir l'oeuvre d'Edith Dekyndt. Le long des murs, on trouve des petits tableaux monochromes, leur surface bombée est tantôt striée, gaufrée, matte ou brillante, ils peuvent tout autant être de résine biodégradable, de porcelaine ou de céramique que de toile imbibée de pastel ou de sucre. Ils alternent avec des bâtons ou des racines revêtus de fil de soie, le plus souvent groupés. D'autres morceaux de bois sont partiellement recouverts d'une feuille cuivrée qui en épouse la forme. Des peaux d'animaux sont fendues en leur centre et suturées d'un réseau très dense d'épingles, etc. Dans tous les cas, il s'agit d'une affaire d'expérimentation – simple mais exigeante et attentive – et de la nécessité de mettre au premier plan la contemplation qui est, aussi et d'abord, inextricablement liée au processus de production des oeuvres.

Quelques semaines avant l'ouverture de l'exposition, lors d'une visite à son atelier, Edith Dekyndt m'a longuement parlé de la préparation de « Ne pas laver le sable jaune ». Entre le résumé de ses propos, les longues citations de ceux-ci et des remarques personnelles, voici l'essentiel de cet entretien.

L'origine des choses

Tandis que je l'interroge sur le titre de l'exposition, l'artiste insiste sur la nécessité de *revenir en arrière*, à savoir quelques mois plus tôt lorsqu'elle préparait « L'Origine des choses », son occupation des 24 vitrines de la grande Rotonde de la Bourse de Commerce à Paris(2). Cette exposition s'est construite en relation au lieu : un édifice circulaire, ancienne halle au blé, couvert d'un spectaculaire coupole de métal et de verre. En vue de l'exposition universelle de 1889, le bâtiment a été transformé pour devenir « Bourse de Commerce ». Il a alors été doté d'une nouvelle enveloppe extérieure, d'un étage supplémentaire et d'un panorama peint installé

dans la partie basse de la coupole. Ce décor évoque l'aventure du commerce et des échanges sur tous les continents à la gloire d'une France triomphante. Comme le dit Edith Dekyndt, *Paris comme centre du monde et le monde tourne autour de la ville*.

Les vitrines apparaissent au XIX^{ème} siècle et sont liées aux expositions universelles, mais aussi aux aquariums, aux animaux et aux humains. *Il s'agissait de montrer à la fois les choses qui venaient des colonies et la technologie à l'arrière (par exemple, pour les aquariums, on montrait toute la mécanique). C'était une apologie du progrès. Or, dès que l'on met quelque chose dans une vitrine – quel que soit l'objet –, il devient un objet de désir. J'ai cherché à faire des objets qui ne soient pas vus directement comme des objets de consommation – parce qu'une oeuvre d'art est aussi un consommable. A partir de là, la question consistait à savoir quels objets montrer pour contrer cette idée de l'objet que l'on peut s'approprier en tant qu'oeuvre d'art.*

Ces vitrines servaient à exposer de la marchandise, elles sont désormais confiées à un artiste qui peut y dérouler son travail. Edith Dekyndt a disposé des objets dans chacune d'entre elles : une broderie de fil de coton mercerisé blanc sur une toile de lin blanche suspendue verticalement sur la paroi du fond et une couverture de laine enduite de Black Wax pliée dans le bas. Verticalité et horizontalité, blanc et noir. Des éléments du quotidien, comme souvent dans le travail de l'artiste qui associe pleinement la vie domestique et le travail artistique (vitrine 11). Des feuilles de marronnier, de chêne et d'érable posées à même la vitre et portant chacune un motif rond en son centre réalisé avec la technique des « feuilles de poilus »(3) (vitrine 18). *J'ai essayé de naviguer entre ce qui fait oeuvre, ce qui ne fait pas oeuvre. J'ai cherché dans l'atelier des trucs qui traînaient, qui n'étaient pas finis, des choses que j'avais depuis longtemps, etc. Je voulais aussi créer des liens avec les peintures du panorama sous la coupole. Les cartels font ici pleinement partie de l'oeuvre : pas des titres, mais des espaces de situation. On y trouve, détaillé à l'extrême, de quoi sont faites ces choses et ce sont les seules données qui sont livrées aux visiteurs. Ils peuvent ainsi regarder ces objets un peu à la Morandi dans un lieu où on contemple les choses.*

La posture de l'artiste relève ici deux sujets passionnants. D'abord une réponse à la (mauvaise) habitude actuelle consistant à substituer le cartel à l'oeuvre en imposant un sens au spectateur. Ensuite, elle ouvre à une réflexion beaucoup plus large et intemporelle sur la différence entre désir (de possession) et contemplation.

Impression 3D

Le travail d'Edith Dekyndt s'attache souvent à la vie de la matière utilisant les moisissures, les levures, des aliments comme le lait, le vin, le sucre, laissant la terre façonner les surfaces (mais attentive, elle arrête un processus, elle débarrasse plus ou moins les surfaces des éléments qui s'y sont incrustés, etc). Elle travaille aussi avec des objets techniques ou technologiques qui nous sont tout à fait contemporains : des objets domestiques comme les congélateurs ou le tourne-disque ou les casques-vidéo de l'exposition au BPS 22 en 2004, des jeux de lumière, etc.

Depuis plusieurs années, elle s'intéresse aux impressions 3D, à leur dimension presque artisanale lorsqu'elles sont utilisées par les individus et à la possibilité qu'elles peuvent offrir de ne plus dépendre des grands circuits économiques, par exemple, le fait de pouvoir remplacer une pièce cassée dans une machine(4). Ces dernières années, les matériaux ont beaucoup évolué : on peut désormais travailler avec la terre, avec la porcelaine, avec des matériaux recyclés et des résines biodégradables faites à partir de cellulose. *Je n'avais pas envie de travailler avec une grosse boîte où l'on passe une commande – « je veux tel objet en 3D » et ils le font en 3D. J'ai découvert le studio de design UNFOLD de Claire Warriner et Dries Verbruggen à Anvers. Il est dédié à la recherche expérimentale en matière d'impression numérique. J'avance avec eux au jour le jour, ils testent énormément, ils proposent et je discute avec eux. J'avais besoin que ça reste au niveau du « faire », presque de l'artisanat. Tandis qu'elle me montre différents objets terminés ou à l'état de projet, je remarque que les objets sont toujours creux, elle acquiesce et précise c'est un peu la même logique que celle du crochet, du tricot ou de la dentelle. C'est un fil qui monte et qui construit la structure.*

Ibiza

L'exposition a été préparée dans le cadre d'une résidence à Ibiza. Dans la seconde moitié du vingtième siècle, l'île a accueilli des acteurs de la contre-culture venus du monde entier. Les premiers, dans les années 60, étaient des groupes de hippies qui fuyaient la guerre du Vietnam. Des artistes et des musiciens les ont rejoints, certains sont restés ce qui a donné naissance à une vie de divertissement unique que l'artiste définit comme un *capitalisme de la contre-culture*. *Aujourd'hui, il y a toujours beaucoup d'artistes et une énergie tout à fait particulière. Quand j'ai commencé à lire davantage sur la contre-culture notamment du mouvement hippie au moment du « Summer of Love », j'ai appris que leur présence avait aussi provoqué une renaissance de l'artisanat. L'idée prédominante était celle de la jouissance immédiate. Quand j'étais là-bas, j'ai décidé de faire ce qui me passait par la tête, sans réfléchir. Elle évoque les propos de Sol Lewitt adressés à Eva Hesse(5) où il lui dit de faire, encore et encore, sans réfléchir, sans évaluer le moindre geste, sans se censurer. J'ai agi comme si Sol Lewitt m'avait glissé ça à l'oreille. En fait, c'est déjà ce que j'avais fait pour les vitrines – j'ai envie de faire ça, je fais ça.*

A Ibiza, Edith Dekyndt a récupéré un cactus mort – des cactus qui meurent à Ibiza à la suite de l'invasion de cochenilles blanches – elle a dépianté la plante pour en récupérer la peau. Dans l'exposition, ces peaux de cactus font l'objet d'une vidéo. C'est là encore qu'elle a commencé à travailler avec les peaux de serpents. *A Ibiza, il y a un gros problème avec les serpents. Les gens achètent des oliviers centenaires qui viennent du Maroc et qui transitent par l'Espagne. Autrefois, il y avait une quarantaine supprimée il y a 20 ans. Les serpents pondent des œufs dans les oliviers et ces œufs éclosent ici. Beaucoup de gens font des pièges à serpents et puis ils appellent des gars qui les tuent. Ils n'ont pas envie de les tuer, mais ces serpents détruisent tout le système écologique : ils tuent tous les petits animaux, ils ont détruit tous les lézards qui pullulaient dans l'île. J'ai récupéré des peaux de serpents que j'ai tannées. En les cousant les unes aux autres, il m'est apparu que c'était un drapeau. Ce drapeau est encore un work-in-progress, l'artiste va retourner à Ibiza pour le terminer, l'installer et le filmer dans un endroit particulièrement emblématique de l'île appelé « Las Puertas del Cielo ». La vidéo rejoindra la galerie Greta Meert à la fin de l'exposition, moment où un livre reprenant le travail de l'artiste depuis 2016 sera présenté au public.*

Quant au très beau titre de l'exposition, il est aussi énigmatique pour Edith Dekyndt que pour moi. Un matin, au réveil, cette phrase lui est arrivée sans qu'elle sache si l'oeuvre était un rêve ou d'autre chose...

Colette DUBOIS

Notes

- (1) *Magia naturalis* (la Magie naturelle) est l'ouvrage principal de l'érudit napolitain Giambattista Della Porta, publié au XVI^{ème} siècle.
- (2) *L'Origine des choses* d'Edith Dekyndt jusqu'au 31/12/2023 à la Bourse de Commerce, 2 rue de Viarmes 75001 Paris. <https://www.pinaultcollection.com/fr/boursedecommerce/edith-dekyndt>
- (3) Les feuilles de poilus appartiennent à l'artisanat des tranchées pendant la Première guerre mondiale. Les soldats évadaient les feuilles mortes avec une aiguille pour ne laisser apparaître qu'un motif ou un message.
- (4) Bien sûr le matériel d'impression continue à appartenir aux grands circuits économiques.
- (5) *Lettre de Sol LeWitt à Eva Hesse datée du 14 avril 1965, Sol LeWitt, cat. exp., éditions du Centre Pompidou-Metz, 2012.*

Edith Dekyndt, Ne pas laver le sable jaune jusqu'au 21 octobre à la galerie Greta Meert, 13, rue du Canal, 1000 Bruxelles. <https://galeriegretameert.com>

Michael Kravagna: Je suis un moine ouvrier conceptuel.

Michael Kravagna a passé ses trente premières années en Autriche. Il vit et travaille aujourd'hui près de Liège à saint Séverin dans l'ancienne école du village, reconverte en maison d'habitation et atelier d'artiste. Il aime la peinture informelle de type matiériste et les expérimentations autour du médium, la couleur est son centre d'intérêt. Avec Anne Gersten nous l'avons rencontré dans son atelier pour un entretien.

Lino Polegato : Tu privilégies le format carré dans ton travail de peintre, tu revisites le geste répétitif au niveau d'une gestuelle...

Michael Kravagna : Je ne perçois pas mon travail au niveau d'une gestuelle. Dès le début, je me suis désintéressé d'une écriture personnelle ; je ne cherche pas d'impression subjective. Je suis à la recherche de neutralité. Je travaille le tableau par couches successives. J'applique ma couleur par couches afin de recouvrir toute la surface du tableau et c'est toujours appliqué de manière horizontale pour que les formes apparaissent. C'est plutôt un geste linéaire qui balaie la totalité de la surface de la toile pour faire apparaître les formes. Mon but c'est que le tableau émerge à travers les couches successives. Je veux que le tableau se crée par lui-même.

LP : Tu définis un protocole et tu laisses la matière faire son travail. C'est comme un rituel ?

MK : Je ne vois pas ça comme un rituel. j'essaie de faire un tableau le plus simple possible pour que la couleur recouvre toute la surface. C'est très simple. Mais dans la matière, il y a plein de différences, dans les couches. Tout dépend de la viscosité en conformité avec les règles qui existent dans la nature. La forme qui m'intéresse est liée au mouvement. Elle n'est pas dessinée en soi. Selon la vitesse de conception, si la couleur est plus ou moins liquide, ça formera des formes différentes. Il y a de la maîtrise, mais le hasard intervient également dans la globalité.

LP : C'est une interaction entre le hasard et le désir de maîtriser le hasard ?

Le tableau se crée comme les choses se créent dans la nature. Quand je me trouve devant un arbre, je ressens une émotion, mais je n'essaie pas d'exprimer mon émotion du moment.

Anne Gersten : En quelque sorte tu recréerais la réalité de la nature et ce serait une sorte d'équivalent de cette réalité et des phénomènes de croissances sur lesquels tu as souvent insisté ?

MK : Oui je vois ça comme ça.

LP : La couleur posséderait elle son intelligence propre ? La matière posséderait elle sa spiritualité propre ?

MK : Je ne sais pas ! Face à un tableau, tu as un rapport physique personnel. C'est un dialogue entre toi et le tableau.

LP : C'est un corps vivant, chaud, ce n'est pas une image froide... La transformation physique de ton travail dans le temps, tu prends ça comme une fatalité ?

MK : Ça fait partie du processus. Si parfois des parties se détériorent, je l'accepte en tant qu'évolution.

AG : Il y a les choses vivantes, mais il y aussi une sorte de stratification qui s'accumule et qui dévoile une vie antérieure qui resurgit çà et là. Tout en permettant d'avoir une vision plus en profondeur et non pas simplement un instant de vie momentané. Ce sont des vies accumulées à travers les strates ?

LP : C'est un travail sur la mémoire finalement ?

MK : Oui, je fais aussi les couleurs à partir de pigments. Avant de poser une couche je dois avoir plus ou moins une idée du comment ça pourrait être, parce qu'une fois que j'ai démarré je ne peux plus m'arrêter, je ne peux plus changer.

LP : Le rythme se déploie comme dans une polyphonie. Une toile c'est comme dans son autonomie finale c'est un peu comme un



Michael Kravagna dans son atelier, photo L.P.

opéra : Faire vibrer un corps dans l'espace.

MK : Le rythme s'installe et à travers les couches successives, ça s'intensifie...

AG : Je pense que lorsqu'on parle de polyphonie dans son œuvre plutôt que d'évoquer l'idée de l'opéra je pencherai vers la polyphonie de Bach plutôt que celle d'un grand opéra ou il est question de mise en scène qu'il n'y a pas dans l'œuvre de Michael.

MK : Dans chaque couche il y a une dimension haptique.

LP : Qu'entends-tu par-là ?

MK : C'est le toucher. Souvent on a envie de toucher le tableau et chez moi on peut le faire. Souvent quand je peins, j'aime toucher la toile. Le toucher est une deuxième information.

LP : Un tableau de Michael Kravagna réussi est un tableau qui dialogue au niveau du toucher ?

MK : Aussi ! Ce n'est pas simplement qu'une question de regard. Tu as bien sûr la lumière, mais tu as également en plus cette sensation haptique. Quand le regardeur me le demande, pour certains tableaux je donne mon accord. Tout dépend de la texture, si c'est de l'huile il n'y a pas de problème.

LP : Tu devrais penser à un cartel : Prière de toucher ! (Rires) Parle-moi de ton rouge si particulier, ta couleur est une couleur organique, naturelle ?

MK : J'ai plein de pigments rouges de diverses provenances que je stocke. J'en sélectionne un et je réalise la couleur. Si je réalise une peinture à l'huile, j'utilise l'huile de lin comme liant ou l'huile de noix ou de pavot.

LP : Il y a cette dualité dans l'homme qui

transparaît à travers le rouge et le bleu ?

MK : Je n'utilise pas les couleurs comme symbole, mais pour leur réalité de perception. Le travail de peintre est une possibilité de se situer dans le monde et de comprendre les choses. Pour moi c'est une possibilité de penser le monde. Je ne peux pas dissocier la vie du monde.

LP : Le monde est devenu une saloperie. La vie nous sauve parfois de ce désastre...

AG : Par rapport à tes tableaux, je pense, plutôt à un retrait par rapport au monde, ou du moins une distance prise avec ces possibilités d'échapper aux contraintes de la vie quotidienne, en se réfugiant dans un monde parallèle. Parfois tu dis que tu représentes des instants de vie qui sont ancrés en toi et resurgissent dans tes matières et tes couleurs et dans tes gestes, mais ce que je perçois en regardant une œuvre c'est plutôt quelque chose qui échappe à cet instantané de la vie. Et d'aller vers quelque chose de plus absolu qui se détache des choses littérales du quotidien et de la nature.

LP : Ce rapport à la réalité n'est pas évident pour l'artiste, l'artiste crée un territoire où il se ressource. On devrait pouvoir tous se ressourcer face à ce déluge de bêtises. C'est la capacité de l'art : nous aider à surmonter cette dérive. Est-ce que l'art a un rôle à jouer pour toi ?

MK : Pour moi ce n'est pas une contradiction. Tu peux, à la fois, être sensible aux informations et avoir un retrait dans ton atelier.

LP : Tu es plus proche de l'ouvrier que du moine ?

MK : Ou plus proche de l'artiste conceptuel ? Je pense que les trois se réunissent.

LP : Tu es ancré dans ces trois définitions :

Un moine ouvrier conceptuel ?

MK : Oui ! Conceptuel dans le sens où on a une certaine idée de son travail et de ce que l'on veut faire. L'idée reste la base pour démarrer. Ce qui compte c'est le tableau fini et ce qu'il transmet. Un tableau va au-delà de ce qu'il peut montrer il y a les références dont l'interprétation du spectateur.

AG : Il me semble que ce n'est pas tout à fait juste de dire que tu es un artiste conceptuel puisque l'essentiel de ton travail est dans le « faire ».

LP : Au départ il y a l'idée de faire...

MK : Au départ je ne fais qu'appliquer la couleur de manière horizontale sur toute la surface, le processus est assez restreint. Je garde la possibilité d'intervenir avec de la couleur plus liquide qui se glissera dans les creux et puis il y a différentes lumières lors du séchage.

LP : Peut-on parler de plaisir dans ton travail ?

MK : Je ne cherche pas le plaisir mais j'aime vraiment bien travailler. Dès que j'ai une minute de liberté je me rends dans mon atelier. Ça me rend heureux. Le soir je suis fatigué (rires)

LP Ton atelier est situé dans une ancienne école de village face à une église romane classée, l'église St Pierre et Paul. Quel est le lien entre Kravagna et cette église romane ? Tu crois à l'esprit du lieu ?

MK : Il est très présent quand on entre dans cette église. Il est également présent dans mon atelier...

LP : Tu pourrais travailler autre part ? Bruxelles ou Paris ?

MK : Pour ce type de travail j'ai besoin de beaucoup de place. J'ai vécu deux ans à Bruxelles, un an à Madrid et sept ans à Vienne. J'aime aussi vivre et travailler en ville. Je ne sais pas dire si mon travail serait différent autre part qu'à la campagne.

LP : Aujourd'hui un artiste ne travaille pas sans projets de résidence à l'étranger, toi tu te concentres sur ton atelier ?

MK : Je n'ai pas besoin de me déplacer en Argentine ou en Italie pour avoir de l'inspiration, ici j'ai tout ! Pour finaliser un tableau qui me demande parfois plusieurs années de travail il me faut une stabilité, ici je dispose de tous mes pigments à disposition.

LP : En restant dans ce lieu que tu considères habité, tu es un marginal par rapport à ce qui se fait autour de toi ? Aujourd'hui les artistes ne peuvent exister au niveau relationnel. Qu'en allant ailleurs. Tu ne te projettes pas ailleurs, mais tu t'ancres profondément dans un lieu, dans la terre.

MK : Dans mon atelier entouré de tous mes tableaux... Parfois je retravaille sur d'anciens tableaux sept ans plus tard.

LP : Tu portes ton histoire dans ce lieu qui t'accompagne et qui spécifie une forme d'authenticité dans ta démarche.

AG : Une collusion totale entre l'être, celui que Michael est et son travail et sa peinture. Qui ne font qu'un en quelque sorte.

LP : Peux-tu imaginer idéalement un endroit muséal ou tu souhaiterais montrer ton travail ?

MK : Je le montre déjà dans différents lieux et ça me convient très bien.

AG : L'expo de Michael Kravagna peut être vue comme une immense installation où chaque élément appartient à un tout global et s'inscrit dans l'espace en relation avec cet espace. Il y a une perception globale, un tout. Et chaque tableau est comme un fragment de ce tout.

MK : Tous mes tableaux se complètent.

Michael Kravagna expose à la Galerie de Wégimont jusqu'au 22 octobre

Un Pas de deux avec Ann Veronica

Pirelli HangarBicocca, Milan

L'exposition

Situé à la périphérie de la métropole milanaise, l'immense bâtiment Pirelli Hangar-Bicocca était un ancien site industriel où l'on produisait notamment des locomotives. Anselm Kiefer y a reçu carte blanche il y a près de 20 ans pour investir l'une de ces salles monumentales et exceptionnelles, avec son art perpétuellement lié aux âmes d'artistes romantiques allemands.

Dans cette sorte d'énorme boîte noire sont mis en scène divers spectacles très sérieux pour un public littéralement émerveillé par l'échelle des choses ET des tableaux.

L'exposition "Grand Bal" d'Ann Veronica Janssens ne pouvait que contraster (beaucoup) avec la prétention artistique fêtée et tolérée de l'artiste allemand célébré dans certains cercles.

Le titre de l'exposition, "Grand bal", indique déjà qu'Ann Veronica Janssens conçoit l'art comme une série de propositions dans lesquelles le visiteur devient un participant – en d'autres termes, son art provoque un dialogue actif avec un public consentant qui peut immédiatement aiguïser l'idée de ce que peut être l'art aujourd'hui dans un monde sur lequel nous (la plupart d'entre nous) n'avons plus aucun contrôle. Un monde où les algorithmes insidieux manipulent, dirigent et, par conséquent, appauvrissent nos vies de manière unidimensionnelle et invisible.

Son œuvre, qui s'étend maintenant sur plus de quatre décennies, est comme une invitation à redécouvrir l'essence de la "condition humaine".

Elle l'a fait dans l'espace vertigineux en forme de L du Hangar Pirelli d'une manière inégale ; elle a abordé cet espace particulier comme une fée de bonne humeur qui peut, à l'aide d'une baguette magique, générer les gestes les plus sensibles à partir du néant et avec le néant, sans que tout cela ne soit ou ne devienne pesant, matériel, lourd, ingénieux, trop mystérieux, trop sérieux ou d'une quelconque manière "correct".

Ann Veronica Janssens n'est pas une artiste qui a besoin de productions coûteuses ou d'un art qui affiche une bravade technique personnelle, qu'elle soit ou non financée par une galerie puissante ou une marque de luxe étincelante.

Ann Veronica utilise des types de verre, des barres d'acier, des projecteurs, de la fumée, toutes sortes de miroirs, des briques de béton et des feuilles industrielles qui transforment en quelque sorte la lumière et la réflexion en une forme visuelle éphémère.

Ann Veronica Janssens loue des projecteurs, des moniteurs et des machines à fumée qui retournent à l'entreprise prêteuse, après l'exposition. Dans le contexte de la scène artistique actuelle, elle est singulièrement unique dans son approche de l'art, qu'elle ne considère pas comme la production d'une accumulation d'objets d'art.

Très joliment et honnêtement, la première page du guide public gratuit de Pirelli se lit comme suit : "Il y a peu d'objets dans mon travail. (...) ma façon de procéder consiste en une perte de contrôle, l'absence de matérialité dominante, la tentative d'échapper à la tyrannie des objets".

Il s'agit d'une approche et d'un point de départ authentiques et critiques : faire de l'art en faveur de l'environnement mental et autour de l'"être" de l'homme – l'homme qui, après tout, vit et pense "dans sa tête" de manière autonome et incontrôlée qui détruit pour ainsi dire de manière permanente



*Pioverà, coreography by Anne Teresa De Keersmaeker inside the exhibition "Grand Bal" by Ann Veronica Janssens, Pirelli HangarBicocca, Milan, 2023
Courtesy Anne Teresa De Keersmaeker; Ann Veronica Janssens and Pirelli HangarBicocca, Milan © 2023 Ann Veronica Janssens / SIAE Photo Andrea Rossetti*

le matériau qu'il a sous les yeux en y attachant des pensées par procuration, des images de rêve et de petites utopies latérales.

Il est évident que le titre qui accompagne l'exposition agit comme une invitation "ouverte" à danser avec impatience avec son œuvre. «Grand Bal» est une invitation amicale à se déhancher sur ses œuvres d'art qui sont peu présentes dans le grand hangar – parfois "là" comme des vagues invisibles ou même invisibles par manque de lumière (du soleil) par temps gris.

C'est peut-être là l'essence de son travail ; elle est capable de rendre concrète la non-matérialité de la lumière, de l'air, de la poussière qui s'écoule et du son, exactement au moment où le spectateur accepte de "suivre" sa proposition d'une situation/circonstance provoquée.

"Area" (2023) est un immense socle fait de briques de ciment grises et aérées, empilées librement les unes à côté des autres et les unes sur les autres – comme une grande passerelle basse et discrète – sur laquelle nous-mêmes et les œuvres d'art nous tenons et pouvons fonctionner. Par exemple, comme les deux balançoires géantes ("Swings", 2000-23) avec lesquelles le public

"fend" l'espace sur un siège recouvert d'un filtre thermique qui montre très brièvement l'empreinte des fesses. À proximité, se trouve un panneau sur lequel est projetée "Oscar" (2009), une vidéo attachante, lente et non narrative de l'architecte Oscar Niemeyer, 102 ans, fumeur de cigares et admiré dans le monde entier. Le silence et la rêverie envahissent le vieil homme qui apparaît parfois dans un brouillard de (sa propre) fumée.

Le piédestal monumental en pierre, comme beaucoup d'autres œuvres de cette sublime exposition, est une reprise d'un travail antérieur in situ qu'elle adapte chaque fois au nouveau site temporaire, "marquant" la notion abstraite d'espace, comme c'est le cas avec l'œuvre sonore "Souffles" (1995). Ann Veronica est l'une des rares artistes à donner une réalité à la notion d'"in situ" – définie par Daniel Buren – qui ne permet pas à une œuvre "juste conçue" pour un site spécifique d'être "juste recréée" dans un autre lieu.

Les soupirs de l'artiste ("Souffles") occupent tout l'espace, tout comme la lumière provenant du haut toit du Pirelli Hangar est projetée en faisceaux diagonaux compacts.

Magnifique est la manière dont Ann Veronica Janssens reconnecte l'intérieur et l'extérieur en ouvrant une série d'issues de secours identiques et en y attachant au sommet un filet à insectes ("Waves", 2023), avec lequel joue le vent dont les mouvements inscrivent toutes sortes de motifs tourbillonnants légers. La maille voltige de l'extérieur vers l'intérieur comme une série de voiles et s'accorde ici avec les faisceaux de lumière qui s'écoulent géométriquement des ouvertures du toit et suivent le rythme de la lumière du jour.

Sur le socle en béton, deux cercles verticaux de verre bleuté restent immobiles comme des pneus de voiture vitrés à travers lesquels la lumière ajuste la couleur en douceur, tout comme les autres œuvres en verre. "Atlantic" (2020), accumulation de plaques de verre dont la surface évoque la suggestion d'un océan ondulant avec calme. Non loin de là, une pièce de verre optique en forme de poutre (Untitled, 2019-2023) dans laquelle se niche une clarté désespérée – vitreuse et cristalline comme de l'eau de glacier qui s'égoutte.

Ann Veronica vous emmène avec charme sur et derrière le côté d'un objet utilitaire industriel non esthétique comme, par exemple, un "Putrella" en acier ("IPE1200", 2009-23) gisant sans but sur le sol dans le Pirelli Hangar. Sa surface supérieure est parfaitement plane et polie pour former une bande brillante sans matière dans laquelle, en tant que visiteur, vous êtes partiellement reflété par l'environnement.

La dialectique qui consiste à susciter magistralement les expériences sensorielles les plus extrêmes se poursuit dans le hangar – où la "Putrella" se présente comme une unité de miroir et un objet de support dans l'architecture, dans les miroirs, l'accent est mis sur le déplacement du regard dans le miroir. Miroirs – in casu, les "Magic Mirrors" (2013-23) consistent en un champ composé d'un miroir brisé qui a été réparé et recouvert de filtres qui créent un effet changeant en termes de variation de couleur et de silhouette de la personne présente.

Le déplacement est pleinement expérimenté dans l'un de ses "environnements" les plus radicaux, MUHKA (1997-2023) – une pièce entièrement remplie de brouillard artificiel dans laquelle la perte d'orientation et d'ancrage est complètement décousue jusqu'au moment où les personnes présentes se dissolvent dans le brouillard sans laisser au préalable une sorte d'empreinte de contour virtuel-visuel qui se rapproche de la terminologie picturale.

Cette exposition est si bien ficelée qu'elle se retranche parfois dans une petite pièce ou dans une cabine intime où, par exemple, une lampe fluorescente blanche ("Gambie", 1995) pénètre à travers un mur et devient une seule et même source de lumière pour un espace divisé. Dans une petite cabine ouverte, une sensation indéfinie est générée par l'alternance de lumières rouges et bleues intenses et clignotantes. "Le chaud et le froid" n'est pas seulement une idée abstraite, c'est aussi l'ondulation de cette exposition que l'on ressent en personne, échappant à chaque fois à la réalité de notre désir inhérent de possession matérielle et de son contrôle.

Les nombreuses vidéos exposées montrent que l'intérêt d'Ann Veronica Janssens va parfois bien au-delà de "notre" horizon – dans l'univers et le cosmos ; les phénomènes lumineux observés dans le ciel, tels que les éclipses, qui font vibrer l'imagination de chaque être humain au nom de l'imperceptibilité – des motifs qui se transforment en poésie.

Janssens



Ann Veronica Janssens
 "Grand Bal", exhibition view at Pirelli HangarBicocca, Milan, 2023
 © 2023 Ann Veronica Janssens / SIAE
 Photo Andrea Rossetti

Entre les deux, elle se met en perspective en tant qu'artiste en montrant des images d'un match de football télévisé de 1999 entre les équipes de Berlin et de Barcelone, match disputé dans un épais brouillard.

Est-ce de l'art, n'est-ce pas de l'art – qu'importe le "comme ça" – Ann Veronica Janssens mélange la réalité de l'art avec des phénomènes quotidiens. Même les étoiles que nous percevons tous d'une manière ou d'une autre et l'apparition sporadique d'éclipses sont annoncées par les médias et admirées en masse avec des lunettes de protection.....

Non, Ann Veronica Janssens ne professe pas une science exacte – elle recherche de nouveaux matériaux qu'elle utilise par sa volonté et son intention artistiques et "résiste" littéralement de manière autonome pour leur donner une forme économiquement inutile. Une forme qui, dans la plupart des cas, est présente, mais surtout comme un outil qui suscite une expérience de vie différente chez chaque visiteur. Ici, toute forme de langage et même de critique d'art s'effondre, menaçant elle-même de se dissoudre dans des descriptions étroites de souvenirs tout au plus personnels dans ses œuvres d'art, qui se présentent comme de petites machines – comme des pièces de liaison entre la réalité et l'imaginaire.

Dans cette super-exposition d'Ann Veronica Janssens, l'air, l'eau, la lumière et le son traversent l'énergie comme un réseau invisible.

Les visiteurs saisissent et voient leur degré de sensibilité sensorielle converti, tout comme le petit prisme ("Prism, 2013-2023) – pris en sandwich entre le "double verre" – fragmente visuellement le monde et tonifie les couleurs de l'arc-en-ciel dans une symphonie d'une partition inachevée ; poétisant la visualisation avec des pensées errantes et vagabondes (ultérieures).

Ann Veronica Janssens nous a invités à Milan pour un véritable pas de deux dans un grand bal sans gala et sans précédent, mais avec une énergie inédite qu'elle a libérée en faveur des possibilités sensibles les plus diverses, dépassant de loin les limites de l'énorme et banal Pirelli Hangar. Ann Veronica Janssens sait mieux que quiconque comment exploiter et aliéner simultanément la physique pour tenter de débarrasser l'art de son lest matériel et de ses prétentions formelles. Ce faisant, elle propose une déclaration incroyable et convaincante d'une curieuse sensibilité à l'art qui franchit les limites de nos sens et nous marque délicieusement avec un paquet de souvenirs et une publication qui nous aide à fixer ces souvenirs.

La publication

La publication de l'exposition Grand Bal n'est pas un catalogue, mais un livre qui jette un regard en arrière, examine et montre comment l'œuvre d'Ann Veronica Janssens s'est développée au fil du temps.

Le beau livre a été réalisé avec le plus grand soin pour les détails, le choix du papier et l'impression (en couleur) par le Studio Otamendi. Il existe un parallèle qualitatif entre l'exposition et la publication, car Roberta Tenconi est à la fois commissaire de l'exposition et responsable du contenu de ce livre volumineux.

La publication est "enveloppée" d'un tissu blanc neige, sensible à la lumière, dans lequel deux cercles s'entremêlent visuellement en fonction de l'incidence de la lumière du livre sur le papier ; en fonction de l'utilisation et de la manipulation du livre, de sorte qu'il indique à la couverture, pour ainsi dire, qu'une deuxième promenade expo "imprimée" à travers l'ensemble de son œuvre est en train d'être organisée ici.

Toutes les œuvres de l'exposition au Pirelli Hangar sont merveilleusement mises en valeur et toutes sont accompagnées d'un commentaire précis, dépouillé de toute interprétation superflue.

Ce livre contient six courts essais ainsi qu'une interview intime de la conservatrice Roberta Tenconi qui incite Ann Veronica Janssens à entreprendre un voyage réfléchi à travers plus de 40 ans de production/travail artistique soutenu et cohérent.

Dans le court essai de Kersten Geers et Jelana Pancevac, une brillante citation d'Aldo Rossi exprimant sa fascination pour le brouillard qui envahit, par exemple, la grande Galleria dans le centre de Milan est particulièrement frappante. Le texte obsédant d'Ernst van Alphen badine autour des aspects visuels de la mer et du déploiement de l'Aerogel. Robin Clark explique le caractère insaisissable de son utilisation de la lumière et des miroirs et revient sur son exposition au musée d'art moderne de Louisiane. Stéphane Ibars et Maud Hagelstein ont également écrit de courts textes sur la lumière et la couleur.

Les nombreux essais courts montrent le désir d'Ann Veronica Janssens de multiplier les évidences ; tout comme l'expérience de son art, les textes restent (à peine) hésitants dans l'esprit d'un écrivain, et dans le cas d'Ann Veronica Janssens, cela pourrait être un millier...

Dans ce livre substantiel, il est agréable de se promener dans le passé de cet ensemble d'œuvres, notamment en faisant référence, avec ses œuvres (oubliées), à l'exposition de 1987 au Fabriekspan van Dooren à Mol, à De tuin De Brabandere à Tiel en 1988, à De tuin De Brabandere à Bruxelles en 1988 et à De tuin De Brabandere à Bruxelles en 1988. La Box de Richard Venlet à Bruxelles en 1995 et l'inéga-

lable Havana Blue Bike en 2018 Mac's Hornu en étroite collaboration avec l'artiste/professeur Jean Glibert – autant de rappels visuels de la manière dont Ann Veronica Janssens tenait, entre autres, la collaboration avec d'autres en haute estime artistique.

C'est également ce qui s'est passé, à plusieurs reprises, avec un certain nombre de collaborations dans le domaine de la danse et de la performance, bien et magnifiquement documentées dans le livre, avec la compagnie bruxelloise Rosas dirigée par Anne Teresa de Keersmaecker, à laquelle l'artiste Michel François a aussi souvent apporté des contributions substantielles.

Ce livre est et se lit comme l'expérience "Prism" (2013), installée au S.M.A.K. à Gand ; où un minuscule prisme a été pincé dans un énorme lot de double verre donnant sur le Musée des Beaux-Arts... Vision séduisante !

"Deux forces règnent sur l'univers : la lumière et la gravité". Simone Weil –

Luk Lambrecht

août 2023

Milan – 30.07.2023

Traduction texte on line, Deep L.com



Ann Veronica Janssens
 for PHB, 2004-23
 Installation view at Pirelli HangarBicocca, Milan, 2023
 © 2023 Ann Veronica Janssens / SIAE
 Photo Andrea Rossetti

QUATUOR + 1

Créé en 2021 par un tandem d'artistes passionné d'art et de culture, POELP se définit comme un espace dédié à la création sous toutes ses formes. Ne souhaitant ni cloisonner, ni limiter les initiatives pour garder cet esprit d'expérimentation qui est au fondement de toute pratique artistique, Sabine Sil prend principalement en charge la coordination des activités et la programmation en arts visuels, tandis qu'Antoine Fallon occupe les fonctions de régisseur et de chargé de la programmation musicale, tout en veillant mutuellement au maintien du principe de réciprocité dans la cogestion générale du lieu. Ainsi, comme beaucoup d'artistes run-space, la rencontre, l'échange et l'émulation font partie de l'ADN de POELP, moteurs indispensables aux activités qui s'y déroulent.

Pour son exposition de rentrée, l'espace du Vivarium (1) accueillera une installation élaborée de manière conjointe par les artistes Mathieu Boxho et Alix Dussart, à l'invitation du duo de commissaires Sabine Sil et Aurélie Gravelat, artiste et enseignante à l'Académie royale des Beaux-Arts de Bruxelles (ArBA-EsA). Il s'agit là de la troisième itération pour Sabine Sil en tant que commissaire associée à un membre du conseil d'administration de l'asbl – après sa collaboration avec l'artiste Mélanie Peduzzi à l'automne 2022 pour *Sweet B.I.O.S* Annick Nölle + Rachel M. Cholz puis avec le commissaire d'exposition et critique d'art Tristan Trémeau au printemps 2023 pour *Clastique* Maëlle Dufour + Yannick Franck, suivant un protocole de travail qui s'éprouve et s'adapte à chaque nouvelle association pour favoriser la plus grande perméabilité dans la rencontre, mais sans pour autant faire l'impasse sur un certain *modus operandi* revendiqué par l'asbl depuis sa création, et qui est, entre autres, de tenir compte des réalités professionnelles des artistes en provisionnant une enveloppe allouée à leur rémunération lors de l'établissement de son budget de programmation annuel. Quant à la question relative à la sélection du duo d'artistes, elle s'est résolue de manière naturelle dès le début de l'aventure, Sabine Sil préférant laisser le champ libre à ses partenaires dans le choix du/de la première artiste pour réfléchir à une démarche, à une personnalité qui saurait entrer en résonance. En outre, le QUATUOR, composé des deux commissaires et des deux artistes invité-es, bénéficie d'une écoute et d'une assistance substantielles dans la conceptualisation et la mise en œuvre du projet artistique via l'expertise d'Antoine Fallon, + 1.



Alix Dussart dans son atelier. Photo Rose Alenne

« L'œuvre, ce qu'on voit ou entend (un tableau, un poème, un récit, une sonate, une chorégraphie, un film, etc.), est le sommeil de la formation, mais ce sommeil est un sommeil paradoxal, plein du rêve de ce qui le forma, plein de ce vers quoi il tendit. La puissance d'éveil, qui est ce que nous attendons des œuvres, réside dans leur capacité à laisser battre en elles le rêve qui les souleva, qui est ce que nous percevons comme leur sens. Autrement dit, si une œuvre peut nous apparaître comme une « trouvaille », elle ne l'est véritablement qu'en tant qu'elle nous expose à ce qui fut sa recherche, à ce vers quoi, avec tous les moyens de son bord, elle tendit. » Jean-Christophe Bailly, *L'élargissement du poème*, 2015 (2)

Pour reprendre la formulation énoncée par Aurélie Gravelat, « notre rôle en tant que commissaires est de donner un regard sur le travail des artistes que nous invitons en leur offrant une expérience particulière, comme celle, par exemple, de pouvoir faire exister quelque chose qui serait encore en tâtonnement, en phase d'élaboration. » C'est ainsi que sa préférence s'est portée sur le travail délicat, situé et trop peu exposé, selon elle, de Mathieu Boxho, un artiste habité par des questions de société qui place le corps en tant que dispositif sculptural au centre de son processus de création, tant dans son rapport à l'environnement où il est invité à se déployer qu'à ses enjeux relationnels dans sa mise en présence avec le public. *Le corps que je construis est un*



Mathieu Boxho dans son atelier. Photo Aurélie Gravelat

corps sans corps, sans contour, en absence. Il est matérialisé par ce qui le contraint, par les variations (de relations, d'intensité et de valeurs) entre les éléments structurels, le spectateur et le lieu. Cette remise en question des limites structurelles et spatiales se fait au niveau de l'objet et se prolonge au niveau de l'installation. Elle trouve également un écho dans un questionnement des limites de l'œuvre : chaque nouvelle proposition recueille des éléments des installations précédentes qui sont déplacés, transformés. Elle vient en prolongement, en continuation, dans un travail non terminé, mais temporairement figé par sa mise en exposition. Mon travail se focalise ainsi sur ce qui se construit, ce qui est mis en jeu, sur l'instant du faire et non sur le projet fini, capitalisé. Quant à Sabine Sil, elle « porte une attention particulière à la technique lorsque celle-ci incorpore le propos ou vient s'immiscer dans l'intention artistique ». Aussi, à la découverte de cette pratique d'assemblages composites à expérimenter, elle a proposé de mettre en regard le travail de la plasticienne Alix Dussart qui développe une recherche toute entière tournée vers l'étude et une tentative de révélation des couches de signifiants dont sont composées les images, comme pour percer le mystère de ce qui nous peut nous lier à elles. J'explore les images qui me traversent à travers un vocabulaire de gestes et de matériaux. Morceler, poncer, éroder, accumuler, juxtaposer, disséminer, me permettent de construire de nouvelles formes, encore empreintes d'un état passé, où l'échelle se perd au profit de nouvelles perceptions. Le plâtre, le charbon, les photographies, la vidéo, cohabitent et s'agencent dans des installations. On y retrouve la trace dans sa pluralité : comme empreinte, comme écriture, comme mémoire, comme un « ça-a-été », comme partie pour un tout, comme la transformation d'un référent due à son absence. Ces opérations sensibles créent des paysages où se rencontrent des dynamiques duelles : détail/ensemble, corps/matière blanc/noir, planité/volume. L'intention curatoriale a, par la suite, débouché sur une rencontre entre les artistes, en leurs ateliers respectifs, au printemps

dernier, et ils se sont vu-es confier les clés du POELP durant la période estivale pour un premier arpentage des lieux, avant une véritable mise à disposition de l'espace du Vivarium courant le mois d'octobre. En complément, et à l'initiative d'Aurélie Gravelat, les commissaires ont initié un jeu de ping pong via le partage libre de fragments de textes, de visuels et d'idées entre l'ensemble des acteur-rices impliqué-es, en vue de nourrir collectivement le projet d'exposition. Tel un sillage, celui-ci prendra peut-être la forme d'une publication qui s'attacherait à rendre compte du processus développé jusqu'alors.

À l'heure d'écrire ces lignes, il est difficile de prédire le résultat à venir de cette collaboration humaine et artistique mais nous pouvons déjà supposer, sans trop nous avancer, que l'exposition invitera le public à déambuler au sein d'un dispositif soigné, constitué de formes, d'objets et de matériaux résolument variés, pouvant s'apparenter à une sorte de laboratoire de références et d'idées, soit un ensemble de composants qui, pour être pleinement appréhendés dans leur singularité et leur cohabitation, nécessiteront une observation à la fois attentive et multidirectionnelle.

Clémentine Davin

Mathieu Boxho + Alix Dussart
POELP
Rue Bara 123, 1070 Anderlecht

A l'horizon les murmurations

Exposition du 17.11 au 10.12
JE et VE de 15H à 19H, SA et DI de 14H à 16H

(1) du fait de son architecture rectangulaire, partiellement vitrée, et qui entre en écho avec la dénomination du lieu.

(2) Citation envoyée par Aurélie Gravelat par mail au Quatuor + 1 pour démarrer le ping pong.

Editions Tandem

Images et textes 1981/1991-2022. Eric Fourez et Claude Lorent.



Traces, huile sur toile 100X100cm 2003

Saluons la sortie aux Editions Tandem (1) d'un enième petit livre dédié cette fois à l'œuvre d'Eric Fourez. Une sélection de quatre textes importants rédigés par Claude Lorent accompagnent des illustrations retraçant le parcours du peintre. Sur trente ans on soulignera une rigueur et honnêteté intellectuelle hors du commun vis à vis d'une démarche singulière. Que serait l'œuvre d'Eric Fourez, artiste autodidacte, sans le travail critique de Claude Lorent ? En 1974, Eric Fourez débute sa carrière artistique au Cercle artistique de Tournai. A l'époque ses amours pour l'art se partagent entre l'école surréaliste et l'hypérealisme. Dans ce sens il est en phase avec l'esprit de son temps. C'est début des années 80 que le grand virage s'opère. Suite à une expérience de perte de repères lors d'un voyage dans le désert, la conscientisation du vide et l'attrait des grands espaces le marquent définitivement. Eric Fourez trouve sa voie en peinture. Son travail prend une tournure épurée et minimaliste où l'abstraction et la figuration tentent de fusionner.

Il se focalise depuis sur un protocole de travail de type méthodique. La mer du Nord est un sujet qui l'inspire fortement. En bord de plage, au petit matin, il débute par la captation photo-

graphique de vagues ou de traces éphémères en voie de disparition dans le sable. Plus tard, en atelier, il s'inspirera de ses images pour les faire renaître en peinture. Tellement épurées parfois que le rapport à l'image en devient pratiquement imperceptible. Cette tentation d'évacuation totale de l'image passe inexorablement par ce désir inconscient de passage à l'acte et de plongée dans le vide. Un désir parfaitement maîtrisé qui caractérise l'œuvre dans sa généralité et qui en fait son originalité. Entre flux et reflux, Eric Fourez tend à archiver le temps qui passe. Très justement Claude Lorent le reconnecte à d'autres artistes qui ont durant leur vie ont vécu d'une manière obsessionnelle cette approche d'infini face à la fatalité d'une finitude annoncée. Par ordre d'importance Roman Opalka avec ses progressions de chiffres arrive en tête de liste.

L.P.

(1) Tandem : la gravure au poids de centaines de publications – un article de Michel Voiturier dans FLUX-NEWS

POINT PAR POINT

Le point peut-il constituer une œuvre ? est l'une des nombreuses interrogations posées par Kandinsky dans *Point et ligne sur plan* (1926). L'artiste ouvre de la sorte un champ des possibles autour de cet élément concis et permanent. En 1949, Francis Picabia poursuit d'une certaine façon cette exploration avec son exposition *POINT*, à la Galerie des Deux-Îles (Paris). Clin d'œil à cette dernière exposition, Daniel Dutrieux propose *Point(s)* à la Galerie LRS52 et à la Maison Renaissance de la Société libre d'Émulation. Vingt-sept artistes y sont réunis pour convoquer cette forme particulière, considérée par Kandinsky comme l'élément premier de la peinture.

Si le point est considéré comme le plus petit élément de base, résultant d'une première rencontre entre un outil et une surface matérielle, – pour reprendre les mots de Kandinsky –, qu'en est-il de sa forme ? Revêt-il une seule et unique configuration formelle ? Et si oui, la connaît-on vraiment ? Telles sont les questions que Daniel Dutrieux pose en prélude de cette double exposition. De manière instinctive, la forme ronde et pleine, circonscrite dans un petit diamètre, nous vient directement à l'esprit. Pourtant, cette matérialisation précise du point n'est qu'une des multiples possibilités qu'il offre au regard. Ainsi il peut apparaître en 154 déclinaisons différentes sous les impulsions de Pol Bury (*Ramollissement de points*) mais aussi se manifester en une infinité de formes naturelles ou non au gré des récoltes de Jean Dubuffet (*Les Phénomènes*).

Le parti pris de l'exposition ne se limite cependant pas à la seule question formelle. Envisager le point dans l'art requiert également d'évoquer une perspective plus large, liée à la perception de l'élément lui-même mais aussi de soi et de la relation au monde. Symboliquement et physiquement, le point matérialise une position dans l'espace. Fixe, il offre un point de vue particulier sur le monde – proposé par exemple par Djos Janssens – il cristallise la concentration des forces de gravité d'un lieu (Joëlle Tuerlinckx). L'élément peut marquer une présence et une absence, un ici et un ailleurs. C'est là tout le jeu de Damien Dion, avec *Sans titre* (2023), quand il s'empare du vocabulaire d'exposition et d'un certain marché de l'art – le cartel et la gommette – pour en détourner leurs fonctions principales. Mobile, le point trace un parcours, déterminé ou non, dans l'espace et entre en interaction non seulement avec ce dernier mais aussi – et peut-être surtout – avec d'autres points eux-mêmes mouvants. Bernard Villers a capté ce déplacement non seulement avec *Colorfull Moving Points* (1) mais aussi avec *After Image*. D'un côté, la déambulation modifie la perception de l'environnement. De l'autre, par le principe de persistance rétinienne, le point s'imprime en décalage et interagit avec les œuvres proches.

Comme le suggèrent ces œuvres, le point est rarement seul. Il s'inscrit dans un ensemble plus vaste et se confronte à d'autres éléments. De telle manière qu'il communique, s'agglomère, s'intensifie ou s'accroît à leur contact. Cette rencontre peut être ponctuelle, comme lors d'une conversation entre signes graphiques (Julien Blaine), et éphémère, se suspendant dans le temps en silence (Mirella Bentivoglio). Elle métamorphose le point en des constellations, comme dans *Combinaison aléatoire de points* de Bernar



Joëlle Tuerlinckx, *Un coup de dés (version 2023)*, *Les Vitrites des Points (détail)*, Société libre d'Émulation, 2023. Photo: Daniel Dutrieux.

Venet, réactivée par Daniel Dutrieux (2). Mais avant tout, l'inscription du point dans cet ensemble où communiquent d'autres points raconte notre lien au monde et à l'univers. Un lien ancestral qui se matérialise dans les dessins pariétaux et dans l'apparition des pierres à cupules, présentes dans la chaîne des Alpes et photographiées par Emmanuel Breteau. Une relation au monde qui ne cesse d'être questionnée par les artistes (entre autres Marilou van Lierop, Alain Paiement, Michel Mazzoni, Priscilla Beccari) et qui continue de nourrir une recherche presque infinie (Lauriane Belin et le *CRI* – Centre de Recherches Infinies). Une rencontre qui nous rappelle que nous ne sommes après tout qu'un infime point dans l'immensité de l'univers, entouré par une infinité de points à perte de vue.

L'exposition *Point(s)* propose une diversité d'intentions poétiques et plastiques qui, en se côtoyant et en dialoguant, envisagent le point dans sa perception large. Cet élément pictural, d'apparence simple, considéré comme la plus petite forme de base, se complexifie au regard de l'accrochage et de la sélection pour se métamorphoser en un monde en soi. Le point devient à la fois unique et pluriel. Et si la question de Kandinsky peut se poser, chacun.e des artistes présent.e.s contribue à y répondre à leur manière : oui, un point peut assurément constituer une œuvre.

Céline Eloy



Vue d'exposition, Galerie LRS52, de gauche à droite, Marilou van Lierop, Wilfried Huet, Bernard Villers, Alain Paiement

Avec Priscilla Beccari, Lauriane Belin, Mirella Bentivoglio, Julien Blaine, Marie Braun, Emmanuel Breteau, Pol Bury, Véronique Caye, Jacques Charlier, Luc Coeckelberghs, Werner Cuvelier, Sylvain Delbecque, Damien Dion, Jean Dubuffet, Emmanuel Dundic, Wilfried Huet, Djos Janssens, Michel Mazzoni, Alain Paiement, Leïla Pile, Quentin Rémi, Marc Rossignol, Joëlle Tuerlinckx, Marilou van Lierop, Bernar Venet, Bernard Villers, Léon Wuidar

Avec la participation de : Archives, Comité Picabia et Le Point d'Ironie

(1) *Colorfull Moving Points* consiste en deux points colorés montés sur roulettes et promenés au bout d'une corde. L'œuvre a été activée et filmée par deux étudiantes des Beaux-Arts de Liège, Bénédicte Ngamano et Maud Herbiet, lors de *En Piste !*.

(2) La première activation de l'œuvre, disposant près de 300 points aléatoirement combinés dans l'espace, fut réalisée en 1984 au Musée d'Art moderne de Villeneuve-d'Ascq.

Point(s), exposition en deux volets à la Galerie LRS52 et à la Société libre d'Émulation – Maison Renaissance.

Du 3 septembre au 1^{er} octobre 2023

Société libre d'Émulation.

Point final pour Anne-Françoise Lemaire

A la tête de l'Émulation depuis 1986, Anne-Françoise Lemaire, quitte anticipativement le navire: « C'est avec soulagement que j'ai pris la décision de quitter. Je suis triste de ne plus avoir les mêmes conditions d'exercer l'art de mon métier. » C'est un fait, l'art de son métier, elle a eu l'occasion de le pratiquer durant de longues années. Elle a su dynamiser par son choix de sélections un lieu hybride, aux antipodes de la White box, qui de base était difficile à investir, avec sa grande cheminée du style renaissant et ses vitrines d'expositions vieux styles. Ces défis sont devenus, par l'ingéniosité des réponses des artistes, des atouts majeurs qui ont fixé une identité à ce lieu. Comme les parquets grinçants que Catherine Barsics a fait chanter lors d'une de ses lectures performances, ou encore la sculpture fusée de Maelle Dufour dans la cour. Anne-Françoise Lemaire a eu l'intelligence d'ouvrir le lieu aux pratiques contemporaines et de faire circuler les énergies. De la salle du bas au grenier des expos plurielles s'y sont déroulées. Gravée dans ma mémoire, la performance de Pierre Muyle, toujours visible en vidéo sur le net. Comme la danse performance de Judith Kazmierczak en résonance corporelle avec les travaux d'artistes exposés. Grâce à Anne-Françoise Lemaire, l'in situ y a vécu son heure de gloire. Il a été, entre autres, un des éléments clés qui l'a résolument tourné vers le vivant. Dans mes dernières découvertes coups de coeur, je me rappelle avoir été séduit et étonné par la grâce des œuvres de Lissa Gasparotto. Souhaitons à Gauthier Simon le plein d'énergie nécessaire pour poursuivre l'aventure entamée par sa collègue.

L.P.



Anne-Françoise Lemaire,
© FluxNews

Requestionner le paysage infrastructurel et les architectures de déplacement

Pavillon du Japon

Le « laboratoire du futur » tel que l'envisage Lesley Lokko, commissaire de la Biennale de Venise 2023, ne peut s'entendre sans saisir ou s'imprégner des diversités de l'Afrique comme point de fusion de cultures qui doivent trouver leur expression dans des réalités urbaines en train de se construire. Dans ce contexte, le pavillon japonais emmené par Maki Onishi propose aux visiteurs de réfléchir autour de la question : « Architecture, a place to be loved – when architecture is seen as a living creature ». Au sein de ce double corpus qui fonctionne en écho, les infrastructures de transports, malgré leur rôle fondamental dans le futur comme dans le passé des villes, restent assignées à n'être considérées que comme des non-lieux urbains et ce, en dépit de leur place dans le temps des citadins comme dans l'espace des villes, la double considération humaine et urbaine s'abîmant dans une quasi aporie.

Soulignons – comme le rappelle Nathalie Roseau¹ : – que chaque infrastructure possède une histoire singulière, fruit de logiques politique, économique, technique ou sociale, et que leur empreinte spatiale est loin d'être identique dans toutes les grandes aires urbaines. À l'heure donc de s'interroger sur les futurs paradigmes de ces constructions, j'invite les acteurs de l'urbain à reconsidérer nos crédos en terme d'emprise, d'implantation ou d'usage en portant un regard sur ce que le paysage infrastructurel des villes japonaises a à dire des liens qui lient ces bâtis aux villes et aux habitants, regard détaché des milliers de certitudes qui, accumulées au fil de l'histoire infrastructurelle, ont abouti – pour bon nombre d'urbains « occidentaux » – à les considérer comme des monstruosités indispensables et espace-rebut de l'espace urbain.

Si, à grande échelle, le « technolandscape » japonais, a maintes fois été décrit, adulé ou décrié, inspirant pléthore de scientifiques de l'urbain, auteurs, cinéastes, sociologues ou philosophes de la ville, il est aussi intéressant de décrypter ce que ces bâtis infrastructurels proposent au marcheur qui les côtoie, les emprunte, s'y abrite, y travaille ou y séjourne, de comprendre ce qu'ils ont de familier et de proche et à quel point leurs architectures viennent s'inscrire dans la ville, s'y enrouler, la frôler ou la mettre en scène.

Des franchissements de ses reliefs, des canaux aux flux nourriciers, des habits de parcours et d'échanges inscrits dans son sol comme dans les pratiques, les aménagements infrastructurels, sites ou morphologies se sont enracinés dans la culture urbaine, s'appuyant sur un sédiment culturel séculaire et des savoirs techniques très éprouvés.

Contrairement aux préceptes qui se sont installés en France dès les débuts du ferroviaire, avec des différences très marquées des espaces dits nobles et des espaces subalternes, la culture ancestrale japonaise du chemin, *michi-no-bunka*², s'est exprimée dans un continuum dans lequel, il n'est pas question dans l'espace urbain de « ne pas passer ». Comme dirait Yoshinobu Ashihara³, si on a besoin de passer, on construit une « horrible passerelle ». Nous lui laissons le qualificatif d'« horrible » comme contrepois d'une esthétique européenne qui s'est stratifiée autour de la culture de la place « *hiroba-no-bunka* » et des voies qui y convergent, royales ou secondaires⁴, dans un tout bien hiérarchisé et ordonné.



ART PhotoTOKYO

Les infrastructures japonaises ne balafrant pas le sol urbain, matière précieuse de l'espace commun originel dont l'unité de mesure est le « marcheur ». Viaducs, superpositions ou dédoublement laissent la maille urbaine et les continuités piéton libres. Si d'aucun parle d'espace piranésien, de paysage déstructuré ou décomplexé, ces visions renvoient en miroir à celles qui, à quelques exceptions de son histoire près comme les épopées ferroviaires ou le rêve automobile, n'accepteraient la présence des infrastructures qu'enfouies dans les profondeurs des sous-sols, quitte à faire circuler des voyageurs comme des data dans de la fibre optique. Au milieu du XIXe siècle, le chemin de fer se développe rapidement en Europe comme au Japon sous les actions conjuguées des grandes compagnies et des pouvoirs publics ; mais, alors que les compagnies ferroviaires françaises exploitent leurs lignes nationales et internationales, laissant de côté la desserte d'une banlieue en devenir, jugée insuffisamment rentable, les compagnies ferroviaires nipponnes de banlieue, les *ôtemintetsu*⁵, créées en marge des développements ferroviaires nationaux, vont au contraire fonder leur puissance sur le développement synergique de la banlieue (transport local régional et foncier), devenant des acteurs fondamentaux de la fabrique de la ville⁶.

Dans ce contexte, le passage est d'autant plus important que la rentabilité économique multiforme des *ôtemintetsu* (transport, foncier, commerce, services, éducation, sport, culture, loisir ou tourisme...) repose sur leurs capacités spatiale, urbaine, technique ou architecturale à générer des flux de voyageurs. Des mini-pôles le long des lignes aux nœuds ferroviaires multimodaux gigantesques (comme ceux de la ceinture Yamamoto à Tôkyô, Umeda ou Nanba à Osakâ), la topique entière du projet infrastructurel s'oriente autour du passage et des cheminements, plus qu'autour des façades ou des représentations, faisant des espaces infrastructurels des lieux tentaculaires, topique héritée de la culture du commerce et des échanges qui se déroulaient dans un entrelacs de venelles⁷.

Vivant avec ses infrastructures, la ville japonaise a tissé avec elles une relation symbiotique qui, dans la confrontation des échelles, lient des espaces par définition exclusifs les uns des autres. Parmi les procédés récurrents, on notera que les bâtis de soutien des autoroutes, voies ferrées, monorails, pistes cyclables ou passerelles piétonnes ne soutiennent que la voie à laquelle ils sont dédiés, laissant l'air circuler autour de celle-ci sans former d'espace clos ; les superpositions, décalages, légèreté des constructions sont de mise pour diminuer l'emprise et laisser la lumière pénétrer dans les volumes. Dans une ville verti-

calisée, l'horizontalité infrastructurelle s'y joue comme un contrepoint de la statique verticale des immeubles ouvrant la perspective vers le paysage lointain et les rythmes de leur architecture séquence les parcours.

Dans l'objectif économique d'une optimisation millimétrique des volumes disponibles, l'agrémentation des espaces de déplacement et une écriture fine de la ville (sols, surfaces et sous-sols, petit mobilier urbain, modénature, aménagements paysagers...), se développe avec et en parallèle de ces constructions, alors même qu'en France, comme le souligne Françoise Choay⁸, nous déplorons son abandon, héritage d'un fonctionnalisme radicalisé qui a déconstruit la rue. Il est fréquent au Japon que l'infrastructure, formant auvent, éloigne les façades des immeubles de grande hauteur, recréant la linéarité de la rue, fréquent, voire constant que s'y abritent bureaux, commerces ou équipements divers. Ces espaces portent d'ailleurs des noms, *gâdo shita* (restaurants sous les voies), *biru* (bâtiments à usage locatif contigus aux gares) et *koka* (espaces aménagés par le rehaussement des lignes ferroviaires), sans oublier les *depatô* (de l'anglais department store) ou les *terminaru depatô* (grands magasins de terminus), structurants et indissociables des gares et de l'architecture ferroviaire⁹ AVELINE Natacha, *op. cit.* ; TIRY-ONO Corinne, *op.cit.*

Et si le paysage infrastructurel urbain japonais nous montrait quelque chose d'une humanité urbaine architecturée, plastique et vivante ?

Auguste Cicchi, architecte HMO

Doctorant Kyoto Institute of Technology – Le bâti infrastructurel dans l'espace urbain

¹ ROSEAU Nathalie, « L'infrastructure sismographe. Temps, échelles et récits du boulevard périphérique parisien », *Tracés. Revue de Sciences humaines* [en ligne], 35 | 2018., p. 49-74, DOI

² BERQUE Augustin, *Vivre l'espace au Japon*, Paris, PUF, 1982, p. 127.

³ ASHIHARA Yoshinobu, *L'ordre caché, la ville du XXIe siècle ?* Préface de GAUDIN Henri, Postface de BERQUE Augustin, Traduit du Japonais par SHIMIZU Masako, Paris, Hazan, 1998, 111 p.

⁴ ALONZO Éric, *L'architecture de la voie. Histoire et théories*, Marseille, Parenthèses éditions, coll. « Architectures », 2018, 528 p.

⁵ AVELINE Natacha, *La ville et le rail au Japon. L'expansion des groupes ferroviaires privés à Tôkyô et Ôsaka*, Paris, CNRS Éditions, 2003, 238p.

⁶ FIÉVÉ Nicolas, « Préface » in TIRY-ONO Corinne, *L'architecture des déplacements. Gares ferroviaires du Japon*, Paris, Infolio éditions, collection « Archigraphy poche », 2018, 324 p.

⁸ CHOAY Françoise, « Six thèses en guise de contribution à une réflexion sur les échelles d'aménagement et le destin des villes », in BERQUE Augustin (dir.), *La Maîtrise de la ville. Urbanité française, urbanité nipponne*, Paris, Éditions de l'École des Hautes Études en Sciences Sociales, 1994, p. 221-227.



Le mycélium comme emblème du renouvellement constructif ?



S'il est bien des travaux qui s'inscrivent au cœur de la thématique de la 18^{ème} édition de la Biennale de Venise, le « laboratoire du futur », tel que l'envisage sa commissaire, Lesley Lokko, ce sont ceux du projet *In vivo* mené par Bento¹ et Vinciane Despret² exposé au Pavillon de la Belgique. Venant en écho à une approche de l'architecture qui devrait englober « à la fois les mondes matériel et immatériel ; un espace dans lequel les idées sont aussi importantes que les artefacts [...] »³, leur recherche « mycélienne », promue par la fédération Wallonie-Bruxelles, met en jeu le face-à-face entre croissance du mycélium et croissance des idées, pensées, créativité et enjeux constructifs de façon aussi prolifique l'une que l'autre.

C'est donc sur le champignon et plus exactement le mycélium (partie souterraine du champignon constituée de fils appelés hyphes) que cette équipe a jeté son dévolu, cette étude sonnant un peu comme un défi compte tenu de la nature pour le moins ambiguë de l'usage de cette branche cyclopéenne et fantasmagorique de l'arbre phylogénique dans la sphère de la construction. La démarche est d'ailleurs dans l'air du temps ; notons, par exemple, les travaux du sculpteur Phil Ross qui utilise ce matériau depuis les années 1980 et a fondé en 2013 la start-up *Mycoworks*⁴, gageant que ce matériau « seems like an inevitability that this is going to be a popular material⁵. » Pascal Leboucq et Lucas de Man, conservateurs de la *Embassy of Circular & Biobased Building*⁶ présentaient en juillet 2022 « *The Growing Pavilion* », « structure de 10 tonnes de CO² négatif et circulaire à 95 % [...] composée de cinq matières premières de base cultivées : bois, mycélium, flux résiduels du secteur agricole, scirpe (queue de chat) et coton⁷ ». Les expériences se multiplient voire s'industrialisent comme la brique du groupe indien Mycotec⁸, qui, une fois cuite, possède de nombreuses qualités constructives (légèreté, résistance, étanchéité, ininflammabilité, acoustique, etc.).

Dans la digne lignée des architectes-bâisseurs qui ont eu à cœur de répondre aux préoccupations de leur époque, un siècle après l'achèvement de Notre-dame du Raincy des frères Perret, temple du béton armé, les architectes de Bento, Corentin Dalon, Florian Mahieu et Charles Palliez, ont entonné l'art/culture du mycélium, notamment en raison de ses facultés génératrices et régénératrices, permettant de produire un matériau de construction à la fois renouvelable et vivant – si on ne met pas fin au processus génératif – et surtout peu consommateur en ressources. De la production de dalles obtenues par la prolifération de mycélium à partir d'un substrat à l'intérieur d'une forme moulée à la genèse et l'organisation de leur production, c'est l'ensemble de leur démarche qui répond à une économie cyclique et sociale ; les matériaux source qu'ils utilisent sont produits par des entreprises locales de la région de Bruxelles : substrats fongiques⁹ élaborés, entre autres, à partir de récupération de marc de café, terres de déblais réamendées¹⁰ et bois¹¹.



" In Vivo ", l'installation de 640 panneaux de mycélium au Pavillon belge, Biennale d'architecture de Venise.

La gageure d'une telle installation est d'ailleurs liée à ces réalités, car comment transporter et faire vivre une matière vivante et sensible qui, pour exister, rassemble des conditions de développement exigeantes (bons matériaux, hydrométrie...). Si la question s'est posée de transposer l'expérimentation à Venise dans la totalité de la démarche locale et cyclique, les conditions de réussite dans un environnement peu maîtrisable dans un temps court ont imposé l'utilisation de dalles précréées.

Ce travail dont la présentation s'accompagne d'un texte/catalogue¹² sous la forme d'un récit d'anticipation qui retracerait le passage de l'anthropocène au « mycéllocène », se situe in fine à la croisée d'un double cheminement, l'un, théorique et ancestral, qui étudie les processus et phénomènes naturels, en l'occurrence la régénération mycélienne, pour les reproduire ou du moins en tirer parti, avec des finalités dont les légitimités sont en constante discussion et mutation, l'autre, plus récente qui, nonobstant l'appropriation de quelques zélateurs, vise à réduire l'usage de matériaux d'extraction en proposant au plus vite la mise en œuvre de matériaux biosourcés notamment par culture. Au-delà de l'intérêt de leur expérimentation, c'est la façon dont elle parle à nos imaginaires qui nous questionne. On peut saluer le pas de côté réalisé à la fois pour déconstruire les affects, mythes et autres vertus ou maléficences dont sont affublées ces espèces et pour affronter les réalités d'une mycophobie, laquelle, dans l'environnement du bâti, s'est stratifiée en raison des dégâts causés par d'horribles mères et autres champignons lignivores, biodétériants du ciment ou moisissures du chaume sur les habitations¹³. Systématiquement combattus par des traitements, il n'est pas simple de faire coexister les espèces tant philosophiquement que biologiquement et vraisemblable que ces nouveaux matériaux¹⁴ possèdent aussi « leurs saprophytes ».

En outre, on ne connaît pas l'innocuité sur les organismes humains de ces matériaux (hors désactivation préalable par des procédés thermiques ou chimiques), même si on admet avec les textes qui accompagnent l'exposition du projet *In vivo* que l'humano-centrisme est un paradigme plus que dépassé. À mon sens, il était peut-être superfétatoire d'apporter une caution théorique quelque peu dogmatique dans le ton comme dans la présentation à ce travail dont la légitimité

se suffit à elle-même, sauf à entendre le caractère incantatoire, stimulant et nourricier, qui, à son tour, n'a pas besoin de légitimer ses affirmations, au sens où l'entendaient les Surréalistes.

En ce qui concerne l'installation et dans une lignée qui tient plus d'un minimalisme puriste¹⁵ que de ses augustes prédécesseurs au plan formel comme théorique, le visiteur est invité à contempler cette matière de manière quasi religieuse, voire à se laisser imprégner par les signes de ce langage révélé par la thérologique dont Vinciane Despret, porte-parole du courant naturaliste, s'est faite la spécialiste, pour finalement écouter ce que les champignons ont à nous dire.

Nul n'est besoin cependant d'adhérer à quelques injonctions autoritaires, pour se laisser inspirer dans la pensée comme dans la pratique par l'expérience et la plastique ainsi produite, l'ensemble dans l'espace de ce pavillon belge, premier construit sur les Giardini en 1907 et qui met en perspective la recherche en permanence renouvelée. Installé devant une structure monumentale (12 m de long x 6 m de large sur 6 m de haut), le visiteur ne peut que se laisser emporter par l'écriture mycélienne, visuelle, phonique ou tactile, inspirant par la poésie de ses variations miniatures ou spectaculaires, une pensée régénérée. Quant aux usages dans nos pratiques architecturales quotidiennes, hors revêtements ou bâtis de petite dimension, nous appelons de nos vœux les recherches concernant les qualités constructives et prescriptions possibles dans des configurations mycéliennes actives ou désactivées. Citons Lesley Lokko à propos du projet *In vivo* : « Plus que les bâtiments, les formes, les matériaux ou les structures, c'est la capacité de l'architecture à modifier notre façon de voir le monde qui est son don le plus précieux et le plus puissant¹⁶. »

Auguste Cicchi, architecte HMO
Doctorant Kyoto Institute of Technology

¹ BENTO, fondé en 2019 à Bruxelles par MAHIEU Florian, DALON Corentin et PALLIEZ Charles, jeunes diplômés de la Faculté d'Architecture La Cambre-Horta de l'ULB / Université Libre de Bruxelles

² DESPRET Vinciane, docteure en philosophie et licenciée en psychologie, maître de conférence à l'Université de Liège, enseignante en éthologie et psychologie à l'ULB

Pavillon Belge

³ LOKKO Lesley, in Biennale Architettura 2023, *The Laboratory of the Future*, exhibition, [Catalogue général], p. 22

⁴ <https://www.mycoworks.com/>

⁵ ROSS Phil, cité par ROYH-JOHNSON Liz « A House Made From Mushrooms ? », *An Artist Dreams of a Fungal*, Aug 26, 2014 [en ligne] :

<https://www.kqed.org/quest/71171/a-house-made-from-mushrooms-an-artist-dreams-of-a-fungal-future>

⁶ World Design Embassy, programme de la Dutch Design Foundation qui « développe des solutions concrètes aux défis sociétaux » <https://www.worlddesignembassies.com/en/>

⁷ LEBOUQC Pascal et DE MAN Lucas, <https://www.worlddesignembassies.com/en/project/the-growing-pavilion/>

⁸ La brique du groupe indien Mycotec, cité par de nombreux sites, <https://www.batiactu.com/edito/et-si-on-construisait-maisons-briques-champignons-43079.php> ne semble pas disponible en France

⁹ PermaFungi, producteur de mycélium depuis 2014 à Bruxelles

¹⁰ BC materials, producteur de matériaux en terre crue depuis 2018 à Bruxelles

¹¹ Wood Coop, producteur de bois depuis 2019 à Bruxelles

¹² DESPRET Vinciane & BENTO, AVENTIN Christine et SALME Juliette), *In vivo, Vivre en mycélium*, Biennale Architettura 2023, Pavillon de la Belgique, Ed. Cellule architecture de la fédération Wallonie Bruxelles, 2023, 319 p.

¹³ LEKOUNOUNGOU Serge-Thierry, *Evaluation et Compréhension des Mécanismes fongiques impliqués dans la dégradation du bois*, Thèse soutenue le 4 avril 2008 ; Université Henri Poincaré, Nancy-1 U. F. R. ENSTIB

Ecole Doctorale Sciences et Ingénierie des Ressources, Procédés Produits et Environnement Département de Formation Doctorale Sciences du Bois ; WICTOR Virginie, *Biodétérioration d'une matrice cimentaire par des champignons* : Mise au point d'un test accéléré de laboratoire, Science de l'ingénieur [physics], Ecole Nationale des Mines de Saint-Etienne, 2008.

¹⁴ La présence du trichoderma, rapportée pendant les cultures (Despret Vinciane & Bento, Avenir Christine et Salme Juliette, *In vivo, Vivre en mycélium, op.cit.* p. 117) est sans rapport avec celle de champignons saprophytes qui pourraient affecter le produit fini et mis en œuvre.

¹⁵ OZENFANT Amédée et JEANNERET Charles-Edouard, « Sur la plastique » in *L'esprit nouveau*, Editions de L'Esprit Nouveau, Numéro 1, Paris, 1925, p. 95, [disponible en ligne sur le site] : <https://portail.documentaire.citedelarchitecture.fr/>

¹⁶ *In vivo*, Bento et Vinciane Despret, Communiqué de presse, Pavillon de la Belgique à la 18^e Exposition Internationale d'Architecture – La Biennale di Venezia 20 mai - 26 novembre 2023 [en ligne] <https://www.forum-communication.be/fileBox/InVivo/Press%20release/>

La Mariée mise à nu par ses célibataires même - Erratum musical

110 ans après sa conception par Marcel Duchamp, Baudouin Oosterlynck, accompagné par Pierre Chevalier au piano sortent la Mariée de façon improvisée, même...

Entretien réalisé entre Michel Clerbois et Baudouin Oosterlynck

Fluxnews - Quel est le point de départ de ce projet !?

Baudouin Oosterlynck: En rencontrant il y a quelques années le couple de collectionneurs « R.PATT » et connaissant leur intérêt pour Marcel Duchamp, je leur demandai s'ils connaissaient les 3 morceaux de musique de Marcel Duchamp. Tout étonné d'apprendre que Marcel Duchamp en avait imaginé 3, il et elle m'ont proposé qu'au cours de la présentation de leur collection au Botanique j'en joue une qui date de 1913. Celle-ci porte le même titre que son oeuvre iconique, à une virgule (en moins) près et complétée par le vocable Erratum musical.

Donc le titre : *La Mariée mise à nu par ses célibataires même - Erratum musical*

Fluxnews - Dans quel contexte Duchamp a-t-il créé cette proposition ?

B.O: Dans cette famille aisée normande, tout le monde faisait de la musique (chant et piano, voir le dessin *Sonate* de 1911) et il peut sembler naturel qu'il ait eu quelques idées curieuses heureusement mises sur papier à musique. Lui-même n'a jamais éprouvé le besoin de réaliser ses pièces et ne les a donc probablement jamais entendues (sauf peut-être la pièce chantée faite pour deux de ses soeurs et lui-même).

Fluxnews - Comment est né le rapport entre le train et la musique chez Duchamp ?

B.O: Les Duchamp voyageaient souvent de Rouen à Paris (Neuilly), de Paris à Rouen en train. Plusieurs titres de tableaux y font référence (Jeune-homme triste dans un train, un dessin de locomotive à vapeur de 1911 tous les deux, Chef de gare 1913).

Et sur le protocole/partition, il parle de wagonnets à l'intérieur desquels il faut verser via un entonnoir au hasard des boules numérotées de 1 à 88 ou 89 correspondants aux touches du piano de la plus grave à la plus aigüe. Puis il faut écrire la partition chiffrée (sans utiliser do-ré-mi-fa etc.) et la jouer sans trop d'indication temporelle.

C'est pour cette raison que j'utilise une petite locomotive à ressort française de 1910 tirant des wagonnets ouverts (et dont on peut penser qu'ils avaient ce jouet dans la famille). Il n'y a pas d'autres précisions par Marcel Duchamp.

C'est pour cette raison que j'utilise une petite locomotive à ressort française de 1910 tirant des wagonnets ouverts (et dont on peut penser qu'ils avaient ce jouet dans la famille). Il n'y a pas d'autres précisions par Marcel Duchamp.

Fluxnews - Sur quoi est axé le concept ?

B.O: Comme pour les *Trois Stoppages-Etalon* (1913-14) à l'égard du mètre déposé à Meudon de même que pour *Les coups tirés* du Grand Verre, le concept de cette pièce musicale est lié au hasard, à l'indéterminé, en somme à la musique aléatoire 40 ans avant John Cage et les autres. Il souhaitait trouver de nouvelles formules esthétiques, y compris en musique.

Fluxnews - Mais quels furent les rapports entre Duchamp et Cage !?

B.O: Marcel Duchamp, John Cage et la famille Matisse se fréquentaient régulièrement aux Etats-Unis. De nombreux témoignages photographiques en attestent. N'oublions pas que Marcel Duchamp est parti aux Etats-Unis dès 1915... Et si l'on sait que la partition/protocole de cette pièce de musique aléatoire a appartenu à John Cage, il ne fait aucun doute que les liens étaient là.

Fluxnews - Pourquoi n'a-t-on pas interprété cette œuvre plus souvent ?

B.O: Il y a toujours eu des chemins qui ont mené les artistes plasticiens vers les autres disciplines tels que le théâtre, le cinéma et la musique, mais il y a eu très rarement un chemin en sens contraire, les musiciens sauvegardant leur pré-gardé...



Eh bien ! Cette pièce de 1913 de Marcel Duchamp a été jouée quasi pour la première fois par Petr Kotik et son ensemble vers 1976. Et je l'ai vue et entendue dans le courant de la rétrospective de Duchamp en 1977 à Beaubourg, en présence d'une quinzaine de personnes... Ils l'ont jouée avec un petit ensemble d'instrumentistes.

Aujourd'hui, j'ai préféré faire jouer cette pièce pour piano seul comme il l'a pensé en 1913, puisqu'il parle de 88 ou 89 boules numérotées correspondants aux touches numérotées du piano.

Peut-être est-ce la première fois en Belgique ? 110 ans après la conception !

La Mariée mise à nu par ses célibataires même - Erratum musical, 1913 de Marcel Duchamp
Interprétation exceptionnelle par Baudouin Oosterlynck et Pierre Chevalier
Les 1^{er} et 29 juin 2023 au Botanique, dans le cadre de l'exposition « les Marcel – Collection R.PATT »

Exposition « les Marcel – Collection R.PATT jusqu'au 30 juillet 2023 »
You Tube *La Mariée mise à nu par ses célibataires même*. Daniel Locus vidéo
Mise en place Baudouin Oosterlynck et interprétation par Pierre Chevalier au piano.

© photos, Michel Clerbois.

Comme un gratte-papier



Benjamin Monti, *Sans titre* (dessin pour le livre « Réarmements critiques dans la littérature française contemporaine », Presses universitaires de Liège, 2022), encre de chine sur papier, 21 x 29,7 cm, Novembre 2021

Chineur dans l'âme, intarissable source de références, iconographiques et autres, Benjamin Monti poursuit son exploration d'un univers hybride, foisonnant de personnages haut-en-couleurs, tantôt burlesques, tantôt inquiétants, mais jamais vraiment méchants.

Le titre de l'exposition de l'artiste au Salon d'Art, *Gratte-papier*, pourrait revêtir un caractère péjoratif, si nous nous en tenons à la définition du dictionnaire : un simple et modeste employé de bureau, un scribouillard sans talent. Pourtant cette appellation prend une autre dimension au regard de la pratique de Benjamin Monti. Car l'artiste se place dans la tradition ancestrale des moines copistes qui, armés de leurs plumes, retranscrivaient les images du monde avec une méticulosité particulière. D'apparence simple – ce qui est toutefois trompeur –, le geste de copie est transcendé sous sa main. Par la lenteur qu'il requiert (1), engageant un rapport particulier au temps, par la contrainte physique qu'il suggère, mais aussi par la possibilité qu'il offre à l'artiste de s'approprier l'univers pour mieux matérialiser le sien.

Dans ce monde bien à lui se croisent êtres humains, animaux et machines. Des éléments qu'il associe librement, grâce à une hybridation facétieuse qu'il enrichit au gré des découvertes chinées ça et là. Le limaçon se dote de pieds chaussés, le chef de gare d'ailes de papillon, les corps se disloquent et recouvrent des aspects plus

mécaniques, engendrant de nouveaux êtres-machines. Dans cet univers, l'artiste cultive la perte de repères. Tant dans le dessin (comment distinguer la copie de l'original ?) que dans les sujets (comment distinguer le réel de l'imaginaire ?). Oscillant entre rêve et réalité, ces associations emmènent le lecteur-regardeur dans un espace atemporel. D'ailleurs, les êtres hybrides créés sous la plume de Benjamin Monti semblent à la fois sortis d'un autre temps tout en restant ancrés dans une actualité qui nous est proche.

À travers ses œuvres, l'artiste met à l'honneur l'imagerie qui persèrme et façonne son histoire, et plus généralement la nôtre. Mais il rend aussi hommage à l'édition et au rapport presque passionné que les images peuvent entretenir avec les textes. Parmi les dessins exposés, nombreux sont ceux nés de la rencontre – parfois surprenante, souvent réjouissante – entre les auteurs et le dessinateur. On y retrouve évidemment les collaborations initiées dans la collection « La Petite Pierre » des éditions La Pierre d'Alun (2) mais aussi des recherches graphiques pour d'autres projets éditoriaux (3). La poésie des auteurs nourrit et révèle celle des collages imaginaires de l'artiste, dans un va-et-vient libre et foisonnant. Au sein de l'exposition, un visuel en particulier pourrait résumer à lui seul la pratique artistique de Benjamin Monti. Celui d'un homme se tenant debout devant une table de dessinateur, la tête remplacée par un revolver. Nous y ressentons ce

mélange d'univers propre à l'artiste, cette importance des traits noirs grattant la page blanche. Nous y devinons le maniement jubilatoire de la plume dans la contrainte. Et, comme souvent dans les hybridations qu'il propose – on l'imagine avec un petit sourire en coin –, l'envie de nous faire basculer du ravissement au désenchantement.

Céline Eloy

Gratte-papier

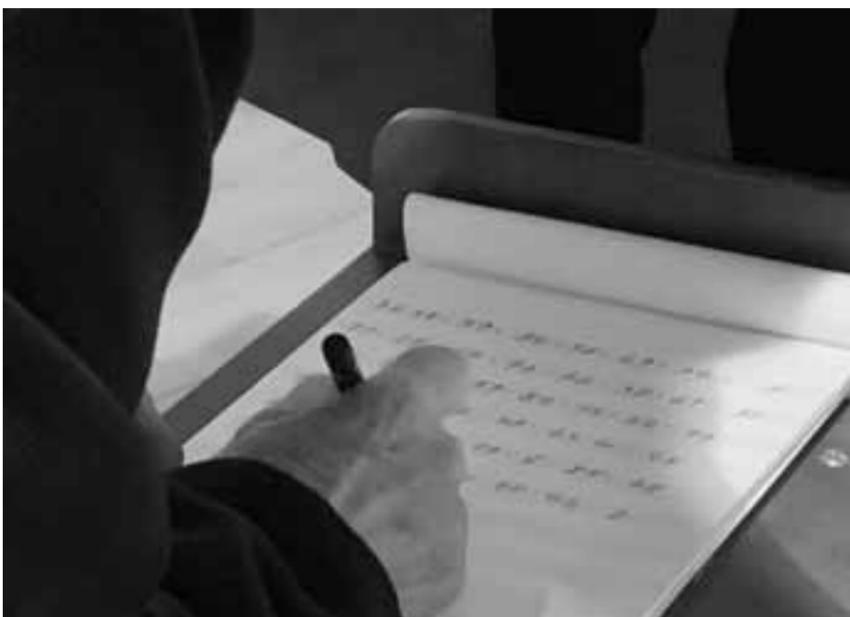
Exposition au Salon d'Art (Bruxelles), du 2 octobre au 10 novembre 2023

Ouvert du mardi au vendredi (14h-18h30) ainsi que le samedi (9h30-12h, 14h-17h)

(1) On ne peut d'ailleurs s'empêcher de penser à la lenteur des escargots, animaux régulièrement présents dans l'œuvre de Monti.

(2) Après *Bref caetera*, avec les textes d'André Stas (2022), deux ouvrages illustrés par l'artiste sortiront à l'occasion de l'exposition : *Un jour la nuit* de Thomas Vinau et *Souvenir de ma tante Esther* d'Armel Job.

(3) Entre autres Dans un pays pourtant phénoménal de Pascal Leclercq (éditions L'herbe qui tremble, 2022), le journal Bruxelles en mouvement (numéro 321, décembre 2022) ou encore quelques couvertures réalisées pour la collection IF (éditions L'Arbre à paroles).



Wégimont Culture

Saison 2023 – 2024 Programmation



Galerie de Wégimont

Michael Kravagna
du samedi 23 septembre au
dimanche 22 octobre 2023
Vernissage : 22 septembre

**Dominique Collignon et Yves
Piedbœuf**
du samedi 18 novembre au
dimanche 17 décembre 2023
Vernissage : vendredi 17
novembre.

Roel Gousse
du samedi 20 janvier au
dimanche 18 février 2024
Vernissage : vend. 19 janvier

Bern Wéry
du samedi 16 mars au
dimanche 14 avril 2024
Vernissage : vendredi 15 mars

**Collections de La Province de
Liège : sélection**
du samedi 4 mai au samedi 1er
juin 2024
Vernissage : vendredi 3 mai

Galerie du cinéma Churchill

**Jessica Hilltout et Véronique
Wecks**
du lundi 25 septembre au lundi
20 novembre 2023

Karima Hajji et Cécile Libert
du 20 novembre 2023 au 22
janvier 2024

**Cécile Dumortier et Cécile
Bruynoghe**
du lundi 22 janvier au lundi 18
mars 2024

Gaby Wilmotte
du lundi 18 mars au lundi 1er
juillet 2024

**Travaux d'étudiants de l'Aca-
démie Royale des Beaux-Arts
de Liège (ESAHR)**
du lundi 1er juillet au vendredi
27 septembre 2024

Pol Pierart : Ce qui m'intéresse c'est que le travail soit avant tout humain.

L'interview qui suit a été réalisée dans le cadre de l'exposition à la galerie Flux, du 1er au 30 septembre dernier. Pol Pierart y a présenté ses dernières peintures qu'il a créées dans le cadre d'une convalescence forcée. Aujourd'hui, son travail autour des glissements de sens des mots qu'il détricote semble dévoiler, dans certaines de ses toiles, l'analyse au scalpel d'une société de plus en plus confrontée à la folie du monde. Le résultat final de cet ensemble est détonnant, surtout grâce au mariage fusionnel des mots et des couleurs qui rend ses écritures de plus en plus charnelles. A l'écart des modes et des étiquettes faciles, son champ d'action est immense. Peintre, photographe, réalisateur de films, performer, il est inclassable. Inscrit dans la durée, son radicalisme en art le classe du côté des résistants dont la seule finalité est guidée par des motivations qui s'ancrent du côté de la nécessité viscérale du «faire».

Lino Polegato : Parlons un peu de peinture... Ca commence comment ? L'idée ou la couleur ?

Pol Pierart : C'est un rapport entre la couleur et le mot, il ne faut pas que la couleur soit illustrative.

LP : La couleur vient avant le mot ?

PP : Oui et non, c'est souvent les deux en même temps. Je ne vais pas mettre le mot sang avec une couleur rouge, je ne veux pas être illustratif, faire du redondant, comme le mot il ne faut pas dire les choses, mais les évoquer. C'est celui qui regarde qui fait l'œuvre. Il s'agit de susciter quelque chose mais sans le dire ou le proclamer.

LP : Et pour la couleur ?

PP : J'utilise toujours de l'acrylique sur toile de coton, du coton bien absorbant. La couleur est bue par le support. J'arrive à une certaine saturation puis j'arrête. « Ce n'est pas cela, c'est vers cela ». Toute œuvre humaine ou artistique est par définition inachevée. Il ne s'agit pas d'achever, de tendre vers une perfection. Une pseudo perfection, elle est inatteignable, c'est simplement aller vers.

LP : Il faut être habité ?

PP : Oui c'est ça. Il faut que le mot soit mature, qu'il murisse lentement en moi. Beaucoup de tentatives, d'essais, de dessins préparatoires. Comment faire en sorte que ce soit le mieux possible.

LP : Depuis tes débuts, je remarque qu'il n'y a pas de nouveautés. Tu vises juste une manière d'être au monde ?

PP : En réalité il n'y a pas de progrès en art, ça évolue mais très lentement. Je ne peins plus comme je peignais il y a vingt ou trente ans. Je saturais autrement la toile, j'écrivais plus légèrement. Maintenant il y a plus d'intensité mais le progrès je n'y crois pas. Il y a une récurrence dans les mots, les préoccupations de tout un chacun. Mon travail est ontologique : Naître, vivre, mourir. C'est toujours ça qui revient. Si tu regardes la thématique de mes travaux tu verras toujours ces trois thèmes qui se juxtaposent parfois se contredisent. C'est à ça que je pense en premier quand je fais une expo comme chez toi. Je pense à la cohérence du propos.

LP : Être, c'est errer ?

PP : Par exemple.

LP : Il n'y a finalement que dans l'errance que tu peux trouver la porte de sortie ?

PP : Oui, c'est-à-dire que c'est la vie, c'est vivre. Errer c'est vivre. On ne sait pas où on va exactement. On sait qu'on va vers une fin inéluctable. C'est la mort.

LP : Entre les deux il y a une quête de soi quelque part ?

PP : Oui, c'est ontologique, c'est-à-dire parler de l'être en tant qu'être. Ce n'est pas un constat non



Pol Pierart, © FluxNews

plus, comme dans les photographies c'est un regard d'un vivant sur son état. Sur ce qu'il est au monde dans le monde.

LP : Le sujet est toujours Pol Pierart ?

PP : Ce n'est pas moi c'est « on ». Ça peut être n'importe qui. C'est une personne qui est passée par là, un jour. Je ne dis pas « Je, moi, Pol Pierart » sauf exception dans les photographies où je me sens obligé par le thème d'une photo de parler de moi. Mais c'est anecdotique. Les photos sont beaucoup plus anecdotiques.

LP : La vie est faite d'une succession d'anecdotes dans une errance sans fin...

PP : Oui, on peut dire ça. L'idéal serait de ne pas parler de moi.

LP : Après ta chute dans les escaliers, comment fais-tu pour peindre ?

PP : A certains moments je dois me mettre à

quatre pattes. Je prends une saloperie avec un peu de morphine, je ne veux pas la prendre trop souvent. Il y a une accoutumance qui s'installe. Mais ça ne marche pas bien.

LP : Cette nouvelle série que tu exposes chez Flux n'a jamais été montrée ?

PP : Non, il y en a juste deux ou trois qui ont été montrées, mais pas à Liège. Je les ai montrées à Namur dans une expo de Denyse Biernaux, c'est tout.

LP : Quand tu écris, « Plus jamais » sur une toile c'est une manière pour toi d'évacuer la mort ? Une manière d'exorciser ce qui nous attend tous ?

PP : Elle peut s'imposer à nous à tout instant. Sans aucune prétention je pourrais dire que ce que je fais possède un caractère philosophique.

LP : En fait, tu es un philosophe qui peint.

PP : Je ne me définis pas comme ça, je me définis comme un manuel. (Rire)

C'est ce que je te disais avant avec la peinture, c'est un acte primaire, tout simple. Quand je vois certaines installations avec des machines...

On est loin du travail de la main, du poignet, du bras. Ce qui m'intéresse c'est que le travail soit avant tout humain. Comme son nom l'indique il y a le mot main dans humain.

LP : Comment vivre aujourd'hui sans ordinateur ? Tu travailles toujours à l'ancienne ?

PP : Oui, mes photographies sont argentiques, je développe, je tire moi-même. Je ne persévère pas avec des oeillères, je ne suis pas fermé à la nouveauté, j'ai simplement certaines habitudes qui me conviennent.

LP : Au niveau de la numérisation, je vois que tes archives sont toutes admirablement classées par ordre alphabétique. Il y a quelqu'un qui s'occupe de ça ?

PP : Marc Renwart a commencé, il a fait la moitié et doit revenir.

LP : Quel est ton philosophe de cœur ?

PP : Je picore. La référence la plus simple c'est évidemment Montaigne. À propos de la fameuse phrase de Descartes « Je pense donc je suis » un de mes amis philosophe m'avait fait remarquer que Descartes avait d'abord dit : « Je vis, donc je pense, donc je suis ». Il a changé la formule à plusieurs reprises

LP : Le « donc » met l'accent sur le mental en mettant le corps en sourdine. Ceux qui pensent beaucoup font aussi beaucoup de conneries. On le voit pour le moment avec le règne animal ou la nature qui ne s'autorégule plus naturellement par elle-même.

PP : Une autre formule que Descartes a adopté avant celle que l'on connaît, c'est : « Je pense donc je doute, donc je suis. » C'est très intéressant.

LP : Je ne me rappelle plus qui a dit un jour : « Celui qui sait pertinemment où il va doit se considérer comme égaré » Qu'en penses-tu ?

PP : C'est tout à fait juste parce que justement là on est dans le doute. Et on doit évidemment maintenir ce doute. Nietzsche disait : « Ce n'est pas le doute qui rend fou, c'est la certitude ». C'est un peu l'équivalent. Quand on voit l'actualité, c'est très pertinent, des gens comme Trump ou d'autres sont pourris de certitudes, on voit où ça mène : le fascisme. Le fascisme avec un costume, mais c'est quand même le fascisme.

Cette interview est visible dans son intégralité sur youtube: youtube fluxlino Pol Pierart

Pol Pierart exposera en novembre 2023 ses photos à Ceret dans le sud de la France, à la Galerie minuscule. Un nouvel espace dédié à l'art conçu par Alain Schmidt.

Le musée de la photographie de Charleroi lui consacra une exposition en 2024, dates à prévoir.

Salmigondis

Dans cette région minérale qu'est la France, il y a des rochers inévitables avec lesquels on nous assomme. Il faut bien charger la catapulte. Et puis, il y en a d'autres, là, sur le côté, plus indistincts, délaissés, qui servent surtout à alimenter les lance-pierres des gamins des banlieues. A vrai dire, le propre d'un bloc de minerai est de ne ressembler à rien de rationnellement circonscrit, sinon à un agrégat provenant d'une strate donnée ayant connu des conditions de formation antédiluviennes. La nuance est donc normalement de mise pour s'emparer de ces objets plus insaisissables qu'il n'y paraît. Mais on ne laisse pas souvent parler les géologues. Parce qu'une pierre, c'est toujours un monument à graver et à inaugurer. Du coup, les politiques et les médias s'en mêlent.

Nous vous proposons ce soir de nous intéresser à l'un de ces cailloux injustement ignoré, en la personne de l'artiste Louis Clais et de son oeuvre. Ce dernier vit dans un appartement, que dis-je, dans une strate géologique des Buttes-Chaumont. Nous nous sommes munis d'un marteau et d'un burin et nous avons prélevé quelques fragments de ce bel ensemble, dont Louis Clais est le nom latin. A présent, nous disposons ces morceaux de pierre sur une nappe de plastique posée sur une table. Nous possédons quelques modestes instruments : un microscope, une balance de précision, une lampe de bureau, un feutre, une règle. Mais c'est surtout à notre intuition que nous nous fions. Et à la conviction que les personnes autour de cette table nourriront de leur sensibilité respective notre description. Il s'agit donc d'un chantier participatif. Trêve de présentation, penchons-nous sur nos pyrites.

Morceau n°1 (bleuâtre) : Dans un petit sachet en plastique sont glissés une carte d'identité française, une carte de crédit de la banque BNP Paribas et une pièce de 2 Euros. Et voilà, débrouillez-vous ! Vous n'êtes pas (encore) au Musée de l'Homme, en l'an 2289. Non, vous êtes en 2023 et vous avez tout le nécessaire pour faire une vie. Il semble que ce soit ça leur idée : être inscrit au registre de la population et avoir de l'argent. Cela a l'air de convenir. Le tout est un petit monument au présent adjoint de son coefficient d'absurdité future : une spécificité du minerai Louis Clais.

Morceau n°2 (verdâtre) : Sur le balcon de l'appartement des Buttes-Chaumont se trouve un bout de verdure sauvage, savamment localisé. Lorsqu'on s'assied dans le coin de la pièce, sur le divan, on est en effet en mesure de ne voir que des herbes folles, doublées des platanes de la rue. Et d'ainsi oublier un instant la ville. C'est un petit coin zen. Clais, qui doit se remémorer là ses origines amiénoises –Amiens ville si bucolique– est assurément japonais ; nous le voyons ici dans cette composition botanique et nous le verrons aussi au travers de son attrait pour la cuisine. Ce qui le distingue des japonais est que sa perfection n'est pas située au même endroit que la leur. Point de constant Mont Fuji à l'horizon. Ni même de Mont Parnasse. Clais a une sorte d'admiration pour les monts moyens, les collines moutonnantes qu'on ne voit pas de loin et il situe l'harmonie en ce que la vie a de précipité et d'approximatif. Il y a un monde entre un désir et ce qu'on obtient dans la réalité, et tel est le monde de Louis Clais. Son jardin zen est tout enchevêtré. Pas du tout dessiné comme les jardins de graviers. A vrai dire, ce jardin vaut bien un sachet avec une carte d'identité française, une carte de banque et une pièce de monnaie puisque c'est aussi un kit qui est sensé nous dire comment doit se vivre l'existence. Après tout la nature était là avant nous. Alors que nous dit-elle de faire, la nature ? Elle doit bien avoir son idée ! Rassurez-vous, Vinciane Despret, Bruno Latour et tous les autres, pour une fois, ne sont pas là. L'e-mail est tombé dans leurs SPAMS. En leur absence, suggestion ici est faite d'avoir un regard attentif sur ce rocambolesque morceau de musique punk que nous proposent les



plantes quand on les met ensemble et qu'on les laisse faire. Ça décoiffe. Cette fois, il s'agit d'un regard sur le présent (la nature aujourd'hui) avec son coefficient de passé (la nature depuis toujours). Le tout semblant drôlement absurde (aussi). Du passé, on peine à tirer le moindre enseignement définitif. Et ce ne sont pas nos aïeux qui nous aident en la matière, eux qu'on sait du reste à peine imiter. Voir à ce titre les pénibles tentatives que nous ferons dans le désir de faire du feu avec deux silex.

Morceau n°3 (jaunâtre) : Dans la bibliothèque de l'appartement il y a des livres dont les tranches sont fermes et d'autres dont le papier s'effrite presque. Et puis au milieu, il y a des fanzines frais et souples, encore pour un temps, et des monographies qui se veulent éternelles. Dont une de Daniel Buren. Clais chine. Déjà : Japon. Mais Chine aussi. Il achète des bouquins par ci par là. Et il les réunit dans une bibliothèque humaniste qui est un peu un mélange entre la crèche, le lycée, le bureau et l'hospice. Clais a ce côté social. Il tâche de s'occuper de toute la population. Evidemment, il est vite débordé.

Morceau n°4 (blanchâtre) : Certains jours, Clais essaie de faire comme tout le monde. Il se met au travail. Il se met bille en tête, comme Bouvard et Pécuchet. Parce que ces deux-là, dans le portrait tiré par Flaubert de leurs agissements, ne cessent de refléter la nature de nos émotions et de nos ambitions entremêlées. Donc Clais fait des choses. Que fais-tu malheureux ! Bébé a pris une chaise de jardin en plastique et il l'a percée de mille trous à la foreuse ! Irrécupérable. Une chaise de jardin gruyère. Une taupinière. C'est le nom du modèle. Louis, en sus de jouer aux petits chimistes, se pique parfois d'être un petit designer. Souvent, il customise : tables, chaises, chaussures. C'est un enfant qui mange de la terre. On doit constamment le surveiller. L'autre jour, il me dit : « je crois que je vais contacter une galerie flamande ; on dirait qu'ils aiment les pièces croi-

sant art et design ». Clais prospecte à Knokke et à Courtrai. Au moins pour rire.

Morceau n°5 (grisâtre) : Parfois il descend aussi à Liège. Il a des projets pour le centre-ville, parce que dans cette ville, on n'a cure du design. Par contre, on aime les grands ensembles. Liège, c'est un peu la France à ce titre. Quand il est en Wallonie, Clais joue au collectionneur flamand. L'autre jour, il est descendu en train jusqu'à Verviers (imaginez-vous, un étranger capable de localiser Verviers sur la carte !) pour aller faire l'acquisition d'une œuvre de l'un de ses maîtres à penser : Capitaine Lonchamps. Une très belle gouache des débuts, à l'encan, pour une croûte de pain. Ce qui est déjà beaucoup pour les pauvres hères que nous sommes. Mais faisons semblant de rien. Rien de tel que d'être collectionneur flamand pour une journée. Ça ne mange pas de pain. Elle n'est pas d'Oscar Wilde, c'est de la sagesse populaire, mais vous comprenez ce que je veux dire. Ce qui plaît à Clais chez Lonchamps, c'est sa constance. Les flocons tombent du ciel sur toutes les images, soit toutes les propriétés, sans distinction. Il y a une sorte de basse continue chez Lonchamps qui nous indique en fait en quoi Clais est pointilliste. Le pointillisme, ce communisme de la peinture (à bas la domination de l'avant-plan sur l'arrière plan !). Clais a une coupe de cheveux croisant celles de Georges Seurat et de Niele Toroni. Et dans l'atelier, il a une grande toile avec des points blancs, noirs et gris, qu'il retouche au compte-gouttes. Peinture/palette insistante. Peinture des jours. Après-midi à la Grande Jatte. Soirée à la Grande Jatte aussi d'ailleurs. Quand presque tout le monde est parti.

Morceau n°6 (rosâtre) : Louis a pondu la liste suivante. « Je t'aime / Je te b... / Je te c... / Je te d... / Je te e... / Je te f... ». Monument cette fois à l'amour domestique et à ses rebondissements : une source inévitable de trouble, un enchevêtrement punk. Autant dire une menace pour le sage devant être imperturbable aux émotions.

Une brûlante menace pour la neige tombant uniformément. En Asie, ils font des autels un peu partout. Notamment près de la porte d'entrée pour conjurer le mauvais sort, provoquer la bonne fortune : tout ce qu'il est possible de faire pour satisfaire ces enfants capricieux que sont les esprits. Clais en a fait un T-shirt vert pomme, qui est une de ses couleurs fétiche. Pomme, bien entendu, s'agissant d'une variation sur le péché originel à la Duchamp. Dans cette photographie de Man Ray de 1924, Marcel mime Adam aux côtés d'une Bronia Perlmutter en Eve. Bronia, compagne de René Clair. Tandis qu'il y a cette autre œuvre de Duchamp, *Tu M'...* faite en 1918 pour une insistante Katerine Dreier. Quand il y a du contenu explicite, Clais s'arrête au seuil. Au paillason. Là où se trouvent les autels. Là où on se frotte les semelles pour ne pas mettre de la boue partout dans l'appartement. On ne dit rien, on fait juste des bruits : *scritch, scritch, scritch...* Cette nuit, il a neigé ! Les émotions, c'est de l'ordre du contenu, donc du sonore, chez Clais. Ou alors, c'est matérialiste, à la Fautrier. C'est une autre manière de parler qui outrepassait nécessairement le langage. Soit le langage est clair comme de l'eau de roche et donc bête comme chou (*Je t'aime*). Soit, s'il dépasse un certain seuil d'insistance, il explose en une supernova de lettres de l'alphabet. En une soupe avec des lettres en pâtes, qu'on doit tenter de piocher avec sa cuillère pour recomposer un mot intelligible. Ce qu'on tente de faire un peu tous les jours, avec des succès variés et des échecs certains.

Morceau n°7 (beigeasse) : Parlant de soupe, Louis s'agite beaucoup en cuisine. Les arts plastiques sont affaire de papilles gustatives. Encore qu'une fois sur deux, il vaille mieux manger avec les yeux. Parce qu'on le disait plus haut, Louis est petit chimiste. Il cuisine à l'intuition, tout en sachant que ce n'est pas son intuition qui fera la différence, mais le monde physique, qui nous fera la leçon à la fin, comme toujours. Le monde physique aura le dernier mot. On peut dire que Louis

tourne un peu en bourrique, à ce titre, le monde physique. Si cela l'amuse, le monde physique, de nous faire tomber une pomme sur la tête ! Clais fait des frites (parfois même une seule frite, comme pour mettre au défi le présumé que les frites sont nécessairement nombreuses), de la bière (d'une inquiétante robe), des gâteaux avec des M&M's (qui peinent à faire bonne figure une fois passés au four à 220 degrés). Il fait aussi des tartes qui ne se mangent pas. En céramique. Là où les pâtisseries dorent au blanc d'œuf avant cuisson, Louis émaille aux teintes sourdes d'argent, un autre volet de sa palette. Voire aux blancs coupables, façon *Paysage fautif*, ce vrai/faux tableau envoyé par Marcel Duchamp à Maria Martins. Tableau qui, soit dit en passant, sous couvert de ne représenter rien du tout, présente en vérité la silhouette en coupe d'un appareil génital masculin (au même titre que n'en propose, par la bande, le Grand Verre). Quand il est las de travailler avec ce que l'être humain identifie comme des aliments, Clais poursuit sa cuisine plus avant. Il fait des pâtes douteuses, qui lui servent d'enduits. Il badigeonne des chaises, des chaussures. Avec son compare de VIAGER (son side project de Punk Garage), Régis Jocteur Monrozier, il refait même des cuisines entières. Un carnage ! Ce Clais est un architecte d'intérieur n'ayant jamais réussi le moindre examen d'entrée dans une école d'architecture. Et voilà qu'il officie en France, sans licence ! En ayant pignon sur rue ! Certes, c'est une petite impasse, dans un village reculé, mais tout de même. Lecteurs, vous êtes libres d'adresser une dénonciation à Emmanuel. Il faut désormais que les parents tiennent à l'œil leur progéniture. Sous peine d'amende.

Morceau n°8 (pistache): *Qui est Kendel Geers ?* (Art & Histoire, Humour) *Qui habite au numéro 100 de la rue ?* (Sciences Sociales) *Quel nom faire disparaître à tout jamais ?* (Drame lyrique en trois actes) *What is the most beautiful street in the world ?* (Voyage, Littérature anglo-saxonne) *Qu'est-ce qu'une fraise ?* (Biologie, Cuisine pour tous). Louis Clais est un producteur de questions. Il fait de tout : questions bio et questions non bio. Fruits et légumes locaux, maraîchage étranger. Ce qui est intéressant, c'est de s'intéresser à la curiosité humaine, à la nature de la connaissance, à notre soif de savoir, à ce que le savoir nous permet de supporter, d'accepter, de faire. Les enfants, les sociologues, les enquêteurs et enquêteuses au téléphone, les Peter Fishli & David Weiss posent des questions avec des objectifs et des dramaturgies variés. Clais fait de même et regarde de près ces objectifs variés. Il les fait résonner. Il leur donne un petit écart, un petit écho. Cela peut sembler mécanique, mais c'est mélodique. Ce sont ces cartes de carton percées dont usent les joueurs d'orgue de barbarie. C'est ChatGPT en plus coloré. Clais garde en tout une certaine équité. Les questions sont posées et le public fait le reste. Les membres du public sont les peintres. Ils sont les points du pointillisme. Ils et elles sont les acteurs/actrices du communisme de la pensée. Du socialisme de la pensée. Du libéralisme de la pensée, etc. Clais reste en retrait sur le plan de la rhétorique. Il prétend être essentiellement technicien. Il agit en amont. Il imprime les questions sur du papier ou du tissu. Avec ces tissus de questions, il fait des rideaux pour un bow-window d'une maison en Normandie. Service de qualité garanti. Cette maison de pierres est battue par les vents. Quelqu'un écarte le rideau de questions et regarde au dehors. Au loin, on entend les aboiements d'un chien. C'est proustien.

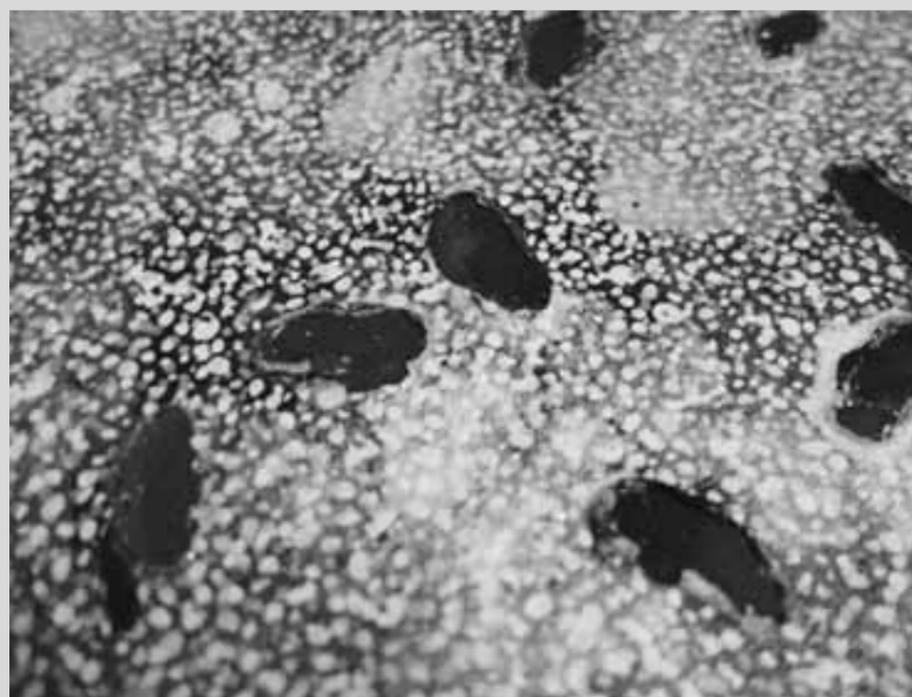
Morceau n°9 (albâtre): Dans l'appartement, il y a des bacs en plastique transparents qui contiennent des paquets de choses. Ces bacs en plastique témoignent d'un premier et nécessaire niveau de neutralité. Un peu comme les questions qui viennent souvent en noir sur fond blanc (ou vert comme, nous le disions). Passé la neutralité de ce contenant, on rentre dans une jungle de contenus. Avec leur transparence un peu laiteuse, les bacs de plastique installent un érotisme. Ces bacs en plastique, ce sont des slips. On voit bien qu'il y a quelque chose à l'intérieur, on le devine. A vrai dire, il y a souvent cette oscillation entre vie publique et vie domestique dans le travail de Louis Clais (cf. le rideau normand précédemment

décrit qu'on entrouvre). Dans un des bacs, Louis a placé du matériel de dessin. Il a fait un bac avec tous les marqueurs ayant une teinte grise ou noire. Un autre avec les feutres verts. Les bacs sont des slips mais aussi des éprouvettes: il y a toute une vie qui grouille là-dedans. Les marqueurs de couleurs ont l'air de bien s'entendre entre eux. Différents concepteurs à travers le monde ont eu l'idée de faire des marqueurs pour dessiner ayant étonnamment des teintes similaires. S'est élevée, comme l'aube, une communion de pensée sur le globe en matière de feutres de couleurs, et Louis (qui ferait un bon pape modéré) officie à cette union des semblables éloignés.

Morceau n°10 (brunâtre): Si Duchamp a fait sa broyeuse de chocolat, Louis Clais a fait, avec sa compagne, l'artiste Marie Glaize, une imposante machine à échanger des dessins. Un chef d'œuvre. Cela s'apparente à une roue à aubes avec des fentes et toute une savante mécanique. On glisse un dessin de son cru dans une fente, on tourne la manivelle, et là en dessous, sort une composition de quelqu'un d'autre. Cette machine, bouddhiste, échangiste, nous propose un exercice de déposssession. Ambitieux que d'exercer cet exercice sur le terrain auquel on s'identifie tant qu'est la création individuelle. A moins que ce ne soit un appareil qui vous remette en possession de vos moyens, soulignant la valeur de votre création, valant celle d'une autre ? Communisme là encore. Encore que ce puisse être le jeu enfantin du larcin, le bon coup du bonimenteur, une belle affaire, comme on en fait dans les brocantes.

Fiche synthétique (multicolore) : Au gré du hasard, de la bonne fortune ! Au fil des jours ! Au gré de l'expérience, de l'existence ! Le grément de ce bateau à voile qui nous emporte au loin ! Coquille de noix ! Frère esquif ! Sur une capture d'écran, il est écrit « L'enfant du monde ». Vous allez voir : c'est une recette et un projet de société, à la Charles Fourier. « Enfant né orphelin, gagnant du concours par tirage *L'enfant du monde*. Il est immédiatement pris en charge par un couple qui s'occupera de lui toute la journée et le confiera à une autre famille, le lendemain matin. Cette famille s'occupera de lui 24h et ainsi le confiera à la famille suivante. Chaque jour, jusqu'à ses dix-huit ans, *L'enfant du monde* sera placé dans une nouvelle famille d'accueil ». Il s'agit donc de s'essayer à ce que les autres pensent. De se frotter à leurs convictions, leurs lubies, leurs bons moments et leurs passages à vide. Qui seront ou non les vôtres. Vous serez libre de voir. Vous imaginez cet agenda ? Vous imaginez cette vie ? Vous imaginez le tableau ?

Yoann Van Parys





Albert Baronian, photo d'archives, 1989

A travers une belle exposition intitulée « Quinquagesimum », Albert Baronian célèbre les cinquante ans de sa galerie dans le bel espace de la Fondation CAB.

Le parcours du galeriste est riche en bouillonnements : sa galerie a occupé de multiples espaces à Bruxelles, il a également monté des expositions à Gand, Liège, Paris, dans différents centres d'art et il a participé aux foires les plus importantes. Il est aussi un des fondateurs d'Art Brussels. Mais plutôt que de raconter en détail la vie de sa galerie, il faut visiter « Quinquagesimum », une exposition qu'il n'envisage pas comme une rétrospective mais comme un itinéraire parmi des moments marquants de son parcours cristallisés par des œuvres de 33 artistes.

Un autoportrait de Gilbert & George accueille les visiteurs, c'est la seule œuvre figurative de l'exposition. Mais choisir ici l'abstraction ne signifie pas de prendre le parti de l'uniformité et la variété des œuvres présentées ici témoignent de la diversité des intérêts d'Albert Baronian tout au long de ce demi-siècle. Parmi les artistes de l'exposition, on ne sera pas sur-

pris de trouver des représentants du minimalisme, du mouvement Support/Surface (il fut le premier à l'introduire en Belgique), ou de l'Arte Povera qu'il soutient depuis qu'il l'a découvert. A ce propos, il faut noter qu'il présente actuellement à la galerie une exposition intitulée « Da Torino » réunissant des œuvres de Gilberto Zorio, Giorgio Griffa et Giulio Paolini. Il a toujours privilégié ces trois grands courants de l'art contemporain qui, malgré tout ce qui les différencie, mettent en jeu le corps et l'espace. A côté de ces mouvements historiques, on trouve aussi des œuvres d'artistes aussi variés que Bernd Lohaus, Charles Sandison, Philippe Van Snick ou Lionel Estève. L'ensemble fait l'objet d'un accrochage simple rigoureux et lumineux. Il témoigne de la grande curiosité d'Albert Baronian et de son ouverture aux grands courants de l'art contemporain, aux individualités et à toutes les générations d'artistes. Ainsi, aux côtés d'artistes comme Lynda Benglis ou de Mario Merz on trouve des jeunes plasticiens comme Xavier Mary ou Charlotte vander Borgh.

C.D.

Les affinités électives d'Albert Baronian



Quinquagesimum InstallationView

« Quinquagesimum » jusqu'au 25/11 à la Fondation CAB, rue Borrens, 32-34 à 1050 Bruxelles. Du mercredi au samedi de 12 à 18h. www.fondationcab.com

Du mardi au samedi de 11 à 18h. www.baronian.eu

« Da Torino » jusqu'au 10/11 rue Isidore Verheyden, 2 à 1050 Bruxelles.



Jean-Paul Laixhay, peinture, © FluxNews

Devant une œuvre de Jean-Paul Laixhay, l'impression qui se dégage, en tout cas en ce qui me concerne, c'est d'être frontalement confronté à un univers que je définirais de polysémique, dans le sens où l'énigme des paysages colorés de ses peintures renvoie à une pluralité de sentiments. Lecture à plusieurs niveaux comme le sont les strates de couleurs qui balaient ses toiles faisant appels à la géologie souterraine. De nature plutôt figurative ses motifs renvoient aux luxuriances des jardins des peintres impressionnistes, tendance post nabi corrigera Jean-Paul Laixhay pour le flamboiemment de certaines couleurs fauves. À y regarder de plus près, on se demande alors si tout ceci ne serait en définitive qu'un gigantesque trompe-l'oeil mis en scène par l'artiste pour mieux nous inviter à nous détourner du sujet principal: la quête identitaire, cheminement complexe, dans la clarté du jour ou la sombritude des nuits profondes, continuer de creuser encore et toujours. Celui qui a le mieux décrit la part secrète chez Jean-Paul Laixhay c'est Damien Hustinx, un photographe liégeois hélas partistrop tôt. Il avait scénarisé dans une de ses photos une cabane éclairée dans la nuit noire d'une forêt

ardennaise. Cette photo de Damien Hustinx selon la volonté de Jean-Paul Laixhay accompagnera son expo à la Galerie Flux.

LP: Parlons un peu du fondement de ta démarche artistique. On peut te classer dans la veine post impressionniste?

J-PL: Il me semble que le terme n'est pas adéquat. Bien sûr ce sont des impressions, mais pour moi ce sont des relectures du paysage. Ça part de la photo où il y a déjà le phénomène du cadrage. On peut situer comment installer une image par rapport à ce qui est vu. Le but n'est pas de rendre cette réalité comme les impressionnistes l'ont fait avec simplement des sensations, mais de restituer quelque chose en peinture. Donc c'est revisiter l'image. Ce n'est pas une restitution de la réalité, c'est une transformation. Je pars d'éléments d'informations que je recueille au gré de mes pérégrinations à l'aide de croquis, de photos, et puis le travail de peinture se fait en atelier. Il y a vraiment une transformation et une restitution qui peut varier complètement du vocabulaire de base. J'essaie de me laisser aller et d'accueillir cette espèce d'état de grâce qui peut parfois l'habiter.

Les Territoires enfouis de Jean-Paul Laixhay

LP: Il y a toujours une palette chromatique très chargée. Tu fonctionnes comment pour la composition?

J-PL: Il y a toujours un problème de composition. Je dois installer les bases de travail, ça ne part pas dans tous les sens. J'ai besoin d'une articulation de la toile qui est complétée par un travail de chromatisme. Par la peinture à l'huile du fait des temps de séchage, il y a des couches qui se superposent et qui viennent se nourrir au fil du temps. Elles finissent par rendre des correspondances chromatiques parfois un peu improbables. J'aime toucher les limites de ce que l'harmonie classique peut tolérer. Le rôle du peintre est d'explorer ces limites.

LP: Un peintre contemporain qui te parle aujourd'hui?

J-PL: Sans hésiter Per Kirkeby qui est géologue de formation. Il a commencé sa carrière par des croquis de pierres, des études de lichens, des choses de la nature et puis il a entamé une démarche de peintre qui va dans le même sens.

LP: Comme chez toi, parfois dans tes peintures, on pense à des couches géologiques qui se superposent...

J-PL: C'est pour ça que les temps de limites de frontières et de territoires me parlent.

LP: C'est comme une lasagne avec des couches différentes et tu suis cette directive de gauche à droite en commençant par le bas. Tu n'a jamais été tenté par l'abstraction?

J-PL: L'abstraction pure et dure, ce n'est pas mon truc. J'ai besoin d'une référence par rapport à ce qui est représenté.

LP: On peut te classer dans la famille des peintres paysagistes?

J-PL: J'ai été professeur d'architecture intérieure.

Dans l'architecture japonaise il y a un rapport au phénomène de limite et de territoire. Il existe un vocabulaire très subtil. On peut parler des parois et des murs fermés. Ce qui est révélateur au Japon au niveau de l'architecture traditionnelle, c'est la façon de délimiter les espaces sans nécessairement les clôturer. On peut séparer avec des parois transparentes qui laissent passer des sonorités, des parfums qui délimitent des espaces. J'ai été fasciné par cette façon de délimiter les choses. Actuellement les territoires sont soumis aux migrations. Avec le réchauffement et les guerres les peuples vont se déplacer de plus en plus, que restera-t-il de nos limites? Quelles limites va-t-on créer pour contrecarrer ou favoriser ces échanges? C'est une question philosophique.

LP: Dans ton travail, on a cette sensation d'enfouissement, c'est presque une cartographie verticale à caractère géologique. Il y a cette double lecture liée au caractère géologique et ce trompe-l'oeil qui nous relie au paysage, c'est presque de l'archéologie...

J-PL: Alain Delaunoy en parlant de mon travail avait utilisé le terme de territoires intimes. C'est amusant que tu en parles. J'ai déjà voulu comparer la peinture à de la psychanalyse. En psychanalyse on ravive des souvenirs d'un vécu, la peinture à l'huile, avec sa succession de couches offre ce rapport. On regratte pour aller chercher des informations qui ont été mises en place précédemment.

«Territoires enfouis»
Jean-Paul Laixhay
Galerie Flux
60 rue Paradis,
4000 Liège
10/11 au 9/12/2023

BOTANIQUE

EXPO | GALERIE

26.10 - 03.12.23

PAUL GÉRARD

Rue Monroe, 62 :
la chambre l'enfant le train



© Paul Gérard, Rue Monroe, 62 : la chambre l'enfant le train, Installation

EXPO | SERRES

02.09 - 19.11.23

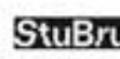
ALEXANDRA MEIN

Diffraction



© Philosophers Stone marble, 2019, Hydrostone, pigments, grillage métallique, étamine et marbre 17 x 19 x 62 cm

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



L'AMBASSADEUR

Léviton

Il s'agit d'abord d'une diagonale étonnamment légère, ou plutôt d'un Z tracé à travers l'espace du BPS22. La diagonale est celle de l'installation sculpturale. Suivent les barres inférieures et supérieures du Z qui sont des accrochages sur murs. L'un présente des compositions graphiques combinant des fragments de photographies et d'autres signes. L'autre aligne une suite de dessins jumeaux, de petit format. L'inscription du travail dans la grande halle du BPS a quelque chose d'aérien. Malgré le volume que représente l'installation et l'aspect écrasant de l'ancien bâtiment industriel où elle apparaît, elle semble en lévitation. La charge du lieu n'a pas prise sur cet art. L'ensemble de la proposition, installation et travaux sur murs, ne constitue qu'une seule œuvre dont le titre est *Glory VI. Au temps où nous n'étions pas des hommes*, 2023. Il semble que ce soit une installation évolutive ayant connu des versions précédentes à Rome et Glasgow. Où des éléments vont et viennent. Où quelque chose se précise. Où un écho est formulé à l'égard de la ville qui accueille chaque version de l'œuvre : ici Charleroi.

Feng shui

Sur un des deux murs se succèdent donc huit compositions photographiques encadrées. Le cadre est en métal. Tout est soigné, au cordeau. Chaque composition livre une variation autour d'une variété de signes, mais surtout autour d'une géométrie : nous y observons une disposition de fragments d'images apparaissant en des cercles, carrés ou rectangles. Cela ressemble à des partitions de danse ou aux planches d'un traité sur le Feng Shui. Il y a un ballet de formes où une grande importance est accordée aux emplacements de la composition où elles sont localisées. Sont soulignés les endroits, les écarts. Tout est affaire de grâce. Cela s'apparente aussi à un plan (vu de haut) ou à une élévation architecturale (vue de face). En architecture, on est dans la gestion des poids, des vides, de l'ornement. Et telles sont les compositions de Fortuna : des comptes-rendus d'une expérience faite de l'harmonie. L'harmonie telle qu'elle apparaît : qu'elle ait été pleinement créée ou qu'elle soit le fruit du hasard ou du temps. Par exemple, dans ces villes italiennes construites par adjonctions de planifications, d'abandons, de destructions, dans lesquelles on va ou on vit. Ou encore dans ces villages italiens où une architecture vernaculaire, faite à l'instinct, laisse sans voix.

Gravité

L'harmonie est aussi dans la tragédie. Car les compositions de Fortuna ne sont pas que neutralité ou gaîté. Il y a aussi une gravité, un clair-obscur, une incertitude à l'œuvre. On pourrait évoquer Piranèse pour les lueurs qu'on devine, par-delà les noirs, dans les hauteurs, et pour l'équivoque portée sur les ambitions architecturales des civilisations. Et on pourrait de même évoquer Palladio pour sa drôle de manière de gérer les échelles, faisant qu'on ait une perception quasi psychédélique de ses bâtiments, semblant toujours trop petits ou trop grands, mais par là même, toujours assez libres de leur affiliation au lieu du bâti et aux conventions d'une époque, et par conséquent : en lévitation. Et précisément, il se trouve qu'aujourd'hui, l'ère digitale dans laquelle nous sommes entrés nie par excellence le lieu, l'enracinement. Il y a du Palladio dans notre époque. Et Fortuna prend la température de tout cela. Ses compositions graphiques, aériennes et atrapées en témoignent. Outre ce plan perceptif, il s'agirait aussi d'un psychédéisme historique, chez Palladio, qu'on verrait plus simplement souligné en ses efforts de digestion de l'antique, soit d'un autre temps que le sien. A ce titre, la Renaissance, c'est un peu le début de la science-fiction. Chez Fortuna, il y a une science-fiction active en tous les temps : passé, présent, futur. Elle est toujours en embuscade. Il faudrait ajouter à cela l'action secrète d'un enfant de six ans qui mettrait également son grain de sel, par de pures lubies ornementales ou même structurales : chez Fortuna, il est là, lui aussi.

Sorti du chapeau

Si Fortuna installe une atmosphère visuelle relevant de prime abord du minimalisme du fait des teintes (anthracite, argent, acier) et des matériaux utilisés (le métal, le verre, le MDF), son apport fondamental réside dans sa manière de faire surgir au sein de cette unité esthétique des détails incongrus plus volontiers associés au Pop Art. Tout à fait remarquable que cette discrète gestion d'une hérésie esthétique au sein même du dogme. Ce n'est point courant dans l'art italien qui va plutôt aimer choisir son camp. Soit dans une filiation à l'Arte Povera (Anselmo), soit dans un écho donné à cette nébuleuse, surtout picturale, qu'est la Trans-avanguardia (Clemente), soit encore au travers d'une bouffonnerie carnavalesque, caustique, baroque, dont fait souvent les frais la figure de *l'Imperator* (Ontani). Ou encore dans une épure des formes, touchant au vernaculaire, au monde paysan, comme à un vécu pastoral de la religion catholique (Melotti). Bien sûr, c'est là un tableau brossé à gros traits ; il y a mille nuances intermédiaires et des terres dont il nous faudrait des coupes. Mais chez Fortuna, on n'est pas dans le dégradé entre deux esthétiques : on est dans le saut quantique. Un objet, une figure étrangère bondit soudain en scène dans des œuvres a priori unifiées, là où on ne l'attendait nullement. Une telle irruption est d'une enfance merveilleuse. On va la retrouver souvent cette joyeuse fausse note, aussi discrète que suggestive.



Elle est d'emblée présente dans les compositions photographiques. Prenons par exemple cette composition verticale (c'est une constante) : en haut à gauche, la vue sombre d'un bâtiment à peine identifiable, a priori moderne, est saisie au détour d'un de ses couloirs. On distingue tout juste une rambarde et une petite colonne/piédestal. Ensuite, à droite, un autre fragment photographique, plus haut et étroit, figure plusieurs grilles observées en enfilade, de près. Un peu comme s'il s'agissait d'un moucharabieh. Nous noterons d'ailleurs souvent la présence du monde arabe en filigrane des œuvres de Fortuna, parmi d'autres univers géographiques tapis dans l'ombre. Sous ce rectangle : un autre, gris, opaque. Le centre haut de la composition est lui occupé par deux grands rectangles rosâtres assemblés, répétant des plis. On songe à une pièce textile, de type foulard de soie, voire à un papier d'emballage alimentaire. Aux coins d'un des rectangles des mots rouges apparaissent, de toute petite taille : IMRA, SELKET, BUNJIL, VAYU. On dirait que ces mots proviennent de plusieurs langues. On dirait qu'ils ont été inventés et qu'ils campent plus volontiers du côté de la sonorité et de l'équivoque que du sens et de l'intelligibilité. Il y a encore dans cette composition verticale le fin tracé de ce qui ressemble aux pièces détachées d'un meuble. Et puis surgit dans cette composition jusque là relativement grave et secrète la photo en gros plan d'une tête de canard en papier mâché ! Que viennent accompagner trois pommes grisâtres ! Ce canard flanqué de ses pommes est un ambassadeur du Pop Art et de l'enfance, en terres minimales et adultes.

Typologies enchâssées

Nous quittons les compositions photographiques pour déambuler au sein de la partie sculpturale de l'installation qui en constitue le plat de résistance. Comment vous en décrire les mets, abondants et plus variés qu'il n'y paraît de prime abord, là aussi ? Un regard un peu oblique nous laisse penser qu'il s'agit en fait d'un ensemble d'espaces enchâssés les uns aux autres. Espaces publics et privés qui, mis bout à bout, semblent dessiner les lieux et les temps d'une vie. A l'une des extrémités de cette diagonale dont nous parlons se trouvent ainsi deux petits monuments cylindriques. L'un égrène des mots en sa couronne supérieure, basés sur la dynamique linguistique décelée dans les compositions : mots en apparence inventés, semblant issus de nombreuses langues. L'autre donne à voir des photographies de colonnes antiques surmontées de leurs chapiteaux, vues en contre-plongée, et des fragments de tapisseries que vient ponctuer une phrase, intelligible cette fois, en anglais : *Each one of us in the future / Each one of us in that which was*. Cette maxime évoque bien sûr le minimalisme en sa dimension tautologique et en sa solennité. Mais elle relève aussi du monde antique : frontons des temples, colonnes gravées, bornes et tombes. Plutôt que d'en référer à l'inévitable Lawrence Weiner, notre esprit dérive plus volontiers vers le merveilleux Vincenzo Agnetti, un contemporain de Fortuna, à peu de choses près, au moins d'esprit. Il nous faudra un jour reparler de cet artiste dont l'usage du texte est remarquable, inscrit qu'il est quelque part entre l'existentialisme, le Pop art, le minimalisme et une métaphysique. Mais revenons à notre raisonnement, et avançons une première hypothèse quant à la typologie de ces deux éléments cylindriques : ce seraient là des représentations des hémicycles du pouvoir. Le parlement européen à Bruxelles par exemple. Ce pourrait aussi être une colonne Morris sur laquelle on placarde des informations, comme on en voit dans les rues de Paris, mais à l'allemande, façon Manfred Pernice. Ce pourrait encore être une bourse, autre hémicycle de poids en notre société occidentale, qu'au figuré on symbolise d'ailleurs par un péristyle gravé d'une maxime. Tous ces lieux sont de babil : on y parle plusieurs langues, souvent réunies sous l'égide de la langue économique, mathématique.

Ikea, Ikebana

La seconde typologie qui se dessine en filigrane de l'installation est celle du magasin. Celle-ci se trouve presque aussitôt prolongée d'une ombre qui serait celle du salon privé d'un appartement. Cette pièce où l'on reçoit les amis qui est de coutume un petit théâtre de la personnalité. C'est là qu'on dispose les objets du lointain, qu'on rend proches par leur exposition même : bibelots de divers pays, mais aussi souvenirs indicibles que quelque réceptacle recueille. Lorsqu'on se promène chez IKEA, l'entreprise a le goût de nous proposer de tels théâtres en substance : n'y manquent que les objets, vos objets, pour y nichier une âme. Parfois même, IKEA va plus loin : ils proposent quelques morceaux d'âme d'une photographie prise par quelqu'un d'autre sentée non pas devenir mais déjà être votre : vue de New York, de Paris, de Venise, fleurs, forêt, animaux, Vietnam. La plupart des commerces jouent sur une similaire atmosphère incitatrice d'arrière-plan. Les cent subterfuges de leurs aménagements d'intérieur y président. Partout on vend de l'ambiance. Ainsi du commerce au salon, il n'y a qu'un pas. L'installation de Pietro Fortuna représente ce glissement. Des étagères en acier, des tables de bois, des tables basses en métal, sont des écrans à objets. Parfois même ils sont dénués de tout objet, mais c'est comme si on devinait leur présence dans l'invisible. Toute cette subtile organisation tient du Japon. De l'art de disposer les fleurs dans un vase (Ikebana), à l'art de créer un jardin sec (Karensansui), il n'y pas plus maniaque, il n'y a point plus grand seigneur, qu'un japonais en matière d'arrangement suggestif de l'espace, agissant sur ce fil délicat entre contrôle et absence de contrôle. Fortuna joue de cet instrument-là. Comme en écho immédiat, voilà que la plupart des plateformes digitales dont on use de nos jours sont édifiées sur cette même lisière entre magasin et salon ou chambre privée. Et on peut dire qu'on y use d'une belle dose de contrôle. Tout est filtré à l'époussette.

Le singulier

Comme dans les compositions graphiques, l'installation distille son lot de surprises. Où l'on bondit du générique au singulier, de l'absence d'affect à l'affect. Sur une des étagères, à hauteur d'yeux, on retrouve notre pomme en plusieurs exemplaires. Mais elle est verte cette fois et non grise comme dans la composition. Elle est en plastique même si elle fait mine d'être authentique. Belgique aidant, le surissement de ces pommes placées ainsi en hauteur fait inévitablement penser à Magritte. Par exemple à son merveilleux tableau, *la Chambre d'écoute*, sorte de variation palladienne sur des illusions de volume. Magritte est un peu notre Palladio, de par les effets de distorsion du visible qu'il suscite et le charme discret de sa bourgeoisie. Cette innocente pomme semble porter aussi avec elle une méditation sur notre rapport à la nature : elle est si verte, cette pomme, qu'on la rangerait bien dans la catégorie de la Granny Smith, cette reine des supermarchés, sans une tâche, sans une imperfection. Vrai/faux fruit : nos ennemis les chimistes ne manquent pas d'idées. Posées là, comme à portée de main, ces pommes semblent rejouer le mythe d'Adam et Eve. Ce serait un portrait d'Eve (de plusieurs Èves, en solidarité). Ève(s) perchée(s) sur cette étagère en acier. La féminité qui est tant dans notre actualité.

Autre piquante surprise : sur une table ronde de multiplex figure un petit rocher sur lequel va, cahin-caha, une voiture rouge miniature tractant une caravane. Cette scène est inouïe pour le minimalisme. Il n'y a guère qu'Haim Steinbach pour réussir à gérer la présence de tels objets au sein d'un cadre minimal. Cette petite scène, en tout cas, est comique et poignante. Elle représenterait le reliquat de ce qui se perpétue en l'homme du chasseur-cueilleur, du nomade. Cette impulsion que nous avons l'été à voyager, à nous dire que le monde est nôtre. Et au diable l'idée de propriété privée !

Bien sûr, un tel projet ne va pas sans une confrontation avec la prosaïque réalité : moustiques, panne d'essence, pneu crevé, itinéraire invraisemblable proposé par Google Maps. Ah quelle aventure !



Dinky toys

Sur la même table de multiplex se dresse une petite figurine d'un Bugs Bunny tout noir. Comme s'il avait pris la foudre. Fortuna, indéniablement, engage toute une négociation de l'art américain dans son œuvre. Après tout, le Pop Art, ce sont les américains. Tout comme l'appropriationnisme. Plus qu'une citation esthétique, est-ce ici le portrait de l'oncle d'Amérique qui aurait perdu la tête ? Qui peinerait à négocier sa multi-culturalité ? Ce Bugs Bunny brûlé est-il un portrait hybridé et symptomatiquement impossible de Donald Trump et de Georges Floyd ?

Nous progressons encore dans ce qui devient une sorte de chasse aux œufs et nous tombons plus loin sur un autre semblant de *dinky toy*, représentant cette fois un tracteur miniature, manifestement imprimé en 3D dans un brun chocolat, qui est dressé sur ses roues arrières et qui est en butte avec un autre simili rocher. L'impression vient qu'en ce détail de l'installation, en forme d'allégorie, comme s'il s'agissait d'une scène annexe joyeusement nichée dans un recoin d'un grand ensemble architectural, scène engageant tel faune ou putto, est distillé un propos sur l'état de l'agriculture et sur notre rapport aux matières premières. Quand l'extraction de tel minerai profitable prend le pas sur une pratique agraire. Quand, d'une autosuffisance, on bascule dans une dépendance. On pourrait déceler dans ce petit ensemble traces de bien des situations africaines ou sud-américaines. Mais tout comme les pommes évoquent Magritte, on songe ici à notre propre histoire belge, à l'épuisement de nos sols, à la révolution industrielle, à notre implication dans l'extraction de minerais au Congo... Un autre petit objet vient renforcer cette hypothèse : c'est un marteau de laiton heurtant un autre morceau de roche, posé sur un piédestal noir.

Que trouve-t-on encore ? Quatre cannes à pêche, au garde-à-vous. Une boîte de bonbons au citron. Un fusil. On devine que ce sont des signes d'enfance, mais aussi les signes d'une enfance. Il y a un récit plus autobiographique qui traverse l'installation, comme en catimini. Ce que l'arme notamment indique, car elle réfère au père de Fortuna, qui eut un rapport aux armes en sa vie, ayant été officier. C'est donc une sorte de grand corps qui est allongé dans la halle du BPS 22. Un grand corps à la Gino De Dominicis, quoique fait d'organes et de chairs figurés dans l'abstrait, plus que d'une causticité grinçante et du précipité d'une vie, à la Georges Bataille, que De Dominicis de coutume déploie. Des traces plus manifestes de cette autobiographie sont à observer dans la présence de plusieurs livres/catalogues de Fortuna lui-même. On les retrouve notamment dans une sculpture s'apparentant à une pagode voire à ces empilements de contenants dont les coréens se servent pour faire le Kimchi, ce plat de légumes fermentés. Sont empilés des livres et des céramiques noires émaillées, posées sur une base où l'on distingue en vis-à-vis des empilements de pièces de monnaie. Cette pagode, on la verrait à l'extérieur, dans un jardin dont elle serait la fontaine. Le jardin où on enraine l'œuvre et où elle croît lentement, d'exposition en exposition, de livre en livre. Et si c'est un instrument de cuisine, alors il confirme les jeux de fermentation et de latence que l'édification d'une œuvre engage.

Communisme

Dans la seconde moitié de l'installation, trois autres ensembles enchâssés sont à voir. Le premier, le plus étonnant sans doute, est fait de tables de pique-nique comme on en voit dans les parcs ou les aires d'autoroute. Elles sont au nombre de quatre et ont ceci de différent avec le modèle standard qu'elles ne sont pas en bois plein mais en épais MDF : cette matière aussi massive qu'impalpable faite de poussière de bois et de colle. Ce MDF contribue à nous donner de ces tables une vision numérique : comme si elles avaient été conçues sur ordinateur et qu'elles étaient venues au monde réel en conservant tout de leur origine digitale. Sur ces tables reposent des chopes de bières vides, parfaitement transparentes, que nulle marque ne floque. Idée quasi platonicienne de verre de bière, ou plutôt devrait-on dire idée zuckerbergienne dès lors que Mark

est en train de créer un monde entièrement virtuel (et diablement floqué à vrai dire). Mais ce n'est pas tant ce propos sur le commerce qui se dégage de cet ensemble de tables et de verres qu'une sorte de chant lyrique sur ce qui se joue en arrière-plan d'un lieu où des personnes se retrouvent. Où une sorte de polyphonie sociale se fait bon an mal an entendre, même lorsque la réunion sert à éponger les frustrations d'un monde mal fait, voire à y sombrer résolument, l'alcool aidant. Immense empathie que l'on sent dans cette partie de l'œuvre, pour l'autre, pour la communauté. Ce en quoi nous décélérons l'indice d'une réminiscence du communisme, chez Fortuna et dans l'imaginaire collectif italien en général. Le communisme qui a une histoire précise en Italie, mais qui est aussi intemporel dès lors que nous pressentons qu'il s'enracine dans des structures villageoises de longue mémoire en Italie.

Ajoutons encore en quoi l'ensemble de cette installation fait aussi le récit de l'immigration italienne en Belgique, dont Charleroi est un des hauts lieux : de l'annonce d'un travail à l'étranger (les colonnes Morris), aux promesses d'une vie meilleure (le salon, le commerce), jusqu'aux réunions entre expatriés et aux tentatives de recréer l'atmosphère du pays d'origine (les tables de pique-nique, les fleurs).

Italie toujours dans les deux derniers ensembles de cette passionnante diagonale sculpturale, en la présence d'un étrange groupe de monolithes placés dans une caisse basse de bois, et dans la très surprenante apparition d'un cercle de fleurs en plastique, pressées sous un large disque de verre.

Carrare

Les pierres de couleur blanchâtre, de grain régulier, taillées en des formes évoquant des stèles tombales sont dressées les unes derrière les autres dans la boîte de bois et laissent là encore planer le doute sur leur nature : sont-ce de véritables pierres ou des semblants de pierre en un matériau composite ? On dit que le corps n'est qu'enveloppe de l'âme ; tel serait ici le hiatus créé. D'autres images reviennent en mémoire : dans les alentours de Carrare, ils sont nombreux les vendeurs de pierre. Ils ont des espaces à ciel ouvert, au devant de leurs entrepôts, où les pierres en tranches sont stockées dos à dos. Ces pierres sont encore anonymes, elles n'ont pas encore rejoint le dallage de telle maison ni le coteau de tel cimetière. Elles attendent comme nous leur heure. En quelque sorte ce sont de jeunes pierres, des pierres/enfants, des pierres embryons. Au demeurant, elles sont sans âge, car l'éternité ne connaît pas le temps tel que nous le définissons. Lorsqu'on y grave un nom, la voilà propulsée dans le temps si bref des hommes. Mais la pierre prend sa revanche car ce qu'on y grave et ce qu'on y sculpte s'érode. Elle tend donc à revenir à son éternité. Comme de juste, cet ensemble se trouve en bout de la diagonale sculpturale.

Ce sont aussi, métaphoriquement, des pierres romaines, des pierres étrusques. Celles-là sont dans la psyché de l'Italie. Si d'aventure elles se révèlent fausses, elles n'en touchent pas moins à l'identité de la péninsule, car il y a toute cette autre architecture qui est sortie de terre : architecture sérielle où le béton est roi (ou parrain, de la mafia). Si la pierre se fait fausse, le ciment se fait vrai. Cette architecture-là définit aujourd'hui bien plus l'Italie que celle, prestigieuse et ancienne à laquelle on l'associe sur le plan touristique. Il y a plus de vingtième siècle que de quinzième siècle ou de siècles avant Jésus-Christ en Italie. On étouffe sous ce vingtième siècle-là. Tandis que le vingt-et-unième siècle parachève l'assassinat. Cependant, quelque chose d'une gloire italienne persiste et persistera...

Nations

Si des hémicycles (voire des colonnes Morris sur lesquelles on a affiché les avis de mobilisation en temps de guerre) initient la diagonale sculpturale, c'est ce cercle de fleurs en plastique couvert du disque de verre qui la conclut. Bien qu'en somme la diagonale puisse être empruntée dans les deux sens : cela dépendra de l'humanité et de sa capacité à se prendre en main. Pour l'heure, nous y aboutissons, nous y finissons notre course. Tout comme les pierres, ces fleurs peuvent être affiliées à l'Arte Povera. Encore que l'Arte Povera n'ait point volontiers valorisé le faux, mais plus volontiers le vrai, avec ses vraies matières, vraies branches d'arbre, vraies pièces de métal. Il y a ici du Kounellis et du Merz. Dans le même temps, une perche pourrait être tendue vers Oldenburg. Néanmoins, ce ne sont pas ces enjeux artistiques qui se font le plus entendre, mais des enjeux politiques. La couronne de fleurs a deux ascendances : le cimetière et la nation. Lorsqu'on joint ces deux bouts, viennent les rumeurs d'une guerre, ou encore des revendications nationalistes fondées sur l'instrumentalisation d'épisodes patriotiques passés. C'est à cela que servent les fleurs, hélas, lorsqu'on franchit le cadre familial. Bien que soit volontiers actionnée l'écluse pour mettre à niveaux ces deux eaux : celle de la famille et celle de la nation. Ce qui est en général un des lyrismes des droites. Dans cette œuvre, en ce jour de 2023 où nous la regardons, se font entendre autant les rumeurs de la guerre en Ukraine, avec l'argument passéiste et nationaliste qui y préside, que le remue-ménage de la politique italienne, emmenée tambour battant par ce personnage ambigu qu'est Giorgia Meloni. On pourrait dire : ce serait là projection temporaire car notre regard sur l'art change, et chaque époque affuble l'art de son actualité et de ses préoccupations ! Nous vous le confirmons, hélas : par delà la mode, « l'art » est éternel, et ces fleurs de plastique, jamais elles ne se fanent. Ainsi apprend-t-on avec effroi qu'il existe des plastiques indestructibles que la nature jamais ne peut recycler. Elle commence à être tenace cette gravure sur la pierre/nature faite par l'homme (ou plutôt devrait-on dire par le chimiste) ! Peut-on encore compter sur le temps pour l'éroder ? Cette nature qu'on observe tant et plus sous le microscope, à travers le disque de

verre d'un microscope. Cette nature qu'on arrange à notre guise jusqu'à la faire de plastique.

Au moment où l'abattement nous gagne, cependant, quelque chose du communisme précédemment décrit résonne. A un enterrement, tout le monde vient, même si on est aux Seychelles, ou dans ce qu'il en reste. Et nous voilà réunis. Et il y a cette lumière qui traverse le grand oculus du transept (que ce disque de verre, placé comme une ogive en tête d'installation peut encore évoquer) et qui enveloppe les corps réunis.

Des souffles

Pour conclure, il nous reste à nous approcher de la barre supérieure ou inférieure du Z, selon le sens de lecture des événements que nous aurons choisis. Soit selon notre optimisme ou notre pessimisme, ou notre parti politique, ou la nation à laquelle on appartient... En fait, chez Fortuna, il y a toujours un grand potentiel de réversibilité : le vrai peut sembler faux, puis s'avérer vrai. Le sens de lecture d'une séquence de signes peut être celui adopté par des occidentaux ou au contraire par des asiatiques. La vieillesse peut être une enfance, et vice-versa. De cette pluralité de regards sur le monde est faite l'humanité, dont cette exposition de Fortuna tire le portrait.

Ce qui apparaît sur ce mur est une fois de plus très étonnant : nous découvrons cinq fois deux dessins presque semblables. Cinq groupes de petits dessins jumeaux, rapprochés, bien que mis à une certaine distance. Ils sont faits à la main sur du papier, avec un simple crayon, et semblent être réalisés par des enfants de par le trait à la fois résolu et incertain qui les traverse. Mais il pourrait aussi s'agir de ces croquis d'architectes, à la Niemeyer, exécutés d'une façon aussi sommaire que suggestive et décisive quant aux efforts d'édification dans le réel qu'ils appellent ensuite. Ce qui nous est raconté avec ces dessins suscite à nouveau de profondes émotions et méditations. Prenons la gemellité de ces dessins : ils nous disent tant des proximités qu'on expérimente dans la vie, soit dans le couple amoureux (et ici Felix Gonzalez-Torres avec ses doubles miroirs n'est pas loin), soit dans la relation d'apprentissage. Ces dessins peuvent raconter une vie que deux personnes vivent côte à côte, dont le récit est semblable puisque de mêmes lieux et de mêmes temps sont arpentés, mais qui se trouvent modulés dans un et l'autre des dessins par de petites différences. Il y a (il y aura eu) le désir d'une chorégraphie commune : soit de gestes prémédités, exécutés simultanément. Et puis il y a (il y aura eu) les singularités, les écarts de chaque partie prenante. Ces dessins hésitants, on dirait que ce sont deux souffles. Il y a tentative de respirer au même rythme, et en plus d'un cas on jurerait que les traits des dessins de chaque paire sont identiques et localisés au même endroit de la feuille. En d'autres les traits sont plus à droite, plus à gauche, un peu plus loin... Quant à la relation d'apprentissage, elle implique une copie : l'enfant imite les gestes de l'adulte et ainsi rejoignons-nous l'unité d'une communauté. Mais dans l'apprentissage normé, tout de la personnalité profonde de l'étudiant/e persiste et signe, en filigrane. Dans le même temps, l'apprentissage est spéculaire puisque l'adulte curieux est confronté à l'intelligence tout à fait singulière, en sa virginité, d'un être fraîchement débarqué du monde invisible, riche d'une mémoire pour quelques instants encore, le temps du souvenir matinal que nous avons d'un rêve. Virginité et fraîcheur à l'égard des normes qui gouvernent l'existence humaine, appartenant toujours à un temps et à un lieu, à une langue, une idéologie. Si les tables de pique-nique avec les verres de bière couchés dessinent l'espace d'un bal villageois, alors ces duos de dessins, là, au mur, un peu plus loin, sont sur la piste de danse, le temps d'une valse, d'une vie, pour un temps ou des temps de la vie.

Si on revient vers l'architecture, ces doubles dessins semblent aussi planter les figures jumelles du concepteur et du constructeur : l'un projette, ensuite des mains exécutent, et dans cette action se crée pas tant un écart qu'une signature double, que la trace de deux volontés (a minima). Enfance encore : qui n'aura pas noté combien parfois d'innocentes traces de la prime jeunesse pouvaient s'avérer a posteriori riches de sens. Dans ces dessins, de mêmes desseins, de mêmes destins. Dans ces dessins : une chiromancie.

Scarpa

S'il y a bien un jumeau qu'il faut convoquer, pour parler de Pietro Fortuna, c'est sans aucun doute Carlo Scarpa. On aura constamment senti à Charleroi la présence de ce double, au profil inclassable, comme Fortuna, entre architecte, sculpteur, designer, philosophe, dessinateur, scénographe. Surtout, dans la manière dont Scarpa négocie les deux réalités italiennes du monde construit : celle de l'antique, celle du ciment. Et encore, et pas moins, dans l'art consommé de Scarpa de faire entrer dans ce temple sacré qu'est la culture italienne d'autres cultures, non moins sacrées. Ainsi des cultures japonaise, arabe, égyptienne, avec leurs esthétiques, leurs éthiques, leurs respirations, leurs dramaturgies. Fortuna boit aux mêmes sources. Mais Fortuna est Fortuna. Il dessine ses petits écarts. Il est ambassadeur de bien des univers. Et chaque fois qu'il arrive quelque part, chaque fois qu'il prend fonction, il ouvre son attaché-case dont il sort des fragments de ce que l'on sait et de ce que l'on fait à différents âges. Et il les lance sur la table, dans le désordre, comme des osselets, ou comme les éléments du Yi-King, pour voir ce que le chaos et l'harmonie ont à se dire, aujourd'hui.

Yoann Van Parys

S'il ne restait que le rouge carmin — copies cachées, dérivations et durée.



Christian Van Haesendonck, © FluxNews

Un compte-rendu de l'exposition « Perroquet descendant un escalier » de Christian Van Haesendonck, à la Galerie Rature, à Liège, du 26 juin au 15 juillet 2023. Curation : Françoise Safin.

« *Le même ne demeure pas ici le même, mais se renforce et se grossit de tout son passé* »

Henri Bergson,

Essai sur les données immédiates de la conscience

Il pleut à verse place de l'Yser. Je serre contre moi le vinyle d'Ogives que Benjamin vient de m'offrir et que j'ai placé dans un sac imperméable, ouverture vers le bas, pour m'assurer de sa survie. L'eau ruisselle sur ma peau aussi imperméable que le plastique ; le vent force à mes tempes. La tempête me pousse, débordée, En Roture. J'entre dans la Galerie Rature, me déleste.

À l'abord de l'exposition, c'est en premier l'îlot formé d'un fauteuil de velours rouge, d'un guéridon et d'un vieux lampadaire, qui frappe l'oeil. À moins qu'il ne s'agisse plutôt d'une chaise en bois, d'une caisse en carton et d'une petite lampe LED sans fil. Toujours est-il qu'un album bleu repose là, sous l'éclairage, éveillant ma curiosité.

Mon regard est bientôt attiré vers deux murs de la pièce où sont accrochées des séries d'oeuvres, qui présentent, à première vue, des aspects schématiques ou cartographiques, comme échappés de rêves que l'on tenterait de restituer avec une précision scientifique, au moyen de techniques mixtes (marqueur, stylo, peinture à l'huile, gouache, acrylique, craie) et de collages — tentatives de figer et réunir ce qui s'enfuit. Ces différents outils semblent avoir été recrutés de façon successive, mais l'apparente « mise à jour » des oeuvres, ainsi que la transparence des calques, ne rendent pas seulement compte d'étapes d'élaboration : elles invitent, aux travers de strates plus ou moins accessibles, ou relativement occultées — ainsi que le font, paradoxalement, le soulignement ou l'accentuation de certains contours — à une forme de traque presque historique, à une tentative de recombinaison d'une durée continue — celle de l'artiste en création —, au-delà des indices successifs qu'il a restitués. Parmi les motifs récurrents qui composent ces dessins et peintures, et où le figuratif le dispute à l'abstrait, un élément se distingue nettement : il s'agit de l'arbre généa-

logique, employé en génétique pour déterminer le mode de transmission des allèles impliqués dans l'expression d'un caractère donné. Il s'agit peut-être d'une clé de lecture, puisque l'ensemble des oeuvres de l'exposition peut être considéré par le truchement de ce regard « évolutionnaire » : quels gènes, quels traits ou caractères sont transmis, d'une répliation à une autre ? Quelle affiliation ce travail contemporain entretient-il avec l'histoire de l'art ? Quels sont leurs liens d'hérédité ?

Une partie de la galerie est plongée dans une légère pénombre. Une installation, formée de deux projecteurs, y diffuse des peintures de maîtres de la Renaissance, qu'un syllabus, placé en évidence, complète par l'intitulé « *Cursus : Le Cinquecento se distingue par ses coloris rouges* ». Le bleu et le vert ont été effacés des diapositives par les années, et il n'y subsiste que le rouge carmin. La double projection achève de former de nouvelles oeuvres. Par leur incrustation sur les reliefs du mur, qui se juxtaposent judicieusement aux traits de perspective des peintures originales, elles revêtent la profondeur d'une troisième dimension. Ce dispositif, jouant de procédés de reproduction et de duplication, comme de l'effet du passage du temps, donne lieu à une facétieuse leçon d'histoire de l'art.

Avec la même liberté jubilatoire, le « *Perroquet descendant un escalier* » (d'après J. Nys), dessin qui donne son nom à l'exposition, conjugue et revisite les iconiques « *Nu descendant un escalier* » de Marcel Duchamp (1912) et « *Le perroquet* » (1964) de Marcel Broodthaers. Il emprunte également à la bande dessinée « *Gil et Jo* » de Jef Nys, le perroquet Flip, fidèle compagnon du héros, dont la renommée est, au nord du pays, comparable à celle de Tintin. Le dessin de Christian Van Haesendonck réfère tant au dynamisme de l'huile sur toile de Duchamp qu'au principe de répétition du poème « *Ma rhétorique* », entonné par le perroquet de l'installation de Broodthaers. Si l'on s'y penche, la mise en abîme semble se prolonger indéfiniment : « *Nu descendant un escalier* » est lui-même précédé de « *Nu descendant l'escalier* » (1911, sur carton), qui serait inspiré d'un poème de Jules Laforgue, et de la chronophotographie de Muybridge et Marey (fin du XIXe) ; la peinture sur toile de 1912 a été parodiée par l'illustrateur J. F. Griswold « *The Rude descending a staircase (rush hour in the subway)* » dans *The Evening Sun* (1913) ; le perroquet Flip de Jef



Nys est enfin la copie du perroquet Bacchus, issu d'une série antérieure de l'illustrateur original.

Comme en écho à l'installation de Broodthaers, qui comprenait, en 1974, un catalogue d'une exposition de 1966 et sa copie, un album est à disposition, sous une lampe, dans le petit salon aménagé au sein de l'exposition. Est-ce là le point de départ des oeuvres de plus grand format, ou celui d'une nouvelle série ? L'album recèle de dessins pris sur le vif et interrompus — « *stopgezette tekeningen* » — tracés lors de réunions professionnelles, et dont on imagine qu'ils ont constitué une forme d'échappatoire. Les intitulés contrastent parfois avec les esquisses ou informent des contextes de création. Les motifs (portraits, animaux, voitures, plans,...) s'extraient très rapidement, au gré des répétitions, de leur nature figurative, pour embrasser l'abstrait. Prépondérant sur la morphologie elle-même, c'est plutôt la répétition des motifs, leur succession variable, qui interpelle. Plus particulièrement, les itérations s'articulent autour de transpositions (variation de hauteur, au long d'escaliers, de pentes, de portées musicales visibles ou invisibles), de déclinaisons (les motifs sont progressivement dérivés, une variation est introduite puis accentuée), ou à l'opposé, de copies à l'identique et d'ajouts d'éléments secondaires, quelque fois raturés. Beaucoup de dessins rappellent, non plus l'arbre généalogique de la génétique, mais le réseau de neurones de l'intelligence artificielle : dans ces représentations faites de noeuds (les neurones) reliés par des traits (les connexions afférentes et efférentes où circulent les influx), la boucle, la répétition, en d'autres termes, la récursivité de l'information, permet l'émergence de la mémoire, et partant, d'une formalisation de la conscience.

À côté du lieu invitant à échanger autour de l'album, un tableau est posé à même le sol et appuyé contre le mur. C'est une forme d'anti-peinture qui s'offre par le châssis, et dont les éléments de constitution sont rendus saillants : la colonne vertébrale de la toile et ses tendons, le verso de la peau plutôt que la surface. Une feuille de plastique cuivrée, insérée sur la paroi, exerce, en un clin d'oeil, le rôle triple du miroir : extension de la pièce, allégorie de la traversée, et ce rappel à nous-même, nous invitant à interroger la face cachée, à y poursuivre notre ima-

ginaire. Si l'on est tenté de projeter sur cette toile une oeuvre résultante, prolongeant en grand format les dessins de dimensions plus restreintes, on résiste : l'ensemble de l'exposition nous incite à étirer le temps du processus de création, à le vivre aux côtés de l'artiste, à nous interroger sur son intrication dans le fil de l'histoire. La liberté, et la nature *ludique*, au sens le plus noble du terme, du geste artistique trouvent leur reflet dans l'esprit généreux de partage qui émaille l'exposition. En outre, il est ici question de laisser toute sa place à ce qui émerge de la *réplication* et de la *réflexion*.

Il me reste à repartir sous la pluie battante, à quitter ce singulier boudoir formé d'un fauteuil bleu nuit, d'un abat-jour carmin et d'une tablette aux délicates marqueteries. Je serre contre moi le vinyle d'Ogives que Benjamin m'a offert, et je jette un dernier coup d'oeil avant de m'en aller : Christian Van Haesendonck échange avec enthousiasme, au salon, avec un visiteur. Par la porte ouverte sur l'entresol extérieur, j'aperçois, dans une prolongation supplémentaire d'un tableau croisé de Véronèse et Le Caravage, d'épaisses tentures mordorées qui s'ébattent au vent. À moins qu'il ne s'agisse plutôt de rideaux élimés, de moustiquaires, de voilages, de toiles ou de draperies — toujours est-il que les voilà suspendues dans le temps, étendant indéfiniment l'espace de l'exposition, comme par génie. « Ne dites pas que je ne l'ai pas dit. », répète le perroquet.

Catherine Barsics

La prochaine exposition de Christian Van Haesendonck sera collective, avec un vernissage à la Galerie EL, le 26 novembre, 40 Drieselken, 9473 Welle-Denderleeuw. Infos : <https://galerie-el.be/>

Instants graphiques.

Boris Thiébaud investit le Botanique avec un choix de pièces en noir et blanc d'une grande cohérence. L'artiste semble avoir atteint une certaine maturité de style qui donne l'impression qu'il a une totale confiance dans son vocabulaire graphique. Variations sur le dessin automatique, ses œuvres sont des archives de moments quotidiens oubliés qui de ce fait questionnent notre présence dans l'instant.

L'art contemporain est presque automatiquement associé au white cube, cependant on ne compte plus le nombre de propositions qui ont investi des espaces particuliers et chargés de sens. C'est une partie intégrante de l'art depuis au moins les années 70. Pourquoi dès lors, à chaque fois qu'un-e artiste investit un espace hors normes cela semble être une gageure toujours renouvelée? Le geste contemporain est, par delà des esthétiques hétérogènes, l'art de la distance critique et de ce fait, un lieu chargé d'informations et d'histoire ne peut pas être abordé de manière neutre. Un lieu peut ainsi devenir un réseau complexe d'informations avec lequel l'artiste doit négocier. Il s'agit presque d'une injonction.

Boris Thiébaud a choisi de faire taire ce bruit de fond. La présence visuelle de ce lieu, le Botanique, à l'architecture chargée et écrasante, est neutralisée par l'approche graphique de l'artiste. En jouant avec les échelles et les formats, il transforme le lieu en une installation totale. Au moment de rentrer dans la salle appelée "museum", une impression d'unité et de cohérence nous accueille. Le regard, ainsi que le corps du public, se déplace à différentes échelles parmi les traits qui se font écho : la feuille volante griffonnée devient l'équivalent de l'imposant mur orné de graffitis, et inversement.

Ces graffitis unifient les niveaux haut et bas du lieu, incorporant en la traversant la passerelle métallique. Le mur retrouve alors sa



Boris Thiebaud - © Luk Vander Plaetse



Boris Thiebaud - © Luk Vander Plaetse

réalité matérielle, délimité par ses arêtes, exactement comme une feuille. Les fresques sont des motifs tirés de dessins et étirés sur plusieurs mètres, créant des anamorphoses. Ces effets de correspondances donnent à l'ensemble une irrémédiable présence.

Boris Thiébaud est un artiste du geste, de la pratique de l'atelier et non pas du discours, de la référence ou du sous-texte. Depuis toujours son art s'inscrit dans ce que l'on pourrait nommer une quête de pureté du médium, sans que cela n'ait de connotation idéaliste. Son travail de dessin est une recherche principalement graphique. Dans cette optique, il s'est peu à peu débarrassé des références évidentes à la gravure classique, qu'il a longtemps utilisées comme collages et qu'il faisait dialoguer avec ses dessins automatiques. Les références qu'il garde sont presque fortuites et sont découvertes à posteriori. Ainsi, s'est-il rendu compte que sa culture de la bande dessinée émergeait en contrebande. Mais contrairement à la gravure classique, il s'agit davantage de technique que d'image : c'est une manière particulière de commencer par des niveaux de gris pour ensuite encre en noir. La matérialité du dessin est ce qui guide Boris Thiébaud dans sa recherche. Depuis sa sortie de l'Erg en 2003, il a creusé un même sillon, obstinément, en l'épurant, devenant virtuose d'un style qui lui est propre.

Il ne garde que l'essentiel : la trace de la main, mais aussi la trace du corps en général puisque l'on peut aussi apercevoir des traces de pas. Les formes et les traits sont multiples mais ne créent pas une impression hétérogène. Des mots, des pictogrammes, des schémas constituent un corpus de traces aux variations infinies, mais sans que ne résonne de bavardages, ni que le regard ne sature. Cela est sans doute dû au fait que tout sous-texte est effacé et que seul subsiste la sensualité de la présence. Boris Thiébaud travaille à l'instinct, c'est-à-dire dans l'instant. *Every minute is lettered*, le titre de l'exposition est une citation dont nous ne connaissons jamais l'origine, issue d'une collection de titres accumulés par l'artiste. Elle évoque une certaine fascination pour l'archive, pour l'accumulation de moments, peut-être insignifiants ou marquants. Et de ces

moments, il reste une trace matérielle, parfois énigmatique. Il ne s'agit pas d'un récit, ni d'une légende. Au milieu des dessins sur papier et des fresques, les peintures sur bois pourraient sembler hors sujet. Or c'est bien l'inverse : la peinture noire souligne les strates, les anneaux de l'arbre, qui incarnent matériellement une accumulation de temps passé. Exactement comme pour le titre, il n'est plus vraiment possible de situer les traits qui composent les dessins dans un contexte d'origine. Sans référence, ce n'est pas avec un regard analytique qu'on les aborde mais avec un rapport de proprioception. En effet, comment ressentir ces rythmes graphiques si ce n'est de manière immédiate, à travers les os, les muscles et les articulations. Tout comme notre regard est conditionné à discerner des visages dans des formes abstraites, notre corps n'est-il pas prêt à rejouer les gestes par un jeu de cellules miroirs?

Dans le podcast "Dans l'atelier de Boris Thiebaud" produit dans le cadre de l'exposition, l'artiste compare son travail d'agrandissement de motif à une technique photographique. C'est aussi vrai de la série des petits dessins A4, des instantanées de moment de lâcher prise, des clichés du quotidien, qui n'avaient jamais été montrés et qui à présent acquièrent le statut d'œuvres. Il semble paradoxal qu'un artiste qui se donne tout entier au dessin aime se penser en photographe. Toutefois, les deux médiums partagent ce rapport ambigu à la temporalité, puisque notre cerveau ne peut s'empêcher de lire au présent ces fragments de passé.

Florent Delval

Every Minute Is Lettered
Du 2 Septembre au 29 Octobre 2023
Botanique - Museum
www.botanique.be

Le temps long du schiste



Anne-Marie Klénès, «Articulation d'ardoises, colonne sonore»

Cet automne, Anne-Marie Klénès expose Cheminements à la galerie Quai 4.

Pièces anciennes et nouvelles se côtoient.

L'ardoise domine.

« Les années n'ont plus d'importance pour moi » dit l'artiste. Elle constate qu'au regard du temps, certaines œuvres semblent être les prémisses de celles qui ont suivi et que d'autres se conjuguent maintenant à leurs sœurs de schiste.

Pièces intemporelles.

L'ardoise domine.

Dans chaque œuvre s'invite la profondeur, le creux ou le relief. Depuis les trouées dans la matière laissant apparaître la lumière, depuis les micros constellations d'éclats, de lignes, de stries dans la peau de l'ardoise posée là sur le mur, ou depuis la partie poncée faisant rectangle en sa surface. Depuis l'encrier chinois où un trait de crayon blanc remodèle la perception de l'œil, depuis les bleus superposés aux gris de la pierre en sa teinte originelle, depuis le mouvement figé de la giclée de cire d'abeille rayonnante ou celui de la coulée rouge sombre se recroquevillant en sillons sinueux, depuis les papiers et les feuilles de plomb superposées et les ardoises emboîtées, depuis le noir si serré et si intensément révélé à partir d'une photo. Depuis l'installation des plaques de schiste agencées à même le sol, petites chambres de pierres en forme de losange s'élevant et jouant en trompe-l'œil, à faire varier leur masse compacte en une large face ou en une fine arête.

L'ardoise profonde.

Anne-Marie Klénès la respecte. Face à la pierre qui a mis tant d'années à se créer avant que sa main ne l'aborde, elle peut s'incliner et dans la carrière où elle va la chercher, elle va la faire chanter pour écouter sa vitalité, sa vibration, sa puissance, sa résistance, sa présence. C'est que la pierre est comme un organe. Il importe de mesurer si elle est saine, si elle se laisse contacter, si elle voudra accepter d'être travaillée sans se briser. La pierre n'est pas aussi inanimée, pas aussi dure qu'elle ne paraît. « Un sage chinois aurait dit que les pierres sont les os de la terre ». Les tissus des os comme les feuilletés du schiste sont étonnamment très sensibles. Ils sont vivants et ne peuvent être abordés qu'avec art et attention. Dans ses recherches sur la matière, Anne-Marie Klénès a conçu des colonnes d'ardoises superposées fonctionnant comme des lithophones. Ces colonnes sonores déjà exposées au centre d'art contemporain de Buzenol-Montauban se retrouvent dans une des caves de la galerie Quai 4. Telles des bobines géantes, ou de longues colonnes vertébrales, elles s'érigent entre sol et plafond, solidement ancrées. Quand le regard tente d'en appréhender la hauteur, il est troublé par les interstices qui appellent et trompent les perceptions comme des rais en mouvement. Alors le corps se penche pour vérifier ce qui se trame, pour distinguer ce qu'il se passe « entre là ». Entre les couches de lumineux et les couches de sombre, tous les intervalles entre les ardoises sont pourtant bien similaires.

Les effets d'optique créent le ravissement des sens. Anne-Marie sourit. Elle saisit une mailloche et laissant ricocher l'objet sur les lamelles elle les active. Les ardoises entrent alors en vibration et égrènent des sons légers comme des perles de doux carillons. Les yeux pétillants, elle me montre que le souffle peut aussi les animer quand il se glisse dans les intervalles des couches. Elle me raconte comment l'idée d'une création sonore est née, puis s'est concrétisée en mai 2022 avec l'album *Cadenza Momentum* enregistré dans son atelier de Prouvy. Entourée de trois musiciens dont une chanteuse (1), elle a expérimenté les accords possibles entre des instruments de musique classiques et ses ardoises.

Alors que l'artiste me reparle de chambre de pierre, de pierres assemblées qui forment une chambre, alors que je peine à comprendre le travail et le concept, nous pénétrons dans la seconde cave. Dans les alcôves, encore jamais investies par les artistes exposant à Quai 4, je découvre qu'Anne-Marie Klénès a déposé au cœur de la poussière des œuvres à la densité vertigineuse. Je suis saisie par la mise en abyme du profond dans le profond, enfoui là dans les entrailles de la galerie. Ici, chaque alcôve ressemble à un autel ancien où accueillir une forme sacrée. Chaque niche abrite une sculpture taillée dans des pierres d'identité et de couleur différentes. Et en chacune d'elle est creusée ou poncée une sorte de porte où l'âme peut s'engager. Au sein du bloc d'albâtre, la cavité creusée m'entraîne avec émotion vers un temple souterrain visité en Sardaigne (2) et datant de l'âge de bronze (onzième siècle avant J.-C.). Le sanctuaire très sobre consistait en une entrée dans le sol via un escalier menant à une source d'eau où la lune pouvait se refléter. Me revient la vision des puits d'Anne-Marie, prémisses de colonnes souterraines menant à l'eau de vie ? Ce n'est que lorsqu'elle me parle d'un rêve que tout s'articule. Créer une chambre d'ardoises où s'engager comme dans un temple de pierre serait son prochain projet ?

Ainsi chemine,

L'ardoise profonde.

En lames intemporelles.

Judith Kazmierczak

Galerie Quai 4 *Cheminements* du 22/09 au 22/10/2023

(1) Yann Lecollaire (clarinette, clarinette basse, composition) & André Klénès (contrebasse, composition) & Sarah Klénès (voix, composition)

(2) Sanctuario di Santa Cristina, Paulilatino

Le dernier plongeon de Snowman



Janelas, traverser la fenêtre. Le bon point final, trouvé au BpS22

Deux images pour rendre hommage au Capitaine Lonchamps. Snowman vient de nous quitter pour aller rejoindre les neiges éternelles au Pôle nord...

Portraits d'amis et photos intimes révélés par Isabelle Detournay

Preuve indiscutable de la dynamique nouvelle du musée tournaisien conçu par Horta, l'édition à l'intention des visiteurs d'une série de documents à utiliser durant leur trajet à travers l'expo « Portraits d'amis » et à encarter dans un portfolio. Ce qui permet une visite guidée clarifiante et pertinente d'un ensemble qui rassemble des œuvres de la collection permanente et des photographies d'Isabelle Detournay dont la thématique principale est l'attention portée aux travailleurs.

Un lien est établi dès l'abord parce que Louis Pion (1851-1934), peintre et premier conservateur du musée, fut aussi photographe en son temps, utilisant même cette technique comme source d'inspiration directe de ses toiles. Ainsi se rejoignent deux démarches : celle pour les responsables de ces lieux, Julien Foucart et Magali Vangilbergen, de mettre en valeur des œuvres d'une collection dont une bonne partie a été rarement montrée et celle d'un travail d'une artiste très actuelle. Ainsi dialoguent deux façons de se pencher sur l'humain par l'intermédiaire d'une démarche artistique.

En ce qui concerne le passé, l'attention est mise sur le côté social des œuvres de Pion, Guillaume Charlier, Charles Degroux et de pas mal de créations achetées par le collectionneur Van Custem qui légua le musée à la ville de Tournai. Au fil des mois, une rotation permet aux nombreux dessins ici conservés de retrouver les cimaises en pacifiques antagonismes : Van Gogh ou Delacroix face à Ottevaere, Toulouse-Lautrec à Wouters, Courbet à Rassenfosse, Van Strydonck à Calais, Ensor à Finch.

La vision d'Isabelle Detournay (Tournai, 1974 ; vit et travaille à Bruxelles) est axée en une double direction sur fond de quotidien. D'abord une série réalisée autour des élèves d'une école professionnelle pour mécaniciens, photographiés au fil de quatre années à raison d'une matinée par semaine. Ensuite, une thématique centrée sur sa famille puisque tournant autour de trois maisons dans lesquelles elle a vécu nombre de souvenirs.

La série scolaire possède son unité particulière. D'abord par les lieux : une classe et les locaux de travaux pratiques ; ensuite l'uniformité bleue des vêtements de travail. Leur couleur forme un lien entre chaque photo, elle s'impose en permanence. Que montrer de ce journalier sinon des gestes effectués sans cesse au cours des apprentissages. On a pu, à ce propos, parler de chorégraphie. À travers les actes répétés, à travers les attitudes liées au métier mais aussi aux rapports existant entre les ados ou en fonction des machines, il y a perception de rituels qui se sont instaurés peu à peu au point d'une certaine routine mais qui constituent au surplus une façon pour chacun de se retrouver dans le groupe.

Les images constatent. Elles ne jugent pas. Elles révèlent. Elles rendent familier un milieu somme toute plutôt refermé sur lui-même par une institution, par des connaissances acquises en commun, par des sentiments attachés à des moments vécus entre soi. Ce qui apparaît ce sont des personnes liées à l'acte, au faire. Cela n'a rien de sensationnel. Nous sommes dans l'ordinaire, le journalier. C'est le contraire du fait divers. C'est donc ce à quoi on ne prête d'habitude qu'une attention distraite.

La photographe nous amène à porter notre regard sur le réel, prendre le temps de nous attarder. Soudain, une image nous découvre un visage préoccupé par une remarque qu'on lui adresse, un autre se focalise sur un pan de carrosserie, un autre se trouve quasi à l'horizontale sur la pièce qu'il peaufine, un autre encore disparaît presque mangé par le moteur posé sur l'établi à moins que ce soit enseveli sous la voiture elle-même. Ailleurs, c'est une face à face avec soi devant un miroir ou des corps agglutinés fraternellement dans l'union d'un franc éclat de rire. C'est encore le désordre provisoire sur le sol d'outils dispersés ou celui de godasses éparpillées. Parfois encore, voici le dos à dos symbolique d'une silhouette qui songe au retour à la détente en regardant par la fenêtre le dehors de l'après boulot tandis qu'une autre s'affaire à un labeur invisible mais perceptible dans le huis clos de l'atelier.



Isabelle Detournay, - La classe A008

La seconde partie du travail d'Isabelle Detournay concerne, elle aussi, le quotidien. Mais cette fois, c'est dans l'intime de l'autobiographique qu'elle nous plonge. Ce qui sert de sujet concerne la vie familiale. À partir de trois maisons voisines situées dans la géographie de Gaurain-Ramecroix, village du Tournaisien étroitement lié à l'exploitation industrielle d'une des plus grandes carrières de pierre calcaire d'Europe, nous revisitons ses souvenirs d'enfance.

Elle avait naguère consacré un reportage aux majorettes du coin. Cette fois, c'est à travers l'architecture des lieux qu'elle évoque des personnes, des tranches de vécu. De nouveau, il s'agit d'une approche patiente, étalée sur plusieurs années, insérée dans le temps car les images qui en résultent, comme le souligne justement Julien Foucart, « évoquent immanquablement un passé, mais aussi, observant les enfants qui les traversent, un futur. »



Isabelle Detournay, - «Familiarités»

préoccupés de les analyser, de les cataloguer, de les insérer dans un courant historique dont ils sont caractéristiques.

La luminosité est constante. L'attention portée aux détails est essentielle. Ils sont d'autant plus vestiges : un papier peint décollé du mur, déchiré, souillé d'un coup de pinceau débarrassé de son trop plein d'acrylique ; une boîte de poudre antifourmis dans l'encoignure d'un appui de fenêtre ; quelque moisissure sur un mur ; des fils électriques pendouillant ; le guingois d'une porte de garde robe ; des morceaux de ciment désolidarisés du pavement...

Les intérieurs baignent dans un éclairage diurne. Certains jeux d'espaces s'y glissent par miroirs interposés, par filtrage à travers des vitres en verre martelé. D'autres invitent à l'imaginaire comme certaines portes fermées ou rideau tiré, comme certains escaliers qui ne précèdent pas d'où ils descendent. À l'extérieur, la végétation prolifère, anarchique ou volubile. Des façades se dressent telles d'illusoires frontières entre village et citoyens.

Là où Isabelle Detournay inscrit son besoin de rester d'abord proche de l'humain, c'est lorsqu'elle introduit, au sein du vide des absences, des présences tangibles du réel. Elle demande à ses enfants, à des neveux, à son père de poser dans ces décors. Le plus souvent, il ne s'agit que de présences. Pas d'activité saisie au vol, pas de rapport avec une émotion particulière. Être là suffit. Être là indique avec discrétion qu'il y avait là possibilité d'y vivre.

Michel Voiturier

Au Musée des Beaux-Arts de Tournai jusqu'au 6 novembre 2023. Infos : 069 33 24 31 ou www.mba.tournai.be

Bibliographie : Julien Foucart, Magali Vangilbergen, Isabelle Detournay, - «Familiarités» Bruxelles, ARP2, 2023. 103 p.
Andrea Rea, Adèle Santocono, « La classe A008 », Marseille, Le Bec en l'Air, 2017, 100 p.

Lire : Andréa Réa, Adèle Santocono, Isabelle Detournay, « La classe A008 », Marseille, Le Bec en l'air, 2017, 100p. (29€)

Trois volets constituent l'exposition qui comporte plusieurs clichés grandeur nature. Chaque section est consacrée à une des habitations désertées depuis assez longtemps. Le premier s'attarde à l'intérieur d'une propriété ayant appartenu à ses grands-parents et qui, en sa mémoire, constitue la maison de ses rêves d'autrefois. Le second est le fief même de papi-mamie, lieu d'interdits traditionnels régis par les besoins d'éduquer les rejetons. Le dernier est le havre d'accueil de l'enfance d'Isabelle chez deux voisins lorsque ses géniteurs travaillaient.

Il pourrait n'y avoir que mélancolie et regret dans cette démarche d'archiver en clichés des pans entiers d'une existence précédente. Il n'en est rien. Cet inventaire, magnifié par la couleur et la distance prise avec les sujets choisis, respire d'une sérénité qu'on qualifierait volontiers d'intemporelle. Comme les archéologues qui font surgir de terre des vestiges d'autrefois éprouvent sans doute un certain plaisir à ramener au présent des témoignages anciens ; mais ils sont davantage

Eve Gabriel Chabanon

Récits communs



Somatic Communism, LAAC, Triennale Art et Industrie, "Chaleur Humaine", 2023, Dunkerque. Images ©Martin Argyroglo. Courtesy of the artist.

Née en 1989 à Poissy (F), Eve Gabriel Chabanon (vit et travaille à Bruxelles et enseigne à la HEAD à Genève) développe une pratique hybride dont le régime de visibilité se développe bien au-delà de l'espace d'exposition. Iel opère régulièrement dans l'espace social et depuis cet espace, engageant des formes de co-création à partir de dispositifs contextuels qui contribuent à mettre à jour un ensemble de mécanismes et de systèmes qu'iel entreprend de déconstruire. Résolument engagée, Eve Gabriel Chabanon n'oublie pas d'interroger sa propre position d'artiste.

Plongée au cœur d'une pratique artistique qui travaille à une reconfiguration de nos constructions collectives, politiques et économiques.

Qu'est-ce qui fonde une pratique artistique contextuelle et engagée telle que la tienne ? Quel est ce background qui sous-tend les dimensions politique, socio-économique et collective inscrites au cœur même de ton travail ?

Il y a d'abord la question du rapport de classe. J'entends par là, le rapport au travail et à la question de valeur induit par le contexte dans lequel j'ai grandi. Et puis, plus tard, il y a eu la réalisation du fait majoritaire dans l'écosystème du monde de l'art de produire des nouvelles formes dont une partie de la valeur est déterminée par le pouvoir d'achat d'une minorité. Aussi, j'ai très vite été poussée par la nécessité d'aller vers des formations et des rencontres qui se sont avérées déterminantes au regard de ces questionnements. Dès les premières années, je me suis mise dans l'organisation d'événements avec un intérêt particulier pour les formes de collectifs et une fascination vis-à-vis du concept de communauté. Il y avait déjà aussi cette envie de mettre en partage autour de différentes pratiques, réflexions et générations ce qui a aussi favorisé mon intérêt à penser l'exposition, son commissariat, le fonctionnement des institutions. Qui y travaille ? Qui y fait quoi et comment ? Qui est payé quoi et comment ? Quels y sont les rapports hiérarchiques ? Qui en produit le langage, la communication ?

Une de mes premières expériences professionnelles fortes, que je considère également comme une expérience artistique, est d'avoir été chargée des éditions aux Laboratoires d'Aubervilliers au moment où ceux-ci étaient dirigés collectivement par Mathilde Villeneuve, Alexandra Baudelot et Dora Garcia. Le rôle de l'édition était un peu pivot pour moi dès lors que j'avais déjà une pratique d'écriture et que les formes plastiques étaient quasi inexistantes tout comme l'exposition qui n'était pas un territoire dans lequel je pouvais, à ce moment-là, projeter ma production artistique dès lors que celle-

ci s'inscrivait majoritairement dans la production d'événements, d'instantanés ayant idéalement des conséquences dans le réel. Mon travail aux Laboratoires m'a permis de rencontrer un certain nombre d'artistes aux pratiques socialement engagées et surtout, peut-être, d'être au sein d'une institution depuis laquelle mener une réflexion de l'intérieur sur comment définit-on les publics, qui est ciblé, quels sont les formes d'adresse à ces publics et pourquoi leur participation ou présence est si désirée... J'y ai réalisé aussi plein de contradictions et d'impasses. C'était un contexte formateur aussi vis-à-vis des échecs de certains projets et de notre capacité à formuler des rapports critiques par rapport à ceux-ci.

C'est aussi aux Laboratoires que j'ai rencontré Anna Colin, curatrice indépendante, éducatrice et chercheuse. Elle était venue y faire une conférence à propos d'Open School East (à l'époque, installée à Londres mais qui a depuis déménagé à Margate), un programme pour penser les pratiques socialement engagées en lien avec les communautés et au cœur même d'un espace communautaire qui accueillait d'une part, un certain nombre de groupes de personnes et, d'autre part, des espaces de travail pour des artistes. J'y ai postulé et m'y suis rendue l'année suivante.

Ce fut déterminant dans le sens où ce qui était perçu en France comme une non pratique, s'inscrivait, au Royaume-Uni, dans une continuité historique qui contribua à fonder l'assise nécessaire pour le développement futur de ma pratique. Il y avait également là-bas, une façon de fonctionner, de penser la production de ce type d'actions qui était beaucoup plus poussée qu'en France avec notamment des institutions a priori plus soutenantes qui réfléchissaient ces questions comme notamment Create London qui a soutenu ma pratique à plusieurs reprises. Il y avait aussi de réels interlocuteurs ce qui fut très important pour moi.

En ce qui concerne ma pratique dans le milieu institutionnel, un certain nombre de questions sont venues au fil du temps et au regard de mes expériences : Avec qui on parle ? Quel est le rôle de l'institution ? Qui prend les risques ? Comment reconstruire tout cela à chaque moment avec les personnes qu'on rassemble, qu'on va chercher ou avec les personnes qui sont déjà rassemblées et qu'on rejoint ? Comment penser les dynamiques de pouvoir et tenter de les conscientiser ?

Cheminons maintenant dans ton processus de travail et commençons, si tu le veux bien, par aborder le projet *Le Surplus on the non producer* qui démarre en 2018.

Ce projet débute avec la Fondation Lafayette Anticipation (Paris) qui, à ce moment-là, n'a pas encore ouvert ses nouveaux espaces et est en train de réflé-

chir à leur seconde exposition qui inaugurera ceux-ci tout en préfigurant leur programme. Ce devait être une exposition de groupe et de jeunes artistes. Dans ce cadre, ils m'ont proposé de travailler avec, initialement, une école diplômante en langue française, l'Ecole THOT (Paris), à destination de personnes en exil. Ma première question a été d'interroger la fondation sur le pourquoi elle souhaitait que je travaille dans ce contexte particulier pour cette exposition inaugurale. Très vite, pour moi, s'est posée la question de ce qu'on crée comme situation pour l'ensemble des acteurs qui vont participer au projet. Avant de proposer quoi ce soit, il m'est apparu nécessaire de travailler avec Thot sous forme d'assistante de cours afin de rencontrer l'ensemble des personnes qui constitue cette école. Ce fut également l'occasion de reposer régulièrement la question au sein de la Fondation sur ce qu'elle cherchait au travers de ce projet et à ce moment médiatique particulier pour elle. Et pour revenir aux questions précédemment formulées : Où est le risque ? Qui le prend et qui en subit les conséquences ?

Est-ce qu'il s'agissait pour toi de t'assurer de n'être point instrumentalisée par l'institution ?

Je crois que la question de l'instrumentalisation est intrinsèque à ce type de projet. L'angle d'approche serait alors d'interroger qui peut tirer quel bénéfice de la situation, entre l'institution, l'artiste, et les participants et comment répartir ces bénéfices ?

Ensuite, l'un des premiers output de cette expérimentation initiale a été de poser le constat que THOT fonctionnait très bien sans nous. Si la Fondation voulait les soutenir, le mieux était sans doute que l'association exprime directement ses besoins à la Fondation.

Par contre, durant ces temps d'assistantat dans les classes, j'ai réalisé que malgré la grande diversité de professions, de classes sociales, d'âges, de genres, etc., l'un des rares points communs entre les apprenants était l'empêchement ou l'incapacité de poursuivre leurs pratiques et, ce, quelle que soit la teneur de ces pratiques. Une multitude de facteurs explique cela dont notamment le statut généralisé de personne en exil qui recouvrait toute autre forme d'identité. Si je me réfèrais à mon vécu, cette identité professionnelle d'artiste était plus qu'une profession mais aussi en partie ce qui me tenait debout. J'ai, dès lors, proposé un projet qui se recentrait sur les personnes qui ont une pratique empêchée liée à l'art et sur le pouvoir de la Fondation à agir à cet endroit-là. Cela m'a permis de rencontrer une avocate avec laquelle j'ai travaillé sur les zones de gris de la loi par rapport à l'emploi des personnes en situation d'exil, sur le comment les institutions artistiques pourraient devenir levier à certains endroits en passant par le travail.

Je me suis attachée à l'identification d'outils, de réseaux et, par ceux-ci, j'ai rencontré d'autres associations et parmi elles, il y eu notamment La Fabrique nomade (Paris). Une association qui travaille avec des artisans sous statut de réfugié. Dans ce cadre, j'ai rencontré Abou Dubaev, stucateur, d'origine tchétchène. Celui-ci n'avait alors plus accès aux ressources lui permettant de travailler à l'échelle à laquelle il souhaitait (atelier, outil, réseau, équipes formées, statuts administratifs pour les facturations etc.). À la fondation qui, à l'origine, se profilait comme lieu de production, il y avait tous ces nouveaux ateliers qui allaient être préfigurés avec du matériel associé. J'ai proposé que mon budget d'exposition soit converti en rémunération sous forme d'un contrat salarié liant Abou et la fondation, que celle-ci mette à disposition les ateliers, les personnes dédiées à la production et moi-même comme assistante. Je lui ai proposé de dessiner une pierre qui représenterait un certain nombre de ses savoirs tel un énorme CV et que ce soit cette pierre qui puisse être exposée, celle-ci charriant également tout un processus, un fonctionnement différent en terme de production au sein de l'institution. À partir de là, on a pensé que ce même processus pourrait être développé au travers de la production d'un film. Film qui nécessite, lui aussi, quantité de pratiques ce qui multiplierait les possibilités d'emplois. On s'est donc mis en quête des différentes subventions et profils nécessaires au film et au moment où l'équipe a enfin été réunie, les subventions n'ont pas été au rendez-vous et le projet s'est enrayé, tout en ayant tout de même produit une série de workshops et de petits tournages de moments de transmission avec des lycéens par exemple ce qui a permis un rayonnement des pratiques des participants vers d'autres publics.

Ensuite, Bétonsalon (Paris) (2019) m'a proposé une exposition sur ce même projet. Je me suis interrogée sur comment donner à voir ce type de processus. J'ai décidé d'y montrer des éléments, des systèmes, des réflexions autour de sa mise en place processuelle comme par exemple la production d'une série de textes que j'appelle « Textes levain » dont un premier a vu le jour à Bétonsalon sous une forme poétique. Il fait écho aux émotions, à des éléments de vie personnels qui se mélangent à des réflexions sur le travail, l'épuisement et l'incapacité que peut générer ce type de processus. La situation posée par ce premier texte est un.e narrateur.rice qui est dans un brouillard de pensées et d'émotions lorsqu'une personne amie, Sole, arrive pour l'engager à un wake up, un sursaut. Ce premier texte est assez obscur et embrumé. Il était mis à disposition dans le journal de l'exposition. Puis, celui-ci a été comme réactivé à chaque nouveau chapitre de l'exposition, prenant au fur à mesure de plus de place en se rependant sur les murs. Comme du pain, une matrice du texte levain précédent était utilisée pour lancer le suivant. Aujourd'hui, les textes levains sont réincarnés dans une installation multimédia autonome dont le support formel - une sculpture faite d'écrans, de bois et de céramique initialement utilisée durant les expositions du *Surplus* pour sous-titrer les contenus audio - permet de les activer et de les mettre en display. Cette nouvelle itération est présentée, en ce moment, dans l'exposition de rentrée des réserves du FRAC Îles-de-France à Romainville.

À la Westfälischer Kunstverein de Münster, l'exposition a été reprise sous la forme d'un second chapitre. Un troisième a été accueilli l'année suivante au Beursschouwburg à Bruxelles. Chaque itération propose des formulations différentes du projet sous forme de nouveaux formats, de nouveaux systèmes, de nouveaux montages etc, comme dans une forme de recyclage.

Tu es la lauréate 2018 du Prix Sciences-Po pour l'Art contemporain avec le projet *Antisocial Social Club* qui a débuté à Londres en 2017. Pourrais-tu en expliciter les lignes directrices qui s'appuient sur une situation fictionnelle prétexte à une discussion collective autour de problématiques bien réelles et nous en décrire les différents chapitres ?

Il n'y a véritablement qu'un seul chapitre mais, s'il est chapitré, c'est pour m'ouvrir la possibilité qu'il en ait d'autres. Dans mes expositions, il y a parfois des numéros et ceux-ci peuvent ne pas se suivre.

Comme si je prenais de l'avance et que je me laissais la possibilité d'y revenir plus tard. J'ai du mal à mettre un point final. C'est aussi une manière de jouer avec les temporalités et de permettre l'existence d'espaces temps différents.

Pour revenir à l'origine du projet, il s'inscrit dans le cadre d'une résidence de six mois à la White House, à Dagenham. Elle prend place pour moi au lendemain du Brexit, dans une localité de la banlieue de Londres qui l'avait voté majoritairement. Dagenham, c'est encore un quartier d'accueil, un territoire marqué par son passé industriel lié aux usines Ford. C'est aussi un secteur qui, petit à petit, fait face à un mouvement de gentrification qui se déplace depuis l'est de Londres dont les artistes sont aussi acteurs. Ici, comme ailleurs. L'ouverture d'un espace mixte (entre espace culturel et résidence d'artiste), nommé White House (ce qui symboliquement est assez chargé), a généré un certain nombre de questions légitimes.

J'arrive généralement avec l'esquisse d'un projet dans ce type de contexte et puis, tout se redessine au contact de la réalité. J'ai démarré ma résidence par un processus d'enquête qui a généré beaucoup de discussions, d'événements comme par exemple un atelier de cuisine pour les enfants, une rétrospective des films de Ken Loach en réaction à des sujets récurrents dans les conversations des usagers de la White House, des grands dîners, des conférences, un workshop avec une école de photographie pour adultes... Autant d'événements qui ont permis un processus d'échange riche.

Et puis, un peu par hasard, j'ai participé à un événement, une sorte de conférence participative publique sur la robotisation du travail organisée par le philosophe Michael Sandel. J'admets avoir été assez fascinée par le système participatif mis en place et les ficelles de manipulation utilisées dans le déroulement de l'événement. Cet événement a un peu déterminé l'idée du projet *Anti Social Social Club* qui a clôturé ma résidence : un débat public ouvert aux habitants de la ville et se tenant dans la chambre du conseil municipal. Un endroit de pouvoir et de prise de décision généralement réservé aux personnalités élues, majoritairement hommes, cis et blancs. Il s'agissait dès lors d'occuper cet endroit le temps d'une soirée, d'utiliser toute son infrastructure pour y réaliser un débat public sur la notion de dépossession. Le débat serait animé par une médiatrice/actrice qui suivrait un script préparé à l'avance permettant d'envisager différentes options dans son déroulement. Tout le réseau convoqué au travers des différentes rencontres et activités mises en place en amont du débat serait réactivé afin d'ouvrir un maximum l'invitation.

La modératrice avait un costume et portait un brushing décalé invoquant une mise en scène et une certaine étrangeté. Le script était conçu de manière à ce que les questions qui finissaient par impliquer trop d'affects et donc des points de tension comme ceux sur la question de l'inclusivité (Qui peut ou ne peut pas accéder à quoi ?), permette un recours à la fiction pour décoincer la situation. Celle-ci reposait sur une attaque du Royaume-Uni par des zombies et donnait la possibilité de se réfugier dans l'hôtel de ville, de fermer les portes et de s'interroger sur comment faire pour survivre tous ensemble et faire société. L'intrigue se poursuivait avec des groupes fictifs constitués de manière diverse demandant à rejoindre l'audience. La question posée était alors : les laisse-t-on rentrer, ou pas ? On débattait. Le premier groupe était à titre d'exemple constitué exactement de la même manière que le public. Mêmes âges, mêmes genres, mêmes classes sociales... Le dernier groupe à demander refuge était un groupe entièrement constitué d'artistes. L'événement s'est déroulé sur une heure et demie et tout a été mis en place pour que cela soit vécu comme un divertissement et que la parole circule entre les participants. L'ensemble était entrecoupé de pauses musicales, de lectures collectives de fictions et de textes proposant différents outils de compréhension sur la situation.

Somatic Communism, qui est à l'origine une œuvre de commande pour re.act.feminism #3 co-produite par l'Iselp, est une proposition qui invite à repenser notre relation au corps, à l'enclos et à soi. Comment opère-t-elle et répond-elle à la question du genre qui est au cœur des actions de re.act.feminism ? Quel est son lien avec l'œuvre *At least we stole the Show* ?

Ce projet est né avant tout à l'invitation de Sofia Dati. La commande reposait sur la réactivation, par les artistes invités, d'une œuvre numérique de la collection de re.act.feminism et la création d'une œuvre digitale accompagnant ce choix. Cette proposition intervenait à un moment où j'ai eu besoin de ralentir et prendre le temps de réfléchir à ma pra-

tique. Il était aussi nécessaire pour moi de faire une pause pour observer et gérer ce qu'il se passait dans mon propre corps et mon identité de genre. Cette commande correspond également à une période où je pratiquais en amateur la culture des champignons que je faisais pousser sur un substrat constitué des vêtements appartenant à des proches dont des habitants de la communauté des Brasseries Atlas dans laquelle je résidais. Il y avait aussi l'idée que ce microcosme était un reflet de la société et je m'interrogeais sur comment ces corps qui m'entourent informent mon propre corps et à quel point de contact notre corps se façonne sur la forme des autres ?

Il s'agissait d'observer et d'écrire, de trouver aussi, poétiquement, des formes à travers ces vêtements qui étaient réunis par le mycélium des différentes espèces de champignons. En grandissant, il digérait les tissus et les pigments pour créer une variante d'imprimés en fonction du moment où je les extrais. Il agissait tel un corps extérieur qui vient réunir d'autres corps. À partir de là, je leur ai proposé de filmer en direct l'évolution du mycélium, la transformation des vêtements et l'apparition des corps-champignons. Le projet évoluant, c'est d'abord devenu une série d'images et de poèmes, puis une sorte d'infrastructure/vitrine permettant la pousse de champignons. Celle-ci a été exposée à l'Iselp et est actuellement présentée sous une autre forme au LAAC à Dunkerque dans le cadre de la Triennale Art et Industrie.

J'ai continué à collectionner les vêtements retravaillés par le mycélium et ceux-ci ont finalement généré *At least we stole the Show* qui est un énorme patchwork de tissus de plus de dix mètres de long dans lequel on retrouve comme des trous de capuche multidirectionnels qui engagent possiblement à le porter en farandole. Cette pièce a été présentée dans l'exposition « Scabs » à Mécène du Sud à Montpellier jusqu'au 30 septembre dernier.

Peux-tu expliciter l'origine du titre *Somatic Communism* et comment il résonne avec ton travail ?

C'est un terme que j'emprunte à Paul B. Preciado et avec lequel il joue à différentes occasions. Je l'ai rencontré d'abord dans *Manifeste contra-sexuel*. Il en parlait alors comme une porte dans un dessin animé, que l'on dessinerait sur le mur de l'oppression sexuelle et de genre pour mieux s'en échapper. Je l'ai ensuite retrouvé dans le texte court *We don't have bodies yet*. Il le définit, ici, comme une théorie politique fondée sur un corps mortel vulnérable, un sujet en cours de construction, en dehors du cadre, défini collectivement.

Et puis, je pensais au champignon dont on ne sait jamais s'il s'agit de la manifestation d'un individu ou d'une partie d'une multitude dont les nerfs seraient le mycélium. Le champignon dont pour beaucoup, on ne sait pas appliquer un genre binaire. Et, aussi, le champignon qui projette son corps dans ce qui le nourrit, à l'opposé de nous.

Le projet *I, Too, Overflow* qui s'est déroulé à Buda (Courtrai) en juin 2023 engage une nouvelle fois des modalités collectives. Quel en a été le processus et la forme énigmatique produite à l'issue de celui-ci ?

Buda est un lieu plus particulièrement centré sur les arts vivants et la performance. Dans ce cadre spécifique, j'ai proposé en plaisantant, à la directrice Mathilde Villeneuve, de travailler autour d'une sculpture publique. Ça lui a plu. Et puis, je me suis confrontée à cette énorme question de ce que cela veut dire de réaliser une sculpture publique, ce que recouvre cet exercice extrêmement périlleux. Un exercice qui répond à énormément de formes d'autorité politiques et, souvent beaucoup moins à des formes artistiques satisfaisantes. Qui servent-elles ? Qui représentent-elles ? Qui en sont les usagers/spectateurs. etc. Au même moment, je rénoveais mon appartement et je constatais à quel point mon genre était en permanence un obstacle, non pas dans ma capacité réelle à effectuer ces travaux mais dans ce qui était projeté sur moi dans les interactions avec les différents corps de métier, de même dans les magasins ou même par mon entourage... Cette capacité à rénover ou à construire est aussi liée à la capacité de se loger mais aussi à construire du patrimoine qui génère la capacité ou non de transmettre un héritage. Ce schéma se répercute nécessairement dans la répartition genrée des biens, puisqu'on constate toujours l'accroissement de cette différence. Et, on en revient dès lors, à la question centrale de qui a la capacité de créer ce patrimoine ?

À partir de cette conversation, j'ai pensé que cette sculpture publique pourrait devenir une sorte d'école de construction permettant de prendre confiance. Nous avons donc travaillé sur cette base avec un groupe très divers de femmes et de personnes non binaire. À l'entame de ces rencontres, je suis arrivée avec *The Vertical Interrogation of Strangers* de l'autrice Bhanu Kapil. L'ouvrage s'ouvre sur 12 questions que l'autrice a initialement écrites à l'intention de femmes issues de la diaspora indienne rencontrées à travers le Royaume-Uni et les États-Unis.

« 1. Who are you and whom do you love? 2. Where did you come from / how did you arrive? 3. How will you begin? 4. How will you live now? 5. What is the shape of your body? 6. Who was responsible for the suffering of your mother? 7. What do you remember about the earth? 8. What are the consequences of silence? 9. Tell me what you know about dismemberment. 10. Describe a morning you woke without fear. 11. How will you / have you prepared for your death? 12. And what would you say if you could? »

Plus tard, l'autrice Jacqueline Jones Lamon, qui réutilisera ces questions dans son livre *Last Seen*, dira que toute femme devrait se les poser au moins une fois dans sa vie.

Assez vite, nous nous sommes rendu compte que nous n'avions pas les budgets suffisants pour mettre en place cette école, même de manière informelle. Par contre, les conversations issues des rencontres autour des questions constituaient déjà des événements passionnants.

Ensuite, s'est posée la question de la propriété de l'œuvre au regard de la commune et de son entretien. En réponse à cela, nous avons envisagé son obsolescence programmée. Plutôt qu'une sculpture qui perdurerait le temps que l'on veut bien s'en occuper, pourquoi ne pas penser une sculpture qui disparaîtrait d'elle-même avec l'érosion et le temps. La commune n'était pas très partante pour cette solution. Ensuite, la question de l'emplacement est arrivée. Quel espace une sculpture liée aux femmes et aux personnes non binaires de la ville doit occuper ? Là aussi, il a été difficile de s'entendre. Après plus d'un an et entrevoyant que le projet allait être arrêté, nous avons tout de même choisi de faire exister le projet au travers d'une forme symbolique aux abords du centre d'art Buda. Celle-ci s'étend horizontalement et est titrée *I, Too, Overflow*, un petit emprunt à Hélène Cixous dans le *Rire de la Méduse*.

Elle a pris la forme de deux grands plateaux qui se superposent et coulent l'un sur l'autre laissant la possibilité à la pluie d'être réceptionnée sans toutefois prévoir de bassins de récupération.

Comment envisages-tu la place de l'exposition dans ta pratique ?

L'exposition n'est pas une fin en soi. Je l'envisage comme un moment de partage, un moment nécessaire à la réalisation d'un état des lieux et, aussi, un moyen économique dans le cas où elle offre la possibilité de vente. Et puis, je crois profondément au beau, à ce que l'esthétique nous fait et à ce qu'elle peut provoquer dans notre quotidien. Je crois aussi à la nécessité du beau pour mon propre bien-être. Penser l'exposition, c'est aussi parfois créer des formes esthétiques qui vont bouleverser celles dans lesquelles ont évolué qui sont de plus en plus normées. L'exposition est aussi un espace de liberté pour penser d'autres formes. Un territoire nécessaire à nos imaginaires. Par ailleurs, je prends beaucoup de plaisir à réaliser des sculptures ou à travailler la céramique.

Justement, qu'est-ce que ces deux pratiques recouvrent pour toi et quel est cet écosystème ascendant que tu as créé autour de la forme d'une tasse en céramique ?

Ces deux pratiques sont le véhicule d'un retour à soi. Elles m'offrent des moments méditatifs et de retrait. C'est aussi une possibilité de toucher un second public, de montrer le travail à ceux qui ne participent pas aux événements ou aux situations que je produis avec d'autres. Ce sont aussi des possibilités de propager autrement ces expériences vécues.

Le projet autour des tasses intervenait dans l'exposition autour du Surplus. C'est une pièce qui regroupe 100 tasses (de même forme mais de couleurs, de matériaux et de textures différentes à chaque itération) que je tourne de manière très classique. Les hanches sont découpées dans le corps même de la tasse dans une sorte d'économie de

moyens. Ces tasses sont vendues durant l'exposition selon une courbe de vente qui a été développée par Sophie Cras (historienne de l'art). Elle est censée représenter mon économie à l'intérieure des pratiques socialement engagées. Ainsi, le prix des tasses évoluait de manière exponentielle mais non régulière en fonction des ventes. Le prix de la première tasse a été fixé à moins de 20 euros, la dernière est vendue à 900 euros.

Enfin, tu es aussi actuellement en train de travailler sur une thèse en traduction à partir de l'œuvre de Justin Chin, poète, essayiste et performer. Tu y envisages la manière dont la honte influe sur les pratiques collectives et comment celle-ci peut-être réinvestie en commun afin de lutter contre les systèmes de silenciation et de disparition. Peux-tu nous en dire quelques mots et y expliciter la place de la traduction qui intervenait déjà dans ton exposition à Bétonsalon ?

À Bétonsalon, Cédric Fauq (Actuel commissaire en chef du CAPC à Bordeaux) devait intervenir dans l'exposition et, dans ce cadre, il a proposé à Rosanna Puyol (directrice de brook-edition) de réaliser un atelier de traduction autour de l'essai *The Undercommons: Fugitive Planning & Black Study* car celle-ci avait déjà entamé un travail de traduction collective suggérée par les auteurs eux-mêmes, Stefano Haney et Fred Moten.

La traduction est une pratique qui est arrivée très tôt dans mon travail. Mes recherches sur un certain nombre de sujets ont nécessitées des sources non accessibles en français. J'ai donc dû les décrypter et trouver mes stratégies de compréhension. La traduction est devenue quasiment une pratique d'écriture et une manière, au départ, d'aborder la théorie.

Peux-tu nous dire qui est Justin Chin et ce qu'il représente au regard de ton travail ?

Justin Chin est un poète, naturalisé américain, né en 1969 en Malaisie. Il grandit à Singapour. Après un court passage par Hawaï, il s'installe à San Francisco en 1991. Il découvre une ville en proie à l'épidémie du VIH/sida et porteuse d'une nouvelle forme d'activisme sexuel et sexué. Son œuvre explore les identités complexes qui le composent : "an Asian, a gay man, an artist, and a lover." Il y aborde les questions du racisme – notamment au sein de la communauté homosexuelle et littéraire américaine de l'époque – du déplacement, de l'exil, du soin, du VIH/sida, de la silenciation et des luttes intersectionnelles. Ses écrits, comme son travail performatif, se caractérisent par un vacillement constant entre tragédie et humour, fierté et culpabilité, hypersensibilité et violence, flamboyance queere et expérience de la honte. Il disparaît en 2015 des suites d'un accident vasculaire cérébral mortel provoqué par le sida. Il a donc eu peu de temps pour écrire une œuvre qui se compose de poésie et d'une sorte de prose autobiographique.

Son travail complexe permet d'approcher beaucoup de sujets notamment à travers la traduction de son œuvre. Dans mon projet de thèse, cette traduction se fait de manière collective avec différents groupes d'étudiants en école d'art. L'occasion de penser différents sujets et pratiques avec eux et d'ouvrir un espace où nos identités et vécus sont mis en commun au service d'un texte qui prendra des formes multiples en fonction des versions de traduction.

Entretien mené par Pascale Viscardy, le 22 septembre 2023.

- Quotidien Communs, du 08.10.23 – 28.01.24, la Ferme du Buisson, Noisiel (F)

<https://www.lafermedubuisson.com/>

- 40 ans du Frac ! Gunaikéon, du 15.10.23 – 24.02.24, Les Réserves, Frac Île-de-France, Romainville (F)

<https://www.fraciledefrance.com/lieux/les-reserves/>

- CHALEUR HUMAINE – TRIENNALE ART & INDUSTRIE, du 10.06.23 – 14.01.24, Frac Grand Large – Hauts-de-France, LAAC, Dunkerque (F)

<https://www.fracgrandlarge-hdf.fr/expositions/cha-leur-humaine/>

- I Too Overflow, Feminist Duration Festival, 30.07.23—..., Buda Arts Center, Courtrai (B)

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

Réactivation du courrier des lecteurs.
Claude Lorent réagit suite à la lecture de l'édito in FluxNews 91



« Jambes, 1976 », La grande parade de Gambet 1er et Gambette 1re, Serge Creuz fait défiler ses Géants...

Cher Lino,
 J'ai lu avec plaisir et attention l'édito de la dernière mouture du Flux News.

Tu y fais notamment allusion à la désignation du duo (devenu collectif élargi pour la circonstance, tendance Documenta) Denicolai et Ivo Provoost, pour l'occupation du pavillon belge lors la 60ème Biennale internationale des Arts visuels de Venise en 2024. J'ai lu aussi, comme tout un chacun, le communiqué officiel de la FWB à ce propos. Sur décision des dix membres du jury de sélection et de la Ministre de la culture, y seront présentés en un périple transalpin et un pique-nique, un ensemble de géants issus des traditions folkloriques. Avec justesse tu replaces ce choix dans le sillage de la proposition précédente des Harald Thys & Jos de Gruyter pour le même pavillon. Un choix qui s'inscrivait déjà dans l'esprit folklorique de la célébration de traditions locales, régionales, voire nationales. La Biennale internationale des Arts visuels de Venise est l'une des manifestations mondiales des plus importantes dans le domaine des arts visuels (plastiques) contemporains. Ces choix circonstanciés sont donc de première importance. Tu le sais pour y avoir développé plus d'une fois des projets reconnus de qualité.

Si l'on en croit la plupart des professionnels mondiaux considérés parmi les plus réputés, les artistes sélectionnés pour la Biennale sont des figures de proue, voire de référence, de l'art de notre temps ou des tendances du moment et de l'air du temps. Le folklore, les traditions, les expressions les plus populaires entrent donc dans l'ancre de la création artistique actuelle estimée du plus haut niveau. Y verra-t-on une tendance dominante de l'art de nos régions? Je dis les régions car les artistes, aujourd'hui bruxellois, sont originaires de plusieurs autres lieux : Simona Denicolai (1972, Milan, Italie) et Ivo Provoost (1974, Diksmuide, Belgique/Flandre), Jos de Gruyter (1965, Geel, Belgique/Flandre) et Harald Thys (1966, Wilrijk, Belgique/Fandre), et ils ont représenté la Fédération Wallonie Bruxelles. Le pluralisme de la FWB, tu as pu le constater, est exemplaire dans ces représentations officielles. Les artistes de Wallonie, plutôt absents, ont probablement une autre lecture de ces sélections. La participation antérieure (2019) n'a pas laissé un souvenir impérisable (ô doux euphémisme), quant à celle à venir, en espérant le meilleur et en souhaitant le succès, on attendra de voir le résultat avant d'émettre éventuellement quel qu'avis que ce soit.

Dans ton éditto, deux autres éléments ont retenu mon attention. L'expression de « monde des périphéries » et « L'art c'est aussi faire la fête ». Lorsque je mets ces termes en corrélation avec les Géants, me voilà soudain plongé dans le passé que probablement tu n'as pas connu puisque la machine mémorielle à remonter le temps nous débarque en 1976 ! En fait le projet date de 1975. La galerie Détour, soutenue par le S.I., la Commune de Jambes et bientôt rejointe par le Ministère de la Culture française (et toute la compétence de René Léonard), a mis sur pied une très vaste exposi-

tion de sculptures, œuvres d'artistes belges (toutes régions confondues) dispersées dans les divers quartiers de la commune, y compris en bord de Meuse. Ce projet, avec pour noyau central cette exposition, est rapidement devenu une manifestation artistique et culturelle de grande envergure, pluridisciplinaire. En fait, la petite galerie périphérique, désignée ironiquement telle (oui, la périphérie) par la presse locale namuroise bien-pensante de l'époque, a mis sur pied la première grande manifestation artistique urbaine en Belgique et s'est finalement intitulée « Jambes – Fête 76 ». Et ce fut effectivement, en cette périphérie namuroise, une fête de l'art et des artistes sous des formes des plus variées, dans un esprit festif, rassemblant pendant tout l'été caniculaire de 1976, un vaste public invité à vivre la culture par le théâtre, la création musicale en diffusion urbaine, les expositions, les commandes aux artistes, les créations collectives, les aspects artistiques ludiques, un marché libre... et même la sauvegarde de bâtisses vouées à une disparition programmée. L'une du 17è siècle et l'actuelle Élysette datant du 19è siècle, toujours debout. Mais aussi une grande Parade avec le soutien des acteurs du folklore local. Ainsi, les formes d'expressions les plus diverses ont pu vivre une rare symbiose estivale dont la population fut la grande bénéficiaire.

Parmi les artistes conviés à cette manifestation, on a pu compter sur la participation de Serge Creuz (1924-1996), peintre, graveur, scénographe, décorateur bruxellois, qui tenant compte du contexte local, créa, fit défiler à la Parade, deux Géants (nous y voilà !), Gambet 1er et Gambette 1re. Jambes fut en son temps une commune maraichère réputée et il subsistait, à l'époque, quelques courageux cultivateurs. Les deux géants étaient constitués de légumes ! C'est à cet aspect local que l'artiste souhaitait rendre hommage en espérant que ce horticulteurs puissent résister à l'assaut des promoteurs. Il n'en fut rien. Mais près de cinquante ans plus tard, on ne peut s'empêcher de penser qu'il avait vu juste. Avait-il subodoré que cette culture horticole, aujourd'hui, avec le retour à la nécessité du local, du circuit court... ferait les beaux jours de la population ? Ces géants se présentaient comme des gardiens de la tradition et s'invitèrent à la fête aussi populaire qu'artistique. Ils furent en fait des pionniers, qui plus est visionnaires. Le temps leur donne raison, ainsi qu'à leur créateur. Peut-être auraient-ils pu s'inviter à Venise ? Mais c'était sans doute beaucoup trop tôt, eux seuls pressentaient probablement les problèmes à venir. Serge Creuz ne fut d'ailleurs pas le seul à s'engager de la sorte, d'autres participants lancèrent artistiquement l'alerte écologique et de la préservation de la nature.

Les Géants de la Parade et la fête artistique jamboise étaient déjà dans le futur sans le savoir. Des précurseurs, des novateurs ? Méfiez-vous du passé, il revient... à toute jambes et bouscule le présent auquel la mémoire peut jouer de bons tours. Le passé s'inscrit au présent avec nuances car dans un contexte différent. Presque

50 ans plus tard des Géants venus d'ailleurs feront, à leur tour, leur apparition dans la sphère artistique en valeur ajoutée de biennale internationale ! Les auteurs de la présence vénitienne savent-ils que ces pères artistiques ont existé ? Et qu'ils ont fait la fête comme tu le souhaites. Sans doute pas. Est-il opportun de le rappeler? Au minimum par rapport à ton éditto. Et pour la vérité historique. Et que la fête de l'art continue !

Voilà, cher Lino, pour ton information, ce que m'inspire ton éditto bien venu et la sélection officielle vénitienne pour 2024. Bien amicalement.

Claude Lorent

1973-2023, 50e anniversaire de la galerie Détour



Galerie Détour, vernissage des 50 ans. photo de Roberta Sucato.

Depuis 1973, 72 expositions individuelles ou collectives, quelques 400 artistes. Depuis le début de cette année 2023, la galerie Détour s'est installée dans un nouveau lieu d'exposition jouxtant un parc magnifique. L'ouverture d'une galerie dédiée à l'art contemporain était un challenge audacieux à l'époque. Il l'est toujours aujourd'hui, sous l'égide d'un Conseil avisé d'artistes bénévoles. Elle est la seule namuroise à assumer avec un certain brio, un tel bail, pour la défense de l'art contemporain. Beaucoup d'artistes belges et parfois internationaux y ont trouvé un terrain de jeu favorable. Le 50e anniversaire a permis de se remémorer ce très beau parcours. La mixité en âge des artistes présents a contribué à faire de ce rendez-vous un moment incontournable. Claude Lorent qui en fut l'élément propulseur en 1973 a aidé à rendre l'aventure possible..

L.P.

Liège, Art au Centre 13e édition.

Entre fiction et réel...

Avec 3 éditions par an, Art au Centre est une petite entreprise qui tourne et qui fait encore fantasmer les artistes et visiteurs étrangers. 22 vitrines sont à découvrir. « Ici on sort des codes habituels des espaces d'art. On amène les artistes à repenser leur pratiques » nous confie Maxime Moinet. Les propositions de participations à cet événement prennent une tournure de plus en plus internationale. Sur 225 candidatures seulement 6 Liégeois ont déposé un projet.

Ce qui me frappe le plus dans ce type d'expositions collectives qui poussent à la revitalisation de quartiers en perdition, c'est le manque de propositions à caractère sociologique. Qui se cache derrière la boutique Thiry? Comme si l'histoire du lieu et la vie des commerçants intéressaient finalement peu les auteurs de projets. Ce type de rapport serait peut-être une manière de sortir du côté décoratif. Comme pour me contredire, la photo ci-contre en dit long sur ce rapport. Au 29 rue de L'université Éloïse Alliguié, une jeune artiste française a choisi de présenter un web shop sous forme d'une adresse Website et d'auto-collants apposés sur la vitre. Le web shop utilise l'espace de la vitrine comme la métaphore d'un écran d'ordinateur. Un rappel de nos habitudes en ligne sur portable qui souligne ce qu'est devenu le commerce aujourd'hui sous contrôle d'Amazone. Indirectement, par son intervention, l'artiste souligne la disparition programmée d'un rapport physique au commerce. Entre le Shop Tattoo et le Web shop, Éloïse Alliguié nous restitue dans toute sa vérité l'image du réel aujourd'hui.

Liège, > 31/ 12/ 2023.

L.P.



Au 29 rue de L'université Éloïse Alliguié © FluxNews

Benjamin Schoos – HAPPY ENDING



Benjamin Schoos vient de sortir aux Editions du Caïd, son dernier livre, une BD en noir et blanc : U-MAINS, (dessins de Benjamin et dialogues Raphaël Dethier), séance de dédicaces à la Space.

Raphaël Dethier: Benjamin Schoos est quelqu'un qui réussit à transformer le désespoir de l'humanité en quelque chose de drôle, ce qui est en soi une vraie performance, l'humanité n'est jamais très joyeuse... Un personnage complexe, mais intéressant.

FluxNews: Il a les deux côtés, sombre et solaire à la fois?
R.D.: Ce n'est pas cette dualité-là qui me flashe le plus, c'est plutôt la dualité artiste-entrepreneuriat. C'est quelqu'un de très créatif, très libre et qui arrive à être très carré quand il faut. C'est un vrai anarchiste de droite (rires)



Alain Declercq: La durabilité nous tient à cœur ! Dernier Vernissage à la Space

Alain Declercq est pour le moment en pourparler avec la Ville de Liège pour trouver un nouveau lieu d'accueil qui hébergera ses bureaux et ses activités de soutien à la jeune création. La Space qu'il occupe depuis 12 ans (64 expositions) est un appartement situé dans un bâtiment de la Ville de Liège. En Feronstrée 116. Pour des raisons d'insalubrité, il va devoir être bientôt démoli. (Fin novembre 2023). Alain Declercq doit impérativement trouver une solution pour continuer ses activités de soutien aux artistes.

> Finissage: le 18/11/2023, D.J. Céline

FluxNews on line

TOURNAI

En duo intemporel : Jean-Jacques Bourgois et Sophie Ronse

Un texte de Michel Voiturier dans le cadre de « Les Arts dans la ville » est à découvrir sur notre site en ligne sur FluxNews.be.

Ni rétrospective, ni confrontation pour un peintre décédé et une céramiste bien vivante. Plutôt un dialogue à travers un parcours évolutif, une transformation de la forme, une exploration de techniques différentes.

Dans le cadre de « Les Arts dans la ville », jusqu'au 29 octobre 2023, 14 rue des Sœurs Noires à Tournai, samedi : 10-12h et 14-18h ; en semaine sur rendez-vous 0478 72 71 38.



Sophie Ronse, "Microforme" 2022 © Gauthier Bourgois



Jean-Jacques Bourgois

BILL VIOLA, le temps suspendu



Installation vidéo, Going form By Day, 2002, © FluxNews

Qu'est-ce que l'art pour Bill Viola: «Le réveil d'une âme» .

18 tableaux en mouvements lents nous parlent de cette problématique tout au long du parcours à faire en plusieurs visites si possible. Pour certaines vidéos qui n'adoptent pas de style narratif, on peut y plonger à n'importe quels moments, l'attraction est instantanée. Pour d'autres, au contraire, il faut suivre le déroulement de l'action depuis son début, notamment «Inverted Birth» de 2014 projetée sur un écran de cinq mètres de haut, on y voit un homme y subir une série de transformations...

Une expo a voir à La BOVERIE, jusqu'au 28/04/2024

Nous reviendrons sur cette expo en ligne et dans le prochain FluxNews.

Sur youtube fluxlino, à revoir l'interview de Bill Viola réalisée en 2010 lors de son passage à Liège.



>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

[Peindre la couleur]

Mouvement(s) de la Couleur en Europe

-Le regard des collectionneurs-

Centre wallon d'art contemporain – La Châtaigneraie

Collections françaises :

Jean Boucher, Philippe Delaunay, Yannick Pommellet, Jacques et Lionel Spiess.

Collections belges :

Charles Beuken, Philippe Crismer, Michel Hella, J & M,
Stefan Uhoda, Didier Vaiser.

Commissariat :

Justine MATHONET, historienne de l'art, Directrice de La Châtaigneraie – CWAC.

Michel LEONARDI, plasticien.

Lionel SPIESS, galeriste.

Du 19 novembre au 17 décembre 2023 et du 05 au 14 janvier 2024.

Vernissage le samedi 18 novembre 2023 à 18h30

Exposition accessible du mercredi au dimanche, de 14h à 18h ou sur rendez-vous.

Fermée lundi, mardi et jours fériés.

Chaussée de Ramioul, 19 – 4400 Flémalle