



FLUX NEWS

Trimestriel d'actualité d'art contemporain : oct. nov. déc. 2024 • N° 95 • 3 €



Bienvenue
Dalal jamm
Benvenuto
Bismilla

D'où viens-tu ?
Eoo loon
Da dove vieni ?
To gimmi dsari

Rencontre
Ndaje
Incontro
Kawral

Paix
lamm
Pace
Jan

Revendication
légitime
Laaj àq ak Yelleef
Rivendicazione
legittima
Naamdaad₂ ko
fotaa

On vaincra
Di na nu am tdan
Vinceremo
Ma min li

L'accent
Waxir
L'accent
kaayi Haa

Ligné
Njaboot
Discendenza
Leñol

Faaise
Jinj
Scolliera
Tlal

Manc Mideral
Yar-G'arjéf

Cesta
ë!
es:c

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

4 Au Botanique, «les Futurs Parallèles»
Un recensement par Lino Polegato
5 BERLIN ART WEEK , le point de vue
de Michel Clerbois
6&7 Jana Euler, une expo au Wiels par
Yoann Van Parys
8 Marco Eusepi par Yoann Van Parys
10 Cléo Totti aux Brasseurs un texte
d'Evelyne Hanse
11 Une trilogie en France par Bernard
Marcelis
12 News de Londres par Nadine Jans-
sens
14 Expo Messieurs Delmotte à la
NewSpace un texte de Céline Eloy
16 Matisse à la Fondation Bayeler par
Philippe Delaite
17 Triennale de gravure de Liege, cou-
verture par Judith Kazmierczak
18&19 Biennale de Lyon 2024
regards croisés de Clémentine Davin
et Michel Clerbois
20 Alain Sechas au BPS22 par Lino
Polegato
21 Paul Delvaux à la Boverie par Lino
Polegato
22 Récession d'une expo de Anna
Mária Beňova, peintre, et Zuzana Sva-
tik, céramiste à la galerie Flux, un
texte d'Evelyne Hanse.

Sortie d'un livre d'Alain Janssens
23 Expo du MACS un texte de Clémentine Davin
24 Expo de Pol Pierart au Musée de la
photo, un texte d'Emmanuel d'Au-
treppe.
25 Otobong Nkanga au MOMA , un
texte de Luk Lambrecht
26 Expo sur l'Atelier du faux, un texte
de Philippe Dewolf
27 *Yesu de Matonge* une chronique de
Charlie Demoulin
28&29 Anita Berber , un texte de
Véronique Bergen
30 Léon Wuidar et moi par Philippe
Delaite
31 Interview de Leon Wuidar par Lino
Polegato
32 Annie Lebrun, un hommage de
Véronique Bergen
33 Expo Hans/Jean Arp et Sophie
Taeuber-Arp au Bozar, un texte de
Véronique Bergen
34 La chronique N°29 d'Aldo Guillaume
Turin Ernst Jünger, Jenny Holzer,
Jonathan Glazer, Mark Rothko, Hélène
Sion, MLeuven
35 Expo Sheila Hicks à la Kunsthalle
Düsseldorf par Luk Lambrecht

• Ce numéro automnal placé sous le signe de la
• Biennale de Lyon épouse les soubresauts d'une ac-
• tualité qui s'aligne au dérèglement climatique.
• Faisant suite aux dernières élections, le change-
• ment de cap au niveau politique, que ce soit au
• niveau national ou international avec l'arrivée de
• Trump va impacter tout un secteur culturel. La
• poussée en flèche de l'extrême droite va sans doute
• marquer un tournant indéfectible au niveau de la
• culture. L'Intelligence Artificielle (IA) en a déjà
• séduit plus d'un, tant du côté des artistes que des
• collectionneurs avides de nouveautés. Soyons réa-
• liste ce vent nouveau a déjà commencé depuis
• quelque temps. La dernière vente aux enchères l'a
• prouvé avec la vente d'une pièce entièrement réali-
• sée par un robot IA. Cela marque un tournant
•
• Autre surprise, le nouvel attrait que suscite l'art
• textile sur le marché de l'art, les grandes institu-
• tions manifestant de plus en plus d'intérêt pour ces
• créations réalisées selon les techniques tradition-
• nelles mais aussi via des découvertes technolo-
• giques qui offrent l'opportunité aux oeuvres
• d'acquiescer une dimension plus spectaculaire.
• Allant dans ce sens, le revival de l'art textile est
• couvert dans ce numéro par quatre artistes: la jeune
• Leila Pile, Olga de Amaral à la Fondation Cartier,
• Otobong Nkanga au Moma et Sheila Hicks, à la
• Kunsthalle de Dusseldorf.
• Autre phénomène qui m'a sensiblement marqué
• c'est la résonance du caractère local dans ce que
• l'on nous offre comme international. Le compte
• rendu sur la Biennale de Lyon par Clémentine
• Davin nous décrit son approche personnelle.
• L'égrenage des noms d'artistes y participant avec
• comme accompagnement le lieu de résidence et de
• travail (vit et travaille à Paris) nous offre un éclai-
• rage particulier sur ce qui se généralise de plus en
• plus.
• Ce que Isabelle Bertolotti et Alexia Fabre, direc-
• trices de cette Biennale soulignent comme un
• temps fort de l'actualité nationale et internationale

n'est-il en réalité qu'une intention masquée de
diriger l'attention du public et collectionneurs vers
des structures institutionnelles précises?
Une forme de cuisine locale déguisée en cuisine
internationale? Le choix des deux commissaires est
déterminant dans cette orientation. Pratiquement
deux tiers des artistes exposés à la Biennale vivent
et travaillent à Paris et proviennent de deux écoles
d'art bien distinctes. La fête se déroule entre amis.

Dans cette veine de promotion, il est amusant de
voir Nicolas Bourriaud dans le dernier Bozar ma-
gazine faire de la réclame pour l'Ecole Nationale
des beaux-arts de Paris. Saluons Pedrosa, directeur
de la Biennale de Venise, qui a réussi à nous sur-
prendre et à sortir du bois en invitant des artistes
autochtones.

La couverture de ce numéro est dédiée à une action
de l'artiste Sénégalais Bocar NIANG (°1987,
Tambacounda, Sénégal, vit et travaille à Paris). Il
expose Murdesmots, une vaste création textile sus-
pendue qui se déploie sous la forme de larges ban-
nières de tissus colorés. Une performance sous
forme de lecture performée de l'artiste lui permet
d'activer sa pièce, une façon de la rendre vivante!
Si vous vous rendez à Lyon, il vaut mieux pro-
grammer vos jours de passage en fonction des pré-
sences actives des artistes.

Autre performance, moins officielle car elle
concerne les ordures en plastique qui polluent la
ville de Kinshasa. Elle a été réalisée par le collectif
d'artistes «Ndaku ya la vie est belle». Lors de cette
action menée dans la ville s'intitulant Le fardeau
des Mondes, Charlie Demoulin a endossé le rôle
de Jésus. «Yesu de Matonge» porte son fardeau,
une croix constituée de centaines de déchets plas-
tiques.

Une pensée particulière pour Michel Couturier qui
vient de nous quitter et dont nous parlerons dans le
prochain numéro.

Parcours d'expositions dans le centre-ville de Liège



<https://artaucentre.be>

**art
au centre**

#15 liège
édition des
Opérateurs
Liégeois
en Art

17.10
— **31.12.2024**





Fête de la gravure 2024

LA NOUVELLE POUPÉE D'ENCRE ASBL



POINT DE VUE



Thierry Wesel, 35 vues du HFB (I), 2024, sérigraphie, 500 x 700 mm.

Appuyée à la fenêtre, elle imagine le paysage comme une espèce d'espace, comme un pays sage, elle détaille le panorama jusqu'à l'horizon, à la perspective d'un pays grave. C'est un point de vue.

Point de vue & calendriers 2025

Michel Barzin
Marie-France Bonmariage
Roby Comblain
Remy Compère
Luigi De Zotti
Philippe Delaite
André Delalleau

Marjorie Dequenne
Yéléna Donné
Bilal El Alami
Maria Gonzalez Nacher
Fabienne Guérens
Alexandre Humblet
Thomas Istasse
Maria Pace

Cécile Pruvôt
Andrea Radermacher
Benjamin Schoos
Clémentine Thyssen
Jean-Michel Uyttersprot
Sofie Vangor
Thierry Wesel
Raphaël Meng Wu

Fonds Patrimoniaux

Du 2 décembre 2024 au 16 mars 2025

Du lundi au vendredi de 14h à 17h et sur rendez-vous
Entrée libre
Fermé les 25 et 26 décembre 2024 et le 1^{er} janvier 2025

Îlot Saint-Georges, 4000 Liège
fonds.patrimoniaux@liege.be
www.lesmuseesdeliege.be
www.lanouvellepoupeedencre.be

Vernissage

Samedi 30 novembre 2024 de 17h à 19h

Ouvertures exceptionnelles

Dimanche 23 février 2025 de 14 h à 17 h
Dimanche 16 mars 2025 de 14 h à 17 h
Démonstration et présentation de techniques de gravure
par la nouvelle poupée d'encre



Au Botanique, les *Futurs Parallèles* s'entrechoquent

En attendant la réouverture de la salle du musée, le Botanique, aborde un virage expérimental et immersif avec deux installations aux démarches résolument complémentaires. Investissant les Serres, le parcours débute par *Futur(s) Parallèles* de Yannick Jacquet, un couloir d'ombres et de néons dont la froide lumière bleutée, en hommage à l'esthétique cyberpunk, nous immerge dans une dystopie minutieusement orchestrée. Jacquet, artiste ancré dans le numérique, métamorphose le lieu en un dédale de fausses grottes et de ruines artificielles, où la dégradation devient objet de fascination. En écho aux récits dystopiques qui questionnent sa fascination contemporaine pour la décadence, une atmosphère de fin du monde s'insinue dans cette installation. Le parcours se prolonge en contraste avec l'imposante sculpture en bronze d'Alexandra Leyre Mein. Tournée vers le jardin, cette œuvre magistrale avec son drapeau déchiré vers le haut fait indirectement référence au radeau de la Méduse de Géricault. Par sa composition duale connectant le classique avec une poésie contemporaine, l'artiste renoue avec l'art traditionnel des parcs et jardins. Tout en mouvement, sa torsade en vrille qui se termine en drapeau ou en aile c'est selon, nous entraîne dans son élan vers l'envol. Au bas de la sculpture, deux têtes de félins se font face, rappelant le mythe de Narcisse et évoquant notre dualité intérieure, ce lien ambivalent entre la nature animale et les instincts qui



© Yannick Jacquet, *Mécaniques Discursives, Perte de signal* (2016), un détail, impression gravée sur bois, vidéoprojection, objets, son, 700x250cm

Yannick Jacquet : Ce qui fait la force de ce projet c'est que ça fonctionne comme une psychotérapie

Yannick Jacquet : Ce sont des œuvres réalisées avec Fred Penelle qui est décédé il y a trois ans. Cette série d'œuvres a été réalisée entre 2011 et 2020. Je continue d'exposer des projets que l'on a fait ensemble. Fred était graveur sur bois, toute la partie figurative était plutôt son travail. Moi, c'est plus la partie lumière, animation. Au final, la frontière entre nos deux pratiques devenant un peu plus floue les liens se sont renforcés.

L.P.: Les liens sont nombreux?

YJ: On a créé beaucoup de liens en 10 ans, on a fait 8 expos. Nous étions dans une sorte de work in progress avec très peu d'œuvres finalisées. On travaillait beaucoup à la manière d'un groupe de Jazz avec de constantes improvisations autour de thèmes que l'on connaissait. Chaque expo présentait une nouvelle œuvre. Nous n'avons jamais présenté deux fois de suite la même installation. Ce qui fait la force de ce projet c'est que ça fonctionne comme une psychotérapie et souvent les gens nous racontent des choses qu'ils ont vues et qui vont plus loin que ce qu'on avait imaginé.

L.P.: Nous nous trouvons devant la figure du matador mort, un rat s'y intéresse...

YJ: Fred s'inspirait beaucoup de sources diverses qui pou-

vaient être issues de la pop culture, de choses vues sur internet ou de référence plus lointaine comme c'est le cas avec ce matador inspiré de Goya. Le rat qui le taquine je ne sais pas, On travaillait beaucoup à la manière surréaliste avec le fait de juxtaposer des éléments, ça crée une histoire deux trois histoires et plus.. Il y a 1000 histoires qui se créent...

L.P.: La colombe qui s'envole c'est l'esprit du matador qui monte au ciel?
YJ: Je suis très heureux de cette interprétation. On avait nos petites histoires mais on a jamais voulu fermer les portes qui mènent à des lignes de direction très rigide. C'est la juxtaposition de petites histoires qui débouchent sur une plus grande.

L.P.: C'est étonnant cette forme d'un homme avec un masque de cochon?

YJ: Un peu partout dans le monde les gens étaient persuadés que c'étaient la figure reconnaissable d'un homme politique local. Au lieu d'être une histoire narrative linéaire, on aimait dire que c'était une sorte de scénario, un story board ouvert. On a mis tous les scénarios qui se déroulent dans plein de temporalité séparée et qui partent dans toutes les directions.

animent l'humain. Entre classicisme et poésie contemporaine, Alexandra Leyre Mein nous offre une œuvre méditative et vivante.

A l'étage, avec *Mécaniques Discursives*, la petite galerie retrouve Yannick Jacquet associé cette fois à Fred Penelle, disparu en 2020. Penelle avait su à travers son art réinventer la technique de la gravure sur bois. Le duo d'artistes nous présente une série d'installations constituées d'une multitude de petits tableaux connectant pèle mèles sans connexions apparentes, animaux chimériques, personnages ubuesques qui font références au monde politique, objets hétéroclites. Tout cela animé numériquement par un savant dosage d'ombres et de lumières en mouvement grâce à un projecteur vidéo distillant sa signalation. En noir et blanc, le mariage de la gravure sur bois et de la création numérique contemporaine fonctionne à merveille. Les jeux allégoriques créant des liens entre figures sont infinis. Face au caractère fantastique de leur composition, comme dans les contes de Grimm, nos deux auteurs incitent par leur pratique à une vision cathartique libératoire. Les pistes de réflexions sont multiples... Aujourd'hui, à travers l'art, chercher du sens dans le non sens du monde semble devenir un challenge incontournable.

L.P.



Alexandra Leyre Mein, *Diffraction*, 2024 © FluxNews

Alexandra Leyre Mein: Je veux apporter un semblant d'espoir.

Alexandra Leyre Mein: Pour moi l'idée de base c'est que le spectateur fasse le récit lui-même. Je trouve important de faire un lien avec les sculptures du parc. Il y a des félins, des rapaces et des humains. Je trouve important que l'essence de l'être humain s'y trouve. Pour moi l'essence ne se trouve pas dans la tête mais dans le mouvement de vie que l'on retrouve en nous. Il y a différentes lectures d'interprétation de cette pièce.

L.P.: Pourquoi pas de têtes chez les humains qui s'enlacent, alors qu'on les retrouve chez les deux félins en bas de votre sculpture?

ALM: Notre temps semble entièrement dépendant de la pensée. Ce que je trouve intéressant c'est ce qui passe de manière viscérale, qui se niche dans l'inconscient. Il n'y a pas de vie sans dualité, c'est la base de mon travail. Lorsque deux pôles se confrontent il y a de l'énergie qui circule.

L.P.: Et le drapeau déchiré ?

ALM: Je veux apporter un semblant d'espoir.

L.P.: C'est une métaphore du monde actuel?

ALM: Clairement, oui! Je fonctionne comme un catalyseur, je suis énormément influencée par ce qui m'entoure et en même temps je veux absolument garder de l'espoir. Dans son emplacement, ma sculpture accueille les derniers rayons du soleil. C'est aussi une volonté de me reconnecter avec les anciennes sculptures du parc, j'ai l'impression qu'on ne les regarde plus.

Galerie du Botanique
Yannick Jacquet, *Mécaniques Discursives*,
du 14 novembre 2024 au 12 janvier 2025
12:00 > 18:00 | du mercredi au dimanche
Yannick Jacquet, *Mécaniques Discursives*.

les Serres du Botanique de Bruxelles accueilleront *Futur(s) Parallèle(s)*, une nouvelle exposition in-situ du plasticien Yannick Jacquet.
Du 14 novembre 2024 au 2 février 2025

BERLIN ART WEEK

La sélection de Michel Clerbois

Naama Tsabar Estuaires

L'art de Naama Tsabar dépasse les frontières de la sculpture, de la musique, de la performance et de l'architecture : La Hamburger Bahnhof présente l'artiste de l'installation et de la performance avec sa première exposition solo institutionnelle en Allemagne.

L'exposition se concentre sur quatre corpus d'œuvres murales et au sol qui fonctionnent également comme des instruments de musique et peuvent être activés par le public. La performance, créée spécialement pour l'exposition, est développée en étroite collaboration avec un groupe de musiciens et d'artistes de Berlin et de New York qui s'identifient ou ne s'identifient pas au genre. Avec l'utilisation du feutre en relation avec le son, Naama Tsabar correspond aux œuvres de Joseph Beuys, qui sont également exposées en parallèle à la Kleihueshalle. L'exposition est la première d'une série de présentations contemporaines en dialogue avec la présentation des œuvres de Beuys dans la collection.

Naama Tsabar (née en 1982, vit et travaille à New York) révèle des espaces et des systèmes cachés dans ses œuvres interactives, redéfinissant les récits sexistes et transformant l'expérience visuelle en un moment de participation active. Ses sculptures et installations peuvent être jouées par le public ou dans le cadre de performances collaboratives. Dans le processus de transformation entre la sculpture et l'instrument, entre la forme et le son, le potentiel intime, sensuel et corporel de ses œuvres devient tangible. En collaborant avec des groupes locaux de performeurs définis comme féminins ou non-binaires, Tsabar écrit une nouvelle histoire féministe et queer de la fluidité.

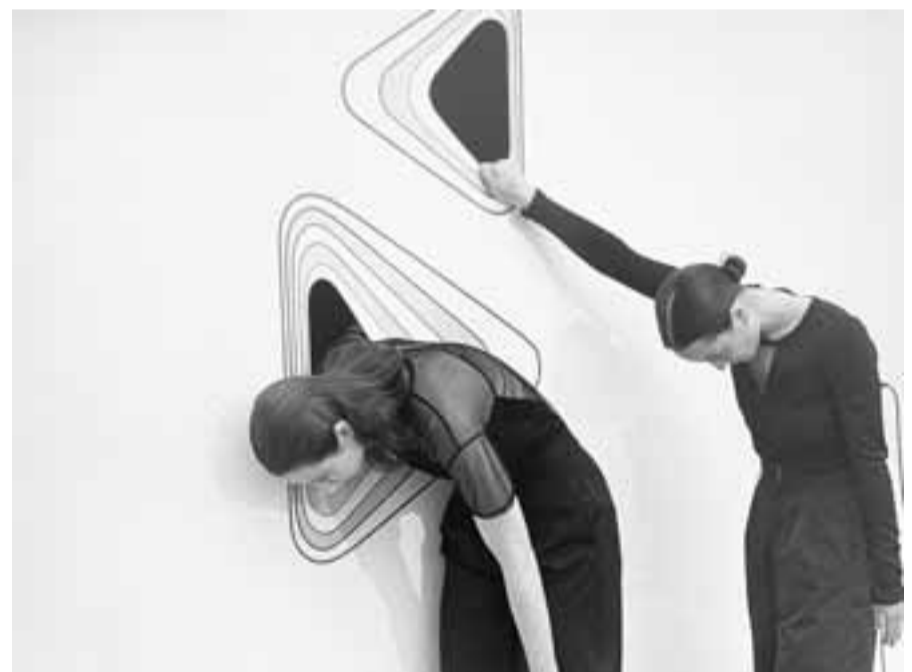
**Hamburger Bahnhof - Nationalgalerie der Gegenwart
du 12.04.2024 au 22.09.2024**



Naama Tsabar



Alexandra Pirici



Naama Tsabar



Alexandra Pirici

Alexandra Pirici Attune

Alexandra Pirici présente une nouvelle installation majeure spécifique au site avec action en direct et musique dans le hall historique de Hamburger Bahnhof. Avec sa nouvelle œuvre de grande envergure Attune, Alexandra Pirici explore la manière dont les êtres humains - et leurs homologues plus qu'humains - se ressemblent, s'influencent et s'accordent les uns aux autres pour donner naissance à des structures complexes, qu'elles soient chimiques, physiques, minérales ou sociales. Pirici crée un paysage imaginaire vibrant dans le hall historique de la Hamburger Bahnhof. Elle entremêle des éléments sculpturaux actifs avec des actions en direct et des

pièces musicales de sa propre chorégraphie et composition. Dans cet environnement à la fois archaïque et futuriste, des réactions chimiques, des formations minérales et des phénomènes physiques se produisent aux côtés de corps vivants, en reconnaissance et en célébration du continuum de la matière vivante et non vivante. Ensemble, ces acteurs montrent comment des structures stables émergent des comportements aléatoires des atomes, des molécules et des cellules. L'émerveillement de la matière qui s'auto-structure apparaît au grand jour.

**du 25.04.2024 au 06.10.2024
Hamburger Bahnhof - Nationalgalerie der Gegenwart**

crédit photos Michel Clerbois

La bride

Marco Eusepi raconte volontiers une anecdote fondant son épiphanie picturale : il explique que son approche de la peinture s'est faite par un canal bien ingénue. Chaque semaine, dans le kiosque à journaux proche de sa maison d'enfance située à Anzio, à une cinquantaine de kilomètres de Rome, dans une région tout à la fois agraire et tendue vers la ville éternelle, était distribué, en marge d'un magazine que ses parents achetaient, un supplément dédié à des grands artistes de l'histoire. On connaît, ou on se souvient, de ces gestes éditoriaux consistant ainsi à dresser de nobles portes d'entrée permettant au grand public d'accéder à des univers en apparence intouchables et impénétrables. Sa curiosité enfantine fut stimulée par cette arrivée hebdomadaire d'images venues d'ailleurs. Monet et d'autres défilèrent ainsi sous ses yeux avides, au long d'un catwalk de salon tout à lui. Il ne faut jamais oublier ou éliminer ces moments d'enfance lorsqu'on s'intéresse à un travail artistique. Ils peuvent se vêtir des atours de l'âge adulte, s'en travestir même, ils n'en restent pas moins actifs. Ainsi, la graine plantée dans ces primes années a germé. Il en résulte aujourd'hui une peinture qui agit à trois titres comme un trompe-l'œil, soit une image établissant une vraie-fausse distance avec le regardeur.

1

Le trompe l'oeil agit premièrement de la manière suivante : cette peinture semble classique, affiliée à l'expressionnisme abstrait d'appellation contrôlée. Mais dans le détail, c'est une peinture qui se dérobe à ce mouvement historiquement localisé par l'histoire de l'art, une peinture qui prend la clé des champs. En effet, ce n'est pas une peinture qui demeure *dans* ce mouvement historique de la peinture, mais qui le *met en scène*. Elle le donne à voir avec une distance. Or, cette distance n'est autre que celle de l'apprentissage enfantin : passé par l'arrivage hebdomadaire de vignettes de grands peintres. Évidemment, le phénomène est double, car installant ainsi une distance avec l'image de référence, c'est un autre mouvement de l'histoire de l'art qu'on rencontre : l'art conceptuel, et a fortiori sa suite, l'appropriationnisme. Cependant, la particularité de Marco Eusepi est qu'il semble ne pas vouloir lâcher prise avec la confection de l'image, comme le firent globalement les peintres de l'appropriationnisme, ayant justement eu à négocier la transition entre expressionnisme abstrait et art conceptuel (tel Christopher Wool). Eusepi semble vouloir garder une main dans la tambouille de la peinture. Il semble encore vouloir la triturer. Néanmoins, il s'en tient à distance. Il a donc un pied dans l'expressionnisme, le vrai, un pied dans l'art conceptuel, le vrai. Il n'est pas si loin de notre Luc Tuymans, dont la stratégie a notamment consisté à « éteindre » la couleur, comme pour créer un entre-deux, justement, entre art conceptuel et expressionnisme.

Bien entendu, comme Marco Eusepi est italien, romain de surcroît, ce n'est pas dans nos frimas du nord qu'il faut aller chercher ses points de référence. Là ne sont point ses phares. Il nous faut évidemment retourner plutôt à Giorgio Morandi, que d'ailleurs Tuymans admire beaucoup (Tuymans voit dans les tableaux de Morandi les brumes de ses Flandres natales ; il y voit Spilliaert). Il y a ces sublimes photos que fit Luigi Ghirri de l'atelier de Giorgio Morandi, après sa mort. Le génial photographe confrontant son art de la composition avec celui de son prestigieux aïeul. Moment où, précisément, l'on peut dire que Ghirri a fait son Eusepi : être et ne pas être avec l'aïeul. Être dans son art de la composition, lui rendre hommage, et en même temps, se positionner à distance, en un regard à lui. Les photos de cette série de Ghirri montrent les fameux vases abandonnés sur la table du maître, cadrés plus ou moins selon les classiques compositions de Morandi. Mais les images engagent soudain un tout autre jeu colorimétrique. Beaucoup plus saturé. Pas du tout dans la pâleur retenue de Morandi. Ce qui signe le pop art raffiné de Ghirri. Ou qui signe une manière de rendre hommage au corps de la peinture de Morandi, en montrant le jeu intérieur de ses veines, bien vivantes, pulsantes, traversées de sang. Comme si les vases se transformaient en martyrs sanguinolents. Marco Eusepi est quelque part entre ces pôles : il tente de faire son Ghirri.

La stratégie qu'il adopte pour être et ne pas être dans la tambouille de la peinture consiste notamment à y faire des virées éclairs. Rentrer dans la peinture pour en sortir aussi vite. Il y a beaucoup de tableaux où l'on sent que le processus pictural a consisté à rester longtemps immobile, incertain, devant le support à peindre, puis à foncer sur lui avec le plus d'abandon voire de violence possible, ou presque. Ce presque est important car il signe le maintien, pas systématique, mais au moins occasionnel, d'une certaine figuration. Eusepi peint plus ou moins des fleurs, des semblants de plantes. Un quasi non sujet, bien sûr, tout comme l'étaient les vases de l'autre. Mais il n'empêche... Ces fleurs ne sont pas non plus un pur exercice de style. Elles le sont, mais en même temps elles ne le sont pas, on commence à connaître notre chanson. Elles ne le sont car Eusepi a fréquenté cette flore, enfant. Elle poussait sauvage dans le jardin. Cela valait bien Monet. Elles le sont puisque bien sûr, la fleur est une sorte de convention de la peinture annihilant de facto le primat accordé au réel. Une convention figurative donnant au peintre l'occasion de livrer, sous les atours de la figuration (de l'âge adulte voudrait-on dire pour reprendre nos mots d'introduction) des



morceaux de bravoure de l'acte de peindre le plus essentiel, soit le plus abstrait. Ce rapport à la convention est rapport au langage : la fleur est signe du langage, de sa présence ici. Puisque tout jeune peintre de nos jours se voit contraint de se frotter à l'histoire de la peinture (encore qu'Instagram semble installer une belle amnésie). Mais de même que Marco Eusepi descend en un éclair sur le champ de bataille de la peinture, pour s'en maculer les mains, de même il se garde bien de camper sur la colline autoritaire du langage. L'histoire familiale, morale, de Marco Eusepi est ici en jeu.

Notre artiste souligne volontiers ses origines paysannes, le fait que sa présence actuelle dans l'espace sophistiqué du monde de l'art a quelque chose d'incertain. Il ne nie pas être dedans. La preuve, il est assistant à l'Académie des Beaux-Arts de Rome, et il s'abreuve comme nous à l'art, sous toutes ses formes, quoique volontiers plus anciennes que modernes. Mais il se souvient aussi intimement des champs, des fleurs, de la valeur d'usage des objets, de la jute, du vent. Nous avons donc affaire à un peintre/paysan. Ce n'est pas une figure neuve dans l'histoire. Il y a toute une lignée d'entre eux. On songe notamment chez nous à Permeke, voire à Van Gogh. Évidemment, il nous faut à nouveau revenir vers l'Italie et non la Flandre, pour mesurer en quoi nous pouvons ici identifier la trace d'un communisme qui a eu d'autant plus d'impact en Italie qu'il est venu caresser un étant donné du tissu social, partagé entre une paysannerie sans âge, villageoise, et une industrialisation galopante, un exode campagnard, et un attachement à un certain sens de la communauté agraire. Mais on ne pourrait se contenter du communisme pour parler d'Eusepi, car il y a aussi son contraire : un élitisme. Un élitisme qui touche à son culte de l'art pour l'art. A un recul certain qu'il aurait à l'endroit d'un art social à la Constantin Meunier, qu'il déclasserait sans attendre au profit de l'abstraction. L'abstraction a quelque chose de divin.

2

La seconde dimension fondant l'illusionnisme ici à l'œuvre est un drôle de réflexe que notre peintre possède, consistant à dissocier la surface picturale de son support, de son espace de réception. Il encolle ainsi volontiers des travaux à l'huile sur papier sur des toiles d'un grain assez fruste, quasi grossier, touchant presque à la toile de jute, au sac de grains du paysan, précisément. Il y a donc la délicatesse du papier, l'encollage puis le support. Et s'il n'y a pas encollage, à tout le moins le tableau fait montre de sa valeur d'usage, de son état d'objet au monde, tandis que les traces qui viennent le couvrir, elles, peuvent aller jusqu'au diaphane. Ainsi, même dans ce cas-là le tableau mime une distance avec lui-même. Toute peinture est cuisine. Il faudrait faire une grande histoire de l'art comparant l'art pictural et l'art culinaire. Je ne pourrais vous nommer le plat dont on parle ici. Mais il y a un frottage entre des ingrédients. Émulsion. Avec création d'une zone intermédiaire, d'une zone limitrophe, comme dans certains sabayons en lesquels on verse un sirop, où les fluides se mêlent sans se mêler. Il n'y a pas franchement fusion. Le papier reste papier, la toile, toile, la touche, la touche. On reste presque au niveau de la recette. Mais o, franchit le seuil de l'expérience : on tente quand même une petite action concrète. Les deux matières sont proches. C'est aussi un érotisme, comme toute peinture.

Dernièrement, Eusepi a fait des expériences d'impressions de monotypes sur des papiers très fins, au sein de la légendaire Litografia Bulla de Rome, où sont passés de nombreux artistes, dont Cy Twombly, cet américain, romain d'adoption dont nous allons reparler. Cette série de monotypes sur papier japonais très fin est

étonnante, car on constate que la victoire ici a consisté à créer une distance entre l'acte pictural et le support, d'abord par le monotype, qui est une vraie-fausse peinture, ensuite en laissant l'encre pénétrer le papier jusqu'à ses fibres les plus retranchées. Au point d'avoir presque une image visible en transparence, sur le recto comme le verso. Ce faisant, l'équilibre des forces est maintenu. Le papier japonais continue à affirmer sa présence légère, nonobstant le poids, l'irruption même, de l'encre. Marco Eusepi joue beaucoup avec ce poids de l'huile, sa graisse. Son jeu de vitesse (qui ne va pas sans rappeler le futurisme), où on le voit dévaler la pente pour faire un acte pictural et s'en aller, peut prendre la forme d'un jeu de poids : créer un brusque déséquilibre entre la matière qu'on pose sur une surface et la capacité de résistance de cette surface.

Un autre stratagème illusionniste à l'œuvre consiste à doubler la peinture, troublant la focale du voir. A faire une peinture et son pendant. On ne pourrait pas jurer qu'il s'agit de diptyques, car les panneaux ne sont pas là pour faire corps, mais bien pour installer une corporéité et son immédiate dissolution. C'est probablement ici qu'Eusepi négocie secrètement son rapport à notre ère digitale. Presque en contrebande. Doubler revient à se fondre dans la foule, à empêcher de localiser. Cela revient également à engager un jeu de langage, voire de codage. Les conceptuels ne vous diront pas le contraire, eux qui ont été de grands mathématiciens devant l'éternel.

Nous avons beaucoup parlé d'expressionnisme et d'art conceptuel, mais on devrait aussi abondamment parler de la période baroque. Rome est une ville dans laquelle le baroque occupe une place considérable. Peut-être même plus importante que la part antique, en apparence du moins. On pourrait dire que ce qui se joue entre le Baroque et l'Antique dans le cœur de Rome est similaire à ce qui se joue entre expressionnisme et art conceptuel chez Eusepi. S'y déroulent de même troubles jeux sur ce qui est jaunâtre (cette couleur dominante des palais) et ce qui est blanc/grisâtre (le calcaire, le marbre des sites antiques). Il faudrait y ajouter le ciment. Rome s'est enveloppée d'un voile de ciment au fil du dernier siècle, gagnant ses lointaines périphéries, sur lequel, hélas, il faut désormais compter dans le vécu comme dans la représentation de la ville. Eusepi s'y emploie subtilement, établissant dans le cœur de sa peinture un historique secret des surfaces de Rome et de sa région : de ses surfaces agraires de la périphérie, jusqu'à ses surfaces calcaires, plâtrées, cimentées.

3

La troisième dimension relevant d'un escamotage visuel, dans l'œuvre d'Eusepi, est ce qu'il engage en terme d'exposition. Il a eu affaire jusqu'ici, comme beaucoup d'artistes, à deux types d'espaces. Le white cube, et l'espace architectural singulier : fut-ce un palais, fut-ce un lieu encombré d'éléments visuels entrant en compétition avec tout ce qu'on peut y introduire comme art, que l'on voudrait distinct. Dans les deux cas, on le voit procéder de deux façons. Soit en agissant en mode mimétique. Soit en agissant de façon cavalière (en s'imposant vite fait, tout comme il plonge vite fait dans la peinture). Souvent un peu des deux mêlés. Son mimétisme est en effet trouble. Y compris voire surtout quand il opère dans le white cube. Dans le white cube, cela se passe ainsi : au premier plan, on semble voir une exposition de peintures classique, avec des tableaux accrochés à hauteur d'yeux, là où on les attend. Mais très vite, soit par des rapprochements de tableaux, soit par des vides, une tension s'installe, faisant que le white cube se vêt d'un semblant d'architecture : de sa seule illusion, de ses seules alcôves, échancures, ombres.

Dans l'espace singulier, au contraire, il fera mine d'aller accrocher ses tableaux là où l'architecture singulière a envisagé la présence d'images. Mais, spécialement par un jeu de dédoublement, ou d'effacement allant jusqu'à provoquer l'oeil, il parvient adroitement à prendre le dessus, à créer des conditions adaptées à la réception visuelle et intellectuelle de son art. Daan Van Golden et RH Quaytman ne sont pas si loins ici : deux très grands maîtres/maîtresses de ce jeu mi classique mi illusoire avec le lieu d'exposition.

Continuons à parler de peinture et de peintres, pour achever ce bref tour dans l'œuvre d'Eusepi. Et parlons de Cy Twombly qui, lui aussi, a installé une vitesse du geste peint ou graphique, a instauré un dialogue entre art conceptuel et expressionnisme, a tenté un dialogue avec Rome. Cependant, disons ceci : là où Twombly semble s'être laissé emporté dans une fascination pour une Rome mythique, agissant comme un point d'attraction magnétique de sa peinture, tels bien des artistes avant lui, ce n'est pas ce mirage auquel cède Eusepi. Eusepi se garde bien de s'égarer là dedans. Il tient sans cesse la bride de l'image. Donne juste ce qu'il faut de mou au licou. Ce faisant, sans doute, il perd moins Rome que Twombly, qui a certainement perdu des pans entiers de Rome, notamment de la Rome récente, en la fantasmant, en s'y abîmant. Plus qu'en perdre des pans, il en a perdu des dynamiques. Or, en ce pôle qu'est Rome où les aiguilles tournent fou, c'est la dernière des choses à faire.

Yoann Van Parys

Textile et corps engagé, selon Leïla Pile

Comme l'américain Fred Sandback, découvert il y a quelques années à la fondation Venet, dans le sud de la France, Leïla Pile tend et manipule des fils de laine ou de coton sculptant des espaces visibles dans l'espace vide.

Comme Stanley Brouwn, artiste hollandais vu au Stedelijk Museum d'Amsterdam, Leïla Pile parcourt et mesure l'espace avec son propre corps, se livrant à des comptages précis des lieux qu'elle investit.

A l'inverse de ces deux artistes, Leïla Pile ne reste pas en coulisses lors de ses expérimentations. Elle choisit de montrer ostensiblement ce rapport à la mesure, via son propre corps. Elle choisit de matérialiser ses mesures corporelles en les inscrivant dans des dessins, des éléments textiles, des vidéos ou des performances in situ.

Formée à la Cambre en design textile, cette jeune artiste a d'emblée cherché un autre chemin de création présentant une vidéo d'un pull en train de se détricoter pour son travail de fin d'études. Son discours tendait alors vers une « dé-production » au lieu d'une production, mettant l'accent sur le retour à l'origine de la matière première. Ce besoin d'essentiel s'exprimera par la suite avec le rapport au corps qu'elle va progressivement développer.

Lors d'un entretien à la galerie LRS52 où elle a exposé *Cordées* du 6 octobre au 3 novembre 2024, Leïla Pile raconte:

« Je réalise essentiellement un travail in situ, avec le même protocole dans les divers lieux où j'ai exposés. Je crée une collection d'archives d'espaces où je joue à déployer une mesure réelle tout en la canalisant sous forme réduite. Pour cette exposition à Liège, j'ai mesuré le trajet réalisé entre la place Saint Lambert et la galerie (soit 1600 mètres). J'ai représenté ce trajet avec du fil et un code couleurs retraçant en bleu, le nombre de mes pas, en vert mes arrêts, et en orange la longueur de la galerie. La pièce terminée donne à voir avec du fil enroulé de manière répétitive autour de clous, les 110 longueurs de la galerie et mes 2017 pas. L'ensemble de ces mesures constitue une forme de rencontre entre l'échelle de mon corps, de la ville et la galerie. C'est là mon protocole de travail. »

JK: « Pourquoi mesurer en pas? »

LP: « Je trouve cela beau de mesurer avec son corps. J'aime le fait de ramener une mesure à son propre corps. Un mètre, c'est trop abstrait. J'aime que cela soit approximatif et personnel. Cela me parle plus d'utiliser mon corps comme étalon de mesure. Je compte en pas, en paumes, en coudées, en empan, en demi-toises pour n'en citer que quelques unes. Ce qui m'intéresse c'est de vivre l'espace, de ramener à soi, de m'approprier, de comprendre... »

Lors du vernissage, sa performance consistait à parcourir la longueur de la galerie, en marchant à grands pas, d'un bout à l'autre du lieu tout en déroulant un fil de coton imprégné de craie bleue qui laissa la marque de son passage au sol. Sa courte prestation s'est conclue par l'énonciation de la mesure du trait bleu sur base du nombre de ses pas.

Un peu plus tard, toujours lors du vernissage, à la demande de son galeriste Daniel Dutrieux, elle a détaché une des deux minces oeuvres verticales apposées au mur. Elle a enroulé ce ruban textile sur son corps, depuis son pied vers ses doigts en cheminant d'articulation en articulation selon le trajet qu'elle avait choisi. Les bandes transversales de l'oeuvre ont alors pris sous le regard du public une autre signification. Elles incarnaient des motifs-traces des lieux pliures entre le ruban et les segments de son corps.

Par ces appropriations physiques de l'espace et de la matière, Leïla Pile donne une dimension vivante à l'espace, bien souvent complexe à appréhender tant au niveau réel que conceptuel.

JK: « Revenons à cette oeuvre matérialisant ton trajet. Les fils disposés côte à côte semblent former un ensemble de grands rectangles aux parois solides alors qu'en fait l'ensemble est souple... »

LP: « Il s'agit d'un jeu, d'un phénomène de perceptions. De loin la pièce semble en effet solide alors que de près, la vision devient sensible à l'aspect réel du travail textile où se mêlent variété et irrégularité des fils assemblés dans un rapport formel précis. »

Si Leïla Pile surprend l'oeil qui regarde ses oeuvres avec ses notions de longueurs enroulées, elle-même peut aussi être surprise par les formes géométriques qui peuvent apparaître lors de la confection d'un tissage reprenant ses échelles de mesure. Sur l'un, des motifs losanges inattendus ont émergé du travail méthodique des reports rythmés. Leïla Pile avoue aimer à la fois le précis et ce qui lui échappe.

JK: « Dans la vidéo, quelle est cette entreprise avec les tas de fils et les ensembles linéaires? »

LP: « Lors de ma performance, en fin de résidence au RAVI, je suis partie de 12 pelotes identiques dont j'ai réalisé 12 tas de fils que je laissais tomber de leur propre poids. Cela ressemblait à un sablier du temps. Cette notion de temporalité comme celle de la mesure corporelle sont importantes pour moi. Puis j'ai montré ce travail à partir de mesures moulées sur des segments de mon propre corps comme pied-genou, hanche-genou, paume-coude, etc. »



pied | cheville | hanche | épaule | coude | poignet | main n°1, 2022, tissage, teinture, laine, lin, 250 x 4,7 x 0,1 cm
Activation de l'oeuvre, 2024, Bruxelles Crédit photo : Leïla Pile

JK: « Que représentent ces dessins de mains gantées de fils, et les minces rubans tissés? »

LP: « Ce sont des mesures de paumes. Pas les miennes. Je désirais m'intéresser à d'autres mains. J'avais envie d'une recherche plus intime. J'ai demandé à des gens avec qui j'ai des liens d'enrouler autour de leur paume une longueur de fil (la même pour chaque personne). J'en ai fait un dessin puis un tissage. J'aime cette main qui enroule puis ma main qui tisse et ma main qui dessine. J'aime ce lien entre fil et dessin. C'est comme garder une trace du geste de la personne, c'est comme prendre et garder une empreinte. Didi Huberman dit que l'empreinte survit à ce qui a été imprimé. C'est très puissant. »

JK: « Tu utilises souvent le mot « aimer »... »

LP: « La notion de plaisir est importante pour moi, comme pouvoir réaliser un travail avec une démarche personnelle. »

JK: « Un prochain projet? »

LP: « Actuellement, ce qui se profile c'est une exposition à Bruxelles dans l'espace Losange, pour l'automne 2025. »

Judith Kazmierczak



pied/cheville/hanche/épaule/coude/poignet/main n° 1, 2022, tissage, teinture, laine, lin, 250 x 4,7 x 0,1 c.
Activation de l'oeuvre dans l'exposition *Cordées*, Galerie LRS52, octobre 2024. © photo Judith Kazmierczak

«Matières à penser» aux Brasseurs



Jusqu'au 26 octobre, « Phantoms and emotional ornaments » peuplent l'espace des Brasseurs à Liège. Derrière ce titre énigmatique, un échantillon de l'univers de Cléo Totti, artiste multi-potentielle et passionnée.

À peine entré, le visiteur est cueilli par une ambiance des plus étranges. Visuelle, sonore et tactile. Des ballots de rembourrage, « à cheval entre la soft-sculpture et le post-ready-made », servent de sièges à l'état brut et une vidéo tourne en boucle. C'est « Le Sort jeté par la Terre », que Cléo nous raconte avec ses images, sa musique, ses textes, sa voix. Fascinée par la nature, elle y a promené sa caméra avec la collaboration d'un danseur vêtu de blanc. « Ce n'est pas pour évoquer un fantôme », précise-t-elle, même si elle se refuse à diriger ou limiter les interprétations qui peuvent être faites de son travail. « J'ai choisi le terme « phantoms » car il englobe toutes sortes de concepts, que ce soit dans la musique, la technologie ou l'aéronautique! Pour moi, c'est surtout tout ce qu'on ne voit pas, l'invisible. »

« Ornaments » évoque par contre la fonction décorative de l'œuvre d'art, que Cléo n'hésite pas à mettre en parallèle avec la femme ou « la belle plante », ce qu'on pose dans un coin pour être regardé. L'air de rien, elle ajoute : « Mais bon, il faut penser à l'arroser, sinon ça n'ira pas... »

Partout dans le discours de l'artiste, cette presque obsession pour les similitudes entre la nature et l'humain.

« J'ai travaillé dans les biotechnologies, dans la recherche, j'ai vu notre corps de l'intérieur et pour moi, il y a un lien entre la végétation et l'Homme. On est organiques, éphémères et euh... on va tous mourir, en fait ! » (rires)

Quelques minutes de silence pour écouter religieusement les textes de la vidéo. Scandés comme une litanie entêtante, ils se diffusent dans tout l'espace de la pièce sombre jusqu'au sentiment de malaise.

Est-ce Mère Nature qui parle ? Elle s'adresse à chacun, depuis les entrailles de la terre jusqu'aux nôtres, par le biais d'une technologie hautement maîtrisée par l'artiste ; « C'est de la fiction, d'accord, mais peut-être que la nouvelle déesse-mère, c'est la carte-mère. C'est marrant qu'on appelle ça comme ça, non... ? »

Des cartes-mères qui sont d'ailleurs exposées à l'étage, comme s'il s'agissait de vestiges archéologiques déterrés dans quelques siècles. En face, un bas-relief en polyuréthane interroge et nargue, depuis son promontoire, toute l'installation. C'est la matière noble de l'avenir, explique Cléo Totti, ce qui restera de notre époque. Il y a, dans sa démarche, une pointe d'ironie, comme dans la pensée de Timothy Morton, qu'elle cite plusieurs fois. Une conscience écologique aiguë, un questionnement continu.

« Attention, je ne suis pas en train de dire : « Hé, faut arrêter de polluer ! » mais juste rappeler que ça existe, tout ça, que toutes les matières dont nous tirons profit viennent de la Terre. Et qu'est-ce qu'on en fait ? Comment ? Il faudrait un peu de reconnaissance, lui dire merci, à cette Terre. »

Au rez-de-chaussée, on navigue entre ce que Cléo appelle des « paysages fragmentés ». Il y a une notion de territoires, de racines, et la musique se veut omniprésente, presque oppressante, quand les basses prennent le dessus au point de vibrer dans nos corps. « Le son, c'est le mycélium de mon exposition. Il aide à comprendre que nous sommes reliés à tout autour de nous. »

En parlant de mycélium, impossible de ne pas être intrigué par le champignon géant imprimé sur un tissu soyeux, qui contraste avec l'aspect repoussant de ce qu'elle qualifie de « sculpture vivante ». Ce champignon, elle l'a acheté sur Internet et observé grandir. Puis trouvé beau.

Tout ici oscille entre perceptions paradoxales. La pourriture, ce qui

est rampant, ce qui pend, le décharné, mort ou vif, on ne sait trop, l'inerte impossible et le mouvement permanent, la technologie moderne et l'intemporel, à l'origine de tout, du futur aussi. Le déchet transformé en ornement.

A titre d'exemple, Cléo désigne nonchalamment « L'Arbre des Humains » ; pelure momifiée, élément végétal en décomposition, en écho à la déshumanisation du monde, dont l'artiste perçoit les signes, dans nos façons d'user de la technologie, qui nous copie mais nous dépossède de nos essences singulières.

Au sol, ça et là dans les tas de gravier, des choses blanches en argile sont figées dans leur progression ; « Ce sont des limaces, ou peut-être des nerfs. Ce sont des paysages qui semblent stériles mais ne le sont pas ».

L'artiste se défend de l'intention d'une réponse quelconque aux questions qu'elle pose à nos sens et via tous les médias qu'elle maîtrise. À chaque interrogation, c'est une autre balle qu'elle nous renvoie.

« Est-ce que quelque chose pousse encore ? Est-ce que notre monde va devenir digital et infertile ? Je ne sais pas et je n'ai pas envie que ce soit une affaire résolue, ça travaille en permanence. »

Partout dans le décor, ces longues tiges de cuivre, que Cléo appelle affectueusement ses « Danseuses ». Cuivre, conducteur d'énergie, la nôtre et celle qui traverse le monde pour alimenter nos mégas processeurs informatiques. Cuivre des stériles que les femmes imposent à leurs corps pour stopper la procréation. Formes distordues, graciles mais solides, arbres nus, peut-être morts, que la Terre-mère porte en son sein.

« Tout ce que je crée a un lien avec la nature. Et avec la technologie. Dans mon ancien job, je devais rester assise huit heures d'affilée devant un ordinateur. Certains jours, c'était une torture et la seule chose qui me permettait de tenir, c'était de regarder les arbres par la fenêtre. »

Alors, pour clôturer le parcours, même si Cléo ne nous a pas torturés, elle a prévu une « Relax Room » à l'étage. Refuge discret, derrière un rideau noir, où l'on est invité à s'étendre, comme au beau milieu d'une clairière, pour contempler le plafond, sur lequel se balancent lentement de grands feuillus. Cléo sourit de l'absurdité : « J'aime les arbres et c'est cet amour que je veux partager. Mais pour qu'on soit en train de les regarder ici, ces arbres ont dû passer par mon regard et trois appareils différents... ».

C'est avec les émotions de travers et la tête bourdonnante qu'on quitte l'univers de Cléo Totti. Une fiction contemporaine dont elle est la déesse-mère et à laquelle il est impossible de rester indifférent, quoi qu'il en soit.

Evelyne Hanse

"Phantoms & Emotional Ornaments", exposition de Cléo Totti > 26 octobre, du mercredi au samedi de 15h à 18h

Delphine Noels Compassionate Hearts

Depuis le début de la guerre de Gaza, Delphine Noels, artiste et cinéaste, a tenu une correspondance avec Ahmed Moghrabi, chef de service du département de chirurgie plastique et des grands brûlés à l'hôpital Nasser à Khan Younes, dans la bande de Gaza. Sous la forme d'un journal de bord dessiné et peint à l'aquarelle, elle nous présente des extraits de cette correspondance.

Ahmed Moghrabi a survécu au siège de l'hôpital et est maintenant en Belgique. Avec Delphine Noels, ils ont créé une association, Compassionate Hearts For Palestine, dont l'objectif est de fournir des soins médicaux à Gaza. Depuis le mois d'avril 2024, ils ont

ouvert une petite clinique pédiatrique et dermatologique à Deir El Balah, dans le centre de la bande de Gaza. Le docteur Moghrabi est en Belgique pour étudier la banque de peau de Charleroi. L'objectif à long terme de Compassionate Hearts est de créer la première banque de peau de la bande de Gaza.

La vente des dessins de Delphine Noels se fait au profit de cette association. Si vous désirez soutenir l'association, merci de contacter: Compassionate-hearts4palestine@gmail.com



Delphine Noels, dessiner c'est prier, aquarelle 2024

Michel Mouffe, Didier Vermeiren, Yves Zurstrassen : une trilogie en France

Ces trois artistes belges franco-phones viennent de bénéficier, cet été et cet automne, d'importantes expositions monographiques en France, c'est-à-dire d'une visibilité accrue sur leur travail et accessoirement sur notre scène artistique.

On soulignera combien sont cruciales dans leurs cas (et dans bien d'autres) les initiatives privées quant à la diffusion du travail de ces artistes en dehors de nos frontières. Des galeries (pour Didier Vermeiren et Yves Zurstrassen) et un centre d'art privé (pour Michel Mouffe) pallient ici l'absence de relais institutionnels publics, alors que deux de ces artistes ont bénéficié plus ou moins récemment d'expositions monographiques d'envergure dans des institutions bruxelloises de référence : Yves Zurstrassen au Palais des Beaux-Arts en 2019 et Didier Vermeiren au Wiels en 2022. Et si Michel Mouffe a pu bénéficier d'un important solo à La Patinoire Royale (galerie d'art privée, rappelons-le), l'année dernière on attend toujours qu'une institution officielle bien établie lui ouvre ses portes, lui dont l'œuvre picturale mériterait, sans doute plus que d'autres récemment, la reconnaissance vénitienne.

Didier Vermeiren

Comme toujours chez Didier Vermeiren, l'installation fait tout autant œuvre, détermine un environnement, oriente le regard tout en désarçonnant le parcours du visiteur, confronté aux vides et aux pleins, aux perspectives et aux obstacles, aux arêtes et aux masses, à l'horizontalité et à la verticalité. Cette sorte d'inconfort non linéaire du positionnement du spectateur oblige celui-ci à s'engager dans un dialogue autant physique que visuel avec une œuvre défiant toutes les facilités, se référant à l'histoire de l'art et de la sculpture pour mieux en prendre distance, en s'inscrivant dans ses marges pour, paradoxalement, s'appuyer sur celles-ci pour développer un corpus à nul autre pareil, en perpétuel renouvellement et évolution, tout en restant parfaitement identifiable à son auteur.

Les grandes expositions de Didier Vermeiren sont relativement rares, ce qui confère à chacune d'entre elles un statut particulier et surtout une expérience à ne pas manquer. Ce fut encore le cas cet été avec celle qui vient de se tenir dans le vaste espace industriel de la galerie de Pietro Sparta à Chagny, en Saône-et-Loire. Le sculpteur y a rassemblé pas moins d'une quinzaine d'œuvres offrant une sorte de condensé des plus diversifiés de sa pratique couvrant quatre décennies, puisque l'œuvre la plus ancienne date de 1984 et la plus récente de cette année. Jouant notamment des rapports d'échelle et de volumétrie entre ses pièces, autrement dit d'équilibres savamment orchestrés, Vermeiren livre ici une promenade des plus libres dans son corpus. Il intègre même, probablement pour la première fois, le plan de la salle dans une de ses œuvres, comme une mise en abîme tautologique, à peine perceptible comme il se doit. Ce plan se loge en effet sur les six faces ajourées d'un cube en bois, comme un socle évidé ne renvoyant qu'à lui-même, jeu d'échelle toujours.

Yves Zurstrassen

Le peintre Yves Zurstrassen s'est lui vu offrir l'intégralité des quatre vastes espaces de la galerie Ceysson & Bénétière à Saint-Étienne pour y déployer autant de séries de ses peintures réalisées au cours de ces huit dernières années. Sous leur apparence abstraite, elles révèlent un minutieux travail dé-

rié. Une élégante publication vient par ailleurs souligner la part importante d'un aspect moins connu de son œuvre, celui des intégrations architecturales. Celles-ci peuvent parfois être d'envergure, comme celle du plafond de la grande salle de spectacle du Delta, la Maison de la Culture de Namur.



- Didier Vermeiren: *indiquer plutôt* : Didier Vermeiren, « Open Space, Chagny », 2024 (bois partiellement peint), Chagny, galerie Pietro Sparta, © Didier Vermeiren, ADAGP.

coups au pochoir, de collages, de recouvrement, de superposition, d'arrachages, où formes et couleurs viennent se chevaucher, recouvrir la toile jusqu'à la saturation. Ces différentes opérations lui permettent de créer des œuvres empreintes d'un rythme certain, grâce à des équilibres de formes souvent au bord de la rupture, ce qui fait de cet artiste un maître de ce que l'on pourrait qualifier de composition improvisée, soit celle dont le travail méticuleux s'efface derrière le résultat final. Celui-ci déborde d'une énergie picturale condensée dans les formats carrés, manifestement privilégiés par l'artiste.

L'exposition s'articule autour des séries sur lesquelles le peintre travaille parfois simultanément et dont certains intitulés ébauchent des pistes de lecture, comme les quasi monochromes rouges de *Blooming* qui donnent leur titre à l'exposition, les *Summertime* de 2016 et cette suite des *Enigma* qui porte bien son titre et pourrait qualifier bien à propos cette œuvre picturale des plus personnelles.

Cette manifestation conséquente met aussi en exergue le travail d'Yves Zurstrassen sur la mosaïque dont une fresque pérenne vient colorer et dynamiser l'espace du restaurant de la gale-



Yves Zurstrassen, *vue de l'exposition « Blooming », 2024, Saint-Etienne, galerie Ceysson & Bénétière (photo Cyrille Cauvet).*

sa carrière, il résida pendant deux ans à Anvers dans la Maison Guette, la seule construction de l'architecte en Belgique, réalisée à ses débuts. Une peu plus de quarante ans plus tard, avec une œuvre largement arrivée à maturité depuis de nombreuses années, le peintre belge retrouve l'architecte moderniste qui a inspiré son travail pictural dans un des bâtiments les plus emblématiques de ce dernier, le couvent de La Tourette à Éveux, non loin de Lyon.

Comme il se doit, l'exposition débute par les travaux réalisés durant sa résidence à Anvers. On pourrait les qualifier d'œuvres de jeunesse, si ce n'est qu'elles annoncent le futur de cet artiste de « l'abstraction indicible ». C'est essentiellement le support qui a changé, car comme l'explique Michel Mouffe : « Je fabrique mes châssis (mais) j'ai remplacé les croisillons en bois qui les maintiennent par une structure métallique qui repousse la toile vers l'extérieur, la déforme. Le châssis, comme la surface du tableau, s'en trouve transformés, l'espace pictural démultiplié. »



Michel Mouffe, « *Into the Veil* », 2024 (acrylique sur toile), Éveux, Couvent de La Tourette (photo Jan Liégeois).

Michel Mouffe

Avec son exposition récente au couvent de La Tourette construit par Le Corbusier, c'est une invitation de choix qui a été faite à Michel Mouffe. Il y succède en effet à Alan Charlton, Anish Kapoor, Anselm Kiefer, Giuseppe Penone, et bien d'autres. Mais c'est surtout pour lui une sorte de retour aux sources puisqu'au commencement de

tuent autant de caractéristiques de l'œuvre architecturale de Le Corbusier (à l'inverse de ses peintures). Il en va de même pour les contrastes abrupts qu'il opère entre opacité et lumière, avec sa façon particulière de cadencer les rideaux de verre de ses façades en autant de fenêtres verticales venant briser l'horizontalité des murs. C'est sur cette horizontalité brute que viennent s'accrocher les tableaux de Michel Mouffe, comme s'ils avaient été conçus pour la circonstance selon une forme d'intégration visuelle, quoique temporaire, qui n'aurait certainement pas déplu à l'architecte. À deux générations d'intervalle, ce dialogue entre architecture et peinture semble aller naturellement de soi, entre deux démarches radicales, où les murs en béton gris de l'un fournissent un support privilégié aux toiles fluidement colorées de l'autre.

Celles-ci restent difficiles à décrypter visuellement, entre les champs picturaux déjà évoqués et ouverts à de multiples interprétations et à ce que Michel Mouffe pointe comme une « profondeur plate ». On en revient ici aux châssis métalliques qui viennent perturber ses paysages immatériels ou ses semblants de monochromes vibrants. Rétive à tout regard univoque depuis quatre décennies, la peinture de Michel Mouffe n'en reste pas moins une expérience quasi optique et sensorielle, à chaque fois renouvelée. Dans le contexte architectural et religieux du couvent de La Tourette, elle acquiert une dimension quasi métaphysique.

Bernard Marcelis

(1) Du titre de la célèbre exposition « *Fundamentele Schilderkunst* » / « *Fundamental Painting* » qui s'est tenue au Stedelijk Museum d'Amsterdam en 1975.

« Didier Vermeiren », Chagny, galerie Pietro Sparta, du 25 mai au 28 septembre 2024.

« Yves Zurstrassen. *Blooming* », Saint-Etienne, galerie Ceysson & Bénétière, du 13 septembre au 23 novembre 2024. Publication « Yves Zurstrassen. *Fresques Mosaïques 2020-2024* », Saint-Etienne, galerie Ceysson & Bénétière, 2024, 68 p.

« Michel Mouffe chez Le Corbusier », Éveux, Couvent de La Tourette, du 16 septembre au 23 novembre 2024. Publication éponyme, Paris, Bernard Chauveau Édition, 2024, 94 p. (37,00 €)

« The face is the thing »



Katlego Mashiloane and Nosipho Lavuta, *Ext. 2 Lakeside Johannesburg 2007* from the series *Being*

L'été à Londres

L'été, à Londres, pour peu qu'il soit maussade, se prête à la contemplation et à la flânerie. Les deux bien sûr marchent bras dessus, bras dessous, dans les parcs délavés par la pluie et les jardins bruissants de fleurs. Les yeux ouverts, l'esprit se demande quels mots mettre sur les images qui se succèdent, comment voir ce qui nous entoure et le garder en mémoire ; en d'autres termes, quels mots mettre sur les émotions – parfois plus éphémères que ce papillon bleu nuit fugacement entraperçu – pour qu'elles engraisent notre mémoire. Et, comme nous sommes à Londres, Virginia Woolf qui hante les rues de notre géographie mentale joint son pessimisme au nôtre : *But words, words! How inadequate you are! How weary one gets of you! How you will always be saying too much or too little! Oh to be silent! Oh to be a painter!*

Woolf conclut par ces sombres mots la recension qu'elle fait de l'exposition 'Personalities: Twenty-Four Drawings' du peintre Edmond X. Kapp(1), en d'autres termes, des portraits de célébrités. Il lui faut se rendre à l'évidence : sans un visage, sans un portrait qui puisse être exposé à la National Gallery ou ailleurs, la personne la plus noble, la plus vertueuse, la plus illustre, n'a pas d'âme. Pas de consistance, pas de personnalité. En un mot, pas d'existence. *The face is the thing.*

Terrible constat qui ne touche pas uniquement le passé, c'est-à-dire, ce qui existait et n'existe plus, mais également le présent : être, voyez-vous, ne suffit pas. Encore faut-il être vue, étalée, exposée, montrée. Alors les artistes peignent, sculptent, tournent, photographient l'invisible et collectionnent les réels. Les artistes archivent le monde pour qu'il existe encore, ou enfin, bruyamment. Par leur geste, ce qui a été et ce qui est, ici et ailleurs, peut être et pourra être vu et, non pas revivre, mais vivre une existence revisitée d'un point de vue à chaque fois différent puisque chaque vision est la première, chaque vision est neuve et découvre le monde, comme Psyché dévoile son amant endormi à la lueur d'une chandelle pas trop fière. La comparaison a beau être boiteuse – de Psyché à la femme de Lot et de Narcisse à Orphée, voir équivaut à perdre ce qui est, fugacement, entrevu – elle met en évidence l'importance de l'archive, à la fois support et domiciliation, objet mémoriel, trace destinée à être collectionnée et préservée autant que montrée et transmise dans une conversation qui ne peut, qui ne doit pas se tarir. Ne sont-ce pas là, d'ailleurs, les fonctions des musées et des centres d'art que de conserver et d'exposer, même si, lieux de mémoire, ils sont aussi le lieu de l'actualisation d'un pouvoir ?

Zanele Muholi

Dans le cas de la Tate Modern, fondation privée à vocation éducative où nos pas, insidieusement, nous mènent, le pouvoir est celui de l'argent. L'immense bâtiment qui s'élève le long de la Tamise, impressionne et l'on se dit, en pénétrant dans le hall comme dans la gueule de l'ogre ou de la baleine, que c'est bien là le but. Et si l'on feint de s'étonner d'y trouver les photographies de Zanele Muholi, activiste visuelle sud-africaine qui photographie sa communauté queer violée, assassinée et invisibilisée, si le contraste entre le Bankside londonien et les quartiers noirs de Johannesburg frappe, on ne peut s'empêcher de tirer à l'artiste son chapeau : olé ton clitoris !

Au gré des salles se succèdent les archives que Muholi a constitué – et continue à rassembler – au fil du temps. Toutes ses photographies documentent et visibilisent, font exister les lesbiennes, bisexuelles, transsexuelles, non-binaires et drags sud-africaines. Elles leur restituent leur dignité, célèbrent leur beauté et laissent éclater la joie et la vie qui bouillonne. Tous ses portraits, de même que les autoportraits par lesquels elle continue ce même travail de visibilisation de la digression et de la divergence – de la couleur de peau, du genre, de la sexualité – font l'objet d'une mise en scène soignée. Ce ne sont pas des clichés à la sauvette ou des photos machinales, voire mécaniques, de téléphones portables, mais des poses étudiées et pensées pour donner à voir la personnalité, l'âme des modèles, pour que leur valeur, cette valeur unique de toute vie humaine, leur soit reconnue ; leurs regards, fixés sur nous, nous mettent au défi de ne pas détourner la vue et d'enregistrer leur présence dans nos rues, nos vies, nos paysages fictifs et réels.

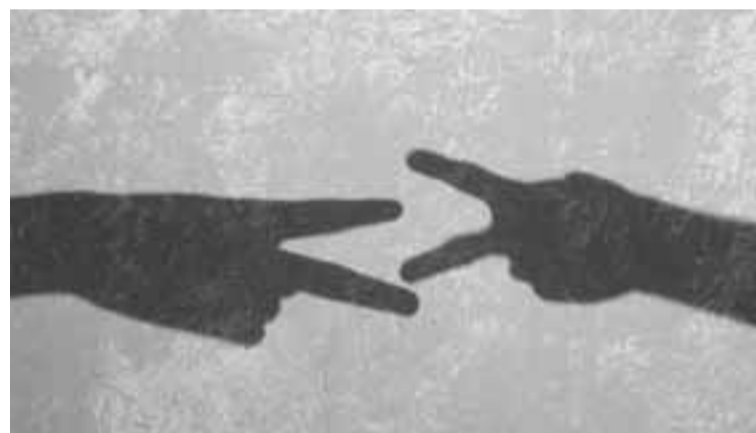
Collectionner et archiver ces existences que d'aucuns voudraient nier constitue chez Muholi un acte militant à multiples tranchants : il s'agit tout autant de préserver que de montrer, de connaître que de reconnaître, de témoigner que de prouver. Contre la grande entreprise d'uniformisation, appauvrissement et stérilité de la pensée dichotomique, les photographies de Zanele Muholi attestent de la diversité de la vie et plaident pour le foisonnement et le baroque.

Francis Alÿs

En retraversant la Tamise sur le pont du Millenium, la passerelle de Norman Foster qui crisse sous le vent et la pluie comme un fameux trois-mâts, on se heurte inévitablement aux couples et groupes d'amies qui, malgré la grisaille et l'humidité, sourient de toutes leurs dents face à l'oeillon de leur portable. Les selfies s'accumulent dans les mémoires et sur des serveurs de plus en plus gigantesques, mais toutes les mémoires ne se valent pas, et toutes les collections et les archives non plus.

Le Barbican accueille un autre archiviste, l'artiste belge Francis Alÿs. Depuis 1999 il documente, conserve et répertorie des jeux d'enfants qu'il filme et montre gratuitement sur sa chaîne YouTube (2) mais aussi dans des galeries, des musées et des centres d'art, comme ici. Les écrans où se déploient les jeux d'enfants capturés par sa caméra à travers le monde et, singulièrement, dans des pays en guerre, saturent une salle d'exposition pourtant spacieuse ; les cris y résonnent comme dans une cour de récréation mais les adultes qui déambulent et se faufilent d'une projection à l'autre ont le regard sérieux et concentré, anxieux même de parvenir à lire, dans la multiplicité des images en mouvement et la surabondance de sons, quelque message universel.

C'est un autre contraste qui frappe ici ; voilà que le jeu, cette activité proprement subversive dans ce qu'elle a de détournement de l'utilité, de la fonctionnalité et de la rationalité, envahit un de ces lieux où le pouvoir se déploie ; où il collecte, préserve et montre des œuvres et, ce faisant, décide de ce qui est et n'est pas de l'art, tout comme l'artiste décide du cadre et de l'objet qui échappera à l'effacement du réel. Donner à voir est faire exister. Ce sont des histoires de démiurges, après tout, certains plus sympathiques que d'autres. Enfants de toutes origines semblent unis par une sorte d'internationale du jeu. Pas de console vidéo, ici, rien que le corps – bras, mains, pieds, jambes, tête – la rue ou le parc, les objets les plus



Francis Alÿs, *Ricochet*

banals, détournés de la fonction que les adultes lui ont assignée. La guerre n'y échappe pas ; singée, comme dans cette vidéo où des enfants ukrainiens, revêtus d'un treillis et armés de jouets, arrêtent les voitures dans la rue pour exiger des conducteurs le mot de passe prouvant leur ukrainité, ou réinventée par des enfants qui remplacent les coups de fusil par des éclats de soleil captés par des miroirs, le tout dans un décor de ruine, elle apparaît dans toute l'horreur de son absurdité et sa médiocrité.

Si chez Muholi, le collectif se mue en singularités, en vies uniques et précieuses, le singulier, chez Alÿs, se mue en collectif : ce sont les enfants, les jeux, les règles. De l'immobilité qui éternise le moment, on passe au mouvement qui ne s'intéresse qu'à lui-même et n'existe que pour la pure joie de bouger ou de manipuler, sans autre but que celui de s'intéresser à la chose, l'objet, la balle, le pneu que l'on fait rouler ou la capsule de bière lancée en l'air ; les mains qui touchent et se touchent, les jambes qui courent, sautent et dansent *for the sake of it*, parce que, au fond, c'est cela l'important, en témoigne la vidéo où deux équipes d'enfants et adolescents jouent au football avec une balle fantôme, un ballon inexistant et qui, pourtant, passe d'un pied à l'autre, dribblé, feinté et shooté. Jusqu'à l'explosion, quelque part, d'une bombe qui disperse les joueurs.

L'enfant, nous rappelle Benjamin, est flâneur, collectionneur et joueur, toutes incarnations de l'oisiveté : chacune de ses figures trouve dans son activité la fin et les moyens, le flâneur dans les choses entrevues au hasard des rues, le collectionneur dans l'ajout d'une énième pièce respectant les critères par lui établis et le joueur, dans les dés jetés au petit bonheur la chance. Et, nous rappelle Benjamin, l'oisiveté est la seule façon de contempler les choses. Quand nous sortons du Barbican, la pluie s'est tue. C'est une belle fin d'après-midi pour flâner dans les rues mais nous avons beau fouiller les trottoirs du regard, aucune main enfantine n'y a tracé, à la craie de couleur, les cases d'une marelle. Le paradis est-il perdu ?

Nadine Janssens

N.B. : l'exposition de Francis Alÿs au Barbican s'est achevée le 1^{er} septembre 2024. Celle de Zanele Muholi est visible à la Tate Modern jusqu'au 26 janvier 2025.

Virginia Woolf, « Pictures and portraits » (1920), in *Oh to be a painter !*, David Zwirner Books, New York, 2022.

²<https://www.youtube.com/@FrancisAlÿs>

ESPÉRANCE DE BON CAP

ALAIN GÉRONNEZ

16.11.24 – 15.12.24

SECOND EDITION OF THE LECTURE AND SCREENING PROGRAMME

L'HEURE DE VÉRITÉ

WITH PHILIPPE VAN CUTSEM

FRIDAY 29.11.24 AT 19:00

Établissement d'en Face

OPEN: WED-SUN / 14:00 - 18:00 AND BY APPOINTMENT

À corps perdus Jean Janssis

Du 9 novembre au 15 décembre 2024
Vernissage le vendredi 8 novembre à 18h30

à la galerie de Wégimont

L'artiste sera présent les 8 et 24 novembre
et le 15 décembre

Galerie ouverte le samedi et le dimanche
de 14h à 18h ou sur rendez-vous au 0477 38 98 35

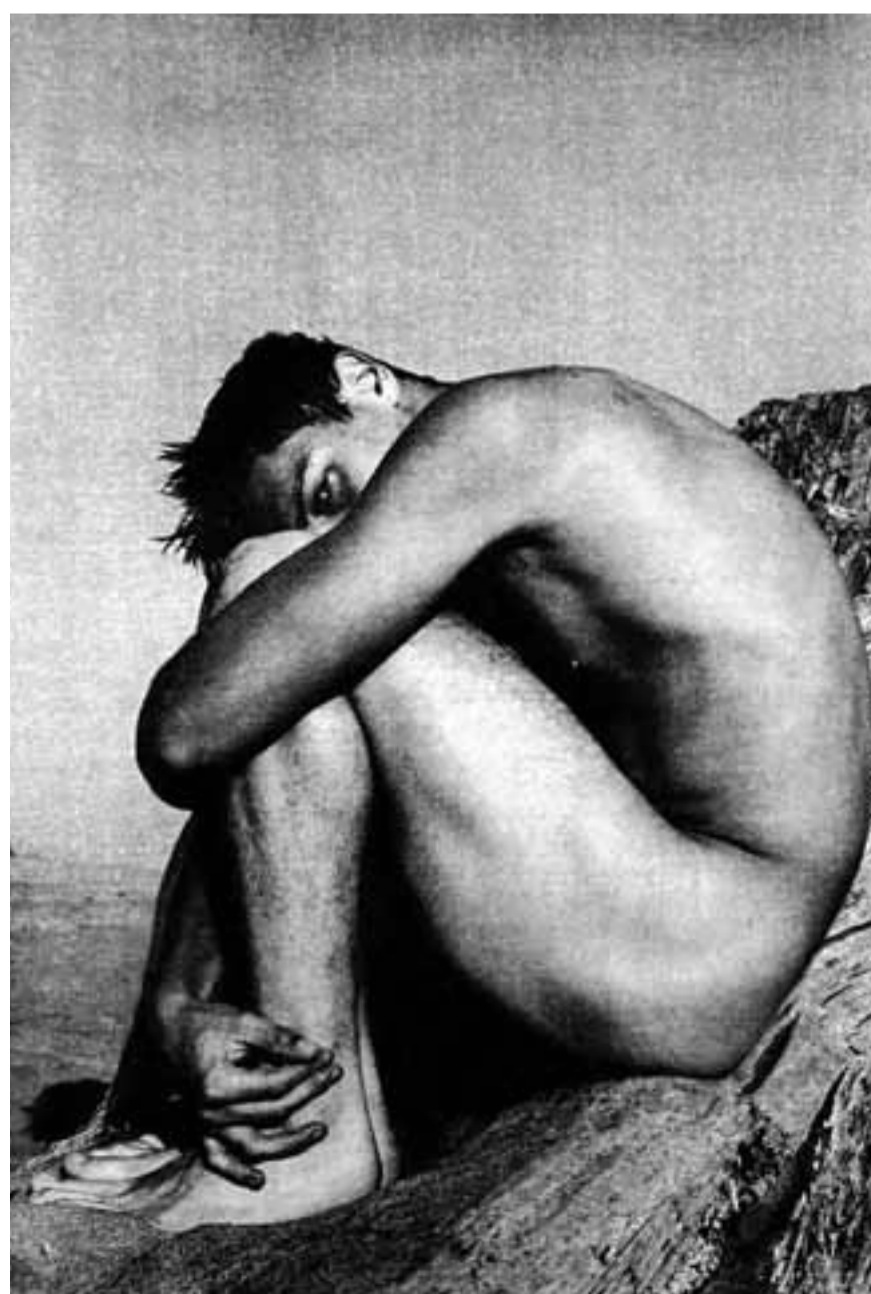
Exposition organisée en collaboration avec
la Province de Liège - Service Culture
et en collaboration avec la Fédération Wallonie-Bruxelles

Asbl Wégimont Culture
Domaine provincial de Wégimont (entrée bas)
Chaussée de Wégimont, 76 à 4630 Soumagne
Informations 0477 38 98 35
info@wegimontculture.be

Galerie Wégimont
Culture



Province
de Liège



JE NE SAIS PAS POURQUOI MAIS JE LE FAIS

Avec son allure de dandy, son costume trois pièces caractéristique et sa coiffure gominée, Messieurs Delmotte parcourt la ville comme il pourrait parcourir la vie. En léger décalage. L'exposition *Bonjour chez vous*, actuellement à la New Space, reflète cette impression constante. Dense, elle retrace de multiples facettes de l'artiste qui, comme des morceaux de vie, s'entremêlent pour proposer un regard « rétro-prospectif » sur son œuvre.

Bonjour chez vous, le titre de l'exposition, constitue une première clé permettant d'aborder la pratique de Messieurs Delmotte. Réplique culte de la série « The Prisoner », cette simple phrase réitérée à longueur d'épisodes souligne l'existence paradoxale des habitants du Village, conformés à participer aux intérêts du bien commun. La répétition de ces interpellations, somme toute banales, amorce un décalage insidieux, désœuvrant et parfois malaisant pour le spectateur. Petit à petit, l'individu s'efface et disparaît au profit d'une certaine collectivité. Cette dissonance par rapport à la réalité est un des éléments que l'exposition et l'œuvre de Messieurs Delmotte mettent en évi-

irrépissible d'actions immédiates. L'ici et maintenant s'y matérialise avec une simplicité parfois désarmante. Pas de décors grandiloquents, ni de mises en scène outrancières. Peu d'accessoires et de paroles qui forcent l'attention sur chaque acte de l'artiste. Cette économie de moyens amplifie le non-sens de ses actions et, plus généralement, l'absurdité de certaines situations. Le spectre de Buster Keaton plane au-dessus du décalage burlesque distillé dans les actes performatifs de Messieurs Delmotte. Tout comme celui d'une longue lignée d'artistes qui ont pratiqué le geste – parfois considéré comme inutile ou idiot, voire médiocre – pour nous forcer, par leur absurdité, à nous interroger sur ce qui nous entoure. Tous proposent à leur manière de prendre le contrepied de la norme et de la conformité.

Cette filiation s'imisce aussi dans *Born to Lose*, installation constituée de 200 peintures trouvées ou chinées par l'artiste puis signées et datées de sa main. Tel un dj, Messieurs Delmotte remixe ces œuvres dans l'espace, les exposant tantôt à l'endroit tantôt à l'envers. Si la référence à Marcel Duchamp et à *Fontaine* est évidente, l'instal-



Une performance le jour du vernissage à la NewSpace © FluxNews
Pour ceux qui ne le savent pas encore le sirop de Liège chez Messieurs Delmotte c'est un peu comme la boîte Campbell's Soup d'Andy Warhol.

dence. Elle est provoquée notamment par la démultiplication de l'image de l'artiste – le « je » devient alors « ils », même dans l'adoption de son nom. L'impression est confirmée par les photographies présentées dans l'espace : vingt-et-unes sur le millier qu'il a réalisé (et qu'il continue de capter) y sont posées sur chevalet, telles des peintures anciennes. Les images performatives ainsi disposées encombrant la déambulation et contraignent le corps. Elles soulignent la particularité de la posture de l'artiste, qui se dessine sur trente années de création. Par les poses adoptées, tantôt drôles, tantôt interpellantes, elles questionnent notre rapport à la réalité et à une certaine conformité avec laquelle Messieurs Delmotte joue.

Ces images « fixes » acquièrent leur pleine dimension en regard de la sélection de vidéos issues d'une période couvrant les années 90' et 2000. La pratique de la performance et du happening s'amplifie au vu du foisonnement des vidéos qui se succèdent. De manière presque étourdissante, nous assistons à un flux constant d'images en mouvement, de courtes durées, desquelles on ne saurait détourner le regard. Il s'en dégage quelque chose de l'ordre de l'instantané, comme si les gestes de l'artiste relevaient d'un besoin

l'ation nous confronte aussi au mauvais goût et au kitsch de certaines toiles ainsi érigées au rang d'œuvres d'art ». En filigrane se dessinent plusieurs questionnements posés par l'ensemble : celui de ce que nous considérons comme conforme ou non à certains goûts artistiques dominants mais aussi celui du statut de l'artiste et de sa place au sein du marché de l'art.

Avec une touche d'humour propre à lui, Messieurs Delmotte donne un léger coup de pied dans une fourmière bien ordonnée, codifiée et normée. L'exposition grouille d'œuvres et d'interventions qui opèrent, par les décalages légers qu'elles enclenchent, un nouveau regard sur la réalité qui nous entoure. Les actions spontanées de l'artiste y sont considérées comme absurdes, emplies de non-sens burlesque. Mais peut-être est-ce avant tout l'absurdité du quotidien qui est ainsi mise en évidence plutôt que les gestes de l'artiste en eux-mêmes.

Céline Eloy



Un duo de choc, Alain De Clercq et Messieurs Delmotte à la NewSpace © FluxNews

Alain De Clercq a un rêve qu'il compte bien réaliser un jour: transformer l'ancien Palais des Sports de Coronmeuse en un musée d'art contemporain pour Liège qui accueillerait et mettrait sous le projecteur des artistes vivants locaux et internationaux. Totalement tournée vers ce projet, sa campagne politique lors des dernières élections lui a permis de récolter plus de 1200 voix de préférences.

Messieurs Delmotte : «Tout a été fait, mais nul n'est irremplaçable.»

Lino Polegato: Ta dernière expo en tant que commissaire artistique chez LLS Paleis à Anvers t'a porté à rendre un hommage à Francis Schmetz. Vous étiez très amis, qu'est-ce qu'il t'a apporté dans ton travail ? Vous étiez tous les deux antithétiques. Lui c'était plutôt la disparition de sa personne dans une finalité zen et toi c'est un peu le contraire?

MD: C'était une exposition organisée par Stella Lohaus, en collaboration avec Aurelia Declerq, Anny De Decker et moi. L'œuvre de Francis Schmetz est gigantesque! On a dû faire un tri. Je vois Francis comme un chaman, un rêveur. Il m'a appris sa façon de faire, un processus très mental. Il disait « Ce n'est pas le ciel qui est bleu, c'est le bleu qui est bleu ». C'est une poésie très philosophique. C'est un mystique sans l'ésotérisme. Chez moi, ce sont des multiplications d'identités. Par cette façon de faire, je dissous l'artiste que je suis. En me multipliant, je me fais disparaître. C'est une forme de disparition, dissolution, substitution. Pour moi la modernité c'est l'usure. Quand on fait des choses nouvelles, tout finit par s'user comme l'art moderne s'use. Nous n'avons plus les yeux pour regarder un Kandinsky ou un Miro. En art contemporain nous avons toujours ce besoin de nouveau. Pour répondre à la phrase de Francis « Tout a été fait sauf par toi » j'ai écrit: «Tout a été fait, mais nul n'est irremplaçable.» Entre son côté chaman et mon côté dandy, nous réussissions à nous entendre.



Annabelle Dupret est la rédactrice en chef de cette nouvelle revue en couleurs qui se la joue résolument hors cadre dans le champ de l'art. Derrière la légèreté affichée perce une stratégie claire : affirmer un positionnement délibérément en opposition, pour se distinguer dans un paysage saturé de propositions alternatives.

Résolument tourné vers le visuel OR BOR se veut un poil à gratter pour tous les psychorigides du monde de l'art. Quoi de plus naturel de se tourner vers Messieurs Delmotte, le maître de l'absurde pour faire monter la sauce. En élégant costume trois pièces, il réalise ses gestes incongrus, décalés et en dehors des protocoles attendus.

Le format livre cartonné style pour enfants aide énormément à franchir le cap. Une excellente méthode pour faire une éducation artistique. Petits et grands confondus. Vendu 28 € dans toutes les bonnes librairies d'art.



À travers portes et fenêtres, Matisse chez Beyeler



Vue expo Matisse, © Philippe Delaite

Je ne peux dire à quand remonte ma première visite à la fondation Beyeler, ce devait être à l'occasion d'une rétrospective Mark Rothko qui montrait quelques-unes des œuvres de l'artiste antérieures à la période qui l'a fait connaître et je me souviens avoir noté dans un carnet, ce souhait de l'artiste « Ce serait bien que l'on puisse construire partout dans le pays des lieux, des sortes de petites chapelles, dans lesquelles un voyageur ou un promeneur pourrait longuement méditer sur un unique tableau accroché seul dans une petite salle ».

Un lieu de silence à l'écart des bruits du monde. En plus de cette rétrospective, la fondation construite par Renzo Piano, proposait quelques tableaux de sa collection permanente. Et là, surprise et émerveillement, un immense Monet en regard d'une immense baie donnant sur une pièce d'eau où flottaient des nymphéas !

Cet automne, la fondation propose une rétrospective consacrée à Henri Matisse. Depuis le début des années nonante, la publication du livre de Pierre Schneider et la « redécouverte » de Matisse, on a pu voir plusieurs rétrospectives consacrées à l'art de Matisse, des expositions qui nous ont montré des tableaux conservés en Russie, des rétrospectives générales, d'autres consacrées à certaines périodes de sa vie, d'autres enfin qui insistaient sur le rôle qu'avait pu exercer le peintre sur les nouvelles générations. Et quelquefois, il faut bien le dire, à vouloir tout montrer, on courtait le risque d'épuiser le visiteur, de lui faire perdre l'appétit de regarder et de découvrir. Ici, rien de tout cela. L'exposition offre septante tableaux. Septante tableaux et quasiment septante incontournables chefs d'œuvre. Des chefs d'œuvre qui arrivent du Centre Pompidou, de Stockholm, de Saint-Louis, de Washington, de Chicago, de Los Angeles. Seuls les célèbres tableaux de Vladimir sont restés au pays de Vladimir.

Ici les murs sont blancs, l'accrochage est sans faille, intelligent et sensible, les textes sont courts, rédigés en trois langues dans une police lisible, en noir sur blanc, situés à bonne hauteur et non pas écrits en blanc sur fond beige à cinquante centimètres du sol. On aimerait tant que des conservateurs et des prétendus spécialistes en muséologie de nos régions aillent de temps en temps prendre l'air du côté de Bâle !

On se souvient tous du credo de Matisse : « Ce que je rêve, c'est un art d'équilibre, de pureté, de tranquillité, sans sujet inquiétant ou préoccupant, qui soit pour tout travailleur cérébral, pour l'homme d'affaire, aussi bien que pour l'artiste de lettres, par exemple, un lénifiant, un calmant cérébral, ... quelque chose d'analogue à un bon fauteuil qui délassé de la fatigue physique ». L'exposition évoque cette formule célèbre bien sûr, elle permet aussi de retrouver tout au long des salles une

constante de l'œuvre même si celle-ci n'est pas explicitement mise en évidence par les commissaires de l'exposition. Quand on lit cette profession de foi, on pourrait penser que Matisse a recherché la facilité et qu'il va parvenir à nous endormir. Alors que, tout compte fait, c'est plutôt tout le contraire. Ou plus précisément, plutôt que de chercher la facilité, il recherche l'équilibre et l'harmonie en mettant ensemble des choses apparemment difficilement compatibles. C'est là que la fenêtre entre en jeu. A bien y regarder, dès les tableaux de la période fauve, Matisse multiplie les difficultés dans ses compositions. Ainsi rencontre-t-on un point de vue avec, à l'intérieur d'une chambre, un personnage dans un lit, une porte-fenêtre avec un paysage et au mur une peinture accrochée. Autrement formulé, plusieurs logiques distinctes sont associées et assemblées. Je pense aussi à ce tableau parisien de 1914 avec ce bocal de poissons rouges et cette plante dans un pot disposés devant une fenêtre qui face à un paysage dans lequel on distingue un fleuve, un pont et des bâtiments. Je pense aussi à ce tableau fait à Nice en 1919 où l'on voit Matisse multiplier les difficultés, un personnage est assis sur une terrasse que l'on aperçoit grâce à la porte-fenêtre ouverte d'un appartement et dans cet appartement, un fauteuil crapaud avec son tissu et son motif, au sol un tapis avec son propre décor et enfin un tableau est accroché au mur. Les motifs, les sujets, les textures, les structures se multiplient, on les imagine dans la réalité toutes disparates, incompatibles et, par la magie de la peinture et du dessin, les couleurs comme les rimes graphiques, tout parvient à s'accorder. On pourrait multiplier les exemples et découvrir le génie de Matisse dans l'exposition avec ce fil rouge. La véritable leçon de Matisse, en ce qui me concerne, elle est là. Une leçon de peinture bien sûr mais une leçon d'humanité surtout. Car enfin, dans notre quotidien, ne sommes-nous pas tous constamment déchirés, écartelés, démantelés entre des voies, des contraintes incompatibles ? Ici, il les choisit, il les exploite, il les associe et en fait un tout.

Mais quand, alors qu'il est à Collioure et que pointe l'invasion d'août 14, il peint en septembre octobre cette incroyable « Porte-fenêtre à Collioure », il la laisse en l'état et rentre à Paris avec, dans ses bagages, un tableau mystérieux, intrigant, radical. La porte-fenêtre, à peine esquissée par deux bandes verticales de couleurs, est ouverte sur un immense rectangle de nuit où se distinguent à peine les motifs ouvragés d'une balustrade en fonte. Un tableau qui est tout le contraire de quelque chose « qui repose et délasse », un tableau que Matisse ne considère pas comme terminé mais un tableau qu'il gardera dans ses réserves toute sa vie durant et que personne, ou presque, ne pourra voir. Ce n'est qu'en 1966, c'est-à-dire 22 ans après sa mort, que le tableau est exposé pour la première fois. Est-ce à dire que

Matisse avait gardé le tableau secret parce que, trop inquiétant, il lui évoquait la perspective des horreurs de la guerre, parce qu'il contrevenait ainsi à son credo d'un art qui apaise ? Nous ne connaissons jamais la réponse. Toujours est-il qu'a posteriori - la tentation était trop forte ! - on imaginera bien évidemment Matisse précurseur de Barnett Newman, de Mark Rothko et d'Ad Reinhardt. La Porte-fenêtre à Collioure annonçait à la fois les « zips » de Newman, les grands rectangles épurés de Rothko et les noirs de Reinhardt. Aucun des trois toutefois n'avaient vu le tableau de 1914.

Ce dispositif aux motifs apparemment incompatibles mais associés et, dans le cadre du tableau, harmonisés me fait penser à d'autres mise en cadre, à d'autres artistes, à d'autres formes d'expression même. Comment ne pas évoquer certaines photos de Henri Cartier-Bresson, des portraits de Matisse précisément captés peu après la seconde guerre mondiale chez le peintre dans la quiétude du pays niçois. Le plus célèbre de ces portraits, le plus fréquemment reproduit, montre le peintre assis au plus profond d'un large fauteuil, une colombe docile à la main, le regard attentif au profil de l'oiseau qu'il capte dans un grand carnet posé sur les genoux, à l'avant-plan une cage sur laquelle posent paisibles trois autres colombes tandis qu'à l'arrière-plan, une autre cage, vide celle-là répond à celle du premier plan. Il y a aussi cet autre photo, beaucoup moins connue, où le peintre apparaît, toujours dans sa villa Le Rêve à Vence, cette fois debout au fond d'un atelier que l'on découvre depuis une autre pièce sur les murs de laquelle apparaît Le Rêve de 1940. Dans les deux photos, comme dans certaines autres prises par Cartier-Bresson à cette époque, le photographe, comme le peintre tout au long de sa vie, réussit cette gageure de multiplier les centres d'intérêts dans le même cadre tout en parvenant à faire de cette diversité un tout. Il y a des oiseaux, des cages, des objets sur les tables, des dessins et des peintures accrochés au mur, une cheminée aux motifs sculptés... Et tout cela, toutes ces choses diverses, tous ces potentiels centres d'intérêts qui pourraient se nuire, qui pourraient nous distraire, tout cela s'assemble et forme un tout cohérent. Comme lorsque Matisse associe une table avec une corbeille de fruits, une nappe aux motifs fleuris, un vase avec des fleurs, une peinture accrochée à un mur couvert de papier peint et une fenêtre par laquelle on découvre un jardin, des fleurs, des arbres et une maison...

Il y aurait aussi peut-être, moins complexe, cette célèbre photo que prend Willy Ronis dans le Lubéron : une pièce sombre, quelques objets posés sur l'appui de fenêtre, un mortier et quelques vieux journaux repliés dans un coin, un garçon qui lance son planeur depuis la terrasse inondée de la lumière de l'été. Willy Ronis, Henri Cartier-Bresson, on pourrait

aussi citer Robert Doisneau, Izis, André Kertész, Edouard Boubat... ces photographes humanistes de l'après-guerre avaient une telle empathie pour leurs sujets qu'ils savaient capter l'instant, le deviner même, saisir la fraction de seconde où les différentes - et quelquefois très antagonistes - composantes de l'image faisaient sens.

Comment ne pas penser aussi, pourquoi pas, au commissaire Maigret qui, lui aussi se distingue par sa capacité à non pas identifier et isoler un indice mais à respirer une atmosphère, à ne pas extraire, à ne pas juger mais avant tout à saisir un tout et, par-là, à comprendre.

Comment ne pas aussi penser à ces ambiances de bistrot particulièrement enfumés saisis en plan large par la caméra de Claude Sautet, quelquefois même depuis le trottoir d'en face, ces bistrot où chacun s'interpelle, où chacun se confie, où il fait bon vivre parce que le souffle de l'amitié y est palpable et qu'elle fait chaud au cœur. Surtout quand il pleut dehors...

Sautet, Simenon, Cartier-Bresson sont-ils si éloignés de Matisse ? Après tout, ne parlent-ils pas une même langue habitée par le souci de l'humain. Une même ambition d'empathie. Une même ambition de faire du lien là où habituellement d'autres chercheraient à opposer et à isoler.

Cela dit, la fondation Beyeler, à côté de cette exposition temporaire propose, comme chaque fois, un accrochage de quelques-uns de ses chefs d'œuvre. Cette fois, sous le prétexte d'évoquer la célèbre formule de Schiller de 1795 « L'art est fille de la liberté », la fondation emmène le visiteur dans des confrontations originales et interpellantes. Un régal là aussi de sensibilité et d'intelligence dans le choix opéré et la mise en dialogue. Des correspondances étonnantes naissent entre des portraits de Ferdinand Hodler, de Marlène Dumas, d'Elisabeth Peyton et d'Edouard Manet, plus habituelles mais toutes aussi savoureuses entre des compositions de Paul Cézanne, Piet Mondrian, Georges Braque et Pablo Picasso ou entre un Barnett Newman, un Mark Rothko et un Ad Reinhardt (comme par hasard à quelques mètres de la salle où est exposé la Porte-fenêtre à Collioure !). On notera aussi des Peter Doig et un Michael Marmite accrochés dans une salle voisine de celle des Acanthes (Paysage marocain) fait par Matisse à Tanger en 1912... On découvrira aussi avec intérêt une salle consacrée à Thomas Schütte et une autre où règne le grand tableau des Nymphéas de Monet.

Philippe Delaite

Matisse Invitation au voyage, Fondation Beyeler, Riehen (Bâle) jusqu'au 26 janvier.

PS : Si vous allez à la Fondation Beyeler en voiture, sortez de l'autoroute Strasbourg - Bâle à hauteur de l'aéroport, direction Lörach ensuite, une fois en Allemagne, vous jetez un coup d'œil à l'usine Vitra (avec des bâtiments construits par Ando, Gehry, Hadid, Herzog et de Meuron, Prouvé et Buckminster-Füller), vous traverserez Weil-am-Rhein et vous passerez ensuite la douane suisse à la sortie de la localité, la Fondation est quelque centaines de mètres plus loin. Cette solution vous permettra d'éviter Bâle, ses feux rouges, ses trams et ses embouteillages. Vous accéderez à Riehen sans devoir acheter la vignette des autoroutes suisses.

Gravure et *Points de vue*

Après le concours, la Triennale de la Gravure ouvre dès la fin novembre 2024 une exposition à la Boverie et disséminés en province de Liège des événements sont organisés pour honorer la Fête de la Gravure jusqu'à la mi-mars 2025.

Dans ce cadre, en la salle Ulysse Capitaine des Fonds patrimoniaux de Liège, la Nouvelle Poupée d'Encre présentera ses Calendriers 2025, avec trois versions différentes et 24 gravures originales. Elle déploiera également une exposition collective intitulée *Points de vue* avec son groupe habituel ainsi qu'avec deux étudiants de l'Académie des Beaux-Arts de Liège, deux étudiants de l'Académie de Verviers et quelques autres plasticiens invités. Maria Pace reprend en une phrase les mots brassés en mode brainstorming par les membres de l'asbl pour aboutir à ce titre :

« Appuyée à la fenêtre, elle imagine le paysage comme une espèce d'espace, comme un pays sage, elle détaille le panorama jusqu'à l'horizon, à la perspective d'un pays grave. C'est un point de vue. »

Pour aborder ce vaste sujet, les artistes de la Nouvelle Poupée d'Encre ont choisi de s'atteler à la tâche en dépliant leurs points de vue singuliers sur ce qu'est pour chacun, chacune, un point de vue. Ainsi Clémentine Thyssen présentera des petits formats, paysages vus de sa fenêtre. Jean-Michel Uyttersprot présentera aussi des paysages en xylogravure. Thierry Wesel proposera des sérigraphies, des vues sur la Meuse depuis Ougrée avec aussi les Hauts Fourneaux, début d'une série intitulée «trente-six vues du HFB» qui s'apparente de très loin à la série de Hokusai, à celle de Henri Rivière, aux gravures de Georges Comhaire, de François Maréchal, etc. Marjorie Duquenne montrera des sérigraphies sur la thématique de l'île, copies de peintures qu'elle réalise. Philippe Delaite utilisera ses photos d'instant captés liés à la fuite du temps, photos saisissant le réel qui se présente à lui. Et le mot « saisir » définit le mieux sa démarche, sa qualité de regard sur le monde l'entourant. Il présentera neuf fragments d'un lieu qui lui est cher, suscitant un éventail de points de vue sur un même sujet gravé en pariant sur les perceptions et ressentis différents du public face à un même paysage, un objet, ou un intérieur.

Choisir un point de vue c'est révéler un panorama ou un pan de vie, c'est éveiller un cadrage précis et précisieux, c'est aussi parler de points de vue, de questionnements et réfléchir sur le comment approcher différemment la gravure souvent perçue comme une technique ardue qui rebute ou séduit. Tant du côté des artistes confirmés que du côté des étudiants en plein apprentissage, il importe de s'interroger sans relâche pour aller au-delà de la technique réclamant performance, pour l'utiliser comme levier au service d'une création sensible. Et cela n'est pas une question opposant graveurs anciens et graveurs contemporains. A l'époque la gravure pouvait très bien être utilisée uniquement en tant que procédé de reproduction pour créer des multiples. Des artistes ont œuvré de manière très fine. Dans ses gravures, Rembrandt a cherché comment aller plus loin dans ses noirs. Goya a aussi cherché à pénétrer la matière pour intensifier ses sujets. Et Degas alors que la photo existait déjà a joué avec le métal, a pris plaisir avec l'encre et ses multiples facettes. Et lors de ces recherches passionnantes advient le point de bascule où la technique devient art.

Dans les points de vue, il y a aussi une réflexion sur la manière de présenter les productions. Andrea Radermacher, la plus audacieuse, s'évertue à créer des supports insolites pour ses gravures déposées sous le chapeau d'un essaim de champignons. Roby Comblain pour sa composition dénommée *Scénolino*, assemble des papiers imprimés en lino, chiffonnés comme des galets, formant un amas serré, une densité de reliefs, un rendu à la fois esthétique et organique. Il prévoit de présenter, ainsi que Marie-France Bonmariage, des suspensions légères où les fins papiers reliés semblent prendre vie au moindre souffle. Ce duo joue aussi à alterner sous forme de cahier leurs lithogravures et gravures sur bois. Le jeu de transparence des papiers Japon crée alors d'autres formes, d'autres paysages, d'autres histoires au gré des pages se superposant. Leur travail délicat sera à découvrir dans des vitrines, protégeant les feuilles fragiles aux trames colorées. D'autres petits formats trouveront également leur place à cet endroit.

Au jeu des perspectives déroutantes, s'inscrit Maria Pace développant de faux effets miroirs avec son travail sur l'image et son double. Elle décrit son processus de création pour élaborer chaque couple de gravures. Comme toujours, elle travaille sur cuivre pour imprimer une première image sur du papier 250g. Ensuite, elle réimprime le résultat sur du papier Japon 40g et décolle la fine pelure, sorte d'empreinte du premier tirage. En fin de déroulement, elle pose côte à côte ces faux pareils. Dans sa manière de pratiquer la gravure, Maria Pace dit prendre une décision sur le regard. Elle réfléchit : « Comment être attrapé par l'image ? ».



Andrea Radermacher-Mennicken *Angebandelt*, (paysage social) hors de la série « Schwammerl », groupe d'objets, grandeur variable, eau forte sur plâtre, 2024



Marie-France Bonmariage Collab. avec Roby Comblain pour ces carnets qui seront présentés dans une vitrine

Pour cette exposition, elle pense l'image dans ses rapports d'épaisseur et crée un trouble dans les points de vue. Le sensitif est dès lors convoqué. Invitée en février par Karl Havelange, le directeur du MAD Musée, elle va investir une exposition participative où elle se connectera au lieu et aux œuvres. Une conférence avec l'artiste est programmée. Maria Pace préconise la forme « Questions-Réponses ». Elle se rappelle avoir été inspirée par l'émission *Les Rencontres du Papotin* où un philosophe accueillait à l'Institut du Monde Arabe des personnes handicapées prestant le rôle de meneurs d'entretiens. L'avait marquée le flot de questions vives, percutantes et touchantes.

Points de vue et la fête de la gravure s'annoncent riches en découvertes !

Pour terminer cet article, quelques informations sur les événements périphériques menés par les artistes de l'exposition *Points de vue* et aussi signaler une nouveauté à la Nouvelle Poupée d'Encre : Sous l'impulsion de Maria Pace, un atelier co-animé avec Maria Nacher et Raphaël Wu voit le jour rue de Campine, avec une presse fraîchement acquise. Pour toute information, contacter la responsable mariapace@me.com

Judith Kazmierczak

Fonds Patrimoniaux / Points de vue + les calendriers 2025

La Nouvelle Poupée d'Encre
Du 02 décembre 2024 au 16 mars 2025
Vernissage le samedi 30 novembre, de 17h à 19h
Îlot Saint-Georges à 4000 Liège

Art au centre

Exposition des étudiant·e·s de l'atelier de gravure de l'ESA / Sofie Vangor

Galerie Flux / Sérotonine

Sofie Vangor
Du 23 novembre au 20 décembre 2024
Vernissage le vendredi 22 novembre de 18h à 21h
Rue Paradis, 60 à 4000 Liège

Librairie Entre-Temps / Des boyaux sous le bitume

Sérigraphies de Thierry Wesel
Du 29 novembre 2024 au 31 janvier 2025
Pierreuse, 15 à 4000 Liège

ABC&Design

Marie-France Bonmariage
Roby Comblain
Dragana Franssen-Bojic
Du 8 février 2025 au 22 février 2025
Rue du Viaduc 28 à 4800 Verviers

Trinkhall / Graver, Résister

Conversations avec Maria Pace
Les Nocturnes du Trinkhall
Le 21 février 2025
Parc d'Avroy, 1 à 4000 Liège

GRAVER, RÉSISTER - CONVERSATIONS AVEC MARIA PACE LES NOCTURNES DU TRINKHALL

Vendredi 21 février 2025 à 19h

Au terme de ses déambulations d'automne parmi les œuvres du Trinkhall, Maria Pace présente le travail gravé qu'elle a réalisé autour et alentour de la collection, nouant avec le musée autant de relations d'amitié et de syntonie, autant de questions incarnées dans les silences de l'estampe.

Maria Pace:

« Depuis plus de quarante ans je pratique l'art de l'estampe, j'ai fait mienne la technique dite de la manière noire et surtout l'utilisation de son outil : le berceau. L'outil est devenu le prolongement de ma main. Je le berce des heures durant sur une plaque de cuivre. Ce que je donne à voir c'est le résultat de ces moments de rapport intime entre la plaque de cuivre, l'outil et moi. »

TRINKHALL MUSEUM
1, Parc d'Avroy, 4000 Liège
<https://trinkhall.museum>

À tu et à toi

L'exposition *performe* les œuvres, et les œuvres *performent* l'exposition. On est obligé d'utiliser ce néologisme, le verbe *performer*, pour expliquer ce qui se passe dans une exposition de Jana Euler. On a affaire à deux êtres vivants : les œuvres et l'exposition. On déboule en pleine scène de ménage : les deux membres de notre couple se jettent des assiettes à la tête. Un espace fait toujours quelque chose aux œuvres qu'on y expose. On est bien d'accord. Mais ici, l'espace ne se contente pas d'être écriin, faire-valoir, porte-parole du travail plastique. L'espace d'exposition a son mot à dire. Pour que cela ait lieu, Jana Euler ne laisse pas l'espace tel qu'il est. Elle lui ajoute quelques éléments ; elle le brusque ; elle le costume. Et aussitôt fait, voilà que notre espace se voit doté d'une incarnation. Pas tant divine que domestique : tout semble toujours se dérouler métaphoriquement dans une cuisine, dans la rue plus qu'en quelque temple chez Euler, là où le corps doit assumer son poids de chair, ses fluides, et les diverses gravités physiques comme morales que le monde s'emploie à lui assigner.

Dans sa nouvelle exposition à Bruxelles au Wiels, Jana Euler prend ainsi la décision de créer une scénographie semblant de prime abord classique. Ce sont en effet des murs blancs qui se succèdent et divisent typiquement l'espace en salles principales et secondaires, toutes disposées à accueillir les peintures que la dame crée. Mais à peine dressés, ces murs se voient entaillés à la hache, ou presque. D'un geste décidé, « quelqu'un » trace une longue diagonale dans le labyrinthe orthogonal des murs. Cette diagonale traverse le plateau du Wiels dévolu à l'exposition de Jana Euler de part en part, d'un coin à son coin opposé, faisant fi de tout obstacle rencontré, qui se voit abattu aussi sec. Le gyproc et les montants de fer soutenant les cimaises peuvent bien apparaître dénudés, violents, qu'importe. Ce qui compte est l'expression d'une autorité : au premier chef celle de l'exposition même, douée de vie. Si violente, si décidée et obsessive qu'elle en devient grotesque. Mais d'un grotesque raffiné.

Cette exposition de Jana Euler prend pour argument les villes de Bruxelles et de Francfort, entre lesquelles elle partage son temps. Et l'on comprend que cette découpe autoritaire des cimaises crée une première forte résonance avec la capitale belge et son histoire : c'est en effet dans cette ville qu'on a posé des gestes urbanistiques décidés. Ceux de Léopold II, aux origines germaniques, d'abord, ayant consisté à tracer de longues allées dans le tissu urbain de la ville. Ainsi de l'axe allant par exemple du Parc Royal jusqu'au Cinquantenaire, et qui se prolonge au-delà. Puis plus tard, dans la seconde moitié du vingtième siècle, au travers des gestes de Paul Vanden Boeynants et autres sbires, consistant notamment à raser des pans entiers de la ville pour accueillir de nouveaux quartiers d'affaires, ou pour établir une variété d'axes routiers dans le but d'amener la voiture au plus profond de la cité. Tout cela étant généralement fait au mépris du tissu urbain existant, de son histoire, de la manière qu'il eut de se développer organiquement.

Il nous faut suivre cette piste urbanistique car l'exposition de Jana Euler a pour titre *Oilopa*, un autre néologisme fleurant bon l'espéranto tout comme la start-up Internet, déterminée à se faire une place au soleil des résultats de recherche Google. Résultats tout encombrés déjà des noms de sociétés les plus improbables, exploitant toutes les ressources de la langue anglaise (pour l'essentiel), tâchant d'extraire de tout mot ses dérivatifs plus ou moins immédiats, simplifiés. Ce sont là de grands efforts pour s'activer dans les champs mystérieux de la suggestion subliminale, où l'on tente de nous vendre des choses en s'adressant à des couches sous-jacentes de notre conscience, dont on serait supposé ne pas avoir idée. Or quel est le mot qui se cache derrière cet effort linguistique, frayant avec le marketing digital que le titre de cette exposition illustre métaphoriquement ? C'est le mot *Europa*. Et quelle est cette start-up aux visées subliminales ? Ce serait donc l'Europe. Cette Europe qui est sensée nous unir. Mais qui commence très concrètement par lier deux villes comme Bruxelles et Francfort : l'une étant le siège des impénétrables institutions européennes, l'autre un grand centre de l'impénétrable finance.

Jana Euler persiste dans sa thèse, puisqu'elle ajoute le préfixe *Oil*, à notre Europe. Elle portraiture donc l'Europe comme une entité fondée sur le pétrole. La thèse est décidée, aussi décidée qu'une diagonale tracée avec force au sein des cimaises d'une exposition. Et d'ailleurs on peut se demander si dans le caractère décidé de cette thèse (de gauche), il n'y a pas une autre caricature à l'œuvre : celle d'un militantisme (voire d'un terrorisme) faisant lui aussi fi du bâti (institutionnel) existant, a priori édifié sur de bonnes intentions. Et se contentant de l'abattre à l'aveugle. Néolibéralisme et extrême (gauche) en prendraient donc tout deux pour leur grade. Bien qu'Euler ne soit pas tant moraliste que réaliste. Sous couvert de son penchant baroque, elle s'emploie avant tout à décrire les forces en présence, les factions engagées sur le champ de notre bataille de Waterloo, y compris en leur impulsion morale. Et que tonne le canon ! Et que battent les tambours ! Et que l'être humain soit, dans toute sa ridicule démesure. De là à dire quel est le camp moral



occupé par l'artiste, il y a un pas qu'on ne saurait toujours franchir. Au maximum, peut-on avancer qu'Euler occupe le camp de la dépression, qui sied si bien aux sociétés nord-européennes : cet espace continuellement hanté d'une sourde angoisse ponctuée de ses éclairs extatiques. Après l'impressionnisme : le dépressionnisme.

Nous devons insister un peu sur notre détour par le terrorisme (quoi de plus autoritaire que le terrorisme), dès lors que Bruxelles dans son passé récent eut à en faire les frais. Où les axes tracés autrefois par Léopold II retrouvèrent soudain toute leur vocation militaire, leur aptitude à servir un contrôle appuyé de l'espace. C'est Napoléon, dit-on, qui aimait les grands axes, au cas où il aurait fallu prendre une foule au canon. Intrigant aussi de songer aux lieux où se sont déroulés les attentats de Bruxelles : un aéroport et une ligne de métro. La construction d'une ligne de métro et d'un aéroport dans un tissu urbain n'allant jamais sans mal. Entailles profondes faites dans le corps complexe de la ville, qui n'y reste jamais insensible (cf. les remous actuels liés à l'extension du métro bruxellois). Comme le patient non anesthésié, quand on la coupe, la ville, elle crie. Et telle est notre exposition de Jana Euler, qui couine.

Nous poursuivons notre thèse urbanistique en nous attardant encore sur le fait que nous voyons apparaître, au bout de la diagonale tracée dans l'exposition de Jana Euler, une photographie du bâtiment même du Wiels, prise lors d'une exposition précédente, qui se voit imprimée sur un papier photographique adhésif, collé dans l'angle. Il en résulte un bizarre effet de perspective. Le point de fuite semble être sujet à une dilatation, à une anamorphose peu crédible qui, pour tout dire, semble le fruit d'une hallucination due à l'absorption de drogues chimiques. Très grande artiste de la perspective que Jana Euler. Tantôt, elle joue avec les tailles, démesurées, de ses sujets, installant des rapports improbables d'échelle. Tantôt elle institue des bizarreries dans son traitement de l'espace, relevant souvent de la dilatation : comme la pupille se dilue, comme le pain gonfle au four. C'est vraiment à un travail conséquent qu'elle s'attelle, car ce qu'elle fait là consiste à tenter de définir la perspective de notre temps. On connaît pour l'essentiel la perspective euclidienne occidentale. On a une vague idée de la perspective orientale. Ce sont nos deux références, celles qui fondent nos rapports aux images, et à l'espace, voire même à l'existence. Napoléon et Léopold II furent euclidiens. A ceci près qu'ils ajoutèrent à leurs avenues en enfilade un coefficient militaire, impérial. Mais tout cela est bien loin de nous dans le temps, déjà. Nous sommes au vingtième-et-unième siècle. Et on ne voit pas très clair. On ne sait pas très bien où on est. Si on est ici, ou là-bas, sur notre ordinateur, notre téléphone, ou dans la réalité. On ne sait pas très bien si on est encore sous l'effet de la cocaïne, ou déjà sous celui de la kétamine. On ne sait pas très bien si ces guerres lointaines nous concernent de près, ou si elles nous concernent de loin. On ne sait pas encore où on ira en vacances : si on ira en Turquie, ou à Bali.

Toutes ces nouvelles données impliquent de créer une nouvelle perspective. Comme Ucello, comme Giotto et les autres. Du coup, Jana Euler est au travail sur cette question. Sur sa feuille blanche, elle trace une ligne allant de Francfort à Bruxelles. Et au bout de la ligne, elle colle une photo du Wiels, où, ça y est, c'est son tour d'exposer. Bruxelles, Francfort, Bruxelles, Francfort... ad infinitum. On prend le train sur cet axe. On voyage léger, juste avec un attaché-case : on a désormais beaucoup de retard sur les datas qui, eux, ne prennent pas le train, voyagent à la vitesse de l'éclair. On essaie malgré tout de tenir le rythme, de vaguement déplacer notre corps

physique sur les autoroutes que nous avons tracées dans le monde digital, cette réalité physique qui nous colle encore et toujours à la peau. Et nous de suivre benoîtement ces satanés datas. On agit un peu mécaniquement, on carbure au café. On est un peu des zombies allant d'une station à l'autre de métro ou de train. Souvent, on prend l'avion, parce que cela va plus vite : on est propulsés plus rapidement aux confins de l'horizon, là où scintille le mirage. Et paf ! On se retrouve nez à nez avec lui. Ce matin encore nous étions là-bas. Et nous voilà ici. Enfin, en principe. Évidemment, on a constamment la tête ailleurs. Notre tête d'ailleurs, est ailleurs : elle est sur Facebook, Instagram, Tik-Tok et sur d'autres plate-formes, en ce moment même. Pendant que notre tête (réelle) fait la tête, au réveil, à l'aube d'une nuit sans sommeil, nos autres têtes tâchent de faire ailleurs bonnes figures.

Et puis, dans la vie néolibérale, il faut se donner des objectifs. Pour un artiste, cela consiste par exemple à recevoir le privilège d'exposer au Wiels. Le Graal de l'égo. On le voit, ce bâtiment de Blomme, là, dans le lointain ! On la rêve, cette exposition. Et puis, pour quelques élus, un jour, ça y est, il y a un train direct qui y conduit. C'est le tour d'Euler d'y aller : tout son ego, tous ses efforts d'artiste, partie du bas de l'échelle sociale, ont pavé la voie pour y aboutir. Mais une fois qu'elle y est, que peut-elle bien faire, bien y faire ? Arrivé à destination du rêve, en notre destination de rêve, que nous a vendu cette agence de voyages qu'est le monde de l'art, on a l'impression d'avoir trop bu de ce champagne que le néolibéralisme nous verse à pleines rasades. Il faut bien un lendemain de la veille ; une descente de drogues. Et alors, bonjour la dégringolade.

Dans l'exposition de Jana Euler au Wiels, il y a une salle entière consacrée à des photographies d'un quartier neuf d'allure anonyme, ressemblant à bien des quartiers de villes occidentales. Des bâtiments orthogonaux se dressent de part et d'autre d'avenues cimentées, qu'un paysagiste peu inspiré a agrémentées de quelques tristes plantes, sensées apporter « du bien-être ». Les photographies insistent sur un détail : les panneaux signalant que nous sommes dans une rue nommée *l'Europa-Allee*, l'avenue de l'Europe. Nous sommes sans doute à Francfort. Mais nous pourrions être dans bien des villes européennes. Chacune de ces villes s'emploie à baptiser l'une des allées de ses nouveaux quartiers du nom de l'Europe. Comme pour signer la molle, voire suspicieuse adhésion au projet communautaire. Les autres rues du tissu urbain existant sont déjà toutes chargées de signes ayant fait l'histoire de la ville, de ses habitants. Il n'y a pas trop de place pour l'Europe. Par contre, dans les nouveaux quartiers, éventuellement construits sur les gravats de quartiers anciens rasés, on trouve généralement place pour elle. S'installe ainsi une résonance européenne presque émouvante, à travers l'anonymat de ces quartiers dispersés au travers de l'Europe, communiant, se ressemblant du fait que furent utilisés pour les dessiner de même logiciels d'architecture, manipulés par des diplômés en architecture paresseux, lymphatiques, ou plus généralement bridés par les lois et les contraintes économiques dans leur créativité et fantaisie. Logiciels utilisés mécaniquement pour faire encore et encore des volumes vaguement affiliés à ce criminel qu'est le Corbusier. Et puis, en couronnement de ces sourds efforts, en lequel le béton est roi, comme s'il ne régnait pas encore assez (amusant de voir d'ailleurs que la brasserie édifiée par Blomme en son temps, aujourd'hui le Wiels, consiste en un hymne au ciment), il y a ce bref moment poétique de l'urbanisme, qu'on imagine communal, consistant à baptiser les rues nouvellement tracées. Et l'idée qui vient, presque lyrique, presque portée par l'hymne à la joie,



c'est l'Europe !

On est là très proche de Jacques Tati, et de son sublime et mal compris film en couleurs : *Playtime*. Nous retrouvons dans ce film son personnage fétiche, Monsieur Hulot, ou à tout le moins une variante de celui-ci, qui butte cocassement, nonobstant toute sa bonne volonté sur une architecture et un urbanisme sensés avoir été pensés pour son bien mais ne s'y accordant nullement à l'usage.

Mais nous devons faire un saut bien plus grand dans le temps, pour commenter cette série de photographies de Jana Euler. Nous devons revenir aux fondements de la perspective euclidienne, et à nul autre que Léonard de Vinci, et à son fameux dessin de « L'homme de Vitruve ». Tout le monde connaît cette feuille qui représente un homme nu, bras et pieds étendus, inscrit au centre d'un cercle, étant aussi un carré. C'est une image emblématique de la perspective, de la façon dont l'homme s'est envisagé à la Renaissance. Les bras et les jambes écartés expriment une volonté irrépressible d'extension. Une volonté d'embrasser le monde, mais aussi de le gouverner. Pour un peu, on le croirait écartelé, cet homme de Vitruve ciselé par Léonard, qui fut du reste un grand dessinateur d'engins de guerre. Comme si l'être humain à la Renaissance était déjà pris au piège de son propre expansionnisme. Il l'est décidément aujourd'hui.

Pourquoi est-il intéressant de revenir à cette œuvre? Parce qu'Euler a pris une bizarre décision formelle pour présenter ses photographies : un dispositif d'encadrement, fort peu courant a été utilisé, qui voit les photographies tenues par des pinces, arrimées aux quatre coins à une sorte d'armature. Comme si, là aussi, on dilatait, tendait la matière. Mais ici, d'une façon contrainte, forcée, comme quand on écartelait au moyen-âge un corps vil, punissable, en tirant sur chacun de ses membres. Ce petit dispositif complète la méditation à l'œuvre sur la perspective. Où l'on comprend que la « nouvelle » perspective -curieux de se souvenir en parallèle du mouvant allemand de la *Neue Sachlichkeit* auquel Euler n'est pas si étrangère- est non seulement gouvernée par une hallucination de nature chimique mais aussi de nature institutionnelle. Où l'institution (européenne) est gagnée par le don d'ubiquité : se retrouvant partout et nulle part à la fois, et scrutant le vide, sans laisser voir à ses ouailles si quelqu'un, de chair et d'os, se trouve ou non aux commandes. Être écartelé, aujourd'hui, en notre époque, consisterait donc à être assujéti, partout et en tout lieu, à la puissance institutionnelle, à sa menace, fictive ou réelle. Voire, être assujéti à la puissance médiatique, qui partout, va déformer votre image, votre visage, votre tête telle qu'elle est au réveil, en la dilatant, en l'écartelant, au vu et au su de tous et toutes.

Nous avons à peine parlé des toiles qu'expose Jana Euler. Elle est identifiée comme peintre après tout. Mais elle soumet ses œuvres comme son exposition à une telle puissance de vie, elle leur transmet une telle force performative qu'on ne sait même plus dire de quel médium, ni de quel genre les œuvres relèvent. On note divers procédés actifs dans les tableaux de Jana Euler. L'un d'entre eux, le plus évident, consiste en une dilatation du sujet, venant se frotter aux confins de la surface sur laquelle il apparaît. Le modèle est celui de la camisole de force : le sujet est enfermé dans les limites de la toile et cherche par tous les moyens à s'en émanciper, à y échapper. Le rapport entre sujet et toile est équivalent à celui qui pourrait exister entre la personnalité et la société en laquelle elle est sensée être, s'exprimer, exister. Il y a toujours une démesure. Le corps vit dans une situation étriquée, qui ne lui sied pas. Certains des tableaux les plus virtuoses de Jana Euler montrent des corps entortillés, dont les

membres s'enchâssent les uns aux autres, se confondent, se méprisent. Tableaux semblant illustrer la grande confusion des rapports émotionnels et sexuels à soi et à l'autre qui caractérise notre époque, vécue par médias interposés.

Un autre geste est celui d'une mise en miroir : le sujet se fait face, se scrute bêtement lui-même, en l'absence même, parfois, de visage. Il semble subir une sorte de dépersonnalisation, de dédoublement. Euler use d'atrophie et d'hypertrophie. Une tête se fait minuscule, un sexe immense. Des épaules, frêles, une bouche abusivement pulpeuse.

Elle se prête aussi au jeu du mimétisme extrême. Dans son exposition au Wiels, Jana Euler a peint plusieurs tableaux expressément liés au lieu : elle a ainsi représenté des machines d'aération qui sont fixées dans les hauteurs des salles d'exposition du Wiels, ad vitam. Elle a représenté ces machines de face, dans une muette facture réaliste. Comme pour faire planer la dite ubiquité de l'institution. Ce sont les toiles les plus abstraites de l'exposition, et à juste titre puisque l'institution porte de nos jours ce voile de la neutralité. Dans d'autres toiles, les marques d'une tautologie abondent. Ce sont des pinces de la marque Da Vinci, et des bombes de peinture aérosol de la marque Amsterdam, instruments même de la pratique quotidienne de la peintre, qui surgissent dans les œuvres en ayant soudain des bras, des yeux, des mains. Farfadets s'agitant, émanations animées de nos névroses, qui tout le jour, nous assaillent, qui jouent et rejouent les scènes de nos traumatismes, nous suivant comme des ombres. La tautologie, motif phare du minimalisme et du conceptualisme, sert ici à dépeindre, pas tant une élévation spirituelle, qu'au contraire un vécu irrémédiable du corps, de sa pesante incarnation physique, des rêves qui l'agitent et de l'impossibilité de les atteindre, nonobstant de décidés efforts. Je suis ici, je voudrais être ailleurs mais je suis encore et toujours ici.

Si ce n'est pas le corps qui s'y colle, c'est l'animal. On l'a dit dans un précédent article, Euler est une grande peintre humaniste, se servant du portrait de l'animal pour souligner en quoi les animaux viennent porter toutes nos peurs, toute notre énergie du désespoir, toute notre maladresse. Ils ont ceci de tendre, et ceci de semblables à nous, qu'au dernier instant, quand ils sont acculés dans l'espace contraint de la toile, sa faisant presque cercueil, ils ne sont rien d'autre que vulnérables, pathétiques. Là où de leurs pupilles apeurées émane tant d'effroi. Voilà ce que l'individu vit au long des allées de l'Europe : un existentialisme grisâtre et crayeux comme le ciment.

Une série très célèbre d'Euler représente des requins bondissant hors de l'eau, semblant toiser le navire de pêche qui les pourchasse en un dernier sursaut de défi, d'orgueil. Fascinante est cette série qui semble faire le portrait d'êtres puissants, perdant brusquement de leur superbe, de Weinstein à Strauss-Kahn, en passant par Trump. Euler décline cette série peinte dans l'exposition en des sculptures en céramique, dont on dirait qu'elles sont déjà les produits de merchandising de sa propre oeuvre, soit de l'événement médiatique à peine advenu. Portrait d'un capitalisme faisant feu de tout bois.

Enfin, l'une des salles les plus spectaculaires de l'exposition de Bruxelles est celle consacrée... au café. Dont on a dit plus haut combien elle est la boisson favorite des zombies que nous sommes. Ce sont d'une part de gigantesques grains de café, peints avec une malade précision. Et de l'autre, un tableau représentant une machine à café en action, toute fumante. Salle que ponctue des « sculptures » faites de grosses briques assemblées tantôt en cercle, tantôt en une sinuosité. Cette salle est des plus provocatrices, car on dirait qu'elle condense plusieurs problématiques que l'époque tente de digérer. Les grains de café démesurés font sourdement penser à des sexes féminins de femmes noires. A moins que ce ne soit la terre de la forêt vierge éventrée. Comme si ces sexes incarnaient l'apothéose du désir, inavoué, sourd, de l'homme blanc. Le désir de chair, confinant au viol, étant ici métaphore de l'exploitation avide des ressources premières de l'Afrique. Comme si l'extorsion économique était fondamentalement sous-tendue par un désir sexuel, dominateur, violent, ravageur. La toile représentant la machine à café étant, à ce titre, une représentation du désir à l'œuvre, de l'acte sexuel même. Mais d'un désir bien éloigné de celui d'un Duchamp, tel qu'exprimé avec raffinement dans sa machine à broyer le chocolat, ou dans son grand Verre.

Si cette thématique est très fréquente, de nos jours, dans les expositions d'art contemporain tentant d'affronter ce trauma de l'exploitation africaine, peu d'œuvres comme ces tableaux d'Euler y parviennent avec autant de force. Soit autant d'immédiateté et d'ambiguïté réunies.

Comment se termine cette histoire ? Il n'y a pas de fin dans cette boucle en laquelle on semble errer. Tout au plus peut-on décider de retourner à Bruxelles, quand on est las de Francfort. Ou de partir à Francfort quand on est las de Bruxelles.

Yoann Van Parys



Les voix des fleuves

Crossing the water

Portée par une appellation aussi équivoque qu'imparfaite en termes de traduction, cette dix-septième édition de la Biennale de Lyon a ouvert ses portes à la mi-septembre avec une campagne de communication résolument tournée vers la jeunesse, appuyée par une direction artistique qui fait la part belle à la création contemporaine émergente puisque les représentantes de la Nouvelle Vague exposent dans une véritable égalité avec leurs confrères et consœurs établies au gré des neuf lieux-étapes qui jalonnent le parcours dit officiel, hors projets en résonance ; un parcours dont la grande nouveauté, cette année, est l'intégration des anciennes halles industrielles de la Société Nationale des Chemins de Fer, basées à la Mulatière et rebaptisées «Grandes Locos», en remplacement des usines Fagor.

Petit tour d'horizon

Sous le commissariat d'Alexia Fabre, ce ne sont pas moins de septante-huit artistes, duos d'artistes et collectifs qui ont été invités à participer à la co-construction de cette édition 2024 qui, en filigrane, dresse le portrait de cette personnalité à la tête de l'École des Beaux-Arts de Paris depuis 2022, après avoir chapeauté et conduit le projet culturel et scientifique du Mac Val – Musée d'art contemporain du Val-de-Marne avec Franck Lamy de 2005 à 2022. Digne héritière des valeurs défendues par le philosophe américain John Dewey dans son essai intitulé *L'art comme expérience* (1934), qui fait de la qualité relationnelle l'élément clé de notre rapport individuel et collectif à l'expérience esthétique, Alexia Fabre n'a de cesse de promouvoir une expérience de l'art démocratique, ancrée dans une histoire commune et une temporalité résolument actuelle, qui sache se faire le porte-voix des considérations, soubresauts et mutations d'une société humaine à laquelle chacun-e appartient et doit pouvoir prendre part, en particulier les plus perméables aux bruits du monde, celles et ceux qui, déjà, esquissent les contours de ce qui va suivre.

Initiant une dynamique de rencontre entre des générations différentes d'artistes, la commissaire a sélectionné trente-neuf artistes émergentes (duos inclus) âgées de vingt-cinq à quarante ans, dont dix d'entre elles sont sortis diplômés des Beaux-Arts de Paris il y a peu. (1) Soit, une invitation adressée à septante-huit artistes (2) pour un nombre de propositions artistiques avoisinant la centaine, dont la majeure partie a été conçue spécifiquement pour l'événement et/ou le lieu d'accueil, comme, par exemple, les interventions intérieures et extérieures de **Chourouk HRIECH** (°1977, Bourg-en-Bresse, France – vit et travaille à Marseille) aux Grandes Locos et au Parking Saint-Antoine, ou encore les deux créations en céramique émaillée de **Florian MERMIN** (°1991, Longjumeau, France – vit et travaille à Paris), l'une pour la cour intérieure du Jardin du Musée des Beaux-Arts tandis que l'autre siège au cœur de l'ancienne apothicairerie du Grand Hôtel-Dieu, un ancien hôpital classé aux monuments historiques et transformé en un haut lieu touristique.



Vue de l'installation de Guadalupe Maravilla à l'Hôtel-Dieu, lors de son activation © vidéo Clémentine Davin

Mais qu'est-ce qui se cache derrière cette myriade de noms ? Quels liens unissent ces artistes aux horizons, médiums et pratiques relativement variées ? «Les relations humaines et l'accueil de l'autre sont au cœur de la 17ème édition de la Biennale de Lyon – Les voix des fleuves *Crossing the water*. Les artistes ont interprété librement ce thème et l'ont enrichi de leurs visions et expériences de ce qui nous lie et nous délie, nous sépare et nous rassemble. Au cœur d'un monde où l'altruisme et le dialogue sont trop souvent devenus impossibles, la Biennale de Lyon témoigne de sa confiance en la création de notre temps en donnant voix aux artistes.» Tel est le propos général introductif de cette édition, affiché dans chacun des lieux-étapes et qui, pour ainsi dire, ne nous apprend pas grand-chose de plus que ce que l'appellation laissait supposer, si ce n'est que l'humain occupe une place centrale dans la proposition curatoriale. En revanche, à la visite des expositions thématiques un élément phare semble avoir été laissé sur le bas-côté – peut-être en raison de sa trop grande imprécision dans l'intitulé général –, celui de l'organe de la voix, intégré dans seulement quelques rares propositions au fil de cette biennale.

Incarnations de l'altérité

«*Avant que le monde tel que nous le connaissons aujourd'hui n'ait été façonné par la main humaine, nous vivions en harmonie. En nous entassant bruyamment, en exprimant nos troubles dans la dissonance, nous nous orientons mutuellement. Nous incarnions collectivement des compositions corporelles d'être-ensemble. Voilà une histoire qui ne saurait être ignorée ni filtrée du présent.*»

Dans une grande salle tamisée du MacLYON, une voix nous invite à pénétrer un monde autre, peuplé de créatures mixtes et hybrides, mi-dessinées, mi-tissées, mi-articulées, imaginées par **Robert GABRIS** (°1986 à

Hnúšťa, Slovaquie – vit et travaille à Vienne, Autriche). Véritable ode à la diversité et à l'union entre les êtres vivants, *Asylum - A Poem of Unrest* (Refuge - Un poème d'agitation) résulte d'un besoin profond de l'artiste d'explorer des modes d'identité et de collectivité alternatifs à ceux engendrés par la société humaine. En prenant pour modèle les sociétés d'insectes – un sujet récurrent dans son travail –, le jeune artiste étudie leurs caractéristiques morphologiques et logiques d'auto-organisation dans une perspective de transposition à l'être humain, superbement mise en scène au travers d'une performance filmée qui prend des allures de métamorphose symbiotique et où le *je* se mue en *nous* car, pour reprendre les derniers vers du poème qui résonne dans la pièce tel un mantra, «seule l'égalité permet l'amitié».

À l'étage du Grand Hôtel-Dieu – Cité Internationale de la Gastronomie, nous sommes accueillis par une impressionnante installation de **Guadalupe MARAVILLA** (°1976, San Salvador, Salvador – vit et travaille à New York) : deux broderies-hamacs en hommage aux ancêtres, trois sculptures-assises mêlant éléments naturels, instruments de percussion et divers objets collectés lors d'un rituel retraçant la route migratoire de l'artiste du Salvador aux États-Unis, ainsi que deux tableaux-récits relatant des scènes vécues par l'artiste dans son pays d'origine. Présentée tel quel, le caractère puissamment attractif et solennel de l'ensemble attise la curiosité tout en imposant une certaine déférence face à une histoire chargée d'affect et de mystère qui nous est partiellement transmise. Toutefois, l'étendue sensorielle de l'installation ne peut être pleinement appréhendée que si l'on a la chance d'assister à l'une des cérémonies sonores de guérison incarnées par l'artiste, au cours de laquelle les voix des sculptures résonnent et emplissent l'espace. Accompagné de **Kay ZEVALLOS VILLEGAS**, chorégraphe et plasticienne péruvienne, les deux artistes dessinent, à tour de rôle et de manière complémentaire, une fresque abstraite composée de chiffres à relier au moyen

de lignes ne devant jamais se croiser, auxquelles répondent les ondes vibratoires produites par les gongs.

lien vidéo de la performance (visible sur Fluxnews.be)

Dans la première halle des Grandes Locos, **Bocar NIANG** (°1987, Tambacounda, Sénégal – vit et travaille à Paris) expose «Murdesmots», une vaste création textile suspendue qui se déploie sous la forme de larges bannières de tissus colorés semblables à des cours d'eau, sur lesquelles sont inscrits différents mots traduits et interprétés dans plusieurs langues parlées par l'artiste, que sont le français, l'italien, le peul et le wolof. Originaire du Sénégal, issu d'une famille de griottes et ancien pensionnaire de la Villa Médicis à Rome, cet artiste de l'oralité collecte les récits et témoignages que lui confient les habitants des pays où il séjourne et les réinterprète au sein de diverses créations visuelles et sonores. Dans une perspective de mise en commun et de partage de cet héritage culturel, l'artiste accompagne ses installations de déclamations publiques ou lectures performées en donnant corps et voix à la polyphonie visuelle déployée à l'arrière-plan.

lien vidéo de la lecture performée (visible sur Fluxnews.be)

Point d'orgue de cette thématique sinueuse aux ramifications multiples, la projection chorale d'**Oliver BEER** (°1985, Pembury, Royaume-Uni – vit et travaille à Londres, qui prend place au sein de la seconde halle des Grandes Locos est sans conteste l'une des créations audiovisuelles qui marquera le plus durablement les esprits. *Resonance Project (The Cave)*, 2024, est une installation immersive qui nous plonge dans les tréfonds de la Terre pour nous mener à la découverte des qualités picturales, sensorielles et acoustiques d'un lieu hautement symbolique qu'est la cavité paléolithique, à travers l'interprétation chantée de huit artistes – Rufus Wainwright, Woodkid, eee gee, Mélissa Laveaux, Hamed Sinno, Jean-Christophe Brizard, Mo'Ju et Michiko Takahashi –. Invité-es à l'accompagner dans la grotte de Font-de-Gaume en Dor-

dogne, chaque interprète s'est vu demander par le compositeur de se remémorer son premier souvenir musical et de le lui chanter à *capella*, éclairé-e par la seule lumière d'une bougie, en veillant à adapter son timbre de voix aux tonalités du lieu. À partir de ces enregistrements, Oliver Beer a réalisé une composition polyphonique d'une grande intensité d'où s'élèvent les premières strophes mélodiques d'*À la claire fontaine*, entonnée par Rufus Wainwright en souvenir à sa mère, auxquelles Mélissa Laveaux répond par un chant vaudou haïtien de son enfance, suivie de l'entêtant *Les petites poissons dans l'eau*, que Jean-Christophe Brizard a pris l'habitude de chanter avec sa fille... une installation répartie sur deux niveaux et qui clôture le parcours de manière magistrale.

En dépit du fait que chacune des expositions thématiques abrite en son sein plusieurs très belles créations, il est à déplorer l'absence d'une ligne artistique générale, claire et affirmée, tant le propos s'éparpille dans tous les sens et dans toutes les directions. Vouloir à tout prix réunir de nombreux artistes autour d'une thématique ouverte à toutes les interprétations possibles et imaginables, tel est le mot d'ordre, aujourd'hui, de bien trop d'organisateur-rices de biennales, triennales et autres événements artistiques grand public, ce qui, en définitive, nuit à la compréhension des démarches des artistes et des œuvres exposées. Car, au milieu du brouhaha général, on peine à distinguer les bruissements et propositions murmurées de celles et ceux qui ne font pas dans la grandiloquence.

Clémentine Davin

(1) – **Hajar SATARI** (°1990, Nadjafabad, Iran – vit et travaille à Paris) en 2024 ; **Joséphine BERTHOU** (°1996 à Rambouillet, France – vit et travaille à Paris), **Jérémy DANON** (°1994 à Paris, France – vit et travaille à Paris) et **Sofia SALAZAR ROSALES** (°1999 à Quito, Équateur – vit et travaille à Paris), en 2023 ; **Mona CARA** (°1997 à Hyères, France – vit et travaille à Paris), **Malo CHAPUY** (°1995 à Laon, France – vit et travaille à Paris), **Ludivine GONTHIER** (°1997 à Orange, France – vit

et travaille à Poitiers), **Victoire INCHAUSPE** (°1998 à Paris, France – vit et travaille à Paris), en 2022 ; **Clément COURGEON** (°1997 à Paris, France – vit et travaille à Paris) et **Juliette GREEN** (°1995 à Semur-en-Auxois, France – vit et travaille à Paris), en 2021 – et trente-neuf artistes établies, dont un certain nombre est précédemment passé par le Mac Val, que ce soit via l'organisation d'une exposition monographique – *Après de Christian BOLTANSKI* (1944-2021) en 2010, *This Unknown Spectacle* de **Jesper JUST** (°1974, Copenhague, Danemark – vit et travaille à Berlin) en 2012, *Logical Song* de **Ange LECCIA** (°1952, Minerviu, Corse, France – vit et travaille à Paris) en 2013 et, plus récemment, *Quelques bribes arrachées au vide qui se creuse* de **Taysir BATNIJI** (°1966, Gaza, Palestine – vit et travaille à Paris) –, un accueil en résidence – **Michel de BROIN** (°1970, Montréal, Québec, Canada – vit et travaille à Montréal et Paris) en 2008 et **Gözde ILKIN** (°1981, Kütahya, Turquie – vit et travaille à Istanbul) en 2019 – ou encore l'acquisition d'œuvres destinées à enrichir les collections du Musée – **Sylvie FANCHON** (1953-2023), **Stéphane THIDET** (°1974, Paris, France – vit et travaille à Paris), **Chourouk HRIECH** (°1977, Bourg-en-Bresse, France – vit et travaille à Marseille), **Oliver BEER** (°1985, Pembury, Royaume-Uni – vit et travaille à Londres), **Jean-Christophe NORMAN** (°1964, Besançon, France – vit et travaille à Marseille), **Julien DISCRIT** (°1978, Épernay, France – vit et travaille à Paris), **Annette MESSEGER** (°1943, Berck-sur-Mer, France – vit et travaille à Paris), **Edi DUBIEN** (°1963, Issy-les-Moulineaux, France – vit et travaille à Paris et Vendôme), **Myriam MIHINDOU** (°1964, Libreville, Gabon – vit et travaille à Paris) et **Suzanne HUSKY** (°1975, Bazas, France – vit et travaille à Bazas et San Francisco) –.

Biennale de Lyon 2024. La sélection de Michel Clerbois



Jalal Sepehr ©Michel Clerbois



Bocar Niang ©Michel Clerbois



Nathan Coley ©Michel Clerbois



Victoire Inchauspé ©Michel Clerbois



Guadalupe Maravilla-Installation, Grand Hôtel-Dieu, ©Michel Clerbois



Bastien David ©Michel Clerbois



Hilary Galbreath ©Michel Clerbois



Pavel Büchler ©Michel Clerbois

(2) Une sélection qui comprend également un focus sur la scène lituanienne, en partenariat avec Kaunas Biennial, à l'occasion de la Saison de la Lituanie en France : **Deimantas NARKEVICIUS** (°1964 à Utena, Lituanie – vit et travaille à Vilnius), **Lina LAPELYTE** (°1984 à Kaunas, Lituanie – vit et travaille à Londres et Vilnius), **Andrius ARUTIUNIAN** (°1991 à Vilnius, Lituanie – vit et travaille à La Haye) et **Anastasia SOSUNOVA** (°1993 à Ignalina, Lituanie – vit et travaille à Vilnius) et une invitation passée à sept artistes ayant récemment bénéficié d'un programme de résidences françaises à l'étranger, en partenariat avec le programme Viva Villa ! : **Bastien DAVID** (°1990, La Garenne-Colombes, France – vit et travaille à Paris) et **Olivia FUNES LASTRA** (°1995, Wellington, Nouvelle-Zélande – vit et travaille à Paris), résident.es à la Casa de Velázquez à Madrid en Espagne en 2023-24 ; **Seulgi LEE** (°1972, Séoul, Corée du Sud – vit et travaille à Paris), résidente à la Villa Kujoyama à Tokyo au Japon en 2023 ; **Myriam MIHINDOU** (°1964, Libreville, Gabon – vit et travaille à Paris), résidente à la Villa Albertine à New York aux États-Unis, en 2023 ; **Bocar NIANG** (°1987, Tambacounda, Sénégal – vit et travaille à Paris) et **Lorraine de SAGAZAN** (°1986, Paris, France – vit et travaille à Paris), pensionnaires à la Villa Médicis à Rome en Italie en 2022-23 ; **Zuri Camille de SOUZA** (°1991, Goa, Inde – vit et travaille à Marseille), résidente à la Villa Médicis à Rome en Italie en 2022. – **Hajar SATARI** (°1990, Nadjafabad, Iran – vit et travaille à Paris) en 2024 ; **Joséphine BERTHOU** (°1996 à Rambouillet, France – vit et travaille à Paris), **Jérémy DANON** (°1994 à Paris,

BPS22.

Sous la surface ironique, Alain Séchas souligne la dualité de l'homme moderne.



Alain Séchas devant sa galerie de Marilynnes, 2024, Acryliques sur toile © FluxNews

Le titre de l'expo du BPS22 est explicite: «Je ne m'ennuie jamais». C'est vrai avec Séchas on ne s'ennuie jamais. Cette confession aux accents quelque peu Duchampiens résonne comme un éclair de lumière dans notre monde en décomposition. Et c'est vrai Séchas se la joue cool à l'image de son chat anthropomorphe. L'artiste aime sortir des cadres étriés du monde de l'art en toute liberté, sans compromis. Son art se ballade entre abstraction minimaliste et figuratif. Je me rappelle d'une des premières rencontres avec son travail, c'était en 1995 avec une installation au titre évocateur «Professeur Suicide» vue pour la première fois au Creux de l'Enfer un Centre d'art français. Elle m'avait fort marqué par son côté dualiste faisant coexister humour absurde et drame humain. Une oeuvre cul-de-sac, qui nous piège et se fixe dans notre mémoire comme une forme de malaise persistant. Elle est remontée au BPS22 dans le cadre de cette petite rétrospective qui reprend une série de pièces majeures de l'artiste. Entre figuration et abstraction, entre humour et côté sombre, Alain Séchas nous ballade dans un voyage à la fois ironique et critique vis-à-vis de notre société contemporaine. Connue principalement pour ses personnages de cartoons représentant des chats stylisés aux allures anthropo-

morphes qu'il décline en dessins et sculptures, son oeuvre est prolifique. Il produit également des peintures non figuratives. La salle Pierre Dupont nous fait découvrir un type d'abstraction version Hartung, «Concorde, 2023» titre de cette série de peintures, ironise sur le geste du peintre avec des grandes toiles où l'on pourrait reconnaître des frites géantes flottant dans un espace coloré. Ces grandes toiles se marient dans la même salle avec des petites sculptures expressives reprenant des personnages à tête de chat disposés sur des socles blancs minimalistes. La sculpture est pour lui considérée comme du «dessin en volume». La banalité de nos comportements humains est ici décortiquée avec un humour qui décape. Cela se reflète surtout dans la série de posters à l'étage, où l'on peut admirer ses talents de bédéiste qui font écho à un autre commentateur de l'actualité artistique, belge celui-là, Jacques Charlier avec ses dessins satyriques sur le monde de l'art.

Les oeuvres de Séchas incluent également des installations qui prennent la forme de saynètes où des personnages aux traits minimalistes et cartoonnesques exposent leurs dilemmes ou leurs états d'âme. La Grande Halle est une excellente variation thématique où s'entremêlent pour notre bonheur des sculp-

tures à l'allure néo pop comme «La Martienne verte» réplique géante de la maquette en résine de 86cm de 2004, ou autre icône de la pop culture «Jurassic pork» une oeuvre marquante où l'artiste mêle humour et critique sociale en égratignant la société de consommation. En utilisant comme symbole de la goinfrerie, un cochon volant tournicotant au dessus de nos têtes, Séchas parodie de manière ludique l'exploitation, l'excès et la déshumanisation induits par la culture de masse. Les posters disposés en cercle, destinés à être emportés gratuitement pour assouvir notre soif de consommation personnelle d'images et de fétiches sont là non seulement pour satisfaire nos envies mais aussi, à l'instar d'une société totalement sous contrôle, ils sont là pour mieux nous piéger. Sans moralisme, dans un semblant de légèreté, voilà une oeuvre qui nous renvoie en miroir l'absurdité sans fard d'une condition humaine en perte de sens.

A voir sans modération...

L.P.

BPS22
Alain Séchas
JE NE M'ENNUIE JAMAIS...
28.09.2024-05.01.2025



Alain Séchas, vue de l'exposition © FluxNews

Alain Séchas : « Je suis un chat arrogant ».

LP: Qu'est-ce qu'une oeuvre d'art pour vous ?

AS: Quelque chose qui vous implique, qui vous sidère. Chaque pièce a un petit tour de magie, une petite chose qui fait que l'on est, l'espace d'un instant, pris, sidéré et puis on se remet sur ses pieds.

LP: Sur les toiles abstraites...

AS: J'ai entendu un visiteur déclarer: « C'est quoi ce truc ? » C'est un coup de pinceau à la Hartung. Comme vous l'avez sans doute remarqué, je suis un chat arrogant. (Rires)

LP: Vous êtes anarchiste?

AS: Un peu Punk oui.

LP: En Belgique, nous avons également un amateur de chats qui s'appelle Geluck. Quel est votre avis par rapport à son travail ?

AS: Des artistes qui on fait des chats, des spirales, il y en a des milliers. Ce n'est pas du tout mon sujet de m'intéresser spécialement à ça. Après tout, si des gens s'enthousiasment pour un des éléments de mon travail tant mieux!

LP: Une expo avec Geluck, ça vous plairait?

AS: Pas du tout! Je ne vois pas du tout le rapport.

LP: Lui aussi est un chroniqueur comme vous de la société?

AS: C'est un métier. J'ai été prof. J'ai fait un travail que j'ai quitté. C'était un peu ma façon de tuiler ma vie. Ce n'est pas rien de quitter l'Education Nationale en France. Mon sujet n'est pas le chat, c'est un motif, un instrument. Ce n'est pas parce qu'un artiste fait des chats que je dois avoir un bon rapport avec lui. J'essaie d'une façon évidente de n'être toute ma vie qu'artiste. Même si à un moment, il y a un rapport au marché.

LP: D'où vient ce rapport au strabisme dans certains dessins ?

AS: Il y a des gens qui trouvent ça ridicule. C'est très émouvant cette coquetterie. Je la trouve très érotique. Dans le théâtre Kabuki japonais, c'est le moment culminant du spectacle marquant l'acmé dramatique. Le moment du strabisme extrême c'est le moment où la posture théâtrale du héros principal se transforme. Les yeux sont fixes et se mettent à loucher. On voit souvent ça dans des estampes japonaises, des personnages avec du strabisme. L'effet de loucher ça leur donne un air attendrissant, touchant.

Avec Juliette Vanwaterloo, le textile est un sport de combat

Dans son exposition *Tout cramer* du BPS22 Juliette Vanwaterloo (FR, 1998) se mobilise pour des questions féministes. C'est avec des installations textiles qu'elle dénonce les violences policières. Son action artistique passe également par l'invention de contre-récits construits avec des matériaux doux, comme la broderie sur mousseline longtemps attribuée aux femmes. La broderie fait partie de son action militante. Elle nous rappelle que ce n'est qu'en 2013 qu'a été abrogée l'interdiction du port du pantalon pour les femmes !

L'exposition s'inscrit dans l'édition anniversaire du Prix Médiateur, créé en 1983 par le Centre culturel Wolubilis, à Bruxelles.



Juliette Vanwaterloo, 1793-2019. Broderie à la main sur napperon récupéré, une déclaration d'une brûlante actualité.

Paul Delvaux : une mélancolie contagieuse.

Parlons franchement : Delvaux, l'éternel amoureux des quais de gare déserts et des silhouettes féminines éthérées, n'a jamais su conquérir l'élite des grands critiques et de ses pairs, probablement parce qu'il ne l'a jamais voulu. Aux yeux des tenants d'un art conceptuel souvent désincarné, il fait figure d'anomalie : un peintre pour qui le "beau" existe encore, qui ose appuyer son pinceau sur la toile avec une tendresse affirmée, presque désuète. Ce manque de distance, cette proximité quasi érotique avec ses sujets, lui a valu, bien sûr, le titre infamant de "surréaliste ringard". Ringard? C'est un mot qu'adoreraient utiliser ceux qui n'ont jamais su peindre ni se tenir seuls devant un tableau, ceux qui n'ont jamais ressenti autre chose qu'un devoir de conformité à l'égard de la "doxa", ce carcan tout-puissant.

En toute honnêteté, je dois me risquer à cet aveu, dès l'éveil de mon adolescence et de mes premiers émois artistiques, j'ai été pris moi aussi par la magie simpliste des femmes de Delvaux. Elles m'ont hanté dès le premier contact, comme des apparitions impossibles qui frappent par leur innocence et leur étrangeté.



Vue exposition Delvaux, © FluxNews

Delvaux demeure hors du temps, ses compositions baignent dans cette éternité que l'art "officiel" méprise sans doute parce qu'il ne sait pas la capturer. Delvaux se fichait de la théorie, des codes et de l'intellectualisation, lui s'adressait directement à l'œil, à la peau, à cette fibre de chair qui, chez nous, a encore la faiblesse de frémir

devant une image. Il s'est écrié un jour, au lever: « J'ai rêvé que je peignais, quelle joie de mélanger les couleurs et quelle volupté de les coucher. Mon tableau était mal foutu, mais c'était sans importance, je peignais ».

Il y a chez lui un rapport viscéral à la matière, une plongée troublante dans la

Une phrase que Paul Delvaux aimait répéter de haute voix: « C'était à Mégara, faubourg de Carthage, dans les jardins d'Hamilcar ».



31 mai 1988, le début de l'aventure

nique. C'est précisément là que son travail vit et que, finalement, peu importent les revendications d'un courant ou les balises d'une école.

Alors, oui, l'expo de "Tempora" sur Delvaux est une réussite qui mérite le détour. Ses tableaux sur les murs de la Boverie, s'intègrent parfaitement dans ce cadre architectural parfait et légèrement froid, comme une mise à distance. On déambule entre ses créations, on ressent cette ancienne magie qui, curieusement, refuse de se laisser dissiper par le temps. Si Delvaux est le mal-aimé des surréalistes, ce n'est qu'une preuve supplémentaire qu'il a saisi quelque chose de plus profond, de plus inaltérable : la beauté incomprise, un silence lumineux qui n'a nul besoin de reconnaissance pour exister.

L.P.

Les Mondes de Paul Delvaux à La Boverie
Du 04/10/2024 au 16/03/2025

pâte, presque sensuelle, presque indécente. Sa touche – ah, parlons-en – possède cette rare qualité de pouvoir exister, comme un corps lumineux, sans se diluer dans la lumière. C'est là qu'il transcende le simple "surréalisme" et qu'il agace ses critiques : dans ce mariage impossible de l'ombre et de la clarté, de l'âme et de la tech-

Un parcours sous forme de linéarité.

Un parcours linéaire traduit le parcours de la vie du peintre. Tempora, comme à son habitude pour ce type d'exposition rétrospective, nous a habitué à soigner la scénographie. Sont intégrées tout au long du parcours des toiles originales de Maîtres qui l'ont influencé: Picasso, et notamment Giorgio de Chirico. Un magnifique De Chirico se retrouve côte à côte d'une oeuvre de Delvaux de 1935 : « Palais en ruines ». Un bon choix des commissaires. A ne pas rater non plus la *Vénus endormie* de 1932. Le caractère expressionniste est ici clairement mis en avant dans la représentation cartoonnesque d'un public hétéroclite qui semble médusé devant une troublante endormie. Une autre oeuvre emblématique, *La visite* de 1939, dévoile une scéance d'initiation à connotation sexuelle. Un jeune garçon nu débarque dans une pièce et se retrouve nez à nez avec une femme d'âge mûr. Nue, assise sur un tabouret, elle se tient les seins. L'ombre portante du bras du jeune garçon projetée sur la porte d'entrée semble suggérer une érection. Un autre coup de coeur, la dernière toile supposée peinte par l'artiste vers la fin de sa vie. Elle évoque *Calypso* la nymphe de la mer qui avait su retenir Ulysse sur son île. Peinte de façon abrupte, elle génère directement une empathie contagieuse. La palette de tons gris rose et bleu lui offrent une apparente quiétude. Une fois la boucle bouclée, en pleine lumière, le voyage d'Ulysse peut symboliquement quitter le monde du linéaire pour amorcer un nouveau départ...



Le canapé de Delvaux, un incontournable © FluxNews

Nous aurions aimé voir cette oeuvre symbolique en début de parcours, à la place du portrait de Delvaux peint par Andy Warhol. La peinture du roi du pop semble jouer ici un rôle de mise en valeur alors que Delvaux n'en a nul besoin. Le grand public appréciera. In fine, l'expo aux multiples points de vue vaut le déplacement. Elle met l'accent sur des étapes importantes qui ont jalonné le parcours de l'artiste: du réalisme magique à la passion des femmes, de l'antique et du mystère. Il est amusant de constater la propension qu'a eu Delvaux de s'auto-représenter sous la forme d'un éphèbe androgyne. Est-ce peut être une façon indirecte de parler de la dualité présente chez lui?

Les dessins sont nombreux et permettent de se rendre compte de la maîtrise totale du métier. Exécutés parfois sommairement, d'instinct, ils dégagent une fraîcheur poétique qui a su traverser le temps. A voir!

Une remarque du public: Comparativement aux entrées muséales parisiennes, le prix de l'entrée s'élevant à 18 euros est jugé par beaucoup comme trop onéreux.

L.P.



Benjamin Schoos et Paul Delvaux en résonance à l'Aquarium-Muséum.

Dans le cadre de l'exposition, Les Mondes de Paul Delvaux à la Boverie, un détour est nécessaire à l'Aquarium-Muséum qui possède une magnifique fresque de Paul Delvaux à découvrir.

Benjamin Schoos entre en résonance avec cette peinture murale avec une installation : « La Genèse : L'origine des mondes ». Avec ses peintures, collages, dessins et installations vidéo, il confronte son univers mutant avec celui de Delvaux. Une occasion également pour découvrir les collections de la Salle TréZoor de l'Aquarium-Muséum.

Benjamin Schoos propose une réflexion contemporaine sur l'évolution des formes et des espèces à travers son style brut et expressionniste. Les visiteurs peuvent découvrir des œuvres hybrides de Benjamin Schoos qui, à l'image des créatures fantastiques et des paysages volcaniques de

La Genèse, explorent les frontières entre le vivant, le mutant et le fantastique. Les collections zoologiques et les modèles en verre des célèbres voyageurs Léopold et Rudolf Blaschka, exposés dans la Salle TréZoor, participent également à ce jeu de correspondances et renforcent l'aspect cabinet de curiosités de l'exposition.

Le parcours de l'exposition se veut à la fois un hommage et une réinterprétation moderne de La Genèse, où chaque oeuvre de Schoos vient prolonger le récit initié par Delvaux, tout en créant des passerelles entre art, science et musique.

«La Genèse» de Benjamin Schoos à l'Aquarium-Muséum
Du 04/10/2024 au 16/03/2025

« She don't like her eggs all runny »

Une femme est couchée sur le dos, les papattes en l'air, affublée de soquettes sales et d'une tête de lapin grotesque et flippant. Six hommes l'entourent. L'un est agenouillé auprès d'elle mais détourne le visage, un autre affiche un sourire idiot et ses voisins semblent approuver, les yeux fermés. La scène est sujette à toutes sortes d'interprétations. Cette femme est-elle joyeuse, complice ou bête traquée pour finir en trophée ? La couleur de ses chaussettes suggère qu'elle a couru, mais était-ce par jeu ou pour fuir ? Que pense-t-elle sous son masque ? Pense-t-elle ? Et eux ? Et nous ?

Plus on déambule entre les œuvres de Anna Mária Beňova et Zuzana Svatik et moins ces fictions ironiques nous paraissent oniriques. Dans toutes les scènes représentées par les deux artistes, ça grince, ça ripe un peu dedans. On rit mais jaune puis ça poursuit, une fois dehors, et on a envie de retourner voir, poser tout un tas de questions, en parler pour savoir quoi faire de tout ça.

Anna Mária Beňova, peintre, et Zuzana Svatik, céramiste, sont slovaques. Comme pour ancrer encore un peu plus leur démarche dans la modernité, c'est Instagram qui, indirectement, leur a permis d'être ensemble et ici, à Liège, à la galerie Flux.

Tout est parti du coup de cœur artistique de Michaël Dans pour leur travail, puis l'amitié virtuelle qui s'est développée entre Anna Mária et l'artiste liégeois ; mêmes références, même humour, échanges sur leurs processus créatifs respectifs. Ensuite, Anna Mária et Zuzana ont obtenu une bourse afin d'exposer à l'étranger, demandé, naturellement, à Michaël s'il connaissait quelqu'un qui, et Lino Polegato a adhéré au projet sans hésitation. Simple.

Le soir du vernissage, il n'y avait qu'à tendre l'oreille aux commentaires des visiteurs, du plus charmé au plus beauf, leurs rires étouffés et grandes exclamations, pour comprendre que l'exposition fait mouche, avec une précision chirurgicale, dans nos sensibilités contemporaines. Le but des artistes est donc atteint et le pari de tous réussi.



Céramique de Zuzana Svatik et peinture de Anna Mária Beňova, © FluxNews

Les céramiques de Zuzana Svatik sont faites du même bois, si l'on peut dire, que les peintures de sa collègue. Couples empêtrés dans des ébats foireux (« They fucked up the situation », titre-telle) ou motifs malaisants sur des objets usuels. Au détour d'un vase élégant, orné d'une mièvrerie, on tombe sur une scène pornographique. Comme sur internet. Où ces images se côtoient sans transition, lors de nos scrolls interminables, sans qu'on s'en émeuve outre mesure. Où la marchandisation du chaton « cute » et des corps-objets femelles mis en scène de façon obscène sont indifféremment jetés en pâture à nos pouces levés dans l'arène du « putaclac ».

Et que dire de cette amphore rose, sur laquelle, voyeurs, nous sommes embarqués dans le salon d'un type qui s'affaire, le sexe à la main, devant un écran où un couple copule... ?

Le détail qui tue, comme on en trouve dans cha-

cune des œuvres de cette expo, c'est la Vierge et son fiston, qui trônent dans un cadre en hauteur et complètent malgré eux cette Trinité domestique.

La Madone ou la dépravée sont encore trop souvent les deux seules options possibles pour une femme et sa sexualité, soutient Anna Mária Beňova, et ses tableaux le crient.

Des chats encore ; des chatons et des très gros chats. Panthères, tigresses, femme tachetée et mariée tenues en laisse, femmes félines et câlines, essayant de jongler avec tous les codes et les poses tragi-comiques qu'il faut maîtriser pour plaire. Puis on remarque ce nounours en peluche qui tient un cœur entre ses pattes, en arrière-plan...

On navigue à vue entre un Féminin qui n'a de sauvage que les attributs pseudo-esthétiques empruntés au règne animal pour flatter le chasseur en l'homme et un Féminin dégriffé, même plus sanguin, qui rassure et drolote le petit garçon

en chacun de ces grands enfants.

À se demander qui s'attache à qui dans ces histoires ?

Mais le propos de ces jeunes artistes va beaucoup plus loin que leur engagement féministe, voire politique assumé. Dans ses peintures, tant qu'elle y est, Anna Mária interroge les clichés relationnels dans leur ensemble et ne se prive pas d'égratigner les représentations pas plus saines du Masculin dans notre environnement quotidien.

Ainsi le célèbre cowboy Marlboro, archétype du gars qui assure, récite ses leçons ; « Cowboy, cowboy never die / Feels no pain, never cries » (voir « Cowboy » de Lindemann) tout en se penchant vers un poulain, clope au bec (de l'homme, pas du poulain).

Plus loin, un de ses congénères est affublé d'une tête de cheval, sellé et monté, par deux cowgirls en bottes, radieuses, devant un arc-en-ciel.

On rit beaucoup mais ci et là, les regards des sujets sont ambigus et interpellent, on ne sait quelles sont les émotions qu'on y lit et celles qui nous appartiennent.

Autre clin d'œil musical dans le titre de l'exposition, « She don't like her eggs all runny », issu de la chanson « In spite of ourselves », interprétée notamment par les Viagra Boys et Amy Taylor.

Anna Mária explique qu'il n'a pas été choisi par hasard mais pour avertir d'emblée qu'il y a de l'ironie dans l'air. Mais surtout, deux regards sur le monde, qui ne font pas dans la dentelle, malgré leur grande maîtrise technique, un féminisme précis et précieux, qui marque les esprits, humoristique juste ce qu'il faut, pour que ça passe crème, mais bien moins léger qu'il n'y paraît.

En attendant de réussir à ôter nos masques et de ravoir le blanc de nos soquettes, on peut enfile un pull et jeter nos lassos.

Evelyne Hanse

Livres

Alain Janssens: Le réel est totalement inaccessible.

« La Meuse, rives et récits »

Photographies: ALAIN JANSSENS, JEAN-MARIE LECOMTE et YVES LERESCHE
Textes: GILLES GRANDPIERRE

Cet ouvrage, un travail de longue haleine a duré trois ans le long des rives de la Meuse, depuis sa source jusqu'à son embouchure. Il a finalement abouti à la réalisation de deux livres qui racontent la Meuse.

Alain Janssens : le gros du travail a été de comprendre comment construire cette narration, il y a deux volumes, un volume consacré aux rives, dans un parcours intuitif et photographique. Le deuxième volume est un récit qui s'est structuré autour de 15 portraits imaginaires ou réels de personnages qui ont marqué le cheminement de la Meuse, Jeanne d'Arc, Simenon, Louise Michel...

Finalement, c'est la fiction qui te fait entrer dans le réel. Le réel est totalement inaccessible

La Meuse, rives et récits. Deux livres de 184 pages dans un coffret
Format à l'italienne 27 x 22,5 cm
Couverture souple avec rabats



Alain Janssens, Saulmory-Villefranche 05 juillet 2022

Orla Barry / Ariane Loze – Faire société

Fin juin, deux femmes artistes aux personnalités affirmées ont pris leurs quartiers au MAC's pour y présenter un florilège de leur travail qui, sans se ressembler d'aucune manière, place toutefois l'engagement personnel aux prises avec la communauté – et par extension avec les mécanismes de spéculation – au centre de leurs discours respectifs. Aussi jouissive que déroutante, cette double exposition présente une pluralité d'écritures et de voix qui aborde avec un certain cynisme, beaucoup d'humour et une grande acuité différentes thématiques sociales et sociétales qui traversent la vie des deux artistes, entraînant dans leur sillage un ensemble de questionnements sur l'art, le travail, l'économie et l'écologie autant que sur l'existence elle-même.

« Ne pas être dans l'action, c'est vrai que c'est presque un geste révolutionnaire aujourd'hui »

Ariane Loze, *Otium*, 2019

Le travail d'Ariane Loze, artiste performeuse et vidéaste belge, ayant été longuement abordé dans une interview menée par Florent Delval et parue dans le Flux News #94, le focus sera porté ici sur la pratique d'Orla Barry.

Depuis plus de dix ans Orla Barry mène une double vie en Irlande, celle d'une artiste plasticienne devenue propriétaire et éleveuse d'un troupeau de moutons Lley. Véritable adepte du circuit court, cette dernière puise au sein de cette seconde activité à temps plein – dont elle a appris les codes à force de persévérance – la matière et les ressources mêmes de son travail artistique, transposant ses expériences tragicomiques et son fort attachement pour son cheptel en un récit multiforme résolument poétique et engagé. C'est ainsi que « *Shaved Rapunzel & La Petite Bergère Punk* », titre que l'artiste a donné à son exposition, pose les bases de ce qui va suivre : une immersion dans un quotidien rude et solitaire, qui met à mal les présupposés attachés à la notion de féminité, dont Orla Barry livre un condensé joyeusement impertinent et fantasque mêlant anecdotes vécues, constructions imaginaires, emprunts issus de la culture populaire et détournements, magistralement mis en scène dans sa pièce d'ouverture, *Spin Spin Scheherazade* (2019). Comme l'explique très bien Sebastian Cichocki dans le catalogue de l'exposition publié à cette occasion, « [on] peut considérer *Spin Spin Scheherazade* comme la monographie oralisée de Barry mettant en scène des motifs qui interviennent fréquemment dans son travail : le langage comme « matériau », les sociétés non humaines, l'abandon du concept de nature compris comme dissocié de la « culture humaine », la mort et le métabolisme, le travail en tant qu'art et l'art en tant que travail ». Et de poursuivre : « Le travail de Barry – qui « se réalise » entre la ferme et le musée – est un modèle de mise en œuvre entre disciplines, de renforcement mutuel et d'interpénétration des deux sphères. [...]

Les questions relatives aux délimitations entre ce qui relève de l'essentiel, de l'utile, voire du nécessaire, et ce qui est (à peine) un décor, une métaphore, une représentation, ne sont pas seulement insignifiantes, mais secondaires. »¹ Cette première salle, dense en termes de symbolique et de contenu, nous plonge d'emblée dans l'univers de l'artiste à travers l'écoute et la lecture de ce que l'on pourrait appeler des extraits de son journal personnel, côtoyant pour l'occasion un ensemble de bâtons de berger personnalisés que l'artiste a façonné elle-même ainsi qu'une vidéo de séquences filmées lors de concours ovins, dont certains usages et critères ne sont pas sans rappeler ceux dictés par le marché de l'art. S'ensuit, au sous-sol, une proposition visuelle et sonore qui présente, elle aussi, une attention portée envers le langage et la typographie mais se distingue de la précédente de par sa verve hautement électrique voire hypnotisante. La seconde partie de l'exposition fait se dialoguer plusieurs productions récentes qui, chacune dans leur singularité, interrogent les liens qui unissent et désunissent l'activité humaine au monde naturel, tout en appuyant le propos sur la fluctuation des valeurs accordées aux « marchandises » dans une société qui prône une compétitivité toujours plus accrue et dont la pièce maîtresse est assurément la sculpture *The Shepherd's Warning* réalisée pour cette exposition. De cet état de fait déplorable, l'artiste répond de manière satyrique en détournant les codes de la statuaire classique, d'ordinaire réservée aux chefs suprêmes des armées, en se représentant sous les traits d'une sirène – créature légendaire féminine par excellence –, assise sur le dos d'un mouton, symbole de la domestication humaine, pour attester du caractère charognard de sa nature artistique, qui naît de la digestion d'éléments aux provenances diverses, à l'image des logiques capitalistes qui régissent et asservissent nos existences. Ce riche exposé prendra corps et voix l'après-midi du dimanche 06 octobre, avec l'activation performée de l'installation *Spin Spin Scheherazade* d'Orla Barry, suivie de la performance *Le Banquet* d'Ariane Loze.

Clémentine Davin

¹ ORLA BARRY *THE SHEPHERD'S PROGRESS*, auteurs Orla Barry, Sebastian Cichocki, Ciara Healy, Eva Wittcox et Denis Gielen, édition bilingue Français – Anglais, 148 pages (80 illustrations), 28 x 18 cm, 2024, MACS / Musée des Arts Contemporains au Grand-Hornu, 30 €.

Orla Barry / *Shaved Rapunzel & La Petite Bergère Punk*

Ariane Loze / *L'Archipel du moi*

23.06 > 03.11

MAC'S – Musée des Arts Contemporains au Grand-Hornu

Rue Sainte-Louise, 82

7301 Hornu



Orla Barry, installation © FluxNews

Daniel Turner: dialogue silencieux entre objets et corps absents



Daniel Turner, propose une forme de « mise en abîme » du lieu carcéral de l'ancienne prison de Forest. Une matérialisation sous forme de transmutation des traces et des mémoires qui évoque l'esprit des lieux d'enfermement. Il joue subtilement avec les frontières de la représentation et de l'abstraction.

Dans son approche, Turner paraît opérer une sorte d'exorcisme matériel, où le traitement chimique ou mécanique agit comme un processus cathartique, purifiant le matériau de son passé fonctionnel pour le condenser en pure forme et en présence brutale.

L'idée d'« esprit du lieu » se concrétise par un usage méticuleux des matières, et notamment du métal, dont la fonte en masses solides, presque monochromes, semble incarner la mémoire des lieux tout en la vidant de ses attributs concrets.

La symbolique du radiateur en fonte, transformé en un objet dépourvu de son utilité première, traduit l'idée de contrainte : ces masses compactes, aux lignes sévères et à l'apparente simplicité, pèsent sur le spectateur comme un rappel tangible de l'emprisonnement.

Daniel Turner n'est pas un artiste du récit : il délaisse l'anecdote et l'ornement pour se concentrer sur une traction épurée, où le concept et la matière se rejoignent pour susciter une réaction psychologique intense chez le spectateur. Les abstractions épurées de Daniel Turner délaissent le récit pour entrer dans le domaine du transmutationnel.

À travers cette exposition, Daniel Turner nous nous questionne sur la façon dont les espaces nous façonnent, sur la nature persistante de la mémoire des lieux. Son travail devient ainsi un dialogue silencieux entre les objets et les corps absents, une résonance vibrante entre le passé carcéral et l'expérience sensorielle présente. Par cette approche, Turner parvient à déployer un art de la mémoire et de la présence, où la violence de l'emprisonnement est évoquée non pas dans la représentation directe mais par l'essence de la matière elle-même.

Fabrizio Novelli

MACS

Daniel Turner / *Compresseur*

15.12.24 > 06.04.25

Pierart: l'essentiel, temps qu'il est encore tant...

Il y a comme cela des anniversaires qui vous ont un fâcheux arrière-goût de consensus obligatoire, d'embrigadement ou de certitude, de stèle commémorative — alors même parfois que ce que l'on est censé célébrer, aurait plutôt deux fois qu'une voulu balayer tout ça, envoyer vigoureusement aux oubliettes la pompe et le fatras. Ainsi est-il écrit que personne, décidément, ne risquera en 2024 d'échapper, de près ou de loin, à l'incontournable « centenaire du Surréalisme ». Il y eut « Histoire de ne pas rire » à Bozar, colosse un peu friable, mais dont demeureront la justesse, la richesse et l'aplomb du catalogue (1)... L'expo « Surréalisme » court en ce moment même au centre Pompidou (si tant est que son poids de géant ne l'empêche pas de courir); et le Musée de la photographie à Charleroi vient lui aussi d'inaugurer sa contribution, non négligeable, au large concert. Encore a-t-il le bon goût de le faire dans la légèreté (il est vrai qu'en matière de surréalisme, l'institution et son directeur ont eu déjà maintes fois, et à bon droit, l'occasion de dégainer savoir-faire, expertise et artillerie lourde); en ouvrant des portes vers des à-côtés plus inattendus, fragiles et méconnus; et enfin en accueillant comme il se doit un digne héritier (bien vilain mot en l'occurrence), un continuateur acharné en tout cas, de l'inépuisable expérience de subversion des images par les mots aussi bien que des mots par les images.

Pol Pierart, en effet, pour qui ne le connaîtrait pas assez, poursuit depuis des décennies, en bord de Meuse (et Liège à cet égard est moins inspirant et déterminant que le fleuve qui l'irrigue) une œuvre essentielle et modeste, taillée à même l'os, bricolée à la sauvette ou avec les moyens du bord, et pourtant d'une justesse et d'une profondeur existentielle qui ne rencontrent, dans notre paysage culturel, guère d'équivalents ou de points de comparaison. Hors du temps, hors des modes et des usages convenus, loin des mirages technologiques ou des abîmes eschatologiques — encore que... pour ce qui est d'envisager la fin de toute chose (sens, vie, fleuve ou monde), on sera bien inspiré de s'aboucher avec lui.

Ses mots pourtant sont peu bavards: en grand et pas nombreux, sur toiles monochromes, ils se raturent, se dédoublent, s'effacent pour vous laisser passer, vous égarent. En petit, dans ses tirages noir et blanc immuablement argentiques, ils vous invitent à les suivre au gré d'aphorismes, de saynètes ou de dialogues faussement naïfs, obstinément retors, immanquablement déstabilisateurs. Ce petit monde a l'air familier, pourtant: c'est « lui » sans être lui (personnage plus qu'autoportrait), c'est l'enfance incarnée par un ours (ou deux), la mort figurée ou transfigurée (un squelette en plastique suffi), une incrédulité portative et universelle et, toujours, ces grandes questions incarnées dans de toutes petites choses (y compris ses bouquins, fidèlement et méticuleusement concoctés chez Yellow Now). Natures mortes, memento mori, vanités, si l'on veut rattacher cela à de grandes traditions; mais avec un humour et une autodérision qui désamorcent toute tentative de démonstration ou de classification. Aussi ses jeux avec les mots risquent-ils parfois de n'être pas goûtés, voire pas compris... que voulez-vous, comme le soulignait Cavanna, « expliquer une allusion culturelle, c'est comme pisser sur un ver luisant: ça l'éteint (2) ». Et ainsi y a-t-il moyen de passer à côté du génie de Pierart comme à côté d'un ver luisant, sans même remarquer sa discrète poésie, la petite lumière qu'il maintient dans nos nuits, son mélange unique de rareté, de proximité et d'étrangeté. Comme le souligne François de Coninck dans son joli texte pour le bulletin Photographie ouverte, « la question du sens, c'est souvent à une lettre près que ça (se) passe ». Et donc, tout aussi bien, que ça casse. Déplacement graphique que ne renierait peut-être pas Pierart lui-même, d'ailleurs, à caser (ou à casser?) aux côtés de ses « M'enf(o)uir (3) », de ses éléphants d'« À fric » ou de ses constats doux-amers: « Nos faits blessent », « Une vie à peine éclos, une vie à peine est close » ou, bien sûr, l'aveu qui pardonne et autorise tout: « Je suis photorthographe ». La vérité sort donc de la couche des artistes autant que de celle des enfants, et si Pierart prolonge avec panache un certain esprit surréaliste, c'est bien dans cette liberté de parole absolue, à peine masquée, cette petite mèche éternellement rebelle — celle du vilain pétard toujours disposé à vous pêter à la tronche, pas celle que l'on se gomme de côté pour plaire dans les salons.

Ainsi, si l'exposition consacrée au surréalisme — au sens large — s'intitule, plutôt joliment d'ailleurs, « Surréalisme, pour ainsi dire » (histoire de ne pas tout dire peut-être, en clin d'œil à Nougé?), tout l'œuvre de Pierart aurait sûrement pu s'appeler « Pour le dire autrement », tant il aura passé de jours et de nuits à trouver ou à nous faire trouver, entre les mots et les images, le chemin le plus courbe, souvent le seul qui vaille la peine, mais pas le moins épineux ni le moins mélancolique.

Hors du temps, disait-on plus haut. Ce n'est pas si sûr... Car si celle de Pierart est hantée par celui qui passe (et aussi, un peu, par celui qu'il fait), c'est tout l'ensemble des expos temporaires à Charleroi qui mêle avec bonheur passé et présent, chronologie, sautes d'humour et raccourcis. De manière inspirante, éclairante, le Musée nous rappelle par là qu'il n'est pas la simple et immense boîte à conserve des images: il est aussi, avec nous, derrière nous et parfois malgré nous, le précieux gardien du Temps; de ce qu'il nous fait faire et de ce que, de nous, en nous, il défait. Cher Pol, à dans cent ans, donc!... et à la santé.

Emmanuel d'Autreppe



© Pol Pierart



Pol Pierart, livres



Vue exposition au Musée de la Photographie

(1) Le surréalisme en Belgique. Histoire de ne pas rire, Bozar Books / Fonds Mercator, 2024.

(2) Publiant en guise de carte de vœux une image de Pierart où un cadran d'horloge explique qu'il « ne fait que passé », le Musée récolta naguère moult remontrances pour son laxisme orthographique! Et qui se souvient que le « naufrage » de la vieillesse (transformé en nuage par l'artiste) est tiré d'une formule que De Gaulle chantourna à propos de Pétain?...

(3) « M'enfin », aurait peut-être répondu un autre anti-héros.

Musée de la photo Charleroi
> 26/1/2025
Surréalisme, pour ainsi dire...
Pol Pierart. De progrès ou de force



© Pol Pierart

CADENCE

1. L'atrium du MOMA, dans le temple mondial de l'art moderne et contemporain, est un non-espace plus que monumental, un espace qui domine et qui reste partiellement visible depuis les autres étages grâce à des découpes architecturales qui sont autant de fenêtres sur la nouvelle œuvre puissante d'Otobong Nkanga (1974).

Otobong Nkanga, qui vit et travaille à Anvers, n'est pas étrangère à notre pays et a réussi à créer de merveilleuses expositions à Anvers et à Bruges. Elle a reçu comme reconnaissance artistique en Flandre l'Ultima en 2019 et a récemment remporté le prestigieux Nasher Prize.

Otobong Nkanga parvient à créer un large éventail avec son travail diversifié ainsi qu'avec ses performances et ses chants, dans lesquels le lien problématique entre l'homme et la nature devient clair presque instantanément. Elle associe la nature, qui subit aujourd'hui la pression du profit et de l'utilisation irréflective de matières premières utiles, à des réflexions visuelles sur le fait que nous, en tant qu'êtres humains, sommes un lien inhérent au cycle sans fin de la vie et de la mort, et que la mort est le berceau d'une nouvelle vie et même de médication pouvant guérir nos vies. Otobong défend une pensée dans laquelle les champs de forces polaires entre la mort et la vie génèrent de nouvelles dynamiques, de sorte que la mort n'est pas considérée comme une pensée négative, mais comme une renaissance pour une nouvelle vie.

Otobong est surtout connue pour ses fantastiques tapisseries qui, par leurs couleurs et leurs formes, produisent les plus belles images et rémanences sur la rétine et dans l'esprit.

Elle sait aussi comment relier ce cycle cité de la vie et de la mort aux conséquences odieuses du colonialisme, où tant de potentiel humain a été littéralement jeté à la mer dans les transports d'esclaves et de marchandises qui répondaient au besoin de luxe de nos régions (occidentales).

Sa production artistique ne consiste pas en une imagerie militante qui se dissipe rapidement, mais en un langage qui (en particulier dans ses tapisseries) est constitué de constellations d'images complexes et fluides qui prennent forme par le biais de fils de couleur qui peuvent ou non scintiller et s'illuminer sous l'effet de la lumière qui leur tombe dessus.

Dans son travail, Otobong parvient à abstraire des contenus épineux jusqu'à les réconcilier avec une beauté écrasante, ce qui ne signifie pas du tout qu'elle neutralise le contenu dans des images sans valeur. Il est merveilleux de voir comment elle donne parfois vie à ses tapisseries en faisant pousser des plantes dans les creux des textiles, signe que l'art n'est jamais fini mais qu'il passe par un processus de croissance au cours duquel la culture de l'époque redéfinit la perception de l'image et (parfois) la remet en question et en doute. Une œuvre d'art peut et doit « grandir ».

Son œuvre est un grand remède pour l'œil et l'esprit. Elle parvient à dépeindre la réalité de l'état précaire de notre monde tourmenté et la manière brutale dont tout cela se produit de manière flagrante et continue de se produire aujourd'hui.

L'énorme tapisserie du MOMA, qui est à la fois un hommage à l'industrie du tapis en Flandre (occidentale), célèbre à ce jour, dépasse toutes les attentes les plus folles.

C'est comme si, en tant qu'êtres humains familiarisés avec le numérique, nous regardions à nouveau les peintures de Bosch et de Breugel, qui, même dans leurs œuvres idiosyncrasiques, étaient capables de représenter le monde avec un langage visuel désarmant et intelligible.

Otobong nous met dos aux murs du musée et nous oblige à scruter attentivement et en détail sa tapisserie monumentale avec nos propres yeux, en la reprenant et en la soumettant à une série d'interprétations possibles dans le passé et dans le présent.

La tapisserie est ingénieusement un amalgame en forme lente de fils contrôlés par ordinateur, de qualité naturelle, artificielle et métallique étince-



© Otobong Nkanga

lante. Entrant dans une symphonie improbable avec un enchevêtrement de motifs, les fils sont l'ADN visuel d'une gigantesque sculpture dans laquelle le temps et l'espace s'imbriquent dans une vision où les veines de l'homme sont stimulées et intellectuellement mises à l'épreuve.

C'est un véritable tour de force que de se mesurer en tant qu'artiste dans le contexte de ce gigantesque vide du MOMA, avec la possibilité stimulante d'un espace qui peut également être regardé depuis les étages supérieurs, par le biais de fenêtres, en s'appuyant sur les balustrades, ce qui fait songer à une agréable scène de balcon. La sculpture est babylonienne, apocalyptique, ouverte, aveuglante, exigeante en termes de distance et, qui plus est, vous êtes obligé, en tant que spectateur, d'adopter de multiples positions d'observation qui enrichissent sans cesse l'œuvre d'art. La qualité de cette image gigantesque, produite au TextielLab de Tilburg, de renommée mondiale, n'a jamais été vue auparavant. Elle se compose de trois longues bandes parfaitement assemblées et comprend plus de 200 couleurs.

Otobong ne cache pas la méthode de production de son tapis : par une baie située à un autre étage, on peut voir comment les différents morceaux du tapis sont collés au dos.

En termes de contenu visuel, il s'agit d'une image ascendante et silencieuse avec, en bas, le monde merveilleux des champignons, qui m'a d'abord fait penser à l'océan avec ses récifs coralliens scintillants, débordant sur un paysage tranquillement menaçant dans lequel, au centre, deux silhouettes humaines, qui nous tournent le dos, nous font littéralement regarder un vaisseau qui se déplace dans l'espace. Otobong nous invite à assister à un spectacle céleste dans lequel tout semble sortir de ses gonds avec le ciel devenant un barrage entre les feux d'artifice, les couchers de soleil flamboyants, les galaxies et les suggestions de bombes clignotantes dans les zones de guerre.

Otobong parvient à maintenir ce récit sans finalité substantielle, sans lieu qui fait penser à une parabole incongrue dans laquelle tout le monde sent qu'il s'agit de la vulnérabilité que les humains font et se font à eux-mêmes. En fait, il s'agit d'une œuvre implicitement politique dans laquelle elle tisse l'espoir d'un rétablissement et d'une guérison en croyant fermement au cycle où la mort génère et restaure une nouvelle vie.

Dans l'atrium, trois cordes solides portant des objets en verre et en argile « raku » sont suspendues au plafond vertigineux. Il s'agit de « larmes » ou de « gouttes d'eau » silencieuses et immobiles. Merveilleuses par leur texture riche et unique, ces larmes/gouttes d'eau en céramique sont produites par les meilleurs artisans espagnols et les objets en verre par un studio de Brooklyn. Sur le sol se trouvent de nombreux gros morceaux d'antracite, fruits d'un recyclage séculaire de matériaux naturels et qui, dans l'atrium, scintillent en partie sous un éclairage judicieusement conçu. L'antracite était également exploité dans notre pays, dans le Borinage et dans le Limbourg, et était considéré comme le charbon le plus productif pour le chauffage domestique. Au MOMA, les morceaux d'antracite deviennent le sol irrégulier sur lequel tombent les gouttes d'eau que nous interprétons ici comme des larmes, sur cette roche mystérieuse d'un noir de jais qui symbolise la chaleur et l'énergie. L'antracite provient ici des célèbres mines de Lehigh en Pennsylvanie, mines qui ont alimenté la révolution industrielle américaine. Les « larmes » des cordes solides tombent donc sur un morceau d'antracite qui a été extrait de la terre. L'exploitation minière laissant des trous et des terrils dans le paysage et qui, ailleurs (par exemple au Congo), est toujours responsable du pillage lucratif (néo)-colonial des matières premières (cuivre, cobalt, lithium...), est un fil rouge qui traverse toute son œuvre. L'atrium du MOMA a été transformé en une vallée de larmes.

Sur les murs blancs, on peut voir et lire des dessins d'argile cuite, dans lesquels apparaissent des géo-motifs miniers et des poèmes signifiant la catharsis pour répondre à la dure réalité du monde par des pensées poétiques inspirées.

Un bel exemple :
Liés par des liens
De fluides toxiques
Nerfs enflammés
Sauts d'humeur
Sur une marée indomptée

Outre la diversité visuelle de cette installation étincelante, le spectateur est attiré lorsqu'il s'approche, par un nouveau « son éthéré », comme un mélange de ses respirations et de sa voix, dans lequel des sons indéterminés, comme une chute d'eau, remplissent de manière immersive l'atrium d'un tissu sonore polyphonique et ondulant. *Cadence* est une œuvre d'art polyphonique, une installation totale où les sensations se mêlent dans l'espace et prennent possession de notre corps. Avec cette œuvre immense, Otobong Nkanga réalise une synthèse magistrale de ce qui la préoccupe depuis plus de deux décennies. Elle parvient à charger le MOMA, l'atrium et les visiteurs d'énergies provenant d'objets textiles, minéraux et artisanaux exécutés avec du feu et du son. Cette intervention exquise rend le spectateur à la fois heureux et nerveux. Avec son imagerie fonctionnant par couches, l'art d'Otobong parvient à capturer le monde cahoteux dans une cadence réfléchie.

2. Aujourd'hui, Otobong Nkanga est également occupée à préparer et à réaliser une œuvre d'art permanente dans le nouveau hall d'entrée central de l'UZ Brussel (Jette).

Son choix s'est porté sur trois colonnes de béton, dont une à l'extérieur, qui maintiennent le bâtiment debout. En guise de piédestaux, les colonnes sont revêtues du plus beau marbre du monde dans lequel un temps imperceptible a fait en sorte que ces pierres prennent une splendeur de « scénario » et évoquent des couleurs inédites incomparables. Sur le marbre, des panneaux émaillés sans joints sont montés avec des dessins de plantes indigènes et d'autres plantes qui exercent une influence curative sur notre santé. Dans une colonne, des pierres médicinales sont insérées dans les panneaux, créant une douce dialectique entre l'approche scientifique de l'hôpital universitaire et les médecines alternatives et les « pierres de la foi » qu'Otobong intègre dans cette sculpture en trois parties. Ces trois colonnes de soutien élues par Otobong Nkanga peuvent avec un peu d'imagination, être aussi considérées comme des épingles fichées dans le bâtiment, agissant comme une sorte d'acupuncture curative qui s'inscrit parfaitement dans un contexte où la santé est testée et mise à l'épreuve par rapport à des modèles académiques et des méthodes de recherche. L'œuvre d'art permanente d'Otobong Nkanga à l'UZ Bruxelles sera officiellement achevée et présentée au début de l'année 2025.

Luk Lambrecht

MOMA New York
 > 8 juin 2025

Contrefaçons à livre ouvert



Reproduction interdite pour l'Atelier du faux.

Un relieur, autrement dit l'artisan qui réalise le décor d'un livre souvent conçu, dessiné par un artiste de renom, se voit gratifié du nom de « faconnier ». C'est peu, parce que le résultat s'apparente souvent à un exercice de haute voltige. L'exposition que la Wittockiana, le temple du beau livre (à Woluwe-Saint-Pierre), consacre à la contrefaçon est une leçon d'intelligence et d'humour pour rebattre les cartes. Elle a été conçue en un temps record mais ne souffre en rien de la hâte. Voici quelques éléments de ce montage pour le moins réussi, voire exceptionnel.



Paul Aron et les stratagèmes de l'illégalité

Paul Aron est un très fin connaisseur des questions d'engagement en littérature, y compris l'engagement politique. En contraste avec celui-ci – mais non en contradiction, son inlassable curiosité l'a porté vers des matières telles que le plagiat, le pastiche et la parodie. En un mot, vers le faux, les faux (en écriture, comme il se doit). C'est donc à lui qu'il a été fait appel pour cette très vivifiante exposition, dont le point de départ était le faux en reliure à partir des trésors d'un collectionneur aussi avisé que passionné. Grâce à Paul Aron, il y a eu « extension du domaine », pour paraphraser Michel Houellebecq, avec de très sensibles incursions dans certaines affaires qui ont défrayé la chronique, notamment celle d'*Une vie devant soi*

qui a permis à Romain Gary d'obtenir un second prix Goncourt. Des mains expertes en matière de reliure sont aussi de la partie, avec une habileté peu commune et, par moments, assez subversive. Ainsi, tout un rayon de bibliothèque où Clémentine Mélois, romancière et bibliomane, a parodié les volumes de la Pléiade en composant une longue phrase fragmentée en lettres d'or au dos de chacun d'entre eux. Mais il y a un *vide* à l'endroit précédé par le titre « J'en piquerais bien un » et le livre intitulé « Hop ! », ; aussitôt dit, aussitôt fait, l'absence étant présentement matérialisée. On passe donc littéralement de l'intention à son résultat où l'emprunt se traduit donc par un rapide larcin, ni vu ni connu.

Et l'engagement dans tout cela ? Il est celui de ceux qui ont conçu et publié le *Faux Soir*, le 9 novembre 1943, au nez et à la barbe de l'Occupant et de la Gestapo. Elle valut, s'il faut se convaincre de la prise de risques, l'emprisonnement, la torture, voire la mort aux Résistants qui en eurent l'initiative. Mais le faux n'est-il qu'un avatar de la copie ? À cette question, Paul Aron répond que tout enseignement relève peu ou prou du pastiche, car nous apprenons toujours en imitant : le dictionnaire, un tour de main, le beau geste ou la mauvaise pensée. Les faussaires seraient pris pour des « bad boys » ou des « bad girls », que ces vilains mots vaudraient pour vrais compliments. Et la Belgique, faut-il se le rappeler, s'est taillée une jolie réputation comme pays d'experts en contrefaçons.

Enfin, si l'on se plonge dans une histoire plus lointaine, le collage pourrait aussi relever de la supercherie. Pierre Boulez, questionné par Henri Pousseur au sujet de la basilique Saint-Marc à Venise présentée comme exemple de collage réussi, objecta que cette réussite était due au fait que les Vénitiens l'avaient construite avec « des matériaux de rattrapage [car] il n'y avait pas de volonté esthétique ».

À l'heure où le flux des fake news se bousculent au portillon, la porte (pivotante) de la Wittockiana est ouverte à tout qui se régale des supercheries, comme dans un jeu de piste. Elles y gagnent non en malédiction mais en lettres de noblesse. « Poussez la porte, le soleil est à l'intérieur » écrivait Paul Nougé. Ce conseil se vérifie à tout moment une fois le pas aisément franchi. Il n'est pas jusqu'à l'affiche qui ne donne le ton, emprunt au tableau de Magritte, *La reproduction interdite*, avec ajout dans le dos de l'élégant personnage qui en est le sujet, un geste de la main où se croisent deux doigts, le majeur surmontant l'index, en signe de duperie. De quoi promettre bien du plaisir à avoir été « bien eu ».

Philippe Dewolf

L'Atelier du faux. Jusqu'au 2 février 2025 à la Wittockiana, 23 rue du Bemel, 1150 Woluwe-Saint-Pierre.
<https://wittockiana.org/infos/#horaire>.

Deux coups de coeur à PARIS



Durmiente & async, 2021, 2017 © Judith Kazmierczak

**Quand lisière entre jour et nuit s'amincit,
Quand l'ombre gagne les corps,
Quand la nuit entre en soi,
Quand l'étrange s'anime en nos cellules,
Quand le rêve s'ébroue en nos mémoires,
Apichatpong Weerasethakul apparaît.**

Invité dans le cadre du Festival d'Automne 2024, l'artiste thaïlandais est présent au Centre Pompidou. Avec *Particules de nuit* (*Night Particles*), il éclaire le Pavillon Brancusi de ses nombreuses oeuvres vidéos. L'exposition propose un parcours feutré alternant différentes ambiances avec des projections et des installations. Couloirs, alcôves et espaces plus grands invitent à la lenteur, voire au hors-temps pour contempler les extraits de ses films ainsi que les incursions dans ses univers intimes où la main écrit des pensées, où les pieds nus effleurent le plancher ensoleillé, où des êtres s'allongent, où l'endormissement invite à imaginer l'au-delà du visible, où les rêves, les sons, les émotions indicibles de fin de vie mais aussi des actions poétiques face à des violences insoutenables prennent place et forme, où la lumière décline et illumine à la fois des pans d'espace et des recoins d'intériorité.

Durmiente & async, 2021, 2017 avec la double projection de gradations de lumières sur les êtres et des états d'assoupissements dont d'un côté Tilda Swinton entrant progressivement dans le sommeil et le crépuscule ont particulièrement capté mon attention. La musique de Ryuichi Sakamoto et le poème d'Arsène Tarkovski récité par David Sylvian m'ont aussi beaucoup touchée et sensibilisée à une possible dynamique de transmission de rêves entre les êtres.

L'installation *Solarium* 2023, plonge le public dans un voyage fantasmagorique où les expérimentations lumineuses menées en chambre noire évoquent celles de Hans Richter, Marcel Duchamp et Fernand Léger. Sur des doubles parois de verre sont projetées des rectangles d'ombre et de clarté où vont progressivement s'ajouter un oeil flottant puis d'autres encore... Le tout se reflétant sur le sol de manière impressionnante...

Pour les amoureux des films de Weerasethakul et pour ceux et celles qui veulent découvrir les univers, *Particules de nuit* de ce grand artiste, l'exposition est à voir jusqu'au 6 janvier 2025.

L'exposition d'Olga de Amaral à la Fondation Cartier est un pur régal.

Avec ses immenses baies vitrées laissant couler la lumière et la vue de la luxuriante végétation ceignant l'espace architectural conçu par Jean Nouvel en 1994, la Fondation Cartier est un lieu idéal pour accueillir les oeuvres de l'artiste née en Colombie, il y a 92 ans.

coton enduits de gesso et recouverts de peinture acrylique crée une toute autre atmosphère où le léger des oeuvres tridimensionnelles emmène le public vers des régions perceptives éthérées.

Au sous-sol, les oeuvres plus petites réalisées avec des techniques, des matières et des assemblages divers sont majoritairement accrochées au plafond pour modeler l'espace et le regard avec des tonalités conviant le turquoise, le bleu nuit,



Estelas (1996-2018) représentant des stèles à la fois mégalithes, totems, menhirs ou pierres stellaires © Judith Kazmierczak

Du même courant Fiber Art que Sheila Hicks actuellement exposée en Allemagne, Olga de Amaral étire d'emblée le public avec deux oeuvres monumentales aux chaudes couleurs de l'automne Muro en rouges et Gran Muro. Constituées de bandes rectangulaires monochromes de différentes longueurs et épaisseurs cousues de manière irrégulière sur un support de coton, ces immenses compositions évoquent les murs de briques typiques des constructions colombiennes.

Dans l'autre pièce, la série des *Brumas*, légères suspensions laissant pendre des milliers de fils de

l'émeraude, le carmin, le mauve, le transparent, et même de l'or qui invite à une rencontre méditative via la série des *Estelas* regroupées en cercle sacré à la manière des étranges pierres de Stonehenge. Mais Olga de Amaral les a disposées en lévitation. Assis sur les bancs en demi-lune auréolant les stèles, il est possible de prendre le temps de les admirer se laissant gagner par leur magnétisme stellaire, côté or ou côté sombre.

Judith Kazmierczak

Fondation Cartier
A voir jusqu'au 16 mars 2025

YESU DE MATONGE

« *Le fardeau des Mondes* » une performance réalisée par le collectif d'artistes Ndaku ya la vie est belle, dans le cadre du Festival KIN ACT # 8 le 31/8/2024

RDC-Kinshasa-Kalamu-Victoire-Monseigneur Moké-Avenue Digba 14- je dors je me réveille il fait chaud, sept heures le monde se lève le pasteur crie gueule les péchés à ne pas commettre les dollars à donner pour être en paix. Il s'en va les poches pleines pendant que nous sommes toujours à Ndaku, la maison, Ndaku ya la vie est belle, la maison où la vie est belle, bâties où a été filmé le célèbre film éponyme de Papa Wemba celui qu'on oubliera jamais qui sera toujours là pour nous. Dans cette maison, reprise par un collectif lancé par l'artiste pluridisciplinaire kinois Eddy Ekeke, nous vivons. Y demeurent des artistes de la ville-Tout, alors résidents pour quelques semaines, quelques mois, quelques années, eux et elles soit, ou à la fois peintres peintresses sculpteurs sculpteuses performeurs performeuses musiciens musiciennes, danseurs danseuses et plus. Ndaku accueille tout le monde, le quartier et la ville, parfois en cercle dans la cour, chantant fumant parlant politique art judo politique politique écoutant de la musique débattant l'essentiel : qui, Papa Wemba ou Koffi Olomidé ?

Et lorsque toque 18 heures et que le soleil passe à l'ouest, sortent d'une masse d'ordures récupérées et lavées quelques jours avant des monumentales sculptures de déchets, homme-canettes, homme-sacs plastique, femme-bouteilles, homme-ampoules.

Alors le lendemain ou les jours suivants, incarnés par les artistes résidents ou invités, les costumes prennent vies dans les innombrables rues de Kinshasa. Dans les cités, dans les beaux-quartiers, sur 24 novembre entre les motos et autres esprits de mort défile alors cette dizaine de sculptures imposantes, quittant leur forme figée pour vivre, se transformer, s'abîmer dans les artères de la ville. Les passants et passantes autour rient s'effrayent nous suivent parlent.

Les costumes vivent, et encore performant dansent et éveillent la population, scandant de temps à l'autre des messages revendiquant une ville plus propre moins sale plus belle moins torturée par les tonnes de plastiques qui naviguent sur les routes cabossées de la capitale congolaise.

L'été, le mois d'août est habité par un festival organisé par Ndaku ya la vie est belle : Kin'Act, Kinshasa Action, rencontre internationale des performeurs et performeuses. Alors pendant quelques semaines arrivent artistes de Goma du Cameroun du Congo-Brazzaville de Suisse de France de Belgique, de partout.

Et cela en autonomie c'est à dire en autogestion c'est à dire sans liasses de dollars sans l'aide d'institutions privées ni de l'état qui s'en contrefout de la culture de toutes ces idioties qui détournent l'argent alloué pour offrir à ses enfants des 4x4 SUV noirs aux vitres teintées.

Sans papier magique donc mais toujours à la fin de journée éprouvante où nos corps ont pendant plusieurs heures portés des sculptures imposantes sur nos dos toujours il y a la bière. Nkoyi Likofí Turbo King coulent dans nos gorges. Il y a toujours la bière, à Kin, et l'aguéné aussi, alcool artisanal distillé, toujours et encore et toujours.

De temps à l'autre nous marchons sans costume et là partout et souvent on me hèle moi ma barbe ma peau et mes longs cheveux Yesu Yesu Yesu alors nous vient l'idée, le besoin, la nécessité de l'incarner, d'incarner Jésus, l'homme-Immense dans Kin l'Église.

On réfléchit ensemble. On recrée une scène biblique, presque. On construit cette croix de déchets, fardeau des mondes, et on y va on marche on marche jusqu'à cette montagne d'ordures carbonisées où se mélangent ferraille ciseaux rouillés et pneus noirs de suie. Jésus moi Yesu se crucifie alors là, sur ce mont déchu, couché sur cette croix de plastique, immense, devant le Kalamu, rivière où encore encore oui ça ne finit jamais le plastique



performance Jesus, © Koko Kabamba



performance Jesus, © Koko Kabamba



© Charlie Demoulin et Juliette Lopez

flotte et remplace l'eau, on ne la voit plus l'eau, on ne voit plus que le plastique, et devant crucifié il y a ce Jésus habillé de blanc, imploré par une Marie vêtue d'une robe majestueuse faite en sacs plastiques en crasses immondes que la *race blanche* a amenée et amènera encore.

Charlie Demoulin



© Charlie Demoulin et Juliette Lopez



performance Jesus, © Koko Kabamba

ANITA BERBER. L'ESTHÉTIQUE DU SCANDALE ET DE L'EXCÈS

A l'occasion de la parution de *Sextropolis. Anita Berber und das wilde Berlin der Zwanzigerjahre*, un essai biographique d'Armin Fuhrer sur l'artiste allemande Anita Berber, il m'a semblé urgent d'évoquer les multiples facettes d'une danseuse, actrice qui fit de son œuvre et de sa vie une ode à l'excès et à la démesure.

Danseuse souveraine, chorégraphe révolutionnant la danse, artiste de cabaret, actrice, mannequin, icône de l'avant-garde underground, Anita Berber (1899-1928) est l'une des figures les plus scandaleuses, les plus transgressives de l'âge d'or de la scène berlinoise sous la République de Weimar. Née à Leipzig en 1899, fille de la chanteuse de cabaret Anna Lucie Thiem et du célèbre violoniste Felix Berber qui divorcera quand Anita avait trois ans et demi, élevée par sa grand-mère, elle meurt en 1928, à l'âge de vingt-neuf ans, au terme d'une vie d'excès, d'addiction aux drogues, minée par la tuberculose. Incarnation de la liberté d'être et de créer, peinte par Otto Dix qu'elle fascinait, Anita Berber entendait « danser la mort, la maladie, la grossesse, la syphilis, la folie, le handicap » comme elle le confia à un journaliste. Avec Sebastian Droste, un poète et danseur homosexuel avec qui elle se maria, elle mit en scène le spectacle expressionniste *Dances du vice, de l'horreur et de l'extase*, un anti-décatalogue des perversions qui donnera lieu à un recueil de poèmes-pantomimes et de dessins.

Excellente danseuse, elle suit l'enseignement de Jacques Dalcroze avant d'apprendre la danse moderne et la pantomime à Berlin auprès de Rita Sachetto, une disciple d'Isadora Duncan. De son premier solo, *Danse coréenne* en 1917, aux spectacles dont elle signa la chorégraphie, dansant avec son partenaire Sébastien Droste (*Dances du vice, de l'horreur et de l'extase*) ou son second partenaire, Henri Châtin Hofmann (*Naufragés, Danse de l'érotique et de l'extase*), elle renouvela le langage chorégraphique, creusant les thèmes de l'érotisme et de la mort dans une veine expressionniste, créant, après Mata Hari, Adorée Villani, des performances où elle évoluait nue. Costumes marqués par l'orientalisme, le cubisme et l'extravagance, musique moderne, mise en scène d'un corps jouissant, enivré, défoncé, érotisé, pris dans les tableaux vivants du sadomasochisme et de l'excès, volonté de délivrer les secrets de l'obsène et des paroxysmes pulsionnels, de choquer le bourgeois...

Ayant suivi des cours à l'école de théâtre Maria Moissi à Berlin, sa carrière d'actrice fut météorique, aussi brève qu'intense. Elle fit ses débuts au cinéma en 1918 dans les films de Richard Oswald qui fut son mentor et lui offrit quelques rôles mémorables. Nous sommes à l'âge du cinéma muet, de sa magie reposant sur l'invention d'un langage, de sujets, de découpages techniques, d'une dramaturgie. Le réalisateur la fit jouer dans *La Maison des trois filles à marier*, *Histoire de Dida Ibsen* adapté de Margarete Böhme, où on la voit évoluer, pythonnise, avec un python autour du cou, *Peer Gynt* adapté d'Ibsen, *Le Tour du monde en quatre-vingt jours* adapté de Jules Verne, *Différent des autres*, un des premiers films évoquant l'homosexualité, appelant à sa reconnaissance, *Cauchemars et hallucinations* où Anita Berber crève l'écran, *Prostitution. La maison jaune* (avec Magnus Hirschfeld comme conseiller technique), *Faite pour la nuit* et enfin, *Lucrece Borgia*. Celle qui incarna une danseuse, une putain, une esclave fut aussi à l'affiche d'une quinzaine de films du cinéma expressionniste, notamment *Le Comte de Cagliostro* de Reinhold Schünzel, *Lucifer* d'Ernest Jahn, *Vie ratée* de Maurice Armand Mondet, *Le Docteur Mabuse* de Fritz Lang, *Maquillage* de Fritz Kaufmann. Au théâtre, elle apparaît dans *Un jeu de rêve* de Strindberg.

Berlin lors de la République de Weimar.

C'est sur une scène plus grande que les planches et l'écran qu'Anita Berber évolue, faisant de son existence les tableaux mouvementés d'une œuvre d'art, dynamitant les frontières entre l'esthétique et la vie. Des rituels sadomasochistes aux sortilèges de la cocaïne, des opiacés et de l'alcool, de la prostitution aux frasques les plus excentriques et les plus irrecevables, cette étoile des milieux interlopes aura tout expérimenté. Surnommée la « reine des neiges » en raison de sa consommation pharaonique de poudre, icône de la libération sexuelle, elle connut de nombreuses idylles saphiques, notamment avec Marlene Dietrich. Performeuse cherchant l'outrance, sur scène et dans la vie, elle fit de sa nudité une arme, un glaive, interpréta « Morphine », une chanson qui devint un tube, flirta avec la délinquance, fonda sa propre troupe. Au cœur de la libération artistique et sexuelle qu'expérimente Berlin dans les années 1920, elle milite par le scandale permanent en faveur d'une émancipation des mœurs, des pensées et des manières de vivre. Lointaine précurseuse du punk, de sa veine provocatrice et rebelle, rousse, elle se teint les

cheveux en rouge, se fait des shoots de morphine en public, dans les restaurants. Ses performances érotiques, son esthétique proto-gothique-punk, sa vie de diablesse, de junkie « pécheresse et dépravée » inspirèrent Karl Lagerfeld, Ingrid Caven, Nina Hagen, laquelle réalisa une performance *Anita Berber*. Klaus Mann, qui la fréquenta, écrit d'elle : « elle n'avait pas seulement besoin de scandaliser la morale, mais aussi de se mettre physiquement en danger ».

« On était en 1924 et Anita Berber était déjà une légende. Elle n'était célèbre que depuis deux ou trois ans, mais c'était déjà un symbole. Des jeunes filles perverses copiaient la Berber, toutes les meilleures cocottes voulaient lui ressembler le plus possible. Érotique d'après-guerre, cocaïne, Salomé, dernière perversité : de tels concepts ont formé le rayonnement de sa gloire. Cela dit, les connaisseurs savaient qu'elle était une excellente danseuse. », Klaus Mann, *Souvenirs d'Anita Berber*. (1)

Quatre décennies avant les Actionnistes Viennois, avant le butô — « danse des ténèbres » —, elle place son corps au milieu du dispositif esthétique, l'érigeant en manifeste contestant tout ce qui l'emprisonne, les normes sociales, morales, religieuses, sexuelles. Le régime bourgeois des corps les discipline, les castre, les enrôle dans des prescriptions qui étouffent la part sauvage des êtres. La nudité, le travestissement en homme, le maquillage outrancier, le commerce de son corps, la prostitution comme proposition politique, les étreintes, le saphisme, le sadomasochisme sont autant d'expérimentations sur soi qui interrogent la matière corporelle, les pulsions, le non-verbal, le brouillage du masculin et du féminin, de la vie et de la mort. Au corps façonné par la société, par le bio-pouvoir, elle oppose un corps qui terrasse les contrôles que les instances (famille, école, église, système économique...) exercent sur lui. Se refaire une corporalité de cris et d'affects, se réapproprié un organisme confisqué par un système d'éducation, par le marché du travail, ce sera pour Anita Berber en altérer le régime ordinaire par les drogues, modifier les états de conscience. Avant toute chose, le corps incarne le creuset de l'inconscient, le siège des désirs, ces désirs auxquels le Berlin des années folles donne la parole.

Par la désarticulation des postures, les torsions, les déséquilibres, les asymétries de la danse moderne, par le grotesque du cabaret burlesque et l'expressionnisme de pantomimes qui forcent le trait, ses créations chorégraphiques (dont elle crée les costumes), ses solos pourraient porter le titre générique donné par le danseur de butô Hijikata Tatsumi à une de ses créations : *La rébellion de la chair* (1968). Rappelons que les pionniers et les premiers représentants du butô tels que Hijikata Tatsumi s'inspirèrent de l'expressionnisme allemand. Avec Anita, toute danse réveille la danse des démons, les pulsions d'une époque et, en son essence, s'affirme comme métamorphique, suscitant des devenirs que l'artiste traverse. Pour réveiller l'esprit, il faut dynamiter les carcans, les corsets qui emprisonnent le corps, se frotter à l'hédonisme décadent, aux penchants obscurs et à la violence des instincts. Celle qui fascina le couple Martha et Otto Dix livra, en 1922, avec Sébastien Droste dans *Dances du vice, de l'horreur et de l'extase*, les tableaux de leur anticatéchisme. Dans ce spectacle qui fit scandale, elle incarnait la danse du fouet, du monde des rêves, dansait la poupée, « la femme aux sept masques », Astarté sur une musique de Tchaïkovski, la tentation, la chaleur de la morphine irradiant les veines, les visions de la folie, le sang tandis que Sébastien Droste performait le martyr de Saint-Sébastien — icône gay —, la maison de la démence, le fils du roi égyptien. A deux, ils s'engagèrent dans une danse théâtralisée mimant les cristaux de cocaïne qui explosent l'esprit et le corps, le tout sur une musique de Camille Saint-Saëns ; à deux, ils performèrent les poupées de Lotte Pritzel, le suicide sur une musique de Beethoven ou encore la nuit des Borgia sur fond de Rachmaninov.

« Ô morphine, mon beau poison !
Viens, insinue-toi dans mon sang !
Je vis, je meurs par ta lotion !
Sur ma peau une odeur d'encens... »

Je crève de danser comme ça !
Douce morphine qui pénètre
Au son de mon nom Anita,
C'est l'extase de tout mon être », Anita Berber.

Le manifeste d'Anita Berber se condense dans un « pour en finir avec le régime dominant, ordinaire, imposé, appauvri du corps ». Que ce soit dans ses créations ou dans la vie quotidienne, ses apparitions devaient provoquer un choc visuel sur le public, frapper la rétine, l'ouïe, l'imaginaire, la perception, l'émotion. Le

principe sous-jacent affirmait la destitution de l'agencement des signes officiels qui définissent un corps normé et, par là, la libération des forces qui couvent sous la muraille sémiologique. L'esthétique du scandale, miroir d'un scandale de l'esthétique, reposait sur une mise en danger de soi et un électrochoc infligé aux spectateurs. Parler d'esthétique du scandale ne signifie en rien réduire la première au second mais désigne le mouvement par lequel on pousse les registres de l'art dans une veine intensive dotée du pouvoir de déstabiliser le public. Ce qui doit faire bouger les idées, les perceptions passe par les nerfs, par une attention à une corporalité désentraillée. L'ailleurs qu'Anita Berber secrète en ses performances est un ailleurs sensoriel, organique. La technique de la danse, du jeu se dépasse au profit d'une nouvelle manière d'être au monde.

L'esthétique expressionniste.

L'esthétique expressionniste dans laquelle Anita Berber s'inscrit révolutionne le langage de l'ensemble des arts au début du XXème siècle. Dans le domaine des arts plastiques, l'expressionnisme allemand délivre la peinture des règles académiques, brise les codes de la représentation et du réalisme. Son avènement coïncide avec une période de crise préfigurant la Première Guerre mondiale. Balayant l'exigence d'objectivité et l'horizon du naturalisme, rompant avec l'impressionnisme, les artistes laissent exploser leur vision subjective des choses, une vision dominée par un climat d'angoisse, de peur, de violence intérieure, qui se traduit par un vertige des formes. Illustré par Edward Munch, par le mouvement *Die Brücke* avec Kirschner, Emil Nolde, Erich Heckel, par le groupe d'artistes *Der blaue Reiter* avec Franz Marc, August Macke, Kandinsky, présent dans les œuvres d'Otto Dix, de George Grosz, Max Beckmann, Schiele, Kokoschka, le courant expressionniste fut mis à l'index par le régime nazi qui le condamna en tant qu'« art dégénéré ». Ce mouvement influença également les autres domaines artistiques, la musique (deuxième école viennoise, Arnold Schönberg, Alban Berg, Anton Webern, musique sérielle, dodécaphonisme, Busoni, Hindemith, Bartok, Scriabine, dissonances, contrastes dynamiques, « psychogrammes », c'est-à-dire notes de l'inconscient, notes psychiques non stylisées...), la danse (Mary Wigman, Harald Kreuzberg, Valeska Gert...), le théâtre (Ernst Toller...), la littérature (Gottfried Benn, Georg Trakl...), le cinéma. *Le Cabinet du docteur Caligari* (1920) de Robert Wiene signa le coup d'envoi d'une esthétique expressionniste marquée par la théâtralité, le spectral et un climat fantastique. A côté de Robert Wiene (*Raskolnikov, Les Mains d'Orlac*), le courant donna naissance aux œuvres de Murnau (*Nosferatu, le fantôme ; Faust, une légende allemande ; Tabou...*), Fritz Lang (*Docteur Mabuse, le joueur* dans lequel Anita joua, *Die Nibelungen, Metropolis, M le maudit...*), Paul Wegener (*Le Golem...*), Paul Leni...

Les créations, le jeu d'actrice, les danses d'Anita Berber reposent sur une esthétique expressionniste qui recherche l'intensité dramatique, l'extériorisation d'émotions, les points de tension, une mise en espace des conflits. Rompant avec l'artificialité et la codification des gestes, des mouvements de la danse classique, la danse moderne entend revenir à un ancrage naturel, privilégie l'improvisation, une gestuelle de la dissonance, de la contorsion, une traduction corporelle du cri primal. Ce langage expressionniste, Anita Berber le pousse jusqu'à l'outrance, défiant la ligne de l'acceptabilité, évoquant le monde des marginaux, des fous et des cabossés, passant au crible de la satire les conventions sociales, les travers de la classe étriquée des bourgeois. Cabaret, pantomime, danse, film forment un moyen d'action sur les consciences qu'elle soumet à un déluge atomique. La stylisation agressive est une guerre menée contre l'esprit conservateur, contre le nationalisme, les valeurs belliqueuses et puritaines. La vitesse ou la langueur du corps, la virulence des mises en scène ou la lascivité d'une séduction lilithienne composent une machine de guerre (au sens de Deleuze et Guattari) contre les formes de domination mentales et socio-politiques. Naître au monde, c'est, pour Anita, être projetée sur la scène d'un théâtre-bordel dont elle explorera la démesure.

Sa construction d'un « corps sans organes » (Artaud) toxicomane et taillé dans l'excès exigeait sa refonte anatomique et énergétique. Par là, elle scellait un pacte avec la déconstruction du corps, sa déchéance accélérée, sa fin prématurée. L'autre histoire possible du corps, de la pensée et du vivre, du rapport entre la chair et le verbe qu'elle mit en œuvre ne pouvait que fulgurer comme une comète, se consumer dans les feux des instincts. Sous-tendu par une revendication active de la déprivation et de la décadence, le voyage intérieur dans des régions placées sous le signe de l'orgie (éros, paradis artificiels, conduites acquises à la démesure...) ne pouvait qu'être bref.



Le suicide à grands feux se présente comme le chemin le plus court vers l'orgasme. Les titres de ses chorégraphies, de la vingtaine de poèmes-pantomimes écrits avec Sebastian Droste l'attestent : leur mystique conjoint l'horreur et l'extase, l'obscène et le sublime, la luxure et la sainteté noire. Anita Berber s'est bâtie une vie-performance, un corps-laboratoire synthétisant de la morphine pure, un personnage qui finira par avoir sa peau.

Ses performances dansées entrent dans des zones de convulsions, s'avancent dans les contrées d'un voyage au bout de l'enfer, entre exhibitionnisme à effets sismiques et dédale de personnages multiples habitant l'extrême. Dans cette re création des origines — les siennes et celles de l'humanité —, Anita Berber décroïssonne les arts, mais aussi la frontière entre l'art et la vie, s'approchant d'un théâtre de la cruauté au sens où l'entend Artaud, à savoir un rituel de souffles et d'éruptions gestuelles sauvages. La scène sur laquelle elle déambule circonscrit un espace-temps qui libère les potentialités d'un corps désaliéné, affranchi du conditionnement social, de l'aliénation par le travail. Son corps s'engage dans un dérèglement rimbaldien de tous les sens, se réinvente et affronte ses branchements avec d'autres corps, avec le sadomasochisme, avec des substances psychotropes, avec le haut et le bas, l'ivresse des cimes et des abysses. La recherche de plaisirs démesurés ne devient ni un impératif catégorique ni le premier commandement d'un nouveau décalogue. La Babylone des jouissances manifeste une danse avec, contre et pour la mort, un appétit pour la vie qui inclut une fièvre autodestructrice.

Anita Berber, terreur des bourgeois.

Berlin avait besoin de sa putain, d'une reine de la canaille. L'oiseau de nuit Anita Berber endossera pieusement le rôle. Entre ses mains, la pornographie devient une fronde qui décapite les statues des Commandeurs de la morale, un dispositif de créations, de choix de vie et d'actes qui ôtent les chaînes que le pouvoir appose à ses sujets. L'agencement subjectif dans lequel Anita Berber se meut est étroitement dépendant des interdits et des lois qu'il transgresse. Le chant de l'obscène a besoin de l'image d'épinal du vertueux. S'employer à incarner les péchés capitaux, c'est se tenir dans un espace de pensée qui a besoin de la survivance de ce qu'il bafoue. La parodie des bienséances et des convenances demeure tributaire de la maintenance de ces dernières. Un arc relie Anita Berber à Divine. Avant que les drag queens et les drag kings ne deviennent un phénomène marginal de société intégré dans la machine à tout recycler que représente le néolibéralisme, les outrances de Divine (icône flamboyante, trash de la drag queen qui joua notamment dans les films de John Waters) sont logées à la même enseigne que les excès barbares de la Berber. Ce n'est pas parce qu'ils sont venus avant la mise en place d'un spectaculaire intégré qu'Anita Berber, Sebastian Droste, Divine forment une constellation d'irrécupérables (une irrécupérabilité, certes, relative, Anita Berber ayant été recyclée dans la mode, la pop culture) mais en raison de la radicalité de leur esthétique. De nos jours, l'underground assagi, réduit à un bien de consommation, amputé de son énergie subversive, est un produit qui se vend bien. Neutralisé, dégriffé par les marques, par l'industrie de la mode, du divertissement, il est coté en bourse, épingle de sûreté

des punks coulés en or massif, haschich distribué sous forme d'hosties, drag queens ou créatures marginales réduites à un code-barres, coulées dans le moule des influenceuses promouvant telle ou telle marque de make-up, de fringue, de gadgets, incarnations dociles, pâles et inoffensives d'un divertissement planétaire généralisé.

Si, pour Anita Berber, les règles ne sont là que pour être bafouées, jamais elle n'élèvera le dérèglement frénétique au rang d'une nouvelle règle. En effet, Anita Berber ne se laisse pas prendre au piège de l'autojustification. Sa rébellion viscérale contre l'autorité, contre la morale se coule dans l'anarchisme. Sur scène, elle incarne sa vie, ses démons, ses rêves, ses crises intérieures au diapason d'une société en crise. Avec Sebastian, elle a dansé l'esclavage, la syphilis, la folie, la mort, le métissage, les rituels SM. Portant parfois des vêtements d'homme, paradant en des tenues extravagantes, la cocaïne brûle ses parois nasales et, à chacun de ses passages, Anita sème l'esclandre. Son ouistiti perché sur son épaule observe ses frasques, les cocktails que sa maîtresse avale, sniffe, s'injecte. Crises éthyliques, abandon à l'éther, à l'opium, à la morphine, passes dans la rue pour s'offrir ses doses et affirmer sa liberté de déranger, sexualité débridée, triolisme, sadomasochisme, disputes pharaoniques avec Sebastian, avec Henri, avec ses amantes, avec elle-même, sauf avec son singe qui, sur son épaule, monte la garde, amours saphiques avec Susi Wanofski, Celly de Rheidt et d'autres... La jeunesse imite l'allure, copie le style vestimentaire de la star underground du cinéma muet et de la danse. Anorexique, trop défoncée, jamais à jeun, la Berber... le cinéma lui ferme les portes. Elle teint ses cheveux en rouge en harmonie avec son sang de camée, ses veines fiancées à la seringue. Sa vie n'est qu'un tourbillon, une dilapidation d'argent, d'énergie, un potlatch, une orgie. Pétaage de plombs en public, incarcération, faux en écriture et menues escroqueries pour lesquels on la condamne à l'exil avec Sebastian Droste. Sebastian vole ses bijoux et s'enfuit aux États-Unis, le couple infernal implose. Tournée au Moyen-Orient avec Henri avec qui, par provocation, elle scelle un troisième mariage, misère, rapatriement d'urgence en Allemagne, tuberculose qui mine alors que Sebastian, mort également de la tuberculose, n'est plus de ce monde...

Terreur des bourgeois qui voyaient en elle l'Antéchrist, renversant les piliers de la morale et de la religion, pionnière de performances artistiques qui questionnaient les soubassements de la métaphysique occidentale et les régimes des corps, elle a érigé sa vie au rang d'œuvre d'art maudite. Mythe de la bohème berlinoise, celle « qui allait trop loin » meurt, fauchée dans la fleur de l'âge, à vingt-neuf ans. Son décès signe la mort d'une époque, la fin de l'avant-garde berlinoise que le national-socialisme accusera d'être la Babylone de tous les vices. La crise économique et sociale ravage le pays. La République de Weimar vit ses dernières heures ; les scènes artistiques, intellectuelles, les communautés homosexuelles de Berlin lancent leurs ultimes feux. La vague réactionnaire, la peste brune s'apprêtent à effacer de la scène de l'Histoire la révolution culturelle et politique de Weimar taxée de décadente, de contre-nature et de dégénérée par les chantres du nazisme.

Le concept a-conceptuel creusé par la vie-œuvre d'Anita Berber, c'est celui d'un fauve qui rugit, qui virevolte. Ses affects, c'est la danse au-dessus des précipices, la perversion comme art des crachats lancés à la face de la Loi. Si elle entend influencer sur l'époque, la changer, elle agit avant tout sur ses propres limites corporelles et mentales. Elle caresse la provocation, fait rimer coït et défonce opiacée, saphisme et impiété, frénésie et danse du suicide. La justice, la liberté qu'elle invente passent par la pratique d'une séduction à la Lilith et d'une destruction des convenances, par les retrouvailles avec l'animalité et la défense des droits des minorités, des homosexuels, des lesbiennes, dans un mélange d'attrait du gouffre et de poésie de la survie.

Véronique Bergen

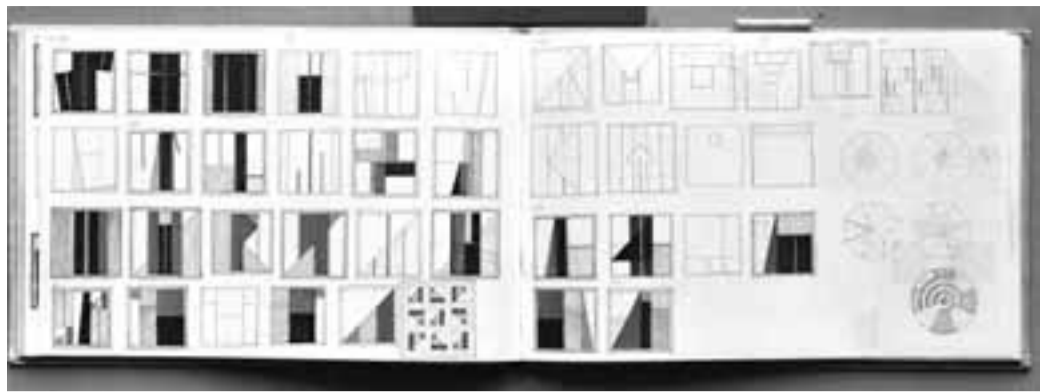
(1) Klaus Mann, *Souvenirs d'Anita Berber*, in Anita de Lilian Auzas, trad. L. Auzas, Paris, Ed. Hippocampe, 2018, p. 89-90.

Quelques ouvrages sur Anita Berber :
Armin Fuhrer, *Sextropolis. Anita Berber und das wilde Berlin der Zwanzigerjahre*, BeBra Verlag, 2024.
Lilian Auzias, *Anita*, Ed. Hippocampe, 2018.
Lothar Fischer, *Tanz zwischen Rausch und Tod. Anita Berber, 1918-1928 in Berlin*, Heude & Spener, 1984.
Lothar Fischer, *Anita Berber. Göttin der Nacht*, Ebersbach, 2006.
Lothar Fischer, *Anita Berber. Ein getanztes Leben*, Hendrik Baessler, 2014.
Mel Gordon, *Seven Addictions and Five Professions of Anita Berber*, Feral House, 2006.

Léon Wuidar et moi



Philippe Delaite et Léon Wuidar



Carnet de dessin © Léon Wuidar



© Fernand Dineur

Plus il y a de contraintes, plus ça devient un jeu.

Léon Wuidar

Nous avons commencé, Léon et moi, à enseigner à l'académie la même année. Et je l'ai côtoyé pendant plus d'une vingtaine d'années. Entre deux cours pendant longtemps, l'organisation de mon horaire me laissait un laps de temps de quelques minutes qui me permettait d'aller saluer les professeurs, Léon, Jacques, Alain et Jean qui donnaient cours dans l'atelier voisin de ma classe obscure. Léon était assis à sa table, je me glissais entre deux étudiants pour échanger quelques mots avec lui.

Pendant de nombreuses années, je fus le plus jeune professeur de l'institution, un professeur d'histoire de l'art jeune diplômé de l'université qui se retrouvait au milieu d'artistes professeurs. Un jeune professeur qui très vite comprit qu'il avait encore beaucoup à apprendre dans son rapport avec les œuvres d'art. Quand on sort diplômé, licencié, agrégé, on a les titres mais on n'a pas nécessairement les clés pour enseigner à de jeunes artistes étudiants. Il n'est pas rare d'entendre les anciens révéler que le meilleur moyen pour devenir professeur, c'est de se référer à ces modèles de professeurs qu'on a connu durant sa scolarité. Peut-être. En tout cas, je puis affirmer aujourd'hui qu'à l'exception d'une seule professeure, ce n'est certainement pas à l'université que je pouvais trouver les exemples à suivre si je voulais intéresser mes étudiants artistes. Aujourd'hui encore, quand je prends la parole en public pour une conférence, il m'arrive de penser à cette demoiselle, déjà âgée à l'époque, qui entamait ses cours à un train d'enfer et qui vous emportait par son enthousiasme et sa passion. Rien ne semblait pouvoir l'arrêter. J'ai encore en mémoire le souvenir d'excursions durant lesquelles, la journée durant, elle nous emmenait d'églises en chapelles, de musées en sites archéologiques et, après le souper, elle trouvait encore de l'énergie, passé dix heures du soir, pour nous faire découvrir quelques silex conservés précieusement dans les cartons d'une réserve d'un obscur musée local... Avec elle, j'avais compris que pour intéresser la personne qui vous écoute, il faut être soi-même passionné. Ce n'est effectivement pas en énumérant, à longueur de cours et d'une voix monotone, des listes d'artistes et d'œuvres avec leurs dates minutieusement annotées qu'on peut passionner un auditoire. Et mon auditoire à l'académie, ce qui l'intéressait, ce n'était ni les dates ni les classements, ce n'était ni le « qui » ni le « quand » mais le « comment » et surtout le « pourquoi ». Et là, je dois bien l'avouer, fréquenter des artistes quotidiennement m'a ouvert les yeux, m'a entraîné à me poser à chaque fois des questions : comment est-ce fait et pourquoi est-ce fait de cette façon, pourquoi choisir de parler de cet artiste plutôt que de celui-là, pourquoi choisir cette peinture plutôt que celle-là pour évoquer cet artiste. Que faut-il dire ? Que faut-il faire voir ? Que faut-il essayer de faire comprendre ? Mais surtout : Qu'est-ce qu'une œuvre qui a cinq cents ans peut encore nous apprendre sur ce que c'est qu'organiser des formes dans un rectangle et sur ce que c'est que créer ? Qu'est-ce qu'une affiche conçue en 1885 peut encore nous apprendre quand on travaille avec une souris et un écran ? Avant tout, il faut regarder et prendre son temps. Et ça, peu de livres vous l'enseignent hélas. Regarder et prendre son temps. Je me souviendrai toujours de Léon qui me racontait son voyage à Londres quand il était jeune, je ne sais combien de jours il était resté là-bas mais il

avait choisi de passer chaque matinée dans une seule salle de musée et de revenir le lendemain pour y voir la salle suivante ! Regarder, observer attentivement et prendre son temps. Dans mes cours, je ne parlais pas de l'exemple de Léon mais j'évoquais souvent ce passage de « Compagnons de voyage », une nouvelle d'Henry James écrite en 1870 dans laquelle, après avoir décrit attentivement un tableau de Tintoret dans une église de Venise, le narrateur conclut par cette phrase : et nous consacra mes encore une demi-heure à observer le tableau...

Alors que nous sommes depuis longtemps et de plus en plus happés par la vitesse, j'ai toujours entendu Léon revendiquer sa lenteur. Il sous-entend que cette lenteur lui est quasiment congénitale mais je suis certain qu'elle résulte d'un choix. Prendre le temps.

Je me souviendrai toujours d'une réponse de Léon, un jour matin à l'académie, alors que nous nous dirigeons vers nos classes respectives, j'avais dit avec humour que « j'allais enseigner la vérité ». Et lui de me répondre : « moi pas Philippe, je vais dispenser le doute ». J'avais ri bien sûr et lui, l'œil pétillant, n'avait sans doute esquissé qu'un petit sourire. Mais j'avais compris la leçon. Voici quelques mois, dans un vieux numéro de la revue qu'il avait dirigé pendant de nombreuses années, je découvrais ce que le R.P. Couturier racontait : il avait pris le parti de déconcerter délibérément ses collègues comme ses étudiants américains en arts plastiques pendant la guerre en disant une chose un jour et son contraire à l'occasion du cours suivant. Semer le doute. Semer le doute et permettre à chacun de trouver par soi-même sa propre voie. « Soyez vous-mêmes » répond-il à Hans Ulrich Obrist en 2020 lorsque celui-ci lui demande le conseil qu'il donnerait aux jeunes artistes (interview en introduction à son exposition rétrospective au Haus Konstruktiv Museum de Zurich).

Voici longtemps, invité par ses anciens collègues professeurs dans son ancienne école qui formait des régents en arts plastiques et après une évocation de son parcours d'artiste, Léon s'était prêté au jeu des questions réponses. Un de ses anciens collègues lui posa la question : « Léon, y-a-il une différence - et si c'est le cas quelle est-elle selon toi - entre être professeur dans une école habituelle et être professeur à l'académie ? Enseigne-t-on de la même façon ? » Je me souviendrai toujours de la réponse de Léon qui, après un moment de réflexion avança : « Habituellement, le professeur attend que l'élève s'approche au plus près d'une certaine norme dans l'exercice qu'on lui a soumis, le respect de l'orthographe, l'exactitude d'un calcul, la justesse d'une traduction ; quand l'élève produit ce que son professeur attend, il sera d'autant mieux coté. Dans l'enseignement artistique, c'est l'inverse : quand l'élève produit ce que le professeur avait imaginé, c'est qu'il est relativement médiocre : le bon élève, lui il surprend et propose quelque chose auquel le professeur n'avait pas pensé. »

J'ai le grand honneur et le très grand plaisir de connaître Léon depuis très longtemps. Ce qui est infiniment appréciable avec lui, c'est que quand on lui pose une question, jamais il n'élude, il pren-

dra toujours le temps de réfléchir puis de formuler la réponse la plus adéquate même si la question porte sur un simple détail technique. Bien sûr, si un bon mot lui vient à l'esprit, la réponse viendra après. Certes Léon pratique l'humour à froid. Il peut avancer son bon mot avec un aplomb et un sérieux déconcertant. Dans l'entretien filmé pour l'exposition de la galerie Wittert, il explique qu'une fois terminé son travail, sa peinture, son dessin, sa gravure, pourra être diversement vécu par le spectateur. C'est au spectateur de faire le chemin, de se poser des questions, de choisir comment lire, comment interpréter. Comme ses bons mots.

Quand on écoute Léon évoquer ses souvenirs, manifester ses enthousiasmes, on est quelquefois surpris d'apprendre combien des créations, ma foi bien éloignées de la peinture, ont beaucoup compté pour lui. Combien de fois ne m'a-t-il pas parlé des illustrés de sa jeunesse, des bandes dessinées publiées à Liège après la guerre comme *Wrill* ou *Grand Coeur*. Voici quelques années, pour une publication dans laquelle il allait évoquer ses souvenirs, il m'avait demandé de lui retrouver des cases de *Tif* et *Tondu* dessinées par Dineur dans les années quarante. Pour lui, une illustration publiée dans une revue pour enfant mérite autant d'attention qu'une peinture d'un grand nom de l'histoire de l'art. Cette manière de procéder, cette façon de bousculer les hiérarchies qu'importe les origines et les époques, cet œil qui se nourrit de tout même du plus humble des dessins fut un exemple pour moi qui devait ouvrir les yeux des étudiants sur l'intérêt d'une enluminure carolingienne, d'un lettrage conçu au Bauhaus, d'une case de *Flash Gordon* ou d'une affiche dessinée avant la guerre au Royaume-Uni.

Au début de ma carrière, à l'occasion des examens oraux, très souvent j'invitais les professeurs des cours artistiques à assister à l'examen et à interroger avec moi. Jacques Charlier, Freddy Beunckens, Christiane Willemsen ou Léon m'ont ainsi accompagné. La pratique avait été instituée par un de mes prédécesseurs et l'idée était de rassurer l'étudiant dans une épreuve pour laquelle il n'était pas familier. Elle n'a duré que quelques années car elle avait en fin de compte un effet contraire de celui souhaité. Après tout, être face à deux professeurs est souvent plus intimidant que face à un seul. C'est à cette occasion que Léon m'a conseillé une pratique qui m'a rendu service et que j'ai appliqué pendant la quarantaine d'années de ma carrière. Quand on interroge un étudiant, on lui pose des questions puis, au terme de l'entretien, l'élève se lève et quitte le local ; c'est à ce moment qu'on écrit la cote qu'on lui attribue. Si on ne dissimule pas la cote attribuée, il sera très facile pour l'étudiant suivant de la lire à l'envers et de la révéler aux autres alors que, quelquefois, celle-ci fasse l'objet d'un ajustement a posteriori. Dissimuler ce qu'on note n'est pas facile, c'est surtout très fastidieux. Léon m'a donné la clé : « Philippe, quand j'interroge un étudiant, je garde toujours mon carnet ouvert, je ne cache rien. Je note son nom, les matières sur lesquelles je l'ai interrogé et ensuite je lui attribue une cote formulée en lettres, les lettres de mon nom qui, tu le remarqueras, ne comporte que des lettres différentes. Donc, cela donne : L = 1, E = 2, O = 3, N = 4, W = 5, etc. Et si je veux nuancer, je mets deux lettres ainsi ID = 7,5 ».

Cette méthode, je l'ai appliquée durant toute ma carrière, mes cahiers de classes où j'ai collationné les résultats des examens oraux sont constellés des « lettres » de Léon. Encore que, fort heureusement, on y trouve plus souvent les « lettres » de Wuidar ! Il y a une chose encore que je me dois d'ajouter : à écouter Léon parler de son travail, à lire les textes qu'il a écrit, les entretiens qu'il a donné, inévitablement l'envie nous vient, en toute humilité, de prendre à son tour le crayon, la plume ou le pinceau.

Philippe Delaite

Léon Wuidar : « Le croiriez-vous !!! Je n'aime pas l'angle droit. Rien de plus sectaire, ni de totalitaire. Il faut être obtus pour pouvoir faire mieux. »

En contrepoint de cette montée en flèche nationaliste au vu des dernières élections, cette citation de Léon Wuidar incluse dans le titre générique peut sembler d'une brûlante actualité. Elle dresse le bilan d'un processus de pensée qui s'inscrit aux antipodes d'un système constructiviste rigoureux qui nous maintiendrait dans une conformité géométrique. Envers et contre tout, Léon Wuidar continue à nous surprendre...

Voici pêle-mêle quelques extraits choisis d'une interview réalisée chez Léon Wuidar en marge de son exposition au Musée Wittert avec la parution chez Archidoc d'un livre sur son implication dans l'architecture. Michèle Wuidar et Judith Kazmierczak ont participé à cet entretien. A découvrir dans sa totalité sur le site fluxnews.be.

Lino Polegato: Vous faites souvent référence au maître et à l'artiste talentueux, vous sentez-vous parfois en conflit avec ça?

Léon Wuidar: Je ne suis pas en conflit, je me sens en prolongement du scolaire. A l'école, il y a le maître. Le maître, il est sur l'estrade. Aujourd'hui, il n'y a plus d'estrade et je ne sais pas s'il y a encore des maîtres, plutôt des maîtresses. Les choses ont évolué comme ça.

Judith Kazmierczak: Sur l'enjeu de la transmission auprès des élèves aujourd'hui?

LW: On transmet autre chose dans un autre monde. Je ne veux pas dire que c'est mieux ou moins bien. Je me sentais toujours plus à l'aise devant un groupe d'élèves qu'à la salle des profs où je m'ennuyais un peu avec des gens plus diplômés que moi, en général des universitaires. J'étais professeur de dessin et forcément pas artiste reconnu, puisque même si je peignais on ne connaissait pas mon travail. Un jour, j'ai rencontré un universitaire qui m'a dit: « Je ne peux rien trouver qui soit beau si ce n'est imprimé dans un livre ». Il n'avait pas de pensée libre il fallait qu'on lui dise, c'est beau ou c'est laid.

LP: Aujourd'hui encore c'est le cadre qui prédomine?

LW: Dans les lieux culturels aussi. C'est mieux d'exposer dans un beau musée que d'exposer dans un ancien garage.

LP: Vous avez exposé dans des galeries moins connues...

LW: J'ai exposé là où on m'invitait. Je ne me suis jamais introduit pour trouver un lieu où exposer. Je n'ai jamais fait de demandes. Par contre, je n'ai jamais refusé d'exposer quelque part pour soutenir la personne qui organisait l'exposition dans le lieu. Je me suis toujours senti plus à soutenir les autres qu'à être soutenu. Me sentant ainsi plus à avoir des devoirs que des droits. Je pense que c'est quelque chose de majeur depuis mon enfance et l'éducation que j'ai reçue.

LP: Quel était votre rapport avec Vandenhove dans un cadre de travail?

LW: Je travaillais dans les limites de sa demande. J'adore les contraintes, ça stimule! Je suis imperturbable.

LP: Comment est né votre vocabulaire en art?

LW: Le vocabulaire, je l'ai. Il s'est créé petit à petit, volontairement et intuitivement. Il est là! Il est tellement simple dans sa forme et tellement illimité dans les solutions que je ne vais jamais réaliser tout ce que j'imagine. Ce n'est pas possible parce que la part de l'exécution est aussi très importante, ça ne doit pas être fait n'importe comment et je trouve que beaucoup de peintres abstraits et géométriques sont passés à l'utilisation de moyens mécaniques ou de pro-



Léon Wuidar chez lui dans son atelier © FluxNews

cedés où la machine intervient. D'une manière générale, il y a pour moi une perte de personnalité et il y a pour moi aussi une perte de mystère puisque c'est très plat. Nous aimons bien Aurélie Nemours. Quand je vois ses sérigraphies, je peux avoir une satisfaction, mais elle est limitée à un certain domaine et elle est beaucoup plus illimitée dans un artiste que nous apprécions bien tous les deux qui est Giorgio Morandi et je préfère Morandi à Nemours.

JK: Est-ce que parler de géométrie sacrée est quelque chose de « parlant » pour vous?

LW: Je n'aime pas les étiquettes. Je ne sais pas ce qu'elles recouvrent et je préfère employer le mot spirituel plutôt que sacré. Le spirituel c'est moi et l'objet c'est l'objet sensible et peut-être bien qu'il passe un peu de moi dans ma peinture.

Michèle Wuidar: J'imagine que tu n'es pas dans une quête spirituelle, tu es dans un mouvement intérieur, dans une profondeur, mais tu n'es pas dans une spiritualité de recherche?

LW: Probablement, oui.

LP: Que représente le nombre d'or dans votre rapport à l'art?

LW: Le nombre d'or c'est un plaisir. On peut s'y confirmer sans faire de calculs de mesures, c'est à l'oeil. On peut aussi y renoncer et utiliser le damier 1 sur 1.

LP: Sur le rôle du décoratif, Pierre Olivier Rollin y a consacré un chapitre dans Archidoc...

LW: Je n'ai pas peur du mot décoratif. Quand Buren fait la gare Calatrava, il fait du décoratif, il décore la gare. Il s'associe à une structure.

LP: Quand Vandenhove vous demande d'intervenir sur les lambris du CHU vous décorez son hôpital?

LW: Oui, mais j'aime bien d'inventer.

Michèle Wuidar: Ce n'est pas que tu décores, tu animes...

LW: Oui, on peut le dire comme ça. Pour moi, la plus belle chose que j'ai faite, c'est au service de digitalisation au dernier étage du CHU. Il y a un dessin et il se développe d'une façon telle que l'on ne sait plus où ça commence et où ça finit. Où est le haut et le bas. En fait, c'est le même dessin qui a tourné de 90°, une fois, une seconde fois, une troisième fois, et la quatrième fois, ça revient à la position première, mais la séquence est assez longue pour que le spectateur, s'il regarde un peu arrive à être perdu. Parce que pour bien comprendre que la cinquième est la première, dans l'hôpital, il n'y a pas beaucoup d'alignements où l'on a cinq fois la largeur de ce motif. Je joue tout le temps. Ça ne veut pas dire qu'au delà du jeu il n'y a pas de réflexion. Ce motif-là c'est aussi une part de fierté. Il est destiné à des gens qui font des séjours assez longs dans un endroit qui devait être bien reposant.

LW: Comme j'ai bien joué, on va faire une petite pause et je vais vous lire une petite histoire...

« Le croiriez-vous! Je n'aime pas l'angle droit. Rien de plus sectaire, ni de totalitaire. Il faut être obtus pour pouvoir faire mieux. J'aime les villes où tout va de travers. L'ultra droit mène au régime le plus totalitaire. Et si on inventait l'angle gauche? Le mal-adoit, mais si vivant.

Le 93 qui s'accorde avec le 87.»

LP: Nous vivons aujourd'hui dans le monde de la vitesse et de l'IA...

LW: Je préfère mes limites intellectuelles.

LP: Ne craigniez-vous pas que bientôt sur internet nous allions assister à une éclosion de petits Wuidar puisque vous avez créé un protocole disponible sur le net et que vos carnets sont accessibles également?

LW: Oui, les reproductions des carnets permettraient d'envisager cela. Un simple croquis et on fait une peinture, c'est la gloire! Les gens viendraient me demander si c'est un faux ou si c'est fait de ma main...

LP: Comment réagiriez-vous si on vous présentait un faux de qualité exceptionnelle?

LW: On peut toujours distinguer le vrai du faux, mais il faut quand même dire que ça n'arrive pas souvent. Parfois le faux peut être plus beau qu'une oeuvre originale. Ravel a composé des choses extraordinaires comme le Boléro, mais il n'était pas un grand pianiste et il est probable que les grands pianistes jouent mieux les oeuvres de Ravel que l'auteur de l'oeuvre...

LP: Si vous aviez devant vous un faux Wuidar, mais d'une valeur inestimable. Quelle serait votre réaction?

LW: Je le signe évidemment! Pour reconnaître l'auteur qui l'a réalisé, il le mérite bien puisqu'il a toutes sortes de qualités.

L.P.: Avec l'arrivée de l'IA le monde de l'art risque de changer...

LW: Je n'y crois pas. Je ne suis pas intelligent, mais on ne peut pas me réduire à une formule donc je peux toujours sortir quelque chose de l'ordre de la surprise et je ne crois pas que l'IA puisse amener de la surprise. Comment l'IA pourrait elle dérailler et écrire un texte comme la petite chose que je vous ai lue? Comment peut-on faire des surprises quand on n'est pas dans la copie?

Au musée Wittert

Tout savoir sur Léon Wuidar et l'architecture avec une expo et la sortie d'un livre, Archidoc # 8

En marge de son exposition au musée Wittert, magnifiquement scénographiée par Nicolas Wolkenar (maquettes, films, peintures, projets réalisés et non réalisés nous permettent d'entrevoir son rapport à l'architecture), saluons la sortie d'un nouveau numéro d'Archidoc. Emanant de l'Université de Liège, cette petite édition ambitionne d'archiver l'histoire locale et en même temps de bousculer les conventions en se décalant du discours scientifique stéréotypé. Dépasser l'architecture en s'ouvrant à la peinture avec Léon Wuidar mais aussi dans un avenir proche en abordant la photographie et le cinéma tels sont les objectifs futurs. Ce numéro 8 entièrement dédié à Léon Wuidar et son rapport à l'architecture a obtenu le concours en textes de Julie Bawin, Alyx Nyssen, Pierre Henrion et Pierre Olivier Rollin.

Léon Wuidar et l'architecture.
Du 12 octobre 2024 au 21 décembre 2024
Musée Wittert
Place du Vingt-Août, 7
4000 Liège

ON N'ENCHAÎNE PAS ANNIE LE BRUN



« L'amour vise toujours contre nature », Annie Le Brun, *Ouverture-éclair*, repris dans *Ombre pour ombre*.

A la vitesse de l'ombre, Annie Le Brun nous a quittés à l'âge de quatre-vingt-et-un ans. Penseuse hors normes, en marge de l'institution, d'une audace inouïe, poétesse, essayiste, commissaire d'exposition, esprit libre qui épousa les seules causes de la révolte et de la beauté, son œuvre forme un trou noir d'intelligence flamboyante. Celle qu'on appela la « dernière surréaliste », qui rencontra André Breton en 1963, qui fut la plus puissante, la plus fine des interprètes de Sade, qui fut proche de Guy Debord nous laisse un archipel de textes soutenus par une cohérence extrême. La cohérence de la liberté sauvage, d'une approche viscérale, sensible et érotique du monde, de l'esthétique, du politique. *On n'enchaîne pas les volcans* publiait-elle en 2006 aux Éditions Gallimard. On n'enchaîne pas Annie Le Brun qui, à partir d'une expérimentation esthétique radicale, des ressources du surréalisme et des penseurs de la « bouche d'ombre » (Victor Hugo), replaça la littérature, les arts dans la vie au sens où la révolution du marquis de Sade fut, comme elle le disait, de mettre la philosophie dans le boudoir, la pensée dans la chair jouissante.

Loin des mouvements à la mode, des kits de concepts faits sur mesure, son système de pensée sensible n'appartient qu'à elle. Critique acérée de tout ce qui emprisonne la liberté, fût-ce sous l'apparence d'une libération sociale, elle vit, avant les autres, les effluves puritaines, réactives du néo-féminisme (*Lâchez tout*, Ed. Le Sagittaire, 1977, *Vagit-prop*, Ramsay/JJ Pauvert, 1990), dénonça l'entreprise de grégariation, de censure des instincts et des pulsions, de reconduction de l'asservissement mise en œuvre par un néo-féminisme étouffant les femmes et n'appréhendant les rapports entre les êtres que sous l'angle de la différence des sexes. Perpétuellement aux aguets, sur le qui-vive, vibratile, Annie Le Brun pourfendit les « leurres idéologiques », sentit les menaces que les « staliniennes en jupon » faisaient peser sur les puissances libertaires, sur l'érotisme, l'imaginaire amoureux et elle leur opposa des figures de féministes pionnières, émancipatrices telles que Louise Michel, Flora Tristan. Au centre de sa critique d'un néo-féminisme qui, adepte de la contrefaçon, étouffe les puissances et les promesses du féminisme, on trouve le rejet de l'asservissement au nombre, du nivellement de l'infinie multiplicité des femmes sous le joug d'un ensemble homogénéisé. Dans *La Vitesse de l'ombre* (Flammarion, 2023), ce procès sera reconduit dans le chef des images assujetties à la

dictature du nombre de visualisations à l'ère numérique.

A partir de « l'affirmation d'une conscience poétique du monde », d'une exploration des zones d'ombre, des parts obscures de l'humain et du non-humain, d'un féminisme éminemment érotique, elle fut l'une des penseuses critiques les plus pénétrantes du capitalisme, de la marchandisation du monde, de la culture, des êtres vivants. Dans ce nouveau totalitarisme masqué qui se présente sous la guise inoffensive, quoique crétinisante, d'une société du spectacle, d'un devenir Disneyland des sociétés, l'idéologie néolibérale ne se contente plus d'exploiter jusqu'au finish les ressources du monde, mais désertifie la vie intérieure en la colonisant. Cet appauvrissement du régime du sentir passe notamment par l'arme d'« une pandémie numérique », d'une viralisation de l'image basculant du rang de vecteur d'émancipation, d'ouverture à l'inconnu à celui d'auxiliaire du capital (*Ceci tuera cela. Image, regard et capital*, co-écrit avec Juri Armanda, Stock, 2021). Au nombre des phénomènes assurant l'asservissement des êtres, Annie Le Brun a pointé la collusion entre un certain art contemporain et la finance, la réduction de la culture à un organe générateur de désensibilisation. C'est au travers d'une réflexion sur la capture du regard et de la création par le régime du capital, d'un questionnement de la domestication des artistes contemporains qu'elle révèle les dessous des enjeux politiques de l'art. Tous convergent vers un programme de modélisation des existences, de mise au pas de l'imaginaire, d'une dématérialisation de la sensibilité.

Étrangère aux pensées chagrines qui conspuent un certain devenir de l'art contemporain, elle pose sa ligne d'horizon ailleurs : à l'endroit de la mondialisation d'une société de contrôle qui déclare la guerre à la liberté de la perception, au rapport charnel aux mots et aux images et qui, par la généralisation de la reproductibilité, de l'empire du virtuel, tue ce que Walter Benjamin appelle l'aura. Si on peut reconnaître une relative pertinence au qualificatif de « mécontemporaine » qu'on lui a parfois accolé, c'est au sens où, depuis l'énergie de la colère, elle aura combattu la vague réactionnaire qui, mixant puritanisme et dérégulation financière, conformisme et désastres sociaux et écologiques, déferle en se présentant sous l'apparence du « progrès », de la technologie et du saupoudrage de libertés sous contrôle.

Ce que son œuvre nous offre, c'est « un promontoire de songes » pour reprendre le titre de son essai sur Victor Hugo, c'est une autre perspective

à partir de laquelle lutter pour la défense de « ce qui n'a pas de prix », les terres intimes du rêve, de la passion, de la beauté (*Ce qui n'a pas de prix. Beauté, laideur et politique*, Stock, 2018). En guise de riposte au formatage des corps et des esprits, à la mise sous tutelle d'une sensibilité qui avalise sa disparition, Annie Le Brun a levé une cohorte de saltimbanques de l'infini, de grands expérimentateurs de régions obscures, d'irréconciliés, de marginaux pour qui l'espace de l'art-vie s'affirme comme un contre-feu, une sécession par rapport au socius, à ses lois, ses valeurs, ses normes. Sade avant tout, mais aussi le romantisme noir de Victor Hugo, le roman gothique, Alfred Jarry, les surréalistes, Édouard Glissant, Raymond Roussel, Guy Debord, Élisée Reclus, Arthur Cravan, les œuvres de Toyen, Leonora Carrington, Radovan Ivšić, Hans Bellmer, Magritte, Jean Benoît, Seurat, Goya et tant d'autres...

Si le monde, celui des littéraires et des philosophes aussi, se refuse à entendre l'ombilic de la pensée de Sade, n'aborde son œuvre que sous certains angles qui en émoussent la radicalité explosive, l'athéisme sans retour et la vérité outrenoire, c'est parce que, analysait-elle, au creux du siècle des Lumières, Sade montre la genèse de la raison que l'Aufklärung occulte : la pensée naît de la sensibilité, d'un fond pulsionnel inraisonnable, indomptable. Essais orageux, visionnaires, emportés par une bouillonnante énergie verbale, *Les Châteaux de la subversion* (Jean-Jacques Pauvert et Garnier Frères, 1982) et *Soudain un bloc d'abîme*, Sade (Pauvert, 1986) désenferment Sade, le soustraient à la géologie conceptuelle dans laquelle nombre de ses commentateurs l'ont enfermé de manière posthume. L'inacceptable de la pensée sadienne, Annie Le Brun la condense dans une formule tirée de *Histoire de Juliette ou les prospérités du vice*, qu'elle affectionnait de brandir : « on déclame contre les passions, sans songer que c'est à leur flambeau que la philosophie allume le sien ». L'obscénité n'est alors plus du côté du divin marquis, mais du côté d'une organisation intellectuelle et socio-politique qui se construit sur le culte d'une raison tout en refoulant l'enracinement corporel de cette dernière. Là où tant d'exégètes de Sade ont édulcoré la charge ténébreuse de ses œuvres, l'ont dégriffé, neutralisé pour en faire un philosophe de salon, en ôter le parfum d'inacceptable, Annie Le Brun est celle qui ne céda pas sur le désir de restituer la négativité radicale de son matérialisme sans Dieu.

Le fil du langage, de la création, des formes esthétiques qui, écrivait-elle, « élargissent l'horizon » ne se tisse et ne s'élance que lorsqu'il s'allège des garde-fous théoriques, des balises morales, des

échafaudages rassurants et lorsqu'il entend affronter les turbulences de l'inconscient, l'infini du désir, sa noirceur, son chaos et son feu central. L'archipel de ses écrits se tient sous le signe d'un vocable dont elle fit un manifeste, à savoir l'éperdu. « C'est sur l'éperdu que je n'aurai cessé de miser » (*De l'éperdu*, Stock, 2000). Une région qui a pour combustibles l'intensité, le lâcher-prise, la dérive situationniste et l'entre-deux des mots et des images qu'elle questionna sans relâche.

« La lumière est emmêlée

La cellophane du matin s'enroule sur elle-même
Les bribes de mots se rétractent dans des touffes
d'herbe

Le sentier conduit vers l'enfance des ombres. », *Annuaire de lune*, repris dans *Ombre pour ombre* (Gallimard, coll. Poésie, 2024).

Si elle pensait à contre-courant d'un monde devenu irrespirable, si elle a porté le fer contre les assassins du rêve, contre les contempteurs du désir, les zélotes de la fadeur, c'est pour sauvegarder les terres de l'onirisme, le lyrisme poétique, les zones de vertige et de danger, la valence utopique des images. Son œuvre et sa personne magnétiques continuent à nous lancer leur « appel à la désertion » afin de garder intactes les forces de subversion inscrites dans les formes artistiques. Elles nous lèguent un attachement passionné au « communisme des ténèbres » et au nouau d'énigme, à « l'infracassable nouau de nuit » (André Breton) que recèlent toute image, tout poème, toute relation amoureuse.

Véronique Bergen.

Quelques livres d'Annie Le Brun (parfois mentionnés dans leurs rééditions) : *Ombre pour ombre*, Gallimard, coll. « Poésie/Gallimard », 2024.

Les Châteaux de la subversion, Gallimard, coll. « Folio essais », 1986.

Soudain un bloc d'abîme, Sade, Gallimard, coll. « Folio. Essais », 2014.

Appel d'air, Verdier/poche, 2011.

Vagit-prop, Lâchez tout et autres textes, Éditions du Sandre, 2010.

Qui vive. Considérations actuelles sur l'inactualité du surréalisme, Flammarion, 2024.

Du trop de réalité, Gallimard, coll. « Folio essais », 2004.

De l'éperdu, Gallimard, coll. « Folio essais », 2005.

On n'enchaîne pas les volcans, Gallimard, 2006.

Si rien avait une forme, ce serait cela, Gallimard, 2010.

Ailleurs et autrement,

Gallimard, coll. « Arcades », 2011.

Les Arcs-en-ciel du noir. Victor Hugo, Gallimard, coll. « Art et artistes », 2012.

Sade. Attaquer le soleil, Paris, coédition Musée d'Orsay/Gallimard, coll. « Livres d'art », 2014.

Radovan Ivšić et la forêt insoumise, coédition Gallimard/Musée d'art contemporain de Zagreb, 2015.

Un espace inobjectif. Entre les mots et les images, Gallimard, coll. « Art et Artistes », 2019.

Ce qui n'a pas de prix. Beauté, laideur et politique, Fayard/Pluriel, 2021.

Ceci tuera cela. Image, regard et capital, avec Juri Armanda, Stock, coll. « Les Essais », 2021.

La Vitesse de l'ombre, Flammarion, coll. « Essais littéraires », 2023.

L'Infini dans un contour, préface de Mathias Siefert, Éditions Bouquins, 2023.

HANS/JEAN ARP ET SOPHIE TAEUBER-ARP

COMPOSITIONS ESTHÉTIQUES ET AMOUREUSES



photo, E.Linck, Hans/Jean Arp, Sophie Taeuber

Acteurs majeurs de l'avant-garde artistique dans la première moitié du XX^{ème} siècle, figures essentielles du dadaïsme, de l'art abstrait, Hans/Jean Arp et Sophie Taeuber-Arp sont à l'honneur au Bozar qui leur consacre une exposition exceptionnelle rassemblant plus de 250 œuvres. Vingt ans après une exposition autour de Jean Arp, Bozar nous offre une rétrospective saisissante des œuvres textiles, des peintures, des dessins, des sculptures, des collages, des bijoux de ce couple qui, partageant une même vision de l'art, n'a cessé de s'inspirer dans une fécondité réciproque. Au centre de cette grande rétrospective dont Walburga Krupp est la commissaire figurent des pièces maîtresses : des créations à quatre mains comme *Duo-peinture*, *Sculpture conjugale*, *Duo-dessins*.

A partir de 1915, année de leur rencontre à la galerie Tanner de Zurich, l'un et l'autre exploreront de nombreuses disciplines, la peinture, la sculpture, le tissage, le mobilier, la décoration, la danse du côté de Sophie Taeuber (1889-1943), la peinture, la sculpture, la poésie du côté de Jean Arp (1886-1966). En 1916, aux côtés de Tristan Tzara, Marcel Janco, Hugo Ball, Emmy Hennings, Richard Huelsenbeck, Hans Arp est l'un des fondateurs du Cabaret Voltaire, plaque-tournante du dadaïsme qui surgit dans le fracas de la Première Guerre mondiale. Hans Arp (né Allemand dans l'Alsace occupée, devenant français en 1918) et Sophie Taeuber (née en Suisse, à Davos) se retrouvent au centre d'un mouvement qui, promouvant la fronde contre la logique, contre la guerre, contre les conventions, entend rompre avec la tradition, avec l'esprit bourgeois, avec la séparation entre l'art et de la vie, entre les arts majeurs et les arts mineurs. Durant les années Dada, Sophie Taeuber et Jean Arp épousent l'esprit de ce manifeste en faveur d'une liberté des formes esthétiques et de l'émancipation existentielle. « Dada est une nouvelle tendance artistique, on s'en rend bien compte, puisque, jusqu'à aujourd'hui, personne n'en savait rien et que demain tout Zurich en parlera. Dada a son origine dans le dictionnaire. C'est terriblement simple. En français cela signifie « cheval de bois ». En allemand « va te faire, au revoir, à la prochaine ». En roumain « oui en effet, vous avez raison, c'est ça, d'accord, vraiment, on s'en occupe », etc. C'est un mot international. Seulement un mot et ce mot comme mouvement » écrit Hugo Ball dans son *Manifeste Dada*. Axée sur une composition géométrique, l'œuvre *Tapissiererie Dada* (1916) de Sophie Taeuber pose les bases de tableaux textiles, repense les supports, les rapports rythmiques entre les couleurs, les formes et l'espace qu'elles peuplent. Dans les créations des années 1920 au travers desquelles Jean Arp revisite l'humain dans le sens d'une abstraction progressive, dans ses recueils poétiques, l'humour, la dérision, la composante ludique du mouvement dada s'accompagnent d'une remise en question de la pensée logique, de la percée d'un autre regard sur le monde et ses lois optiques, conceptuelles, perceptives ainsi que d'une ouverture à l'aléatoire, au hasard. Chez les deux artistes, les éléments figuratifs entrent en tension avec le

registre de l'abstraction jusqu'à la prédominance de la seconde, jusqu'à l'érosion des notions de représentation, de mimésis. Rejetant la hiérarchie entre artisanat et art, entre beaux-arts et arts appliqués, Sophie Taeuber renouvellera l'art du textile en le déportant vers l'abstraction, développera un travail pictural et textile basé sur les motifs géométriques, sur le rythme des compositions, la ligne modulaire. Celle qui fut l'élève du chorégraphe Rudolf von Laban, qui suivit des cours auprès de Mary Wigman, qui presta ses chorégraphies abstraites sur la scène du Cabaret Voltaire, de la Galerie Dada importera le mouvement de la danse dans l'abstraction géométrique, les lignes ondulantes dans la rigueur sérielle de son vocabulaire plastique.

Le parcours de l'exposition suit le fil chronologique des années foisonnantes de création, de leur rencontre en 1915 à la mort accidentelle de Sophie-Taeuber-Arp en 1943, année où elle meurt à Zurich, intoxiquée au monoxyde de carbone dégagé par un poêle défectueux. Une dernière salle expose les œuvres arpiennes créées après la mort de son épouse. On mentionnera les salles consacrées aux créations textiles, aux broderies, aux marionnettes de Sophie Taeuber (conçues pour la pièce *Le Roi-cerf* de Gozzi) tandis que d'autres donnent à voir la phase arpienne du « langage-objet » dans les années 1920. Les tapisseries de Sophie-Taeuber-Arp déconstruisent la figuration par l'abstraction, l'anatomie humaine par la géométrie. Leur pratique de l'interdisciplinarité, l'importation de méthodes, de techniques d'une discipline à l'autre les lanceront dans l'aventure des reliefs polychromes en bois ou en carton, des sculptures en bois tourné, de la décoration des espaces de L'Aubette à Strasbourg (réalisée avec le designer Theo van Doesburg). C'est Sophie Taeuber qui concevra, dessinera leur maison-atelier de Clamart. Centre névralgique de l'exposition : la beauté des compositions en duo, dans lesquelles jaillit une écriture qui dépasse les deux singularités créatrices. Dévasté par la mort de sa femme, Jean Arp développera après 1943 une œuvre qui revisite, re-crée les motifs de Sophie Taeuber, prolongeant leur collaboration de façon posthume. « Tu peignais la clarté qui fait battre le cœur, tu peignais la nuit qui tend les étoiles, la douceur qui fait remuer les lèvres. », Jean Arp.

Tout à la fois partenaires, amants, époux, ils ont marqué de leur empreinte l'histoire des avant-gardes du XX^{ème} siècle. S'ils ont contribué à l'avènement du dadaïsme, à l'aventure de l'abstraction, accompagné le surréalisme, ils ne se sont jamais enfermés dans un mouvement, un courant, une technique, n'ont jamais étouffé leur liberté créatrice sous le dogmatisme. Virtuoses du décloisonnement, ils traversent les frontières qui délimitent les mouvements, les disciplines, éloignés tant de la rhétorique décorative que de la systématization théorique. Leurs expériences dans l'invention de formes engagées dans l'abstraction sont également marquées par des différences d'inflexion, par les singularités respectives de leurs imaginaires et

des moyens expressifs pour les mettre en œuvre. Travaillant sur des compositions géométriques rigoureuses, mettant au point un langage pictural concentré sur la simplicité des cercles, des carrés, des rectangles, Sophie Taeuber-Arp s'est tournée au milieu des années 1930 vers des formes plus organiques, en prise sur le mouvement, injectant dans la construction des structures un dynamisme, des volutes, des lignes souples qui les élèvent au rang de formes dansantes. Depuis ses débuts, le langage plastique de Jean Arp s'inscrit dans une abstraction organique, s'inspire des formes de la nature, rejoint le biomorphisme qui défend une conception des formes plastiques au niveau de leur articulation avec le vivant. L'importance que Arp accorde au hasard dans ses collages, ses peintures s'inscrit dans la recherche de formes en devenir, dynamiques, fluides, non figées, en phase avec la genèse des formes de la nature. Loin d'envisager les registres esthétiques comme des tentatives de représentation des puissances de la nature, il conçoit l'activité artistique comme un phénomène organique, comme une des matérialisations de la force génésique de la nature.



Hans/Jean Arp, Sophie Taeuber, Duo-peinture (1940), huile sur toile.

« Arrose-moi la lune.
Brosse-moi les dents de mes échelles.
Transporte-moi dans ta valise de chair sur mon toit d'os.
Cuis-moi un tonnerre.
Enferme-moi les tremblements de terre dans une cage
et cueille-moi un bouquet d'éclairs »,
Jean Arp, *Jours effeuillés*.
Poèmes, essais, souvenirs 1920-1965.

Au travers de ce voyage sur les terres de deux créateurs novateurs, l'exposition nous dévoile les multiples manières dont ils ont cueilli un bouquet d'éclairs. Elle remet en lumière le travail pionnier de Sophie Taeuber-Arp trop longtemps éclipsé.

Véronique Bergen

'Hans/Jean Arp & Sophie Taeuber-Arp. Friends, Lovers, Partners'
Bozar.
Jusqu'au 19 janvier 2025.
L'exposition sera par la suite présentée au Henie Onstad Kunstsenter, à Høvikodden, en Norvège.

De nombreux événements sont organisés autour de l'exposition. Voir <https://www.bozar.be>

Dirigé par Walburga Krupp, le très beau catalogue (en anglais uniquement) comprend des textes de Walburga Krupp, Medea Hoch, Kurt De Boodt, Susanne N. Nielsen, Laura Piekelbauer, Isabelle Ewig, Caroline Ugelstad, Agatha Maruege, Simona Martinoli, Marie Claes ainsi qu'une lettre de Hans/Jean Arp.



L'accueil fut aussi prompt que différent des imaginations dont s'était nourri le voyage, il ne tombait d'ailleurs pas tout à fait sous le sens de s'être donné comme raison à un déplacement de ce type un possible rendez-vous avec Ernst Jünger. Simple : ce qu'on savait de l'auteur allemand porteur de nombreuses blessures de guerre, l'admiration ou la détestation à portée insultante dont il était la caution ou la cible vouaient sans doute une telle rencontre à l'impasse, à cette part d'inconnu que comporte toute perspective risquée. Le voyage, long, continûment problématique – c'était durant les années soixante-dix de l'autre siècle, on ne gagnait des lieux éloignés qu'en parcourant des kilomètres au sol et sautant d'un moyen de transport à un autre – avait, dans ses moments les plus heureux, le don d'essorer les pensées et, semblablement, projetées en avant de la prise de contact attendue, les circonstances dont dépendraient le choix de l'idiome à retenir et l'examen de soi, le retour même sur qui l'on est exigés par cette visite. Une fois le trajet achevé, l'étonnement fut à son comble. Wilflingen, village assoupi où demeurait Jünger depuis déjà de longues années, jaunissait sous un soleil aussi offensif que s'il eût été celui des *Jeux africains*, son livre de promesse non tenue, livre clé, livre du plein engagement d'une vie à peine ébauchée dans l'inouï. Soit : le combat des tranchées, la quintessenciation de l'élan vital, plus tard le bruissement du sonnet, la souplesse d'improviser toujours et à nouveau devant l'être. – L'échange commença dès que Jünger en personne ouvrit la porte de sa grande maison. Les illusions tombèrent d'elles-mêmes, d'un seul coup, on ne pouvait que considérer la réalité de tout cet environnement, et d'abord l'apparat des vitrines qui présentent les spécimens récoltés au cours de ses chasses subtiles, les reliquaires de son passé d'acier. À l'intérieur des pièces, des remparts d'incunables, et plus encore d'éditions courantes dans les couloirs. Soudain le récit d'initiation d'autrefois avec son Afrique d'or et de splendeur y ajoutait quelque chose de créateur, il semblait rejoindre un effet d'échange impressionnant avec cet aujourd'hui, ce présent, le vase du présent ne valant plus qu'au plan d'un rapport direct avec l'indéfini. Il y eut, au bout d'une heure de conversation faite entièrement en français, l'entrée dans le jardin. L'instant puisait bien au-delà de la découverte du potager, d'emblée les mots et surtout le ton de l'écrivain dépassaient l'intérêt visuel des claires-voies entre les buissons du bel été et les troncs bas des quelques arbres fruitiers mis à l'honneur au bord du chemin. Pour le meilleur, l'attention de l'ancien soldat s'aventurait sans hésiter au plus lointain de ses souvenirs, quasiment des scènes animées – autant dire qu'il s'agissait de points de rabattement distincts de leur champ d'exploration –, mais la réserve l'emportait chez lui, elle se révélait constitutive de ces éclaircies que l'on espère voir naître de ce que le hasard orchestre. D'avoir pu rester un jour en aussi brève et pourtant généreuse compagnie donne l'idée d'une condition d'existence s'abreuvant au désir profond de se retrouver au cœur de ce qui jamais ne cherche à imposer au monde une forme non naturelle.

*

Puissante exposition Jenny Holzer, voilà tout juste un an, dans les sous-sols du musée du vingt et unième siècle à Düsseldorf. L'arrangement des sièges inventés et installés par l'artiste, comme d'un cénacle circulaire dont la présidence reviendrait de droit à chaque observant, prêtait sa résonance aux imprimés s'abouchant les uns aux autres sur les murs alentour. Offrant la possibilité de changer de point de vue, mais se répétant en frontal jusqu'à l'obsession, les multiples témoignent d'une unité paradoxale, inhérente à l'ambition de revenir sans frein ni obstacle sur soi, par dépit, on le comprend, des formules standard ainsi exprimées, sources d'ironie, défaits de leur contenu, désajustées et, remplissant une fonction faussement ludique, insatisfaites du projet formel qui les détermine.

Tout cela finalement sonne telle la volatilisation du mythe de la Table ronde et ses succédanés dans l'histoire, les bureaux des décideurs, les tribunes, les codes de conduite. Vouloir qu'un espace de concordance surgisse entre monde-cliché et réceptivité en roue libre, ne demandant plus de compte à quelque pensée critique que ce soit montre, ici, à l'inverse, comment agit un art du négatif – celui que dans leur œuvre respective Kafka et, après lui, Maurice Blanchot opposèrent au forçement du sens commun par les offres de l'utopie, voire, au pire, par les stratégies, les injonctions binaires du langage.

*

Qu'est-ce qui préoccupe tant les commentateurs attachés depuis sa sortie en salle au film de Jonathan Glazer bâilloné en son titre par quelque mystérieux sceau venu d'on ne sait où, *La Zone d'intérêt* ? Réalisé, on l'a appris, à l'aide d'un attelage multifonctionnel de caméras dissimulées dans les moindres recoins du décor, un attelage de « regards » exclusifs les uns des autres, et d'une quantité hors de proportion, c'est un film qui suscite, au-delà de la question de l'assassinat de masse qu'il évoque, un climat de suspicion, mais pourquoi y a-t-il alors autant de voix pour en soutenir le projet, celui-ci pas seulement technique ? Il en est ainsi peut-être parce que l'on juge qu'une dramaturgie a à se brûler les ailes lorsque l'attirent les gouffres, quand le mal occupe la place. On a dit que le film, giron d'une réflexion cinématographique servie avec incontestable maîtrise, se gardait au niveau de ses plans et de son montage hostile à tous les conformismes, tous les ressorts de bazar, d'imposer une distorsion à la réalité. *Shoah*, de Claude Lanzmann, a été désigné, rappelé, on peut aller jusqu'à croire qu'il a été invoqué ; un écart dans l'histoire collective et le récit du deuil identitaire venait de se produire, mais un écart léger.

On a aussi dit que l'argument d'autorité quant à la matière que traite ce film se dépare de toute distance qu'il eût pu aisément adopter, la jugeant capable de verser dans l'ambivalence. Auquel cas, il y aurait eu recours déviant à l'écriture car réinvention de la tragédie qu'il fallait maintenant fouiller à plein : ce que, sur les années, certains ont appelé l'impensé négationniste face à la volonté génocidaire. Éviter de substituer un théâtre d'opérations à un autre, en somme décider que l'approche ne serait pas engloutie par un dehors définitif, c'était en effet signifier que le contexte inhérent à une telle réalisation comportait une dimension abyssale, qu'elle demandait de se focaliser avant tout sur les enjeux de sa propre condition d'existence.

Le contexte, précisément. Soit : le chavirement ontologique provoqué par l'extermination des communautés juives d'Europe, point d'appui pour alimenter un discours que viennent conforter, à même le mensonge devenu une force, des catégories théoriques d'obédience totalitaire. Et par suite de cela, la façon dont l'idéologie nazie, lors du deuxième conflit mondial, et déjà plusieurs années avant lui, a pu s'aliéner des causalités élémentaires au fondement de la simple humanité, du simple fait humain. Par son plus expérimental, usant de technologies inédites, Glazer condense ce terrible dévoilement de la conscience, il obtient de sa mise en scène de concentrer les données de pensée et de chair dans justement cette zone d'intérêt nommant son travail, ce film où s'avoisinent en se vidant de leur intériorité des figures, des lieux. La *zone d'intérêt* à laquelle l'œuvre fait allusion, c'est ni plus ni moins que la surface d'usage domestique impartie au commandant du camp d'élimination d'Auschwitz-Birkenau et aux siens, femme et enfants, en plus du personnel de maison susceptible, la chose est énoncée, de disparaître en cendres au bon plaisir du jour, selon l'humeur. Ne tirant en apparence sa légitimité que de l'appréhension qu'il fait d'un univers privatif dépourvu de tout être au monde, Glazer s'est exposé à une double tentation, et ce serait vraisemblablement ne le sachant. – Point n'est besoin de revenir en long sur les controverses nées à son propos et qui trouvent là leur origine. On ne peut manquer de remarquer à sa vision que le film est en défaut de se soumettre à ces pièges qui lui sont tendus – il n'est que d'affirmer qu'il les contrarie. Et pour commencer, la nostalgie, qu'il sait fort bien manifester par instants à travers sa manière caractéristique de capter l'image, une nostalgie d'intuition, annexe d'une aspiration métaphysique. L'image, d'ailleurs, comme s'il s'agissait de se résigner, mais un autre ordre de perception l'en empêche, tire sa nature d'un afflux qu'elle maintient constamment en éveil – le travail de prises en continu, au rythme jamais spécifié mais apparenté à un va-et-vient de rêverie, simule il est vrai un schéma d'abandon.

Ensuite l'illusion d'une profondeur, que démentent tout au long du film cadre et image – cette fois comme si la considération des choses et leur représentation supposaient de creuser la spatialité inhérente à ce tout du projet, afin d'en expurger l'horreur, le vertige d'horreur qui n'a pas de fin, dans une rage accédant enfin d'un impossible dedans à la surface. Toutefois l'image dans son régime régulier, comme un lien à la hauteur duquel elle ne se hasarderait à rien perdre, n'actualise qu'une partition brute de l'écran, un avant-plan et un second plan raréfié et presque évanescent que rendent crédible les cris et les tirs déclenchés par la démence criminelle de l'autre côté de l'enceinte qui enclot la pelouse fleurie du commandant Höss. Mais nul ne franchira cette enceinte d'où prend forme un ailleurs d'autant plus ailleurs que purement une insondable projection mentale, déviée de sa course, de proche en proche semant la mort.

*

Que l'exposition récente des toiles de Mark Rothko organisée par la Fondation Louis Vuitton ait été le fruit d'une volonté critique sans pareille, aux confins d'un hommage bouleversant, nul n'en doute qui connaît l'ampleur de cette tâche. Voici que les travaux ont pris le départ, déjà on déferle la voile, toute la vie sensible, il se peut que l'attention de quelques-uns n'y trouve pas son compte – ce qui n'est pas étonnant. Essayer d'expliquer le phénomène ne contredit pas la béance qui s'ensuit, faisant tout de même penser de manière étrange à la disparition du géant que fut le peintre. Une première scène, puis une seconde. D'abord une ouverture, différente, quoi que l'on en pense, des consignes, mais oui, observées à la lettre par ses contemporains autrefois à New York, lorsque l'Expressionnisme abstrait, école où s'inscrit par coutume le nom de Rothko, hissa les couleurs – et seulement ensuite le départ d'à présent. Et, pour qu'il ne soit pas inutile, qu'il ne se résorbe pas comme ce peu d'eau sur le sable, une somme impressionnante d'études consacrées à l'immense travail, qui paraissent, attestant du besoin propre à la création artistique de vaincre l'altérable. D'abord une peinture figurative, après cela l'abstraction analysée par une série impressionnante d'ouvrages.

Aussi le besoin est-il de transcrire – tout autant que d'évaluer en leur spécificité les moyens indispensables à l'accueil du propos comme de l'intransigeance de Rothko – la tension originelle à la base d'une conquête d'un genre nouveau, qui fut sienne. Car le peintre, si singulier, et il y a de fortes présomptions qu'il ait eu à pâtir durant sa vie de l'espèce de dilemme dont for intérieur et comportement ordinaire se trouvent suivant les circonstances le double enjeu, ne décide d'agir quand il brosse ses superpositions démultipliées de barres de couleur qu'en se sachant à lui-même son interprète. L'œuvre se transforme en avènement, son chromatisme s'empare de la sensation spontanée pour atteindre, parente d'un questionnement douloureux, une puissance en elle de contin-

gence irrépressible, qu'on dirait absolue. Son langage ausculte au plus profond, quoique à couvert, les effets auxquels se trouve soumise la psyché dès lors que, au détriment de la nécessité, s'exalte l'esthétisme aimantant des chimères. La peinture, de ce fait, la peinture telle que Rothko se la donne comme épreuve de vérité, en tant que geste devenant liturgie, dissipe (à cette fin elle requalifie matière, couleur, pose du pinceau adoptant de façon de plus en plus assurée le style frottis ou badigeon) les mirages que, traditionnellement, elle comporte, d'instance affective ou de sublimation, ou encore de vecteur idéal pour ordonner un complexe d'Empédocle. Il peint fortement le grand cas qu'il fait de la lumière, celle-ci étant, paradoxalement, et jusqu'au témoignage qu'il semble bien qu'il apporte à ce sujet, un mode d'expression uniquement accessible par des voies situées au-delà de tout rêve romantique, de toute complicité avec une pensée formelle ou quelque modèle à contrefaire. La lumière donc comme un jaillissement ontologique, comme un éveil de la conscience liée à ce que le peintre modifie de soi à soi.

*

Ce n'est pas sa force légère ou décuplée par la sphère médiatique que le visiteur retient d'un musée, jusqu'à des années de distance, ce n'est pas la richesse ou la diversité de ses collections non plus, ce serait bien plus ce qu'il découvre entre ses murs au premier instant, au-delà de tout agencement de pensée. Entre conviction que l'on alimente envers une noblesse d'esprit dont l'institution serait garante et mise à l'épreuve de soi au contact des œuvres, celles-ci espérées crédibles, il existe une frontière à traverser : il n'y a pas d'art, une fois étiqueté, sans les réponses qu'on méconnaît d'y chercher. Pas de légitimité, en cette partie, sans réappropriation de la vie sensible.

(C'était durant ce qu'on appelle morte-saison, très peu de voyageurs ayant atterri à Athènes cette fois-là, et quasiment personne dans ces locaux où l'on trouve rassemblées derrière des vitrines des parures antiques rivalisant entre elles, de préciosité, d'opulence idéalisatrice. Sans connaître la raison, on se souvient, à la croisée des temps, au plus près d'une onde de chaleur étouffante, de l'expression un jour employée par Pindare qui, s'interrogeant de façon avertie sur des hypothèses de sens, parla de « *beau dire* ». Puis on aperçoit, comme imprimé dans l'air pesant, un masque de Zeus. Les orbites vides, les narines dilatées, les épis de chevelure et le front droit descendent de leur hauteur supposée, complice d'une majesté bâtisseuse de principes, et trament d'inconnu toute la scénographie ambiante. Cela fait grand bien. L'idée, alors, surgit d'une projection dans l'avenir de ce décor comme matière programmable – on refuse ce mode de réflexion cependant – on se tourne encore une fois vers l'objet dans sa cage de verre, on se penche soudain en soi-même.)

Aussi fidèlement conduite soit l'exploration d'un lieu circonscrit comme peut sembler l'être un musée, parfois une intimation d'échec fige le for intérieur et ses possibles, quand trop de dehors associé ça et là à la portée véritable des travaux déchire la rencontre. – MLeuven en Belgique fait preuve aujourd'hui d'une réprobation de nature à inquiéter le savoir qui se préoccupe des « terrains sûrs », et présente, par le biais de l'exposition intitulée DOKA, une tentative intéressante de remise en cause muséale. Plus exactement : une dialectique de construction et, comment ne pas comprendre qu'il en va ainsi, de déconstruction du conditionnement auquel se plient des espaces envisagés désormais comme convertibles. Dépasser ainsi des entraves, ou ce qui est censé en tenir lieu, suscite l'estime. Mais une remarque s'impose, une seule remarque négative, laquelle concerne le regard, l'engagement du regard dans les choses : l'intention était de plonger chacune des salles dans un éclairage de laboratoire photographique, mais il résulte de ce choix une prééminence d'une alternative abstraite, peu encline à combattre l'assujettissement envers une règle du jeu imposée. Il y a comme un phénomène d'apparition fantomale des travaux exposés, c'est frappant, mais au détriment de la possibilité de découvrir entre eux certaines sinuosités, comme des eaux que diviseraient leurs cours contraires. Une convergence entre les œuvres se montre ici, livrant aisément leur contenu sémantique, à l'exception toutefois de ces trajectoires qu'elles suscitent entre elles. De Lili Dujourie et ses vidéos de 1975, marquées d'un point nodal éthéré, à Younes Baba-Ali et ses boîtes renfermant un lance-pierre en guise de trophée ; des macarons de structure synthétique de Richard Venlet aux estampes signées Jan Verduynde, diffractant un mystérieux parcours onirique par-dessous les mobilités de la forme : on constate que l'essence même de l'acte d'exposer dans ce contexte, s'indique aussi près de son effacement que s'il s'était agi d'un chemin petit à petit isolé au milieu de son environnement. Rompus à dresser la cartographie de leur pensée à même des médiums, des techniques divers, ces exposants n'exigent assurément pas de tenir un rôle conservatoire. Et si le « terrain sûr » représenté à leurs yeux une étape de longtempers rejetée, c'est aussi le cœur battant de ce qui s'engraine sur la conscience se tenant devant le monde qui les motive. En artificialisant par un effet lumineux le contexte dont ils guettent qu'il sera de cohérence et de dynamisme, MLeuven introduit un voile de vie rêvée là où a prévalu chez les uns et les autres une quête de vérité.

Sheila Hicks

Des « textiles » intimes et monumentaux

1.

Il y a quelques années, j'ai vu de petites œuvres de l'Américaine Sheila Hicks sur les cimaises du Stedelijk à Amsterdam. Peu après, Griet Dupont, de la Stichting de 11 Lijnen, présentait le travail de l'artiste lors d'une exposition à Oudenburg. Ce furent les prémices de voyages ferroviaires à la Kunsthalle de Düsseldorf pour une présentation plus large de son œuvre insuffisamment connue.

L'Américaine Sheila Hicks (née en 1934) fait partie de l'histoire récente de l'art. Elle a eu pour professeur Josef Albers, pionnier du Bauhaus enseignant à Yale.

C'est ainsi que parallèlement à l'exposition de Sheila Hicks à la Kunsthalle, le musée Josef Albers de Bottrop présente une exposition consacrée à ses premiers travaux, dans lesquels elle considérait déjà le textile comme un produit autonome à regarder comme oeuvre d'art.

2.

Sa présentation à la Kunsthalle est tout simplement stupéfiante! L'artiste démontre son sens des grands espaces réussissant à investir judicieusement l'architecture brutaliste en béton gris de la Kunsthalle.

« Qu'est-ce qu'on peut faire avec un fil ? » est le credo qui a traversé ses 70 ans de carrière artistique...

Son œuvre est un voyage aventureux à travers toutes les possibilités des textiles appliqués, en dialogue avec le monde de l'art et non conçus en fonction des besoins de l'industrie textile.

Le choix de ses couleurs provoque une symphonie frénétique dans la grisaille de la Kunsthalle. Elle sait utiliser les interventions monumentales avec parcimonie, se référant à la fois concrètement à la réalité d'autres cultures, à sa prédilection pour la poésie ainsi qu'à l'antiquité et même à la pêche.

3.

Dans une première salle obscure, sont exposées de nombreuses petites œuvres à partir desquelles sa prouesse créative et technique devient visible via toutes sortes de fils qu'elle colore naturellement et qu'elle varie et tisse côte à côte en dégradés.

Le résultat est d'autant plus étonnant qu'elle applique également le procédé du « combiné » : entre les fils fins, elle a incrusté des morceaux de graphite, des coquillages et même des épines de porc. Ici, dans l'enceinte intime de l'exposition, on peut déjà sentir l'influence de sa profonde connaissance vibrante de l'art textile mondial.

Dans une vitrine se trouve une accumulation de sphères fantaisistes de toutes sortes de fibres, qu'elle a joliment intitulées « Trésors de famille », comme s'il s'agissait d'un coffre à souvenirs. Ici, le public vient à la rencontre de sa famille pour ainsi dire, à la rencontre de sa couleur locale.

Il y a également des œuvres intégrées sur place, comme des rideaux et des sculptures suspendues au plafond qui nécessitent l'architecture comme support. Sheila Hicks a ainsi produit des œuvres autonomes avec des couleurs pénétrantes qui don-



nent parfois l'impression de dissoudre la forme de la sculpture.

Une œuvre comme « Himalayas Horizon » est comme un panneau fixé momentanément loin du mur avec les ombres percutantes créées qui relient la complexité de la composition à des couleurs indéfinissables, en écho au titre suscitant l'imaginaire dans l'esprit de chacun.

Dans cette pièce, simplement continuer à regarder son travail qui entre en relation intime avec l'espace ainsi qu'avec notre œil est une invitation naturelle.

4.

L'apothéose se poursuit dans l'espace monumental doté d'un plancher qui, tel un balcon céleste, sert de point de vue panoramique sur les installations situées en contrebas.

« Apprentissage de la Victoria » est un gigantesque tapis suspendu à la balustrade de l'étage supérieur. Comme une cascade, le textile de laine coule de haut en bas et recouvre partiellement un grand mur. Dans le coin inférieur, elle a conçu une accumulation de fibres sphériques pigmentées qui chargent la pièce d'énergie en utilisant les couleurs les plus vives et les plus lumineuses. Les sphères sont comme des points, assemblés de manière irrégulière comme une pile de choses...

« Au-delà » nous découvrons une colonne unicolore récente qui s'accorde parfaitement avec l'espace et les autres textiles monumentaux.

Seule notre regrettée Tapta, qui a bénéficié d'une belle exposition au Wiels à Bruxelles l'année dernière, pourrait s'approcher de ce genre de travail magistral... bien que Tapta n'était pas du tout une coloriste.

À l'étage, nous voyons en pleine lumière comment Sheila Hicks a été influencée par l'amour de la peinture, qu'elle pratique à sa manière « fil après fil » sur la toile. Les nuances de couleurs s'enchaînent sur des toiles parfois de grand format et, au sol, est déposée une œuvre circulaire dont le cœur est tissé d'un filet de pêche pour former une sorte de nœud excentrique.

Cette exposition est un beau geste de la part de la Kunsthalle de Düsseldorf ; un hommage sensible à une artiste qui a tissé toute sa vie avec des fils choisis dans les plus belles constellations et les plus belles couleurs.

Luk Lambrecht

Kunsthalle Düsseldorf

Sheila Hicks

>23.02.2025

Sheila Hicks

Apprentissage de la Victoria, 2008-2016

Wolle Courtesy die Künstlerin

© VG Bild-Kunst, Bonn 2024

Foto: Thomas Köster



>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

BOTANIQUE

EXPO | SERRES
14.11.24 — 02.02.25

Futur(s) Parallèle(s)

Yannick Jacquet



Yannick Jacquet propose de repenser nos récits au-delà de la décadence et des visions eschatologiques. Avec bienveillance et humour, sa proposition peut se voir comme une invitation à imaginer collectivement des futurs alternatifs désirables, allégés du poids de nos anxiétés.

Futur(s) Parallèle(s) — Entrée libre

Mécaniques Discursives — du mercredi au dimanche | 3€

Le Botanique : rue Royale 236 | 1210 Bruxelles

02 218 37 32 - www.botanique.be

EXPO | GALERIE
14.11.24 — 12.01.25

Mécaniques Discursives

Fred Penelle et Yannick Jacquet



Les gravures féroces de Frédéric Penelle dialoguent avec l'art vidéo aiguisé de Yannick Jacquet – à moins que ce ne soit l'inverse - pour raconter soigneusement, drôlement, l'indubitable évidence des non-sens du monde.