

FLUX NEWS



Trimestriel d'actualité d'art contemporain:
janv., févr., mars. 2021 • N°84 • 3€

Belgie-Belgique
P.P.
bureau de dépôt
Lège X
92170



2 Édito.

Amsterdam, Le Musée du Futur, un texte de Charlotte Tusset.

4 Philippe Vandenberg au Bazar, un texte de Louis Annezourt.

5 Martin Barré, une rétrospective par Jeanoascal Février.

6/7 Recensement de deux livres, une interview de Jimmy Pintora par Annabell Dupret.

8 Viva Memling, recensement de l'expo brugeoise par Luk Lambrecht.

Hommage à Jean-Marie Rikkers par Lino Polegato.

9 Expo de Jacqueline Mesmaeker au Roger Baxvel Museum, un recensement de Luk Lambrecht.

11 Sortie d'un livre sur Chris Marker par Aldo Guillaume Turin.

12/13 Daniser Brut. Un entretien entre Christophe Boulanger et Annabell Dupret.

14 Johan Myje au MAC's par Judith Kazmierczak.

15 Plant Fever au CID, objet design et végétal. Interview des deux commissaires par Lino Polegato.

Paradis Perdu, Expo au Musée des Beaux-arts de Tournai, entretien entre Julien Fruart et Lino Polegato.

16/20 Un recensement de l'exposition au M HKA Monoculture par Yoann Van Parys.

21 Recensement de l'expo Brouwn, Anselmo, Burgin par Bernard Marcelle.

22 Le Journal de Clara. Un texte de Véronique Bergen.

Thomas Demand au M Museum, un texte de Romain Masquelier.

23 Miquel Barceló intervient sur l'œuvre de Kafka par Véronique Bergen.

Liege, Le musée du Grand Curbus présente deux expos par Lino Polegato.

24 Jean François Pierson à Tourvent, un texte de Judith Kazmierczak.

25 Crak, une expo au Comptoir du livre avec Alexia Creutzen, Eric Deprez et Laurent Danloy, un texte de Céline Hoy.

26/27 Au fil du Paysage. Un entretien entre Pascale Viscardy et Elise Perot.

28 Un projet d'architecture au SMAK par Luk Lambrecht.

Ville Empain, De la lumière avant tout, un texte de Romain Masquelier.

30 Expo d'Anne Garnier et Angel Beatovo à la galerie Flux, un texte de Judith Kazmierczak. Lino Smolders au Brasserie, interview par Lino Polegato.

31 Jean Pierre Mûelier expose aux Drappier, un entretien avec Lino Polegato.

32 La Patinoire Royale / Galerie Valérie Bach inaugure YOUNG BELGIUM. Penser le Monde, une expo collective. Recensement par Sandra Caltagirone.

33 Gun Flower, interview de Marie Vika Gorai par Athanasia Vidali.

34 Une exposition au musée Matisse, un recensement de Michel Volturier.

35 Marc Rosignal expose chez Angelina. Entretien entre l'artiste et Michel Curbus.

En ce début d'année 2021, que je vous souhaite riche en découvertes, il nous semblait nécessaire de jouer le contrepoint à l'actualité en vous faisant partager un peu de chaleur humaine. En couverture du Flux, Maria Vika Gorai, jeune artiste ukrainienne vivant et travaillant à Liège nous fait partager son jardin secret et nous apporte un peu de fraîcheur et d'insouciance. Cultiver son jardin intérieur de manière poétique est peut-être pour l'artiste la dernière liberté qui lui reste... En intitulant son image "Gun Flower" Maria n'est pas drape. L'ukrainienne attachée à ses limites. Défendre son jardin secret, rester fidèle à ses idéaux, devient une bataille de chaque instant dans ce monde déboussolé.

Il sera beaucoup question de culture et surtout de monoculture dans ce numéro. La récente expo du M HKA nous pousse à investiguer dans ce sens. Il sera aussi question de hors cadre et de dépassement des limites. Je dois l'avouer, ma position d'arbitre éditorial en a souffert un peu. Mais comment résister à Yoann Van Parys quand il vous signale que son texte kilométrique trahira de l'expi qui figure dans le top des dix meilleures expositions ces dernières années. La liberté de la critique est un luxe nécessaire que FluxNews doit assumer... Même si j'estime que son analyse allée mériterait peut-être un débat plus large permettant à d'autres intervenants de s'exprimer. Le N°83 de l'art même a été bien inspiré en consacrant dans ses colonnes une interview au commissaire Nav Haq, directeur associé du M HKA et commissaire de l'expo Monoculture. Sans s'être concertés les deux numéros se complètent et le lecteur pourra se faire son opinion.

Monter une exposition sur le thème du monoculturalisme dans une ville où la montée des extrêmes se fait sentir de plus en plus peut sembler courageux. Ce nouveau type de résurgence s'étend malheureusement au-delà de nos frontières. Est-ce pour cela que sept musées européens, le M HKA y figure, voyant le vent tourner, se sont engagés

dans un front commun en créant une confédération internationale? Poser la question est sans doute déjà y répondre... Que retrouve-t-on dans cette charte? "L'Internationale propose un espace pour l'art au sein d'un internationalisme non hiérarchique et décentralisé, basé sur les valeurs de la différence et de l'échange horizontal entre une constellation d'agents culturels, à l'enracinement local mais reliés au niveau global". Cette formulation de type évangélique prête à sourire, elle me fait penser à ce colloque organisé par Walter Lippenant en 1938 signant l'acte de naissance du néolibéralisme.

Le M HKA doit-il craindre de se voir déposséder un jour de sa liberté de manœuvre au niveau de son fonctionnement? Cela au profit d'une stratégie politicienne plus soucieuse de faire fonctionner un musée comme outil de propagande électorale que comme un outil démocratique axé sur l'éducation et l'ouverture au dialogue? Le terme de "noyau monoculturel" utilisé par Jan Jambon pour défendre un ancrage local face au défi du multicultural en dit long sur une indépendance d'action dans le futur... "Which Society do we want?" Faut-il s'adapter à des impératifs politiques de type nationaliste ou au droit de la mondialisation? Une troisième voie est-elle encore possible? C'est une des sous-questions récurrentes que pose Nav Haq dans cette exposition. A quoi sert encore un musée à l'heure où la bulle néolibérale et sa petite famille d'élus contrôlent la stabilité des marchés? En délimitant les visas d'entrée de ce paradis artificiel, ne sont-ils pas devenus les gardiens du Temple monoculturel? La lente migration des artistes du sud vers le nord n'a rien à voir avec ces vagues migratoires débarquant sur les côtes de Sicile. Elle se fait au compte gouttes. L'ouverture des vannes, n'est pas pour demain. Même si, pour se donner bonne conscience, on joue à inviter de temps à autre un artiste ukrainien vivant et travaillant entre New York et Amsterdam à débrayer du colonialisme. La route est encore longue.

Nxt Museum, le musée du futur?

Premier musée dédié à l'art des nouveaux médias aux Pays-Bas, le Nxt Museum a ouvert ses portes en août dernier et nous avons finalement eu l'occasion de nous plonger dans cette première exposition 'Shifting Proximities'.

Situé dans le nord d'Amsterdam, en plein essor, le Nxt Museum (1400 m2) présente huit installations artistiques multi-sensorielles de grande envergure. Chacune de ces installations multidisciplinaires a été créée en collaboration avec des artistes, des designers, des technologues, des scientifiques et des musiciens locaux et internationaux, fusionnant les idées créatives avec la recherche universitaire et l'innovation technologique.

Le Nxt Museum se veut être un musée qui fusionne « l'art innovant et la technologie de pointe pour réfléchir sur le présent et regarder vers l'avenir » (Merel Van Helsdingen, Fondatrice). Quand l'art, la science et la technologie s'entremêlent, il nous reste à penser « What's Next? ».

En effet, 'Shifting Proximities' impressionne et emmène le visiteur dans un voyage visuel, technologique et sonore et cherche clairement à l'engager et interagir physiquement, émotionnellement mais aussi intellectuellement, allant de l'expérience de la formation d'un trou noir, à l'apprentissage de la communication des plantes, mais aussi à s'imiscer soi-même dans les failles algorithmiques de la reconnaissance faciale.

Une des installations immanquables est sans aucun doute 'Distortions in Spacetime'. Espace totalement recouvert de miroirs, il nous plonge dans l'infini, face aux derniers instants d'une étoile géante. Les atomes se compriment à un point où la densité devient infinie, le temps s'étire jusqu'à l'arrêt et le champ gravitationnel est si fort que même la lumière ne peut s'en échapper. Une manière fascinante d'illustrer et de comprendre le lien cosmique entre les trous noirs, les étoiles mourantes et notre existence.



'Econtinuum', quant à elle nous offre un aspect poétique et délicat de la communication entre deux arbres dans une forêt. Ceux-ci travaillent sans arrêt ensemble, s'avertissent à l'aide de signaux électriques et se nourrissent mutuellement. Des capteurs sont disposés dans la pièce et captent les niveaux de CO2, de composés organiques, d'humidité, le son et également la température. Lorsque les visiteurs sont introduits dans le système, les racines réagissent à leur présence et apprennent de leurs schémas, formant un écosystème futuriste de partage des connaissances. Il nous fait prendre conscience à quel point nous pouvons apprendre de ce qui nous entoure.

Oeuvre complètement interactive, nous en sommes le sujet. 'Biometric Mirror' est le temple de la technologie qui expose le visiteur à un algorithme de reconnaissance faciale mesurant la stabilité émotionnelle, la gentillesse, l'intelligence et la soi-disant beauté. Cette installation remet notamment en question les critères d'IA, biaisés et adaptés aux standards occidentaux. Plusieurs associations ont d'ailleurs aujourd'hui vu le jour, tels que l'Algorithmic Justice League, et cherchent à mettre en lumière les implications sociales et les méfaits de l'intelligence artificielle.

Enfin, nous arrivons dans la salle finale, et non pas des moindres

vu ses dimensions et sa projection audio-visuelle massive et captivante. Inspiré par les QR-codes, l'artiste Yuxi Cao les voit comme une nouvelle forme de langage qui ne peut être interprété que par des machines. Les graphiques palpitent et résonnent dans l'espace et laisse subtilement apparaître les QR-codes, le tout dynamisé par les sons de Lau Hiu Kong.

Sans aucun doute, le musée porte bien son nom et le visiteur est à 100% exposé à l'art des nouveaux médias. Mais il questionne également sur les effets néfastes de cette société technologique. En effet, le contexte pandémique dans lequel nous vivons actuellement ne fait que renforcer la force et la portée d'une telle exposition, les rapports de proximité en sont chamboulés et la technologie permet de rester connectés, voire protégés? Mais où est la limite de cette mobilisation, pouvant à tout instant tomber dans le contrôle ou le exploitation. Dans ce contexte, les artistes sont certainement placés au premier plan pour naviguer dans ces contradictions complexes et, tout en s'appuyant sur la participation active du public, ils visent à mettre en évidence le rôle et la responsabilité de chacun d'entre nous dans la construction de l'avenir.

Charlotte Tusset

Oonagh Haines
Emmanouil Zervakis
Alexiane Le Roy

Maxime Gillot
Maria Vita Goral
Lara Singh

Rencontres, publication,
expositions à suivre sur :
www.esa-n.info _ www.esavl.be

Crescendo

esä

ÉCOLE SUPÉRIEURE D'ART
DU NORD-PAS-DE-CALAIS/
DUNKERQUE-TOURCOING

ART

ÉCOLE SUPÉRIEURE DES ARTS
DE LA VILLE DE LIÈGE
ACADÉMIE DES BEAUX-ARTS

Un projet porté par l'Esä du Nord-Pas-de-Calais/
Dunkerque-Tourcoing (France) en partenariat
avec l'ÉSAVL-Académie Royale des Beaux-Arts
de Liège (Belgique).

Le projet concerne une sélection de 3 diplômés récents
de chaque institution qui bénéficieront de **résidences
d'artiste**, de février à juillet 2021, tant du côté français
que belge.

Seront également organisés :

- des **rencontres avec des professionnels** (collectifs
d'artistes, lieux institutionnels de diffusion,
organisations d'aide aux artistes, etc.) en Belgique
(Liège, Bruxelles) et en France (Dunkerque,
Tourcoing, Métropole lilloise)
- une **journée de rencontres professionnelles**
organisée par 50° nord - réseau transfrontalier d'art
contemporain dans le cadre de la biennale « Watch
This Space »
- un **séminaire** (« la malterie » et « Le Fresnoy - Studio
national des arts contemporains »), rassemblant
l'ensemble des partenaires et portant sur
l'écosystème du secteur, le rôle et la place de l'artiste
dans la société, etc.

Ce programme bénéficie du soutien du ministère
de la Culture (France) dans le cadre de l'appel à projet
CulturePro



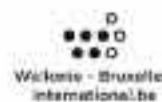
Lieux de résidences :



Espace Croisé



Soutiens :



© Oonagh Haines / 2019

Vite, vite, trop vite, *trop tard*

Dieu que le succès en art est chose qu'on effeuille avec méditation !

Il peut survenir suite aux lubies ou complexes d'une époque. Où on se choisit des héros, ou des hérauts, ou des faire-valoir, ou de la chair à canon (comme le dit Messieurs Delmotte, cet Oscar Wilde des pauvres).

Il peut s'agir de pur hasard, de manuscrit trouvé dans une bouteille, d'une amphore déterrée, d'un tableau dans un grenier dont on se dit que tout compte fait, ce n'est pas si mal.

Il peut s'agir des goûts d'une époque, de ce qui va dans le salon, de commodes en chêne ouvragé dont nul ne veut plus et qui aboutissent à l'armée du salut. Des matériaux et des formes, ô poignante empathie, dans lesquelles des hommes et des femmes, pourtant, ont cru.

Cela peut engager des questions basement matérielles, la pierre des incas étant tout de même plus résistante que tout ce qui tombe dans l'histoire en poussière. Sans parler des égyptiens, qui pour le coup, ont été plutôt maîtres dans la gestion de leur image post-mortem.

Qui sait si ce n'est pas aussi affaire de mythes, de résonance proche d'une œuvre avec ces jetées de pierre sur lesquelles les vagues marines que nous sommes vont tôt ou tard se briser, dès lors qu'on ne réinvente pas la roue entière de l'existence, ni ses affres, ni ses aphtes.

Avec les mythes viennent des motifs qui participent de leur érection : notamment tout ce qui contribue à brûler la chandelle de l'existence par les deux bouts, jusqu'à son éventuelle spectaculaire extinction, de l'abus de substances diverses, à une mort par suicide ou overdose. Jean-Michel Basquiat et Vincent Van Gogh sont bien placés pour le savoir.

Il y aurait sans doute encore des choses plus secrètes à dire qui auraient trait au destin, qui auraient trait aux lettres, à ces merveilleux caractères latins dont on use pour nommer les choses du monde, parmi lesquelles les êtres un peu égarés que nous sommes (aussi). Mais ce serait sans doute introduire ici trop de paranormal dans les chaumières. Et comme nous avons déjà fort à faire avec le normal tout court, on postposera cette enquête.

Et puis, il y aussi et surtout en nos siècles présents une nouvelle donne : la religion de la mise en visibilité médiatique. Ce qui n'est pas vu n'existe pas disait Andy, ou encore, dans le futur tout le monde sera célèbre pour 15 minutes, alors faisons voir, et voir encore... Organisons minutieusement la mécanique du voir, et devenons-en d'habiles gestionnaires. Car 15 minutes, c'est court, donc c'est angoissant. Et il y a beaucoup de 15 minutes à caser dans une heure. Il y en a de plus en plus. Google en déborde. Il y en a beaucoup trop.

Nous éclairent, nous amusent en cette interrogation ces délicieux artistes new-yorkais récents, des neveux d'Andy à n'en pas douter, réunis sous l'égide d'une cocasse « fondation », the Bruce High Quality Foundation. Ils ont aussi leurs maximes. Dont celle qui annonce ironiquement que dans le futur, « tout le monde sera une fondation ». Manière de plaisanter sur la croissante abondance des dites Estates, que nombre de galeries d'art contemporain sont maintenant amenées à gérer, en sus de leurs artistes vivants. Ce qui suggère combien on a peu confiance en l'histoire de l'art (si elle existe encore, voire si elle a jamais existé), et combien le système de l'art, et les artistes eux-mêmes, s'en remettent plus volontiers au marché comme garant d'un maintien relatif sous le feu des projecteurs passés (ce qui fait histoire) et présents (ce qui fait actualité), qu'à autre chose, qui d'une donation à tel musée, qui de la fortune critique, jugées bien aléatoires.

Il y aussi l'option du musée à sa propre gloire, éventuellement même bâti de son vivant. Genre Soulages. Bon... si cela les rassure. Ne les inquiétons cependant pas en révélant que Boticelli était quasi totalement oublié au 18ème siècle, tout comme Jérôme Bosch, que l'on trouvait grincheux. Gardons cela dans le champ du murmure et continuons d'applaudir. Tout ça pour avoir au final une place mesquine à son nom (cf. la place Marcel Broodthaers à Bruxelles, face à la gare du midi), ou porter le nom d'une voiture (la Xsara Picasso) ?

Et le talent dans tout ça ? « Talent is cheap », disait avec sa lucidité goguenarde l'ami John Baldessari. Et il avait bien raison. Car somme toute (et c'est encore Andy qui le dit) : « Tout et tout le monde est intéressant ».

Vous me pardonnerez, chers amis et ennemis lecteurs, ce long préambule, ce radotage, cette quasi homélie –vous commencez sans doute à connaître votre pasteur qui cultive ce goût qu'on nommera païen pour la digression– et venons-en au fait, à savoir une exposition de Philippe Vandenberg au Palais des Beaux-arts de Bruxelles.

Quiconque s'est tenu en haut du phare dans la nuit noire, ces dernières années, aura sans nul doute noté la curieuse flambée médiatique ayant embrasé l'œuvre de cet artiste belge mort par suicide en 2009. Des expositions ont eu lieu dans plusieurs musées européens, et il y eut même une brève prise en mains par la colossale galerie Hauser & Wirth. Et voici que le palais des Beaux-Arts montre à présent une exposition consacrée à la dernière partie de sa création, menée dans son atelier de Molenbeek.

A la manœuvre de ce navire, au loin, des mains invisibles qui aident, qui organisent la réception médiatique, disait-on de l'œuvre : une fondation, bien sûr, tenue par la famille, avec à sa tête désormais Joost Declercq, éminent commissaire belge s'il en est, récemment honteusement débouté du Musée Dhont-Daenens pour d'obscures raisons de pressions du voisinage quant à l'extension du musée. Excusez du peu. Et Bénédicte Goesaert, qui fut longtemps active au sein de la puissante galerie Zeno X d'Anvers. Enfin, last but not least, il y a Berlinda de Bruyckere non loin de là, qui semble avoir été une cheville ouvrière de la valorisation du travail de Vandenberg. Ce qui doit relever d'une amitié, et d'une manifestation impérieuse affinité esthétique. De Bruyckere partageant avec Vandenberg et d'autres artistes flamands (Thierry De Cordier, Michaël Borremans, Rinus Van De Velde), ce goût pour une forme pas tant passéiste qu'au parfum de passé, d'histoire.

N'enlevons bien sûr pas à la famille Vandenberg le mérite de cette belle organisation, ni à ses émis-



saires, leurs compétences. Ne méprisons pas non plus l'amour sincère qui doit guider cette entreprise. Ni la revanche sur la douleur d'une perte humaine, dont il doit s'agir, quand bien même le suicide, ce sujet tabou par excellence, est l'un des motifs participant d'une certaine réception d'une œuvre, ainsi que souligné plus haut avec Vincent et Jean-Michel. Enfin, ne diminuons pas le mérite de l'œuvre de Vandenberg qui se voit ainsi valorisée ces derniers temps. Rien de tout cela, puisque tout et tout le monde est intéressant. Donc pourquoi pas Vandenberg ? Méditons, simplement, chers fidèles, sur le pourquoi, du comment...

(Vient un silence).

A présent que les fragiles piliers de ce qui fait la visibilité ou non d'une œuvre sont à nu, nous pouvons nous approcher avec plus de paix vers cette œuvre de Vandenberg, quand témoigne-t-elle de tout sauf de paix en son for intérieur.

Avec Vandenberg, c'est le dessin/peau. Le papier est une peau. Vandenberg est tanneur. Et l'on sait combien nos régions du nord ont connu ce métier. Les tanneries... Tanner la peau des animaux abattus. En faire des cuirs odorants. En faire des harnachements, des vêtements, des parures. S'approprier la force des animaux en se couvrant de leurs peaux, tels des attributs.

La tannerie n'est pas un métier propre. C'est un métier de sang. C'est (ou du moins ce fut), un métier de lutte physique. Et dans cette lutte contre une chose mi vivante, mi morte, dans ce corps à corps plus ou moins feint (avec un autre corps somme toute absent), se joue une conjuration des tourments personnels et uniquement, tragiquement, indéfectiblement personnels, en reflet. Le/nous voilà seul et seulement seul, et toujours seul...

Les papiers (voire ailleurs les bois, toiles, ou cartons) sont usés, presque volontairement usés. Ils exhibent leur presque scandaleuse fragilité, mêlée d'une toute aussi scandaleuse résistance. Qu'est ce que c'est que ce matériau ? Qui es-tu toi, là, qui me regarde ? C'est un chassé-croisé avec l'usure. Une sorte de jeu de dupes avec l'usure. On laisse traîner les papiers au sol, sur des coins de table. On va jusqu'à créer à côté de la surface, pour mieux la provoquer : sur les boîtes en carton des toiles et non pas sur la toile tendue et attendue. On fait d'une surface sacrée une surface profane, prosaïque même : espace de notes basement quotidiennes, où le numéro de téléphone d'une personne X est jeté à la hâte en vue d'un rendez-vous vite vécu, vite oublié. Ainsi va la vie, ce magma d'oublis. On sait qu'en notant le nom de cette personne X, on la précipite dans l'œuvre. Dans l'enfer de l'œuvre, dans l'enfer de soi, de sa propre usure. Les autres plongent avec nous ou alors, ils semblent ne jamais être assez magnétiques pour nous retenir assez à la surface de nous mêmes, assez en notre lumière, assez hors de l'usure.



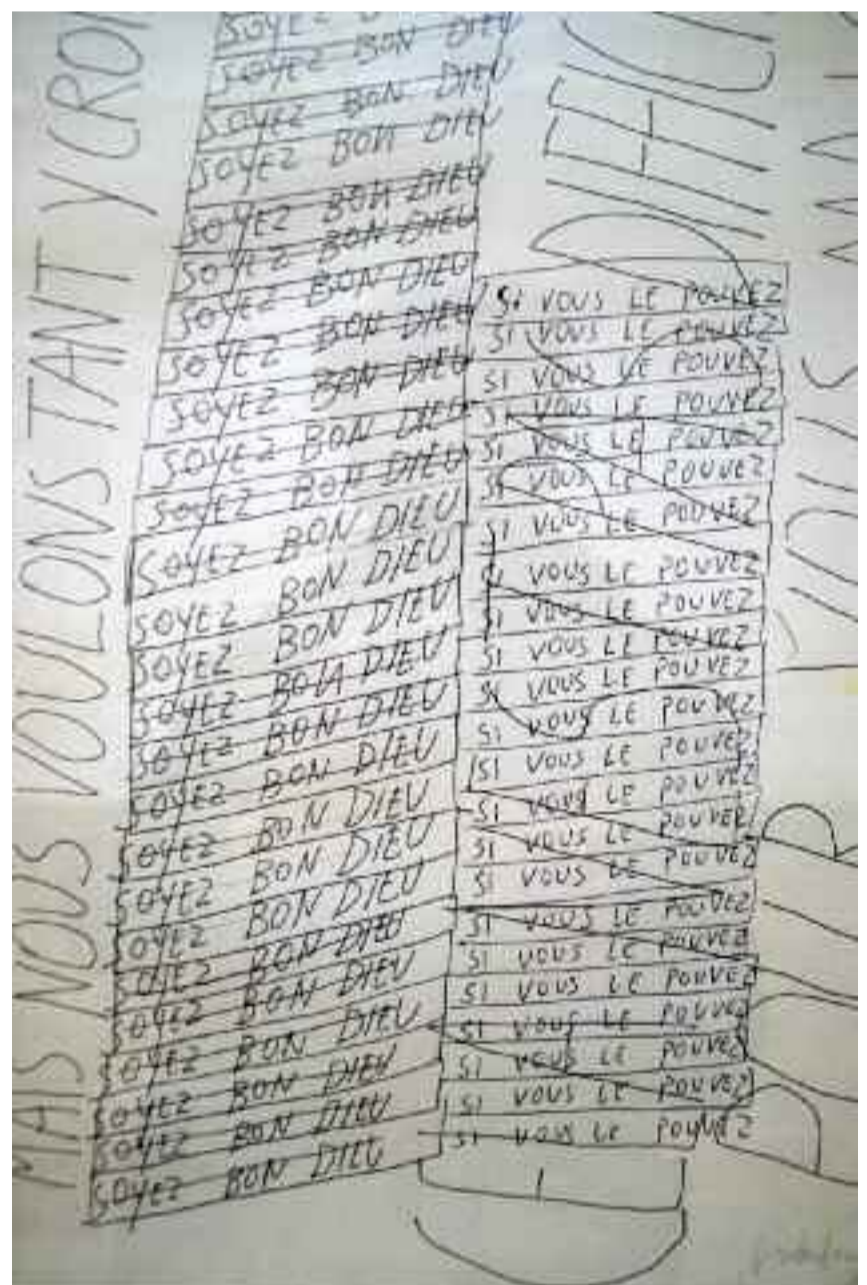
On oublie la surface, et on la tient à l'œil en même temps. On regarde ce qui s'y accumule avec une curiosité pouvant être malsaine parfois, peut-être, qui sait... On affûte son regard de biais. C'est une chasse à l'homme, où la proie est soi. Car on sait que là, tapi dans l'ombre, bien des choses résident, que nous-mêmes, nous résidons. Tel est du moins le récit de la psychanalyse, de la psychiatrie qui demeurent des visions, parmi d'autres, de l'être, ce qu'on aurait sans doute tendance à oublier dans nos sociétés occidentales qui ont fait place nette en matière de spiritualité, comme elles ont fait place nette en tout.

Vandenberg est tanneur ; il est tannant. Il est litanie. Elle est tannante la liturgie qui nous rabâche les oreilles avec son cortège de formules tantôt faussement apaisantes, tantôt faussement menaçantes. Et quand ce n'est pas la religion, c'est notre tête de linotte, seule et sans dogme, c'est l'orgue de barbarie de notre cerveau qui traduit les perforations du papier en notes aigrelettes, lentement serinées : ce qu'on ressasse, ce qu'on triture, ce qui se tricote dans le labyrinthe de notre tête lourde. Lourde comme un ciel d'hiver sur Molenbeek. Toute l'exposition de Bozar en témoigne, ou des phrases types reviennent sans cesse, des plus apaisées ou apaisantes, aux plus hostiles, révoltantes même, selon les critères de la morale bourgeoise. Kill them all and dance. Un grand amour suffit. Reviens Adolf on t'aime. Mon bon ami, cessez de souffrir, nous les massacrerons tous. Les preuves fatiguent la vérité. Toutes phrases/dessins lancées sur le papier avec comme le plus de rapidité possible, comme le plus de véhémence, dans un double mouvement de je veux, et je ne veux pas, je crée, je ruine, j'aime, je détruis ce que j'aime. Vite, vite, trop vite, trop tard... Du svastika tibétain au svastika nazi, il n'y a qu'un pas, ou plutôt qu'un basculement. Des renvois à l'histoire avec un grand H apparaissent partout dans cette série tardive de Molenbeek, tels des vers émergeant de la matière en décomposition. Back to Stalingrad. Ailleurs, un Yasser Arafat, peinturluré, hébété... Il y a aussi l'histoire avec un h dont on ne sait mesurer la hauteur, tant il s'agit alors d'une histoire non localisable, non retracée, non enregistrée. Les sales guerres, les guerres de l'ombre, les guerres non ou mal vues, non ou mal médiatisées, car le paradoxe veut qu'il nous faille une image du crime pour l'admettre, le digérer. Les autres n'ayant même pas droit à cette digestion. Elles restent alors tapies dans l'ombre, à nous nuire de leur lancinante aura malfaisante, à nous grever d'une faute que l'on ne s'explique pas. Cette histoire-là, avec le h au jambage indistinct, apparaît sous la forme d'avions, de chars, de canons, de corps/fétus de paille : tous les accessoires de la guerre en bien des lieux et des temps. C'est avec ces accessoires, ces mentions, ces noms de responsables du mal ou du moins de dits responsables que l'on nomme, que l'on hurle, comme dans le prétoire, comme du haut de la chaire de vérité, ou comme au contraire dans le vacarme du champ de bataille, que le travail de Vandenberg opère une seconde opération, ou du tanneur, il devient martyr.

De la guerre intérieure, se développe en effet une extrapolation aux guerres extérieures, qu'il s'agit presque de faire siennes, au risque couru volontairement de la surcharge. Notre époque connaît de tels martyrs, ceux qui s'immolent par le feu, ceux qui se font exploser...

C'est une des cartes que semble abattre Vandenberg dans cette dernière partie de carrière, que l'exposition représente : la catharsis, bien sûr, toujours. Mais une forme particulière de catharsis, qui se trouverait comme bloquée en chemin, comme morte née, comme interrompue à la seconde étape de son développement (sur trois). Comme posée dans les mains du spectateur pour que lui en fasse quelque chose, soit presque obligé d'en faire quelque chose, qu'il soit précipité dans l'abyme de la nécessité du faire. C'est la grève de la faim qui va à son terme : le prisonnier, au vu et au su de tous, se flagelle, se martyrise et en meurt bêtement, pour rien, comme s'il s'agissait de représenter la violence faite à l'homme par l'homme, sans pourtant qu'aucune violence ne soit exercée explicitement sur le martyr. Car Vandenberg ne fut pas dans une prison d'Iran, ni dans un Goulag, ni dans un contexte spécialement opprimant d'un point de vue objectif du moins. D'où l'incrédulité. D'où la crudité. D'où cette solidarité avec le genre humain par delà les frontières et les époques, tant est pris en charge, en peine, le malheur de l'homme en général.

Malgré les apparences, les affinités avec quelques-uns de ses pairs dans le domaine de la peinture/texte ne sont que lointaines. Les œuvres/textes de Vandenberg ballotés sur leurs mers furieuses, en un anachronisme, ont seulement un soupçon de la froide énergie, batterie battante, d'un Christopher Wool, et sa relation à la publicité et à la New Wave. Elles empruntent à peine au bruissement de signes d'un Cy Twombly s'en allant mourir à Rome dans le mausolée des signes humains accumulés. Il y a peut-être un peu plus d'Isou, mais Vandenberg n'est pas dans le récit, sa relation à la littérature n'est pas de celle qu'entretiennent les français. C'est plutôt un travail expressionniste des Flandres, terre de peintres, de coureurs cyclistes et de suicidés. Pour reprendre les mots de Vandenberg, toujours.



Entre *Los Tigres Del Ring* (2009) et *Cinéma ABC, la nécropole du porno* (2020) : un enquêteur de l'improbable.

Jimmy Pantera préconise les enquêtes de terrain à la façon d'un détective improbable ou d'un ethnologue de l'impossible. *Los Tigres Del Ring*, son livre sur la *Lucha Libre*, le catch mexicain, l'a plongé dans les plus grandes arenas (arènes) de Mexico, là où les *luchadores* font partie intégrante de la vie quotidienne. Cette réalité magique renferme une étrangeté et une vitalité régies par des codes inviolables, situées à des galaxies de toute censure. Cette culture n'appartient pas toujours exclusivement à un ancien monde que seuls nos grands-parents auraient pu connaître. Déjà, pour son premier livre, Jimmy Pantera, l'auteur/spectateur/éditeur, s'était livré à un corps à corps avec la scène pour mener sa trouble investigation.

De même, avec son dernier livre, *Cinéma ABC, la nécropole du porno*, Jimmy Pantera se détermine encore à aller plus loin que les sièges réservés aux spectateurs.

En 2014, la salle *ABC* a été mise en vente et a été rachetée très rapidement par un promoteur (le cinéma *Nova* réussissant in extremis à sauver de la destruction tout ce qui s'y trouvait en termes d'archives visuelles et graphiques : des tonnes de documents représentant une richesse inestimée, très inventive). L'auteur a pu exploiter les ressources de cette collection infiniment précieuse. En effet, on retrouve, dans ce livre, un humour qui exulte des clichés photographiques, des titres affolants, des poses et des situations aux frontières de l'amateurisme. C'est quasiment de l'art brut. Les photos (certaines censurées, d'autres pas) mises les unes à côté des autres, créent une espèce de progression et une évolution du point de vue des retouches. Et... en général, l'homme finit par disparaître complètement sous les corrections et masquages au scotch. Ces photos d'exploitations retouchées, Jimmy Pantera les a appelées *artefacts pornos*.

Entretien avec Jimmy Pantera.

Annabelle Dupret : Votre livre, *Cinéma ABC, la nécropole du porno*, est vraiment une réussite à beaucoup de niveaux et j'apprécie cette façon de mener cette enquête. Pour faire simple et entrer dans le sujet, pourriez-vous commencer par vous présenter ? Sans que j'oriente la question ! (rires)

Jimmy Pantera : Oui. *Cinéma ABC la nécropole du porno* ne constitue pas ma première publication. J'ai entamé ma carrière dans l'édition en janvier 2009. Mon tout premier livre en tant qu'auteur a été publié à ce moment-là. Il s'agissait d'un ouvrage sur la *Lucha Libre*, le catch mexicain. Une culture exotique et mystérieuse qui me passionne depuis les années 1980. J'avais débuté par la lecture d'*El Borbâh*, le catcheur masqué dessiné par Charles Burns, dont les aventures étaient publiées dans *Métal Hurlant* à partir de 1984. Puis j'avais découvert le cinéma psychotronique des vengeurs masqués.

Dans les années 1980 internet n'existait pas. Donc, deux solutions se présentaient à moi pour prendre connaissance de ces phénomènes culturels. Soit je me débrouillais pour voyager à Paris ou à Londres m'approvisionner en fanzines et en magazines (de toute façon assez underground et très très pointus). Ou alors, bah, je me rendais sur place, au Mexique. Et ça, je n'ai pu le faire qu'à la fin des années 1990 ! C'est-à-dire beaucoup plus tard, quand j'ai commencé à bien gagner ma vie en tant que graphiste, que j'avais une affaire qui tournait bien. J'ai donc pu vraiment me plonger au cœur de tout ça.

AD : Ce livre annonce déjà le livre *Cinéma ABC, la nécropole du porno*, puisque c'est une approche qui invite le lecteur à ouvrir les yeux et à entrer

dans ses propres domaines de prédilection et, en même temps que vous-même, à approcher le trouble. Au cœur de cette expérience d'enquête, il vous arrive d'avoir des documents directement entre vos mains. Comme pour vous en libérer, livrez-vous ce trouble au lecteur, par l'édition ?

JP : Oui. En allant là-bas, sur les marchés aux puces, et en découvrant le pays etc... Dans mes voyages successifs, j'ai pu ramener des quantités de documents assez importantes. C'est un véritable Eldorado ! J'ai beaucoup voyagé à Mexico, une ville gigantesque. Et puis, j'ai également visité Puebla, Merida, Taxco, Oaxaca... Donc, surtout le sud du pays. D'ailleurs, le nord est vraiment différent. Le Mexique s'étend sur une superficie aussi grande que l'Europe. On ne s'en rend pas bien compte. La *Lucha Libre* y est très présente mais pas avec la même intensité dans toutes les régions ! Il y a des coins où c'est très vivace et d'autres où ça se déroule un peu en arrière-plan. Je me suis rendu principalement à Mexico. Là se trouvent les plus grandes salles connues du pays, dont la mythique *Arena Coliseo* construite dans les années 1940 et inchangée depuis. La scène y est très active.

AD : Comment parleriez-vous de l'animation que cela crée chez le spectateur mexicain pour qui cette culture de la *Lucha Libre* est très présente et fait partie du quotidien ? Ça ne fait pas uniquement partie d'un ancien monde que seuls nos grands-parents ont pu connaître.

JP : Les *luchadores* font partie de la vie quotidienne des habitants dans une sorte de réalité magique. Grâce à leurs qualités physiques hors du commun, ils sont vénérés comme des demi-dieux. Ils

communient avec leur public lors de combats qui se succèdent les uns après les autres parfois pendant quatre heures d'affilée. Un des temples de ces rendez-vous cathartiques est l'*Arena México*, une énorme salle de plus de 17 000 places, la plus importante du pays et que j'ai déjà vue remplie à craquer.

Le programme débute souvent avec des nains puis avec des catcheuses ! Au fil des affrontements, on avance dans l'affiche et on arrive en fin de soirée au *grand combat*. Un détail : ce clou du spectacle peut prendre la forme d'un match à deux contre deux ou trois contre trois. Toutes sortes de déclinaisons existent.

Il y a, par exemple, les combats *Máscara contra Máscara*. Des combats singuliers où deux vedettes essaient de s'arracher leur masque. Celui qui perd son masque ne peut plus combattre en portant celui-ci, car son identité a disparu. Il doit donc désormais la reconstruire et poursuivre son chemin à visage découvert. Certains abandonnent car ils n'arrivent pas à gérer cette remise en question. D'autres continuent et deviennent parfois encore plus célèbres sans leur masque initial. Une autre variante existe avec les chevelures, où le catcheur vaincu subi une tonte en public.

AD : Quand on voit les documents ou quand on assiste aux joutes, c'est véritablement complexe et passionnant ! (rires)

JP : Oui voilà ! Les combinaisons s'enchaînent à l'infini. Par exemple, certains catcheurs montent sur le ring avec leur réplique en nain. Les catcheurs les plus connus sont flanqués d'un autre catcheur nain, le *mini*, qui porte le même costume qu'eux. La dramaturgie des combats repose sur



artefact porno extrait de "cinéma abc (...)"

la lutte perpétuelle du Bien contre le Mal. Ces affrontements rituels sont mis en scène par trois types de catcheurs différents : les bons (les *técnicos*), les mauvais (les *rudos*) et puis ceux qu'on appelle les *exóticos* (catcheurs homosexuels, travestis ou transgenres).

AD : Cette vivacité se situe à des galaxies de toute censure, même si des codes importants régissent les joutes. Et le spectateur s'expose lui-même à tout ça en faisant presque corps à corps avec la scène. Est-ce que c'est pour cela que vous avez enchaîné avec un livre sur le cinéma ABC ?

JP : A l'instar du catch à la française ou du catch américain, la *Lucha Libre* ne montre pas de vrais combats mais des spectacles livrés par des athlètes qui excellent également dans le *stand up* improvisé. On se situe à mi-chemin entre le sport et la performance théâtrale. J'ai mis un certain moment avant de saisir les enjeux de cette dimension. Quand j'ai débarqué dans ce milieu comme un OVNI, je me suis d'abord heurté à une certaine méfiance. En premier lieu, parce que je n'étais pas Mexicain... La Belgique, beaucoup ne savaient pas du tout ce que c'est. Ça a

donc pris un bon moment avant que cette distance commence à disparaître et que je puisse avoir accès, par exemple, à l'*Arena México* quand j'en avais besoin. À partir de ce moment-là, la porte est restée ouverte. J'ai pu venir, j'ai pu circuler autour du ring etc., ce qui représente tout de même une opportunité exceptionnelle. Tout ça, je l'ai négocié avec la *CMLL*, le *Conseil Mondial de la Lucha Libre* qui est la plus grosse fédération de catch mexicain.

J'ai donc pu rassembler tout le matériel nécessaire pour publier ce premier livre. Cela m'a permis de réellement entrer dans le monde de l'édition et poursuivre une vraie démarche d'auteur. J'ai aussi travaillé avec Barnabé Mons sur la grosse expo *Kitsch Catch*. Ensuite, en 2020, il y a eu l'édition de *Cinéma ABC, la nécropole du porno* (qui vient de sortir et dont on parle aujourd'hui). Là aussi, c'est un livre que j'ai écrit parce que je fréquentais un lieu : ce cinéma ! Je connaissais l'*ABC* et plusieurs strip-teaseuses qui s'y produisaient ou qui s'y étaient produites. Cet univers m'attirait beaucoup. Et surtout, j'ai obtenu le très rare privilège de pouvoir visiter ce bâtiment dans son ensemble !

nécropole

AD : Donc, à l'époque où il était encore ouvert, vous aviez déjà pris l'initiative de déambuler plus librement dans le cinéma ABC, d'aller plus loin que les sièges réservés aux spectateurs ?

JP : Oui. C'est en me baladant dans les pièces des étages remplies jusqu'au plafond que j'ai vu toutes sortes de documents et toute l'histoire du cinéma porno qui y était entreposée.

AD : Dans ce bâtiment, il devait y avoir des documents beaucoup plus anciens qui côtoyaient des choses présentes etc. Tout devait être enchevêtré ? Comment avez-vous récolté tout cela pour le livre ?

JP : A ce moment-là, je me suis rapidement rendu compte que c'était impossible de récolter des témoignages. Mises à part une ou deux stripteaseuses qui auraient bien voulu parler, les autres filles n'auraient jamais voulu témoigner. Toutes les autres personnes qui fréquentaient ce lieu (qui y travaillaient etc.) ne voulaient pas en parler non plus. Pourquoi ? Parce que c'est un monde parallèle. Parce que cet endroit n'était pas du tout glamour, bien entendu.

Dès la première fois où j'ai regardé cette façade, ça m'a frappé, j'étais complètement à la frontière du monde connu. C'était très curieux ! Et j'étais tellement fasciné par cet endroit, par son incroyable histoire, par tous les gens qui s'y trouvaient, par la faune... que je me disais qu'il fallait absolument écrire un livre ! Dans un premier temps, ça ne s'est pas avéré possible (malgré tous mes efforts, toutes mes recherches, etc.). Je me suis vraiment retrouvé devant un mur infranchissable. C'était tout simplement impossible. Et donc j'ai continué à monter mes expositions et à éditer mes livres.

Et puis, j'ai appris, durant l'été 2013, que la salle venait de fermer. Justement à ce moment-là, j'étais en train de présenter mon exposition *Orgasmorama*, au Recyclart. Parmi les visiteurs se trouvait Gwen Breës du cinéma Nova. Il m'a dit : « Écoute, l'ABC vient de fermer ». J'étais clairement abasourdi. J'ai instantanément pensé à mon fameux projet, toujours présent dans un coin de ma tête. À ce moment-là, je me suis dit : « La salle est fermée, je ne vais jamais pouvoir écrire ce livre ». Et puis, quelques temps après, j'ai appris que les milieux culturels se mobilisaient pour essayer de sauver ce lieu. Une très forte volonté se manifestait pour le transformer en plate-forme alternative dédiée au cinéma. Là, comme j'étais toujours en contact avec le cinéma Nova et le Festival *Offscreen* qui s'y déroule, je me suis dit : « Il y a peut-être moyen de faire quelque chose... ». Avec Dirk Van Exterghem d'*Offscreen*, on a un peu commencé à discuter ensemble de tout ce qui pouvait nous venir à l'esprit. Des programmations possibles dans ce lieu, si la salle était maintenue, si elle était sauvée, de soirées thématiques possibles etc., de projets – pas nécessairement porno – qui pourraient s'y dérouler.

Hélas, comme vous le savez, ce projet a capoté. La salle a été mise en vente et a



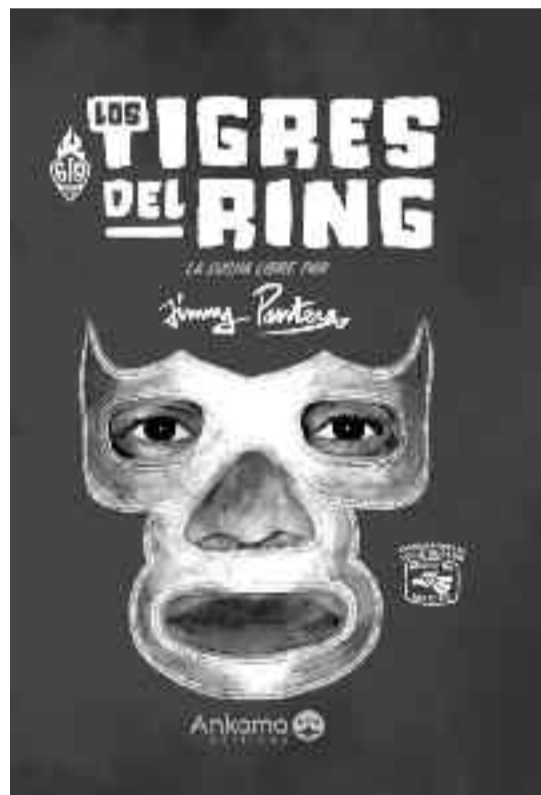
planche extraite de "los tigres"

été rachetée très rapidement par un promoteur. À ce moment, l'équipe du cinéma Nova a réussi par miracle à sauver tout ce qui s'y trouvait en termes d'archives visuelles. Ce sauvetage représente un mausolée bourré de tonnes de documents : des milliers de photos, retouchées ou non, des milliers d'affiches, des dossiers de presse, etc. Ce qui incarne une grosse partie de l'histoire du cinéma érotique et pornographique depuis le début des années 1960 jusqu'au début des années 1990.

AD : Le livre exulte de visuels très inventifs, l'humour transparait, que ce soit dans les titres, que ce soit dans les poses, dans les situations etc. À quels documents avez-vous été le plus sensible quand vous avez commencé à choisir ce qui allait être publié ? C'est un patrimoine !

JP : C'est unique au monde ! Le Nova m'a donné libre accès aux archives et à la Collection afin que je puisse travailler sur mon livre. Je m'y suis plongé pendant 18 mois. J'ai TOUT regardé. J'ai même consulté une farde renfermant des candidatures de stripteaseuses et de stripteaseuses. Cette farde contenait des centaines de lettres, de cartes de visite et de photos promotionnelles. Parce que monsieur Scott, le patron de l'ABC, engageait des stripteaseuses et des couples érotiques. Il s'était constitué un vaste réseau de connections dans l'industrie du sexe. J'ai donc retrouvé les courriers de 1983. Je ne sais pas où sont passées les autres années. Il travaillait de la sorte depuis le début des années 1970 et il l'a vraiment fait jusqu'à la fin. Jusqu'au dernier jour, des stripteaseuses se produisaient sur scène. Il y a donc eu au cinéma ABC, en plus des projections, des stripteases et des shows érotiques pendant 40 ans.

Cet aspect m'a très fortement intéressé. Il n'a jamais été montré, ni même édité sous quelque forme que ce soit. Les coiffures des femmes, la façon dont elles sont maquillées, les costumes, les mises en scène etc. sont hyper indicatives. C'est quasiment de l'art brut puisque certaines danseuses maîtrisaient parfaitement leur apparence et d'autres pas du tout. On se trouve face à des professionnelles confirmées et puis à des filles dont on a l'impression qu'elles se déshabillent pour la première fois. L'amateurisme le plus naïf côtoie des professionnelles chevronnées. Tout se mélange, on se retrouve face à des documents saisissants.



couverture "los tigres"

J'ajouterais qu'il existe un autre aspect exceptionnel dans ces archives : le travail de typographie. Elles contiennent également des milliers de feuilles et de cartons typographiés avec des phrases et des slogans tracés au pinceau. Tout cela entièrement à la main ! Et ils l'ont été par la même personne, qui travaillait quasiment à demeure. Évidemment, je n'ai pas réussi à retrouver le lettré en question. Je sais uniquement qu'il s'appelait Lucien (impossible de retrouver son nom de famille) et qu'il travaillait pour Ray Elseviers. Durant ces recherches, j'en ai profité pour me familiariser avec le monde des peintres de cinéma. Jusque dans les années 1980, le support publicitaire privilégié pour les cinémas consistait en de grands panneaux peints de différentes dimensions, fabriqués dans des ateliers par des artistes spécialisés dans les formats géants. Il en existait plusieurs à Bruxelles. Au fil des années 1960 et 1970, les cinémas ont commencé à disparaître les uns après les autres, entraînant la fermeture de ces ateliers. Finalement, il n'en existait plus qu'un : l'atelier d'Edmond Jamouille. Je l'ai rencontré plusieurs fois. Il m'a expliqué comment cette forme graphique et artistique s'était développée – et comment elle est morte aussi. Il m'a donc appris qu'il

connaissait Lucien, spécialisé dans les lettrages. Il m'a aussi révélé qu'un peintre travaillait en général avec plusieurs lettrés. Lucien était donc au service de Ray Elseviers, grand affichiste belge, surtout connu pour ses fresques du cinéma Métropole. Elseviers peignait aussi des posters de films qui sortaient en Belgique, imprimées au format 35x55 cm (comprenant une grande surface blanche dans la partie supérieure). Il en aurait réalisé plus de 200. Il peignait aussi beaucoup pour Monsieur Scott et le Cinéma ABC. Ces panneaux, par exemple, n'étaient pas conservés. Il n'en subsiste que très peu aujourd'hui car ils étaient recouverts de blanc, pour être ensuite récupérés et repeints. Edmond Jamouille m'a raconté que, dans toute sa carrière, il en a créé 15 000. Ça m'a passionné parce que c'était tout un aspect de la magie du cinéma que je ne connaissais pas.

L'intérêt de cet aspect typographique réside aussi dans le style de lettrage développé par le Lucien en question. Il s'agit d'une technique différente du *sign*

la représentation d'un acte sexuel, par exemple, les parties génitales sont progressivement ensevelies sous des couches successives d'autocollant, qui finissent par recouvrir complètement la silhouette du protagoniste masculin. Initialement, je ne m'étais pas rendu compte du fait que ces photos appartenaient à des ensembles et de l'existence de cette démarche inconsciente. D'un point de vue artistique, la photo retouchée devient une pièce unique puisqu'elle est modifiée par l'intervention de l'opérateur. Selon moi, dès ce moment, la photo d'exploitation accède au statut de ce que j'appelle un *artefact porno*.

AD : Quelle peut être la vie de cette Collection aujourd'hui ? Est-ce que vous pensez que c'est susceptible de voyager, d'attirer l'attention d'autres intervenants qui auraient envie d'exposer une partie ?

JP : Il s'agit d'une sorte de musée. Je ne prétend pas que c'est exhaustif, bien sûr, parce qu'il ne contient qu'une partie des films de ce gigantesque flux de cinéma, demeuré encore très méconnu aujourd'hui. S'intéresser à ce genre, c'est progresser dans une jungle inextricable. Ça s'explique aussi par la nature des films, par le traitement qu'ils ont subi, par la censure, par les montages qui variaient selon les pays et les marchés. La Collection reflète parfaitement bien tout ça. On est immergé dans une espèce d'histoire parallèle de ce cinéma à moitié clandestin et interdit. Je pense que des expositions seraient envisageables, bien sûr ! Ces décisions et cet avenir appartiennent au Nova.

Dans mon livre, j'ai adopté une approche critique très précise par rapport à l'histoire de ce type de cinéma. Elle démarre d'un point de vue simple. Ce genre érotico-pornographique est lié à un format technique bien particulier : le film argentique 35mm. Il est, de plus, indissociable du lieu où on le visionne : la salle de cinéma. Bien sûr, des films ont été tournés dans les années 1990 et d'autres sont encore tournés aujourd'hui. Le porno n'a pas disparu. Mais ce qui a disparu, c'est le format 35mm et son mode de visionnage. Mon point de vue consiste à mettre l'accent sur ce cinéma 35mm et pas du tout sur le reste. J'insiste particulièrement sur la décennie 1970, où se produisit ce qui fut appelé « la parenthèse enchantée ». Cette très courte période s'est étendue sur quelques années durant lesquelles certains longs métrages pornos se sont hissés, en termes de qualité cinématographique (scénarios, cadrages, lumières... et même bandes-sons) au même niveau que des films *mainstream* prestigieux qu'ils surpasseaient parfois en nombre d'entrées dans les salles.

Donc, je n'évoque ni la vidéo (qui s'est imposée à partir des années 1980) ni le cinéma numérique d'aujourd'hui. Je ne parle pas du *Gonzo*, de *YouPorn*, de *PornHub* etc. Mon point de vue rejoint celui de George Scott, l'exploitant de l'ABC, qui ne jurait que par le 35mm. Toute cette culture repose sur ce format technique et les conditions de sa projection. Pour ses défenseurs, elle incarnait indiscutablement le format cinématographique le plus *noble*.

painting, le lettrage américain bien connu. Il avait perfectionné un style et un coup de pinceau qui n'appartenaient qu'à lui, typiquement bruxellois. Comme je l'explique, cet artisan travaillait à base de lettres romanes très fines dont il prolongeait les extrémités avec beaucoup d'élégance et de dextérité. A mon sens, d'un point de vue graphique et typographique c'est exceptionnel.

Les photos d'exploitations retouchées figurent d'autres aspects de cette recherche d'archives qui m'ont beaucoup plu. Ces photos ont été retouchées avec des pastilles et bandes autocollantes rouges ou noires. J'aurais été tenté de montrer dans mon livre des séries de ces photos. Au départ, il s'agissait de lots de photos d'exploitation envoyées aux distributeurs par les compagnies de cinéma. Elles étaient destinées à être exposées publiquement dans les vitrines des devantures des cinémas. Et pour éviter les poursuites judiciaires, monsieur Scott les retouchait/censurait systématiquement. Lorsque vous les disposez les unes à côté des autres, vous obtenez une progression dans la façon dont les protagonistes étaient retouchés. Et, en général, l'homme finissait par disparaître. Dans

Viva Memling

Sous l'appellation « Memling Now » se cache une très coûteuse exposition dite « transhistorique » située dans la cour et le grenier de l'impressionnant hôpital médiéval Saint-Jean de Bruges. Une ville provisoirement vide, sans hordes de touristes étrangers...

En ces temps de calme et de ralentissement, il est grisant de pouvoir se promener longtemps sans être dérangé dans cet hôpital, où il y a beaucoup à voir et à apprendre sur la façon dont l'idée de « soigner » allait autrefois de pair avec le catholicisme. L'art était présent comme une fata morgana mentale : une collection de signes picturaux bienveillants et de sanctuaires qui combinaient dévotion, résignation, peur et tranquillité d'esprit des mortels.

Le directeur et spécialiste d'art ancien Till Holger-Borchert a ajouté à la collection Memling existante, complétée par quelques prêts, des œuvres de cinq artistes contemporains, afin de tisser un dialogue artistique avec les chefs-d'œuvre anciens.

Et quel plaisir de pouvoir profiter de la splendeur, des compétences et de l'intelligence inégalée d'un artiste du XV^e siècle comme Hans Memling, de surcroît sans une foule de spectateurs nerveux par-dessus l'épaule.

Le reliquaire de sainte Ursule (1489) est plus qu'un simple festin pour les yeux, tout comme le magnifique diptyque de Maarten van Nieuwenhoven. Il est plein de détails, de reflets, de nuances de textile et de texture, avec une lumière dirigée artificiellement dans ses éblouissantes compositions détaillées. L'œuvre est pleine de bravade : Memling, comme un possédé, a peint à une époque compétitive pour ceux qui pouvaient se le permettre.

Pour dialoguer avec cette beauté picturale qui représente un des sommets du patrimoine mondial, il faut déjà un certain panache. Des artistes tels que Gerhard Richter, Sigmar Polke, Yannis Kounellis et Jan Verduyck ont pu le faire, car ils s'inscrivent dans le flux de l'histoire de l'art à la fois par leur intelligence et leur capacité à « produire » des dialogues significatifs avec les héritages du passé.

La question d'inviter des artistes du monde entier à répondre à l'art de Hans Memling (peu connu mondialement selon le catalogue...) mérite d'être posée dans l'autre sens... Comment « nos » artistes réagiraient à l'art ancien persan, par exemple ? Si les artistes ne sont pas à la hauteur, alors le piège est grand ouvert à la médiocrité,

l'illustration, ou même le monumentalisme.

Dans un ridicule et minimaliste sanctuaire en bois se trouve une œuvre saisissante de l'artiste iranien Aydin Aghdashloo (80 ans), qui s'est réapproprié un portrait de Hans Memling. Le visage a été déchiré et poncé. L'arrière-plan originel de la peinture a été remplacé par un paysage hivernal qui rappelle le style d'un Pieter Bruegel l'Ancien, environ 100 ans plus tard que Memling.

Ce n'est certes pas un travail récent : l'œuvre date de 1979, un moment où l'Iran est passé d'un État occidental à une nation islamiste coercitive. De ce fait, ce tableau est particulièrement intéressant, car il s'agit pour l'artiste d'un tournant. Il s'agit d'une œuvre monumentale qui se rapporte aussi picturalement et historiquement au changement climatique, cette petite ère glaciaire en arrière-plan faisant écho au réchauffement imparable de notre monde.

Le travail de l'Américain Joseph Kosuth est également un moment fort de l'exposition : deux tirages monumentaux de deux portraits de Hans Memling encadrés à l'envers. Joseph Kosuth est d'ailleurs connu comme un auteur capable de transformer des sujets difficiles en textes tout aussi complexes. Et c'est aussi le cas ici... mais qui-conque prend la peine d'éteindre Radio 2 un instant et de chercher à comprendre sa « logique », sera récompensé.

« Joseph Kosuth joue conceptuellement avec les portraits de Memling », cette remarque de Holger-Borchert dans le catalogue résonne comme un mystère. Ces portraits consistent en de très grandes reproductions en noir et blanc. Des croix en couleur font allusion à des indications pédagogiques, et tout en bas une barre de texte qui n'offre aucune explication de l'œuvre. Kosuth remet de cette façon en question la notion même de contenu et la production de signification.

L'artiste américano-syrienne Diana Al-Hadid a de son côté créé une installation hybride quelque part entre la peinture et la sculpture, basée sur l'incroyable et mystérieuse peinture « Allégorie de la chasteté » (1480) de Hans Memling, dans laquelle une femme pieuse est représentée en toute sécurité dans une sorte de montagne de cristal. L'installation est située juste à côté du mur où se trouve l'original de Hans Memling. Ce travail est-il nécessaire ? Comment cette œuvre amène-t-elle une lecture différente de celle du vieux maître ? C'est

portant le but de cette exposition transhistorique...

À l'étage, la relation avec Hans Memling semble complètement perdue... Le célèbre artiste américain Kehinde Wiley présente, joliment alignés à côté du magnifique « Portrait de Francisco De Rojas » de Memling, plusieurs retables avec des appropriations de portraits et de poses typiques de Hans Memling, mais ici transférées aux portraits de la population afro-américaine. Le contenu est trop transparent, comme un bouillon maigre, et les volets de bois autour des figures rendent l'affichage d'autant plus ridicule.

Dans l'immense grenier aux chevrons impressionnants et potentiellement inflammables (où était projeté il y a quelques années le fabuleux et poignant film de William Kentridge), une imposante projection carrée est visible. Il s'agit de l'histoire courte étonnamment lente d'une forêt paisible qui se transforme en un véritable brasier, puis se fond lentement en une image de vierge purifiée. En regardant de plus près, on voit l'artificialité des couches d'images superposées via un PC et le tremblement en bas du film suggère l'action d'une caméra « humaine ». Il s'agit d'une des éditions numériques et intensives de David Claerbout (52), dont une a été achetée pour les collections des musées brugeois.

« Memling Now » est en quelque sorte l'une des nombreuses tentatives d'exposition « artistique transhistorique », qui montrent que les dialogues entre le présent et le passé se révèlent, à maintes reprises, en faveur du passé...

Luk Lambrecht

« Memling Now : Hans Memling dans l'art actuel », Sint-Janshospitaal de Bruges, jusqu'au 28 février 2021



Jean Marie Rikkers: “Le seul défaut des artistes qui gravitent dans notre environnement, c’est de n’être pas suffisamment connus.”

Disparition de Jean Marie Rikkers

Il était la depuis si longtemps que l'on pensait qu'il serait éternel. Avec sa brusque disparition pour cause de maladie fulgurante, les artistes liégeois perdent un de leur principal soutient. Dieu sait si c'est important le coup de pouce du départ ça permet à l'artiste de se situer sur l'échiquier et de trouver les ressources mentales pour continuer. En dehors des circuits balisés, Jean Marie Rikkers a pu dresser en quelques années une cartographie du réel qui venait combler un trou béant.

Présent pratiquement à tous les vernisages il était devenu un incontournable de la scène d'art contemporain liégeois. Sa disparition va créer un vide immense. Plus que collectionneur, il était un vrai

amateur d'art, dans le sens noble du terme. Il y avait du vécu dans son rapport à l'art. Lors d'un vernissage ou d'une visite d'expo, on le reconnaissait d'emblée par sa posture très particulière. Pas de survol pressé mais un juste rapport à l'œuvre qui s'inscrivait dans la durée. Réflexion critique et lacher prise, une dialectique qui l'a poursuivi tout au long de son parcours de collectionneur. Nul besoin de béquilles ou d'un quelconque discours, il pouvait juger par lui-même de la validité d'une proposition artistique. Discuter d'art en sa compagnie était un régal pour l'esprit. Curieux de tout, entouré de Catharina Helmoortel, sa compagne, il aimait sillonner la Belgique à la recherche de nouveautés et de coup de cœurs. Le prisme de ses intérêts était énorme, du conceptuel pur et dur à la peinture plus classique en passant par les expérimentations sonores ou vidéos. Tout l'intéressait, il aimait faire partager ses pas-

sions, notamment au sein du groupe AAP. Sa collection a été d'une importance fondamentale pour la sauvegarde d'une aventure collective. Nous l'avions interviewé avec sa compagne il y a deux ans lors de la présentation de sa collection à Liège dans un espace privé. Je me rappelle qu'il s'était étonné de ne pas avoir eu la visite des instances politiques culturelles liégeoises à cette occasion. Une bévue qui sera en partie réparée puisque j'ai appris qu'une exposition reprenant un petit groupe de collectionneur liégeois se tiendra bientôt à Liège, il en fera partie.

Quelle surprise, lors d'une soirée l'avoir entendu réciter de mémoire quelques poèmes de René Char qu'il aimait. “Va vers ta chance, serre ton bonheur, cours vers ton risque... Ils te reconnaîtront!”

(Extraits, In FluxNews 76, 2018)

Sur la notion de coup de cœur raisonné...

“C’est toujours un coup de cœur parce qu’il faut que l’on se sente en relation avec l’œuvre mais c’est aussi raisonné: il faut que la pièce nous dise quelque chose par rapport à ce que l’on aime dans l’art, par rapport à ce que l’on recherche, par rapport à ce que l’art nous apporte au jour le jour. On essaie de vivre un maximum au milieu de nos œuvres.”

(...) “Quand nous étions à Knokke, nous fréquentions une petite galerie de Wareghem qui nous a comblés. Il est aussi important de visiter les Foires. L’enseignement à retirer de tout cela, c’est que les artistes qui gravitent dans notre propre environnement sont des artistes de qualité. Le seul « défaut » qu’ils ont c’est de n’être pas suffisam-

ment connus. Mais ce sont des artistes de qualité incontestablement. Il n’y a aucun doute. Nous nous sommes construits des références. Nous savons de quoi nous parlons. Ce sera un vrai plaisir de faire partager notre collection à tous.”

“Collection” du 28/04 au 27/05/ 2018

Dans le parcours, on pouvait découvrir un bel ensemble de Jean Pierre Ransonnet, Charlier, Lizène, Boulanger, Pol Pierart, Michel Leonardi, Delaleau, Vaiser, Micheline Latinis, Laurent Danloy, Fabian Rouwette, Pierre Gerard, Léon Wuidar, Thorsten Brinkmann, Philippe Van Wolputte, et beaucoup d'autres... L'installation de Caroline Purgal associée aux grands dessins de Michael Dans démontrait l'envie de faire dialoguer les œuvres entre elles.

L.P.

Jacqueline Mesmaeker, une trilogie.

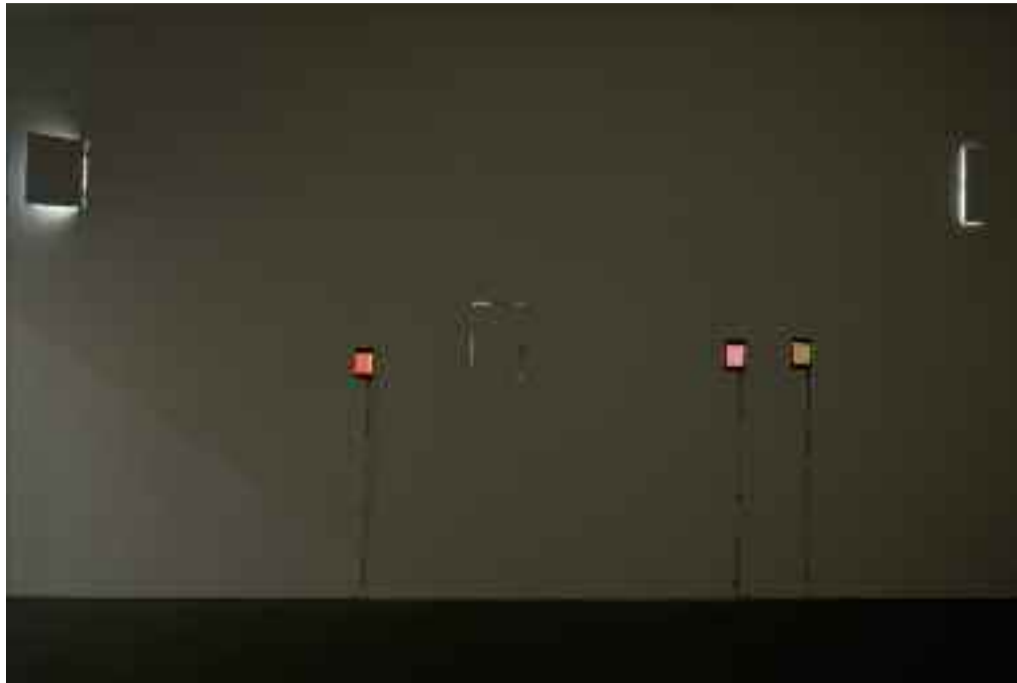
Trois expositions ont marqué l'année 2020. A vrai dire, elles n'en forment qu'une, partagée dans trois lieux et découpée en trois temps. Il s'agit des expositions de Jacqueline Mesmaeker au Museumcultuur Strombeek/Gent (de janvier à mars), à Bozar (de mai à juillet) et au Musée Roger Raveel de Machelen-aan-de-Leie (de décembre à mars).

Jacqueline Mesmaeker est née à Uccle en 1929. Dans les années 1960, elle a travaillé comme styliste et architecte d'intérieur. Elle poursuit ensuite des études à l'Académie royale des Beaux-Arts de Bruxelles avant de rejoindre les ateliers de peinture et d'espace tridimensionnel à La Cambre à la fin des années 70. A partir de ce moment, elle va participer à un nombre important d'expositions de groupe, avoir quelques expositions personnelles (car elle ne veut pas rejoindre une galerie) et se fabriquer deux expositions clandestines. A partir de 2011, la publication d'un livre décisif dirigé par Olivier Mignon (1) et les débuts de sa collaboration avec la galerie Nadja Vilenne ont permis le déploiement de toute la puissance poétique de son oeuvre. Depuis, les occasions de rencontrer ce travail fait de tournants, d'aller et retours et de reprises se sont multipliées dans des lieux aussi différents que l'Artist-Run-Space Rectangle (2015) ou la Verrière Hermès (2019). L'année 2020 marque un nouveau tournant dans son parcours : si le célèbre musée Reina Sofia de Madrid a acquis deux de ses oeuvres, Luk Lambrecht et Lieze Eneman ont déroulé tous les aspects de ce travail à travers les trois expositions qui nous occupent ici. Les curateurs n'ont jamais eu recours à la chronologie – le travail de Jacqueline Mesmaeker est beaucoup trop vivant et mouvant pour se plier au genre –, mais ils en ont déployé toutes les faces et tous les médiums.

Une trilogie

En janvier 2020, le Museumcultuur Strombeek/Gent a présenté une oeuvre emblématique de Jacqueline Mesmaeker dont la dernière présentation datait de 1978 (2) : Enkel Zicht Naar West, Naar Zee. Ce titre résonne à la fois comme le protocole d'une oeuvre conceptuelle – il décrit les conditions de la prise de vue – et comme un haïku – un instantané. Il s'agissait d'une projection multiple et monumentale d'un vol de mouettes sur des écrans de soie ; les images proviennent de films 8 mm et 16 mm digitalisés. L'installation s'accompagnait de différents travaux en relation avec le thème de la mer et, parmi eux, une étonnante série de dix-sept petits travaux sur papier aux couleurs et aux techniques variées représentant chacun un bateau perdu au loin dans l'immensité de la mer.

A Bozar (3), l'exposition disposait d'un vaste espace muséal découpé en salles distinctes, et menait le spectateur d'un ensemble thématique, figural ou poétique à un autre. On ne peut pas s'empêcher de voir dans son titre, Ah quelle aventure !, une évocation de la vie et de la carrière de l'artiste et une qualification du parcours des visiteurs au fil des différentes salles. Toutes les faces et tous les médiums du travail de Mesmaeker y étaient réunis ; les références autobiographiques (la stature de l'artiste, des coins de son appartement, des voyages à la côte,...), littéraires (Lewis Carroll, Valéry Larbaud, Paul Willems,...), ou picturales (Philippe de Champaigne, Frans Hals, Barnett Newman,...) prenaient corps dans des installations, des dessins, des sculptures, des vidéos, des photographies ou des photocopies. Plusieurs oeuvres disposées au début du parcours (Stèle, Portes roses, e.a.) affirmaient d'emblée une singularité de l'art de Mesmaeker : une démarche minimaliste singulière où la géométrie contient une part d'intime qui prend une distance joyeuse avec le sérieux du courant minimaliste. Notons que cette caractéristique est également présente dans les oeuvres de Lili Dujourie au tournant des années 60-70). L'évocation des confins du rêve et de la mémoire (Le Salon des Placards), la relation étroite au monde domestique (Papier peint), le regard (La Pêche à la lumière, Les Lucioles) organisaient les salles de Bozar s'attachant tantôt à un thème, tantôt à une figure et tantôt à une poétique. Des oeuvres anciennes comme La Serre de Charlotte et Maximilien, montrée en 1977 de manière d'abord clandestine, démontraient ici la force de leur présence. Beaucoup de ces pièces étaient des réactivations d'oeuvres plus ou moins anciennes, subtilement modifiées par rapport à leur présentation originelle. Leur confrontation à une nouvelle situation les élargissait et en dévoilait des dimensions inédites. De page en page, le troisième volet de la trilogie s'est ouvert au Roger Raveel Museum en décembre dernier. L'exposition s'attache à des oeuvres souvent inédites – des dessins, des aquarelles, des photographies, des vidéos et aussi à de nouvelles oeuvres réalisées par l'artiste ces derniers mois. Le mode d'exposition prolonge celui inauguré à Bozar – chaque salle s'attache à un aspect du travail et, ici, le mode de la poétique domine. A l'inverse des salles de Bozar, la remarquable architecture du musée fait la part belle à la lumière naturelle, un élément qui joue un rôle décisif dans l'accrochage des oeuvres. Ce jeu avec la lumière est même présent dans la pénombre : dans une petite salle, on trouve des boîtes lumineuses qui contiennent un délicat assemblage de papiers colorés. Les fenêtres ont donc été masquées, mais l'artiste a insisté pour que leur présence demeure, elle a donc légèrement entrebâillé les volets qui les occultent créant ainsi une structure qui dialogue avec la disposition de ces boîtes. Les éléments qui se rattachent à l'univers domestique ponctuent le parcours à commencer par la série de photographies où, d'image en image, un bouquet de roses s'effeuille. On trouve aussi deux oeuvres textile et de délicats morceaux de papier peint encadrés. Dans un autre registre, en écho à la Stèle de béton, l'artiste a récemment créé une Stèle en bois (4). La sculpture a les



mêmes dimensions, mais certaines fentes sont bourrées de tissu rose, des Introductions roses, comme l'artiste en dispose souvent et furtivement dans les éléments architecturaux de ses expositions. Deux médiums sont particulièrement présents dans l'exposition pour s'y attacher quelque peu d'un volet à l'autre de la trilogie.

De page en page – le dessin

Le titre de cette dernière partie de l'exposition fait référence à une oeuvre de l'artiste, un livre publié en 1993 dans lequel Mesmaeker met en oeuvre des jeux de correspondance et de permutation entre dessin et lettre. C'est d'ailleurs une Cascade de mots qui ouvre l'exposition en déclinant le mot « tranquillement ». On avait déjà pu voir (entre autres) à Bozar plusieurs de ces poèmes verticaux, à la fois calligrammes et rébus. Car pour Mesmaeker, écriture et dessin sont étroitement liés : il s'agit de délier dans l'espace (de la feuille de papier, du livre ou du lieu d'exposition) des traits allant de l'infime au coup de pinceau. Il s'agit aussi de jouer avec des contraintes données ou choisies. Et les interventions dans des livres dont on pouvait voir le feuilletage en vidéo à Bozar en attestent. Comme l'écrivait Raphaël Pirene, chez Mesmaeker, le dessin est « un médium cherchant sans cesse à s'adapter aux configurations des lieux et des univers qu'il rencontre, à trouver une forme, une réponse et une épaisseur qui lui fasse écho » (5). Ainsi Dans l'exposition, l'installation Vacillement – deux obélisques formées par des fils de laine tendus s'élançant dans le haut du la salle – procède autant du dessin que la série Tracés – sept dessins au trait fin réalisés « à main posée » – disposée sur le mur qui lui fait face ou que les planches contacts des interventions les plus furtives de Jacqueline Mesmaeker, Contours clandestins (6). L'artiste avait détourné au crayon des objets divers – jouets, ustensiles du quotidien – à même le mur du lieu d'exposition. Extrêmement discrets, dissimulés dans une relative pénombre, partir à leur découverte revenait à un jeu d'objets cachés.

Enfin, les deux dernières salles du parcours présentent des oeuvres très récentes de l'artiste qui appartiennent également au dessin. La première décline des dessins réalisés sur papier lambda : des feuilles quadrillées pour classeurs, du papier à lettre ligné ou du papier pour imprimante. La forme très gestuelle, presque un graph, est toujours faite de plusieurs couleurs et s'inscrit au milieu de chaque page ; leur ensemble constitue une frise en quinconce qui court sur deux murs de la salle. Au premier étage, un tout dernier espace abrite Couloir, une série de 11 dessins sur des rouleaux de papier. Fixés en haut des murs, ils se déroulent jusqu'au sol et se prolongent parfois sur celui-ci. Ils sont recouverts d'un quadrillage régulier réalisé aux crayons de couleur, chaque tracé est multicolore. Avec cette oeuvre, on rejoint le minimalisme singulier de l'artiste, la relation qu'elle entretient avec son appartement-atelier (le quadrillage correspond à celui des pavés de son couloir) et l'importance du dessin, le seul médium qu'elle a pratiqué tout au long de sa vie.

Les projections – la peinture

L'exposition du Musée Roger Raveel permet aussi de se pencher sur un autre aspect du travail de Mesmaeker, son utilisation de la vidéo. Il y aurait beaucoup à dire sur la façon dont Mesmaeker utilise l'image en mouvement, mais on peut avancer quelques pistes de réflexion. En réalité, il ne s'agit que rarement de vidéo à proprement parler, l'artiste peut utiliser des images photographiques (Bolzena ou Melville à Bozar,) différents formats vidéo amateur (Naoïse et Matthis) ou encore le film comme c'était le cas avec Enkel Zicht Naar West, Naar Zee à Strombeek. Cette oeuvre en particulier, mais c'est le cas de beaucoup d'autres, libère l'image filmique de ses liens à la perspective (7). Les écrans de soie, juxtaposés et superposés les uns aux autres, amènent les images à migrer de couche en couche, les oiseaux à ricocher d'une image à l'autre. Il se produit alors une démultiplication des points de vue ; l'oeil du spectateur n'a plus une place fixe et déterminée, toutes les positions qu'il adopte se valent et se mélangent, et le visiteur

devient un oiseau parmi les autres. Dans un texte qui accompagnait les premières présentations de l'oeuvre, l'artiste écrivait : « A nouveau cela donne un peu le vertige, parce l'on ne sait pas où se situer – ni situer la place du peintre : il devrait se remuer tout le temps. (...) Cette façon de vivre les oiseaux est acquise en mémoire : l'intervention n'est donc que restitution. Plus que le mouvement d'un pinceau, celui des oiseaux ne sinuent-ils pas la vision ? ». Car la relation à la peinture est ici bien présente : c'est une affaire de surface qui tend vers l'infini. Elle affirme d'ailleurs avoir conçu la pièce en relation au tableau de Barnett Newman Who's afraid of red, yellow and blue au Stedelijk Museum d'Amsterdam qui l'avait particulièrement marquée. La relation de l'artiste à l'image filmée se situe donc résolument du côté de la peinture, de « peintures impondérables » (8). La texture de l'image, les jeux d'apparition/disparition des formes s'y apparentent sans contester et les deux portraits des enfants Naoïse et Matthis s'affirment comme un hommage à Dürer. La plupart du temps, la question de la prise de vue importe moins que sa présentation sous forme de projections. Les quelques projets vidéo élaborés par l'artiste à la fin des années 70 présentés dans l'exposition en témoignent. On peut en effet y lire « Projeter la dia d'un arbre dénudé sur un vrai arbre au printemps. Ou la dia d'un arbre printanier sur un vrai arbre dénudé en hiver. » ou « projeter la dia d'un étang sur l'océan. Ce qui pose le problème d'une différence minimale image/support. » ou encore le projet la vache dans lequel l'artiste propose de projeter sur une vache blanche « un film représentant des vaches en train de brouter » et prévoyant la bande son : « chant du coq suivi par une finale de Wagner chanté par une cantatrice ». Ces protocoles rejoignent les propositions de projection élaborées par les artistes des années 1920, celles de Moholy-Nagy, de Marcel Duchamp ou de Fernand Léger. Il me semble même qu'elles en sont l'aboutissement.

Colette DUBOIS

(1) Jacqueline Mesmaeker. Oeuvres 1975-2011, sous la direction d'Olivier Mignon, Bruxelles, (SIC) - Couper ou pas couper, 2011.

(2) A la fin de l'été, l'oeuvre a fait l'objet d'une autre présentation au sommet de la tour de la Chapelle castrale du parc d'Enghien dans le cadre de la Biennale d'Enghien.

(3) Il s'agit ici d'un résumé, j'ai traité de cette exposition dans le n°82 de Flux News.

(4) Une édition de cette pièce a été acquise par le Musée Reina Sofia de Madrid.

(5) Raphaël Pirene, « Drawing's Adventures in Wonderland » in Oeuvres 1975-2011, op. cit.

(6) Il s'agit des photographies de trois interventions réalisées en 1995-96 à La Glacière (Bruxelles), à la Norwich Gallery (Norwich) et à l'Atelier Saint-Anne (Bruxelles).

(7) Certes d'une manière différente, mais avec une même conclusion, je pense e.a. à La pêche à la lumière ou à 1998, également montrés à Bozar.

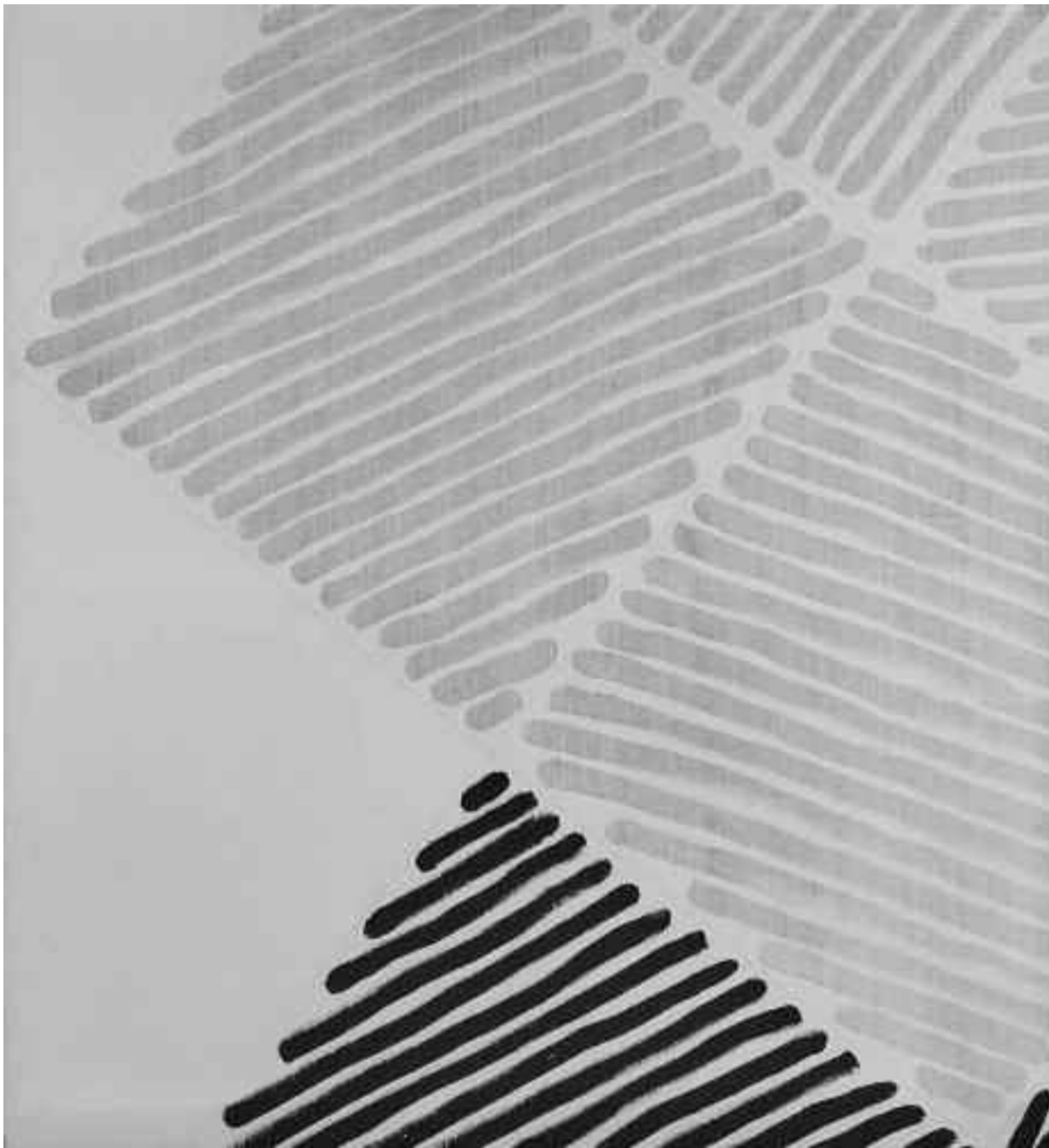
(8) On trouve cette expression dans les projets vidéo non réalisés présentés dans l'exposition.

Infos pratiques

« De page en page » de Jacqueline Mesmaeker jusqu'au 7 mars. Roger Raveel Museum, Gildestraat 2-8 à 9870 Machelen-aan-de-Leie. Ouvert du mercredi au dimanche de 11 à 17h.

En raison des mesures COVID, il est indispensable de réserver un créneau horaire pour la visite. +32 9 381 60 00

www.rogerraveelmuseum.be



Martin Barré

Rétrospective

format est un carré augmenté dans la hauteur. Le hachurage de la forme intérieure est homothétique au carré du format. Une grille de construction de huit cases est orientée de sorte à obtenir une rythmique de diagonales, placée juste en deçà de celles du format. La peinture s'édifie, non pas dans un rapport de fond et de formes, mais en alternant et en répétant, fonds et formes par recouvrements successifs. La surface diaphane intermédiaire est flottante. Elle allège la répétition et la superposition de ce qui se trame. Le striage oblique ne ferme pas la forme qu'elle désigne, et en ce sens, il est davantage un générateur de spatialité qu'un moyen d'agencement formel.

La peinture de Martin Barré est minimale et l'espace qu'elle produit dispose d'une force d'expansion. Le décalage des carreaux de la peinture 72-73-B-108x100, induit un hors champ pour une composition all over. Telle serait l'exigence de littéralité de l'œuvre : une articulation de gestes/actions dont un mouvement oscillerait entre la retenue et l'ampleur.

Dans le contexte de la 39e édition de la foire de Bâle, La Galerie Nathalie Obadia organisait une confrontation entre les œuvres dénuées de Martin Barré et les installations extraverties de la sculptrice américano-canadienne Jessica Stockholder.

La cohérence de l'échange esthétique était surprenante, tant la réserve manifeste de la peinture exprimait la foison et l'épanchement hors d'elle-même. Un phénomène étrangement fusionnel avec les multiplicités d'objets peints de Stockholder.

Une surprise de l'exposition du Centre Pompidou revient aux œuvres des années 50, comparables aux périodes phares de l'artiste. Recèleraient-elles une dimension virtuelle pour un écho multiple ? Ces œuvres principalement peintes au couteau, sont dotées d'une texture vibratile, où l'huile épand le reflet des lignes, dont les effets produits retentissent encore aujourd'hui et puissamment.

Jeanpascal Février
2 janvier 2021

Le Centre Pompidou de Paris et le MAMCO de Genève ont associé leur action pour présenter successivement, sur deux ans, plus de soixante œuvres du peintre.1 La conjoncture extraordinaire occasionne la prolongation du volet parisien jusqu'au 5 avril 2021. Le commissariat est imparti à Clément Dirié et à Michel Gauthier, lesquels ont dirigé un corpus de textes critiques dans un catalogue commun.2 Les œuvres les plus anciennes aux plus récentes montrent qu'il y a des connexités et des relations à saisir entre chaque ensemble, depuis l'expression d'un geste que l'artiste initialisera dans les années 50.

En 1993, la Galerie nationale du Jeu de Paume et Alfred Pacquement, montraient un nombre similaire d'œuvres issue de l'ultime décennie du peintre.3 Un événement dont nous retiendrons le parti-pris de Martin Barré pour un accrochage disséminé, en dialogue avec l'architecture alors nouvellement dédiée à l'art contemporain. Les expositions de Genève et de Paris optent pour une présentation autrement mesurée, sans démonstration significative, comme si l'objectif n'énonçait pas autre chose que l'utilité de la rétrospective pour une topique de la peinture abstraite.

Etonnamment, la disposition parisienne fait vœu de silence. Retranchée, elle accroît une lisibilité toute linéaire envers les périodes qui séquent l'œuvre. La chronologie est respectée avec le soin de ne privilégier aucune décennie. Le vaste plateau de la galerie 3 organise une boucle de circulation, de sorte que les premiers et les derniers tableaux s'apprécient concomitamment. Ces choix ainsi faits se prononcent en faveur du regard pour comprendre l'exigence de peinture de Martin Barré.

Du caractère rétrospectif d'une œuvre échoit peut-être une mission de distinguer le contexte, dans et par lequel elle s'est produite, d'une esthétique acquise au temps conjoncturel. Ici, de pas en pas, l'importance de la ligne peinte s'insinue. Il en va de même, quant à la part inaltérée de la toile, dont on comprend qu'elle est un vecteur de spatialisation et de composition. Ce mode général de présentation suscite la concaténation du raisonnement en suivant un système évolutif des signes.

Le premier tableau de l'exposition (1955), représente une forme proportionnelle au format d'où s'allongent quatre lignes qui rejoignent les bords de la toile. Cette forme centrale est faite d'une superposition de lignes peintes, à savoir, des bandes produites avec différentes couleurs écrasées.

Les œuvres suivantes montrent combien la ligne/peinture s'impose comme l'élément central d'une grammaire affirmée. D'un point de vue diachronique, Martin Barré la transposera pour en modifier l'expression, au fil du temps. Au début des années 60, il dessine directement avec des tubes à l'huile. Dès 1963, pour un investissement à minima, la vaporisation noire de l'aérosol devient l'outil de traçage qui permet de peindre avec immédiateté et sans toucher le support. Des ensembles hachurés et tramés succéderont aux bombages dans les années 70.

Au terme de la décennie, le tracé s'exprime également par le pointillé ou le tiret. Quand Martin Barré traitera directement de la forme et de la couleur dans les dernières séries, ladite ligne variera sous la forme du liseré.

La couleur des fonds fait état d'un nombre de nuances dont la valeur initiale est la teinte naturelle du lin. La couleur se gradue subtilement, de la toile brute à la blancheur de l'apprêt. Que celui-ci soit diaphane ou couvrant, des fonds gris colorés en décoloreront. Ils sont le fait d'un apprentissage, dont dépendront les couleurs lumineuses des compositions les plus récentes. La limpidité des fonds des toiles crée un contraste avec l'aspect des lignes chargées de couleurs plus saturées. Martin Barré privilégie ainsi l'espace pictural à la forme dessinée, sans l'exclure pour autant.

En 1981, le cinéaste et vidéaste Mickael Snow termine son film *Presentes*. Il s'agit d'un long métrage, dont une ouverture de plusieurs minutes, montre une femme prenant la pose d'odalisque. La narration commence par un arrêt de cette image qui se comprime et se réduit à la ligne de la trame électronique. Une fois l'anamorphose réalisée, la ligne/image se dilate lentement et retrouve son aspect initial, correspondant au format 16 mm. En préambule à une narration expérimentale, Mickael Snow rappelle, par cette expérience de l'image, la nature de la matérialité vidéo-graphique, selon le principe d'interchangeabilité de deux trames électroniques qui font apparaître et disparaître une successivité de 25 images seconde.

Par la ligne peinte et le fond coloré, Martin Barré manifeste une fidélité au principe radical en peinture. Si cette dernière peut susciter l'admiration, voire le sentiment de beauté, l'artiste choisit le processus créatif contre l'artifice et l'art de peindre. Tout comme le vidéaste canadien, le peintre Martin Barré entend demeurer non au sommet, mais au seuil de son art. Pour chaque œuvre, il rend compte de l'expérience de sa matérialité.

72-73-B-108x100 (1972-1973), est une acrylique sur toile dont le



SANS SOUVENIRS, SANS PROJETS



La pratique de Chris Marker connaît désormais une réputation internationale, mais cela ne veut pas dire qu'on la puisse expliquer mieux qu'auparavant par les tendances, photographiques, cinématographiques, de son époque. Il fait littéralement bande à part, et c'est bien l'une des caractéristiques les plus singulières de son œuvre que cette façon de placer le propre de sa motivation ailleurs qu'entre les lignes droites, ou quelquefois contorsionnées, de l'esthétique conçue comme un recours face au vivant, à l'histoire, à l'insaisissable. Cette motivation, quelle est-elle ? On remarque qu'elle anime le créateur pour lui permettre de se dégager des consignes à l'honneur lorsque les images s'appuient sur les événements de la vie intime ou collective uniquement afin de les propulser à l'avant du théâtre social, une fois admise la prépondérance des facteurs de culture sur l'appel acousmatique du fond du réel et sur ce qui s'y révèle présent à la conscience.

L'édition récente en photo-roman du film de Marker sans doute le plus fidèle à l'idée qu'il se faisait d'un montage – c'est bien sûr de *La Jetée* qu'il est question – suscite la surprise. Et cela parce que ce qui retient et séduit n'a rien à voir avec l'avalanche de livres où abondent les références en tous genres dues au penchant mimétique, lequel, multiplié à l'infini, satisfait le goût du lecteur pour ce qui semble aller de soi, se manifester de-ci de-là dans le laminage des soubassements de la pensée symbolique, à l'épreuve de ce qui est. Cette sortie n'était pas attendue, c'est le moins que l'on puisse dire. Le particulier, dont la maison Potemkine est la cause, est que cette édition offrait accès plan après plan aux visuels marqués aussi des points en faveur de l'ambition de Marker, son but ultime, l'envisagement par lui d'un désir d'être : le retour à une origine. Remarquable, à cet égard, est le fait que ce livre à la présentation soignée, exceptionnelle dans sa grille, enrichi, par les décisions qui ont présidé à son façonnage, les publications anciennes consacrées au film – notamment le numéro trente-huit de l'Avant-Scène Cinéma, paru dans les années soixante, introuvable, qui conjecturait déjà un passage entre mouvement de l'écriture et mouvement du regard. Ici cependant, le vital est perçu à travers tous ses scellages, et l'on note que s'y trouvent mieux réparties les scènes de punctuations temporelles que forment les instantanés construisant en enfilade le film, agent d'une fixité entièrement improvisée et par là paradoxale. Ces images, ces mots, ne les renouve dans le DVD qui accompagne le livre – mais cette fois l'écran leur prête sa luminosité pour inviter à en mettre en question le statut, et de cela la preuve est fournie par le fait que cette fois les images apparaissent comme retroussées par le texte dit en voix off et échappant à la contrainte du mot écrit. La puissance d'inscrutation du film est décuplée, on abandonne volontiers les pages-somptueuses du livre pour revoir, pour encore une fois revoir, pour voir une dernière fois tout en sachant que c'est faux les prises de ce film : on sait qu'on reviendra à l'inoubliable récit, ces délices brutaux, alternativement implicites et explicites, dont *La Jetée* conjure le mécanisme sans qu'aucune analyse n'ait pouvoir de s'y accrocher pour en déduire un sens absolu. Les façons de voir varient en effet, et les commentaires cèdent de toute leur autorité devant un phénomène endoyant comme un ressac, à la mer. Marker a affirmé d'ailleurs un jour que la langue des images s'adresse à la part de lui qui « s'obstine à dessiner des profils sur les murs des prisons. (...) Une écriture dont chacun se servira pour composer sa propre liste des choses qui font battre le cœur, pour l'offrir, ou pour l'effacer. A ce moment-là, la poésie sera faite par tous ».

La Jetée est une œuvre qui fait un sort aux prétendues évidences. Bien des critiques ont souligné que, réalisé en 1962, le film interrompait un certain débordement affectant l'être au monde au-delà des retombées de la guerre de 40-45, toujours agissantes auprès des générations, distinctes mais unanimes, que cette guerre avait flétries. Compensé par une capacité d'exaltation, le désespoir gît alors au-dessous aussi bien de la réalpolitik soutenue par la doctrine des Alliés, avec en plus la perspective d'un nouveau conflit global, que de l'urgence à doter les pays de réponses en rapport avec leur habitus. L'œuvre de Marker, où il dépeint le désastre consécutif à un choc atomique au maximum de sa force, se montre une ennemie des slogans, des abaissements lâches, des feuilles de route balisant l'imaginaire, tous les enchantements de brocriste et de pari sur les résultats optimistes d'une coopération économique qu'il lui est possible de recenser. D'une certaine manière, outre la révolution qu'elle propose dans le domaine cinématographique, elle s'abîme dans une pensée supposant un devenir sacrificiel, tant en ce qui concerne les courants historiques fondamentaux que, très précisément dans son cas, les chantiers constitutifs des domaines de l'art et du cinéma.

Et c'est de cette pensée que vient le sentiment d'avoir affaire, avec *La Jetée*, à une vraie-fausse fiction qui, tout en visant à marquer l'écart avec l'envoûtement d'une réalité quotidienne condamnée à la recherche d'échappatoires, paraît s'annuler chemin faisant, absorbée par une dynamique d'inversion des données de départ. Le mouvement même de lecture que cette torsion entraîne, cinématographiquement parlant, requiert de la part du spectateur l'idée que la succession des épisodes égrenés au long du fil narratif, loin d'épanouir les vertus de la fable, mettons ses banalités, s'encryptent au fur et à mesure : ce que les images fixes, à l'exception d'un seul plan où se voit, mais à peine, le battement de paupières de la femme aimée, rencontrée par le voyageur temporel, dénoncent l'une à la suite de l'autre, obsessivement. L'attention se porte sur chacune, à la limite d'un précipice. Chacune délinquant le présent, « son » présent qu'elle se charge d'évoquer, de menacer aussi, sans nul effet qui stylise : chacune advenant au détriment pourrait-on dire de tout ce qui précède – acceptant et tout ensemble étanchant la dramaturgie ayant pris cours. Chacune faisant mérite au principe d'annihilation de l'image antérieure au nom d'un présent qu'elle impose et fut, voulu imprescriptible pourtant, et ce sera en vain, et cela en dehors de toute représentation médiée valant pour du signifiant. Le passé s'abolit sans cesse que le présent ne remplace même pas, trop labile ou d'intensité trop faible. L'inspiration science-fictionnelle du récit s'en trouve étrangement remise en cause, l'œuvre ne rapportant pas les images qu'elle édifie au contexte de l'écrit mais s'en éloignant comme pour souligner combien elle lui préfère une forme de déshérence. *La Jetée*, par là-même, ne cesse, par une voie détournée, de faire allusion à la situation de crise morale, universelle, dont elle est issue, ce moment de défaite des idéaux et de vulnérances potentielles qu'il s'agit, au degré où Marker oriente son travail, de ne surtout pas céder à l'aide d'une rhétorique de l'articulable – au contraire. Il existe peu de cinéastes s'étant, comme lui, attaqué aux éléments dont l'image, quand elle entreprend de vider un passé émotionnel, prend prétexte pour faire croire qu'elle accroit la richesse d'appréhension de l'expérience de vivre, qu'elle serait l'équivalent d'un *no théâtre* activable dès lors que se lèverait un doute, que s'affirmerait l'épreuve de la séparation touchant à la proximité, la réciprocité avec l'être. Faisent-elles même, ces approches en dedans de soi, de l'ordre de l'ébauche parfois la moins assurée ou la moins convaincante.



Marker s'est, d'un bout à l'autre de l'entreprise de détecter la fraude spirituelle chez ses pairs, toujours sévèrement méfié des prétendues transparences reconnues aux images et tout autant à la vision corrompue engendrée en conséquence – d'où ce point de vue à l'instinct, lorsque l'on se porte au devant de visages d'inconnus, de foules, de coins de rues et de villes désenchantées, de profondeurs épargnées par la présence de l'homme, qu'il défendait, et souvent contre lui-même. On sent qu'il considère le travail auquel il s'adonne – travail de réflexion sur les contours despotiques de l'image quand celle-ci n'oppose pas de refus à sa présentation, ne se fracture pas de l'intérieur en jouant de la parasité aux hiérarchies du temps – comme un moyen, peut-être électrif, peut-être auto-suffisant, d'interroger un infini de réel, dans le rapport à lui. Un tel rapport est aiguë, c'est un rapport d'origine où un maintenant fait du passé la proie et où le futur ébrèche le passé – où sans le dératurer il le retranche de ce qui est, lui montre son « déjà là » et en quelque sorte le consacre comme spectre. C'est là, dans cette lésion, que le point de vue devient regard. Mais aussi que vient s'inscrire, en écho à l'un des titres choisis par Nietzsche, « la naissance de la tragédie spécifiquement cinématographique, celle du Temps ». La phrase est signée André Bazin, ces termes si dans sous-entendent qu'il n'est de film sans désir de mémoire, annonciatrice de perte et complice involontaire de mort.

En épigraphe à *La Jetée*, il y a un énoncé magistral, un *Sésame ouvre-toi* valant de fait pour toutes les « cavernes » en lieu avec le destin des images, et ce *souvenir d'une image d'enfance* qu'elle met en emphase, on ne peut que le garder en tête, le film alors soumis aux lois d'un espace mental cherchant non pas à se déployer pour ensuite s'achever et se pourvoir d'une plus-value, mais à éblouir, par touches, par distances de relais, les zones reculées de l'attention. Et, de fond en comble bouleversées par l'expérience, celles d'un insoudable attachement, de nature mélancolique. Les observations sur cet art de ne rien fécindre, et d'éblouir, ont été jusqu'à aujourd'hui si nombreuses qu'elles soit parvenues à cerner le film d'une muraille d'éloges, on en demeure assez troublé. Le film se commet à la perception tel un interstice, un canevas exploré en creux – le repliement de la fin à laquelle il conduit sur un début où cette fin s'anticipe indique qu'il est l'objet d'un accomplissement qui ne viendra pas conclure l'histoire racontée. Le film encore béte. L'espace mental qu'on rêverait quadrillé de sections aussi ajustées entre elles que les carrés de terre semée dans un paysage se révèle soudain un lieu sous bénéfice d'inventaire : c'est une boucle temporelle qui est ici investie, qui se meut en un cran, et fait coïncider un regard d'enfant assistant à un crime, à une extrémité du temps, et la découverte par lui, à une autre extrémité du temps, qu'il avait été jadis cet homme abattu lâchement, comme un animal. *La Jetée* où les choses se produisent aura été ainsi la fabrique d'une quinessence.

Aldo Guillaume Turin

Danser brut ou les alliances offstage

Entretien avec Christophe Boulanger

Où se trouvent les alliances de l'art de l'exposition et de l'art brut ? Savine Faupin et Christophe Boulanger les dégagent du sol comme des ouvriers, comme des questions posées à l'art du XXe siècle. En évitant d'utiliser le mot « brut » ou « art brut » dans les titres de leurs expositions ! Jusqu'à ce qu'une danse basilique s'impose et fasse surface : « Danser Brut ». Une première ! Tout ça, sans faire une exposition d'art « brut » à proprement parler. Faire une exposition art brut / performance, côte à côte, aurait été complètement dissonant : une forme de collage loupé. C'est alors que le terme de « danser » s'est imposé. Les documents trouvés indiquaient qu'il y avait clairement des dimensions performatives dans des contextes asilaires, dans des contextes de prison, et d'autres encore. À leur tour, c'était aux auteurs de cette mise en scène offstage (et de leur ressort, en quelque sortes), de décoller du sol. Au moment où ils travaillaient déjà sur cette exposition, plusieurs ouvrages étaient sortis sur l'épidémie de danse de 1518 à Strasbourg qui avait envahi la ville. Christophe Boulanger, commissaire, avec Savine Faupin, de l'exposition « Danser Brut » (au LAM, puis à Genève, à Bruxelles – Bozar – et à Gand – Docteur Guislain, s'est offert à nos questions.

Annabelle Dupret : Pourriez-vous parler de cette matière créative qui stimule votre engagement, depuis là où vous vous situez, pour Savine Faupin, en Conservatrice en chef en charge de l'art brut au LAM et, pour votre part, en attaché de conservation en charge de l'art brut au LAM ?

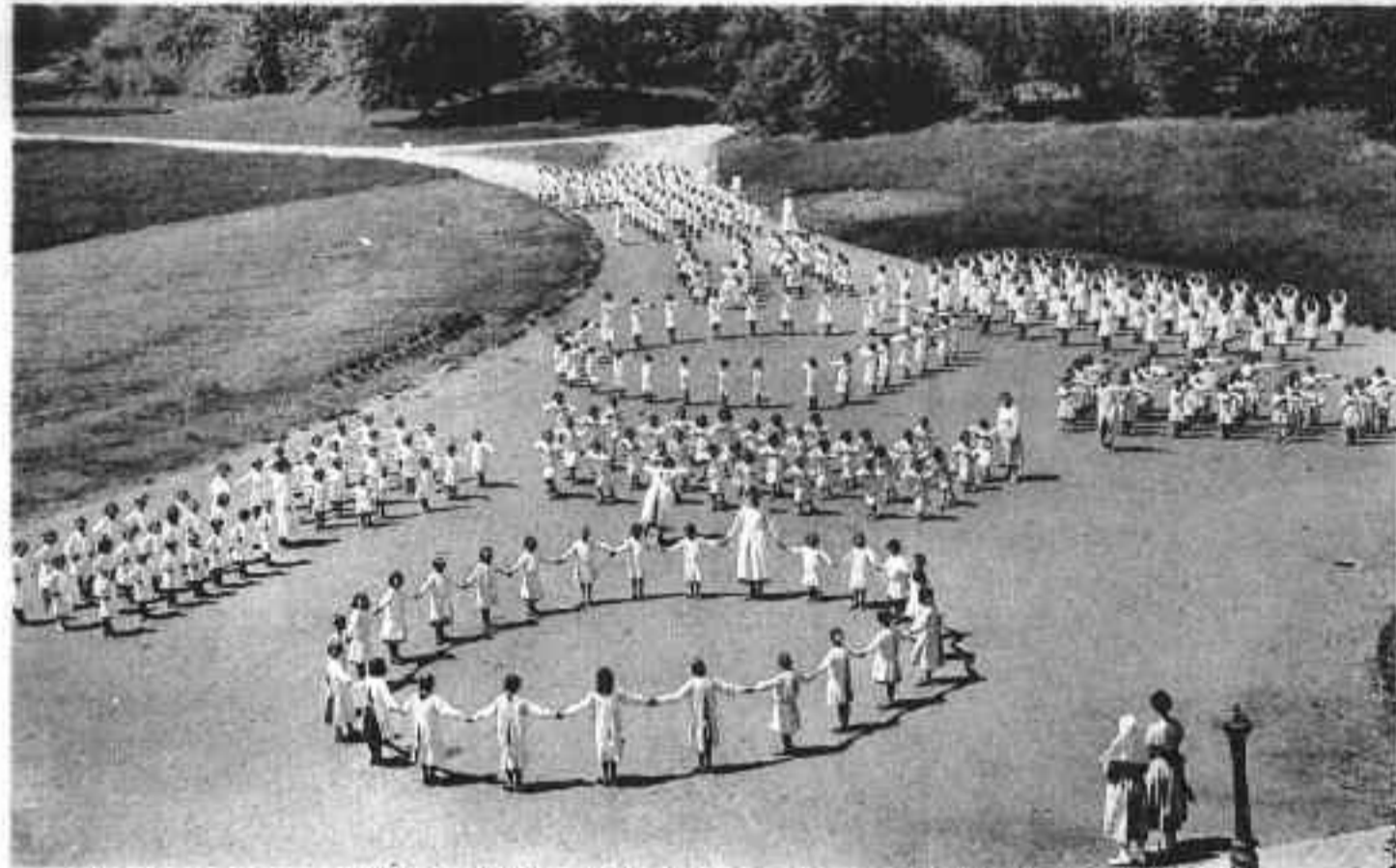
Pour exposer toutes ces œuvres et réaliser cette exposition unique, avez-vous fouillé dans les sources que vous aviez déjà réunies, vous, autant que Savine Faupin ? Avez-vous réemprunté des sentiers qui vous étaient chers ? Je suppose qu'une vaste culture personnelle et une recherche scientifique de part et d'autre a permis de présenter toutes ces œuvres. Est-ce que vous pourriez, à votre façon, présenter votre point de vue et celui de Savine Faupin, ce point de vue si inattendu qui a donné naissance à l'exposition ?

Christophe Boulanger : Oui ! Effectivement ! Il y a toujours eu, entre nous, un arrière-plan vivifiant lié à l'art de l'exposition et à l'art brut. C'est un véritable fil rouge. Et, surtout, nous tenons, depuis toujours, à l'idée que l'art brut ne soit jamais présenté en tant que label ou catégorie. Nous le voyons comme un ouvrier, comme une question posée à l'art du XXe siècle. Et même, de façon générale, justement (et ce n'est pas anecdotique) nous évitons d'utiliser le mot « brut » ou « art brut » dans les titres de nos expositions ! Et là, justement, avec « Danser Brut », c'était la première fois qu'on l'utilisait ! Tout ça, sans faire une exposition d'art « brut » à proprement parler. C'est véritablement devenu un titre pour orienter le travail qui s'engageait. C'était une indication pour nous autant que les visiteurs. Une inconnue. Il s'est tout simplement imposé ! Et je vais vous dire pourquoi (il s'était d'ailleurs déjà imposé pour le premier chapitre qui s'est déroulé au Musée du LaM en 1998 et début 1999).

Nous sommes partis d'un certain nombre d'interrogations pour construire l'exposition. Or, à ce moment, il s'est passé quelque chose de très simple : au départ, c'était une simple exposition-dossier (comme les programmations l'établissent). C'est alors qu'on s'est dit : « Et bien, tiens ! Profitons-en pour creuser un peu ces thèmes qui nous intéressent tant ! ». Pour vous expliquer vite, dans nos échanges, ce qui revenait sans cesse à nos yeux, ce sont les allers-retours entre un contexte contemporain et l'art brut : la dimension performative et l'art brut sous toutes ses formes. Simplement, on s'est dit qu'on ne pouvait pas faire une exposition art brut / performance côte à côte. Il y a quelque chose qui y était complètement dissonant. Ça aurait été une forme de collage loupé. C'est alors que le terme de « danser » s'est imposé par les quelques sources que nous avions déjà trouvées. C'est une exposition qu'on a montée très vite, avec beaucoup d'énergie. Et dans laquelle le cinéma y est aussi entré pour différentes raisons et sans qu'on le prévoie.

... comme une danse !

Oui ! À propos de nos pistes, nos sources etc., ce qui nous a, en quelque sortes, mis en mouvement, tout au long du travail, ce sont



5. Colonie d'Enfants Débiles de l'Œuvre Nationale de l'Enfance à Dongelberg. La gymnastique.

les documents trouvés qui indiquaient qu'il y avait clairement des dimensions performatives dans des contextes asilaires, dans des contextes de prison, et d'autres encore. Tout ça aurait simplement disparu s'ils n'avaient pas été repérés, retranscrits, notés.

Dans l'histoire de la psychiatrie et de l'art brut, la reconnaissance des traces historiques, la manière de les retranscrire, les initiatives pour préserver les documents etc. tout cela, est déterminant (cf. Michel Foucault). Ce sont comme des partitions qui parlent déjà elles-mêmes de tout ce qu'elles tentent d'indiquer...

Oui ! Et il y a des moments où des choses surprenantes se produisent pendant ces processus liés aux documents et aux expositions. Je me souviens qu'au moment où on travaillait déjà sur cette exposition, plusieurs ouvrages sont sortis sur l'épidémie de danse de 1518 à Strasbourg qui a envahi la ville. Les archives en relatent, mais c'est le médecin philosophe de l'époque, Paracelse, qui va établir une sorte de relation inattendue en situant l'origine de cet événement. Il indique précisément que c'est une femme – c'est une histoire déjà un peu romancée mais on peut y décrypter beaucoup d'éléments – qui était descendue dans la rue et s'était mise à danser, seule, dans les rues de Strasbourg. Puis une personne l'avait rejointe, puis deux, puis trois... Une sorte de chorégraphie collective avait pris forme. L'expression épidémie de danse s'est alors répandue. Le gouvernement de la ville établit des avis de possession, de sorcellerie, des procès en possession, et installa, dans différents couvents, des lieux de cure où les gens pourraient continuer à danser jusqu'à épuisement. Ça nous avait intrigué.

De notre côté le seul matériel modeste qu'on avait trouvé, à l'origine, c'était simplement une première pièce à conviction : une simple petite photographie dans les archives qui concernent André Breton au Musée. C'est une image qu'on a régulièrement utilisée. C'est une photographie d'une personne qui tourne sur elle-même. On pense qu'elle tourne : les bras levés et le bas de la jupe plissée qui bouge encore un peu. Le bas de la photographie est flou. La photographie est prise d'un balcon, la femme est dans une cour avec un chapeau. Il est simplement écrit à l'arrière de la photo « hallucinée ». L'artiste a certainement vu ça, à ce moment, comme une création, une danse, un tournoiement.

Dans notre travail, on a aussi puisé dans nos échanges avec le psychiatre et psychanalyste Jean Oury, qu'on a côtoyé. L'épisode, dans le film de Martine Deyres, *Le Sous-bois des insensés* (2018), où il parle de l'état de transe d'Arthur, cette personne qui est internée de longue date a attiré notre attention.

...et qui tournait, je me souviens très bien de cet épisode.

Oui, il tournoie, ensuite Jean Oury part et revient. C'était Arthur. Il était à la menuiserie quand il a commencé. C'est une des images qui nous a fait graviter nous-mêmes autour de nos thèmes... On a aussi trouvé, dans des archives hospitalières très anciennes, la trace de patients qui jouaient au docteur. Ça racontait ce qui se passait dans le dortoir : ces patients se levaient la nuit et ils dansaient sur une table. Avec tous ces éléments-là, on avait de très intéressants chemins à engager...

Une autre rencontre très importante, constituant un moteur stimulant, c'était l'ouvrage de Rae Beth Gordon (chercheuse américaine qui vit à Paris) *De Charcot à Charlot* (2013). C'est génial : elle explique comment une gestuelle va se déplacer de la sphère de l'hôpital et de la pathologie au cabaret, puis au cinéma muet.

Pourrait-on parler d'envoûtement ?

Oui, on peut utiliser des termes qui expriment notre ressenti, mais, pour être plus précis, pour articuler avec justesse tout cela, on pourrait évoquer le changement de registre, les déplacements. Car c'est à partir de là, qu'on peut faire le parallèle avec ce qui s'est passé à Strasbourg au début du XVIème siècle, cette épidémie de danse – c'est un terme qui est actuellement très parlant. C'est à partir de cet événement qu'on a pris note de ces registres de gestes qui sont passés d'un secteur de la société à l'autre, d'une catégorie à l'autre, et qui vont continuellement traverser, comme ça, le temps et la société. Ils vont migrer en quelque sorte. Ce n'est donc pas dans une histoire de la danse qu'on se situait, mais dans une iconographie. Il s'agissait vraiment d'aller chercher un répertoire de gestes, de mouvements, de tracés qui pouvaient être indicatifs dans une histoire de la danse mais qui sont (et étaient) restés tout-à-fait en retrait.

Ça illustre très clairement ce qui résulte en terme d'exposition et de catalogue : le visiteur peut justement migrer d'un registre à l'autre, à travers sa visite, à travers les surprises qui lui apparaissent. Il peut passer, comme vous le dites très bien, de la performance au cinéma, puis aux documents d'archives ou au dessin ! Et c'est comme ça que vous avez présenté les œuvres du danseur Vaslav Nijinski qui sont complètement inconnues du public. Or, c'est justement l'expérience d'une migration pour le danseur puisqu'il s'est déplacé depuis la danse vers le dessin, mais c'est aussi le cas pour les spectateurs (et pour vous-mêmes dans votre enquête...).

Tout-à-fait ! Merci de le souligner parce qu'une autre piste importante dans notre orientation a été marquée par les dessins de Nijinski. On les a toujours adorés ! On les avait découverts dans une exposition au Musée d'Orsay il y a fort longtemps. On avait vu ces dessins et on avait été stupéfaits chacun. Ça faisait très longtemps qu'on avait envie de travailler à partir de ces dessins. En l'occurrence, Nijinski les commence lorsqu'il arrête progressivement de danser. Ces réalisations dessinées prennent vraiment place au moment où il va arrêter de danser. Il fera encore une ou deux chorégraphies, quand il sera réfugié à Saint-Moritz en Suisse, qui seront diversement appréciées parce qu'elles sont très radicales. Et c'est alors qu'il a cette activité de dessin. Dont une partie a été conservée.

Avez-vous un éclaircissement sur l'environnement visuel dont il s'est lui-même entouré ? Est-ce tout son acquis de danse qu'il lui a permis de mettre sur papier ces formes ou s'agit-il de sa culture visuelle ? A-t-on déjà des éclaircissements là-dessus ?

Beaucoup de travail reste à faire. Ce qui est clair c'est qu'il y a une dimension chorégraphique dans ses dessins.

Evidemment !

Ils sont tournoyants : c'est-à-dire qu'on peut les accrocher de différentes façons. Il faut, du coup, les imaginer alignés sur une table, à mon avis. Ces sont des tracés d'énergies en même temps que des mouvements chorégraphiques. Et puis certains d'entre eux ont véritablement une allure de masques. Or, Nijinski est quelqu'un de très cultivé, qui a vu beaucoup de choses, qui a beaucoup de sources d'inspiration, mais, à ce moment de vie, également, il devait certainement être fort reclus. On peut ajouter que c'est aussi un grand lecteur de Tolstoï. On peut faire des liaisons entre leur détestation de la guerre et des formes inédites d'union entre anarchisme et chrétienté... Des formes mystiques dans le sens où il y avait des visions dans ses dessins. On en discutait avec Antoine Pickels qui était aussi invité hier soir à Bozar à une table ronde à propos de l'exposition. Et, lui, il voyait vraiment quelque chose de l'ordre du care dans cette oeuvre. C'est-à-dire que, selon lui, avec ses dessins, Nijinski soigne quelque chose. Il soigne le monde.

Oui. Il y a peut-être une sagesse ou une mystique, comme vous le dites très bien. Une cosmogonie...

Oui, une piste de travail significative est que Nijinski va être indirectement lié à l'hôpital de Zürich où Carl Gustav Jung travaille à l'époque. Il a aussi pu y voir des mandalas du médecin... Il n'est évidemment pas coupé du monde, il y a certainement pas mal de sources en arrière-plans qui ont dû circuler ou dont il a pu s'entourer. Toujours est-il que ces dessins sont très peu montrés parce qu'il y avait une réticence de la famille de Nijinski. Pourtant c'est une très très belle source de travail. Aujourd'hui, ça commence à sortir un peu. Vous savez, je pense que c'était vraiment quelqu'un de génial et qui a, sans tirer sur la corde du génie incompris, je pense qu'il y a un moment où il était tellement avancé dans ses formes que la réception n'a pas suivi. Et qu'il a été extrêmement seul.

(...)

Dans le parcours de l'exposition c'est très important qu'il y ait une multiplicité d'entrées...

Par exemple, simplement, pour le visiteur qui ne connaît peut-être pas trop ces choses-là (et c'est important que ce soit ouvert à tout le monde), il y avait un parcours d'exposition qui partait du monde de l'enfance et des manèges. C'est quelque chose qui nous entraîne dans le mouvement, comme la ronde, et qui, à un moment donné, est à la fois le lien et donc aussi l'animation où l'individu se retrouve dans le collectif. À partir de là, on a comme déconstruit ce monde de l'enfance pour entrer dans la question de la danse, de la possession, du groupe, du collectif... On a entraperçu comment les danses de possessions vont au XIXe siècle devenir des sujets posologiques : elles font « entrer dans la ronde » les démoniaques de Charcot, les danses de la Salpêtrière. Pour ensuite, comme vous l'avez dit, j'aime bien la façon dont vous l'avez dit, changer de registre avec le cabaret (et ainsi de suite). Enfin, les deux dernières parties, sur la forêt de Jade et le dessin, ouvrent une dimension plus intime, plus singulière, qui évoque leur profondeur.

Je me suis demandée quelle a été la brèche qui vous a fait intégrer



Hodinos à cette question cruciale de la danse alors qu'on a un registre plus figé, en apparence en tout cas, dans le registre formel.

On aime beaucoup Hodinos au LAM. On est en contact avec des personnes qui ont écrit des articles sur l'art brut et qui ont un travail au long cours sur Hodinos. Et il y a beaucoup de choses encore à trouver. En regardant de près ses médaillons, on s'est rendu compte que ça y bougeait pas mal. La proposition de l'exposition, c'était aussi de revisiter des figures assez importantes de l'art brut, comme celle d'Hodinos, par cette thématique-là. Et donc, effectivement, en regardant de près, on s'est aperçu qu'il y avait, là, comme une espèce de grande danse. L'œuvre d'Hodinos a malheureusement été dispersée. C'étaient des cahiers à l'origine ; c'est-à-dire que ça se déroulait puisque tout était relié. Or, il y a aussi l'Hodinos révolutionnaire de la Commune. Voilà. Cette sélection, c'était une façon de réintroduire un peu de vie dans cette œuvre qui est très belle. Et, peut-être, de dire aussi qu'il faut être vigilant puisque ce sont des œuvres qu'on continue à découvrir au long cours et qu'on ignore beaucoup. Wölfli était également dans l'exposition. Or, on a seulement considéré que sa musique avait un sens à partir des années '60 ! Et encore, c'est uniquement en 2010 qu'elle a été déchiffrée. Dernièrement, au Palais des Beaux-Arts (Bozar), il y a eu ce duplexe avec de magnifiques danseurs, Matty Davis et Ben Gould, Carriage, qui est très très beau. Donc, on est prêts pour de nouvelles expériences ! On est partants !

Par excellence, le terme « excentricité », « quitter le centre », m'a sauté aux yeux et à l'esprit. Il évoque avec force ces migrations de danses dont vous parlez.

Ha, oui ! Vous savez, parmi les grandes danseuses de cabarets il y avait les danseuses excentriques... (la danseuse épileptique et le danseur excentrique) ! Au cinéma, c'est très intéressant aussi, y compris pour le processus d'exposition, à notre échelle, car ça se constitue pour un moment et, après, ça se déplace forcément. Ça part de Charcot et ça va jusqu'à...

...oui, on ne sait pas jusqu'où !
Merci à vous.

Entretien réalisé par Annabelle Dupret

Références :

Danser brut, Lam, 232 p.
ISBN : 978 2 86961 164 1.
Octobre 2018.

Didascalie syncopée par Messieurs D.:

« Charlie Chaplin, c'est peut-être le plus grand artiste du XXème... et même du XXIème siècle. Cette réflexion n'est pas si idiote ! Avec un faux air de plaisanterie, je dirais qu'il compose, développe, écrit etc. Il est acteur, réalisateur et performeur ! Peut-être, est-ce vrai (se dit-on) ? Cet homme est acteur, comédien, réalisateur, scénariste et musicien. Performeur, dessinateur et sculpteur. Alors, question idiote, serait-il tout (se dit-on) ? L'artiste total, cette fois-ci ? Serait-il capable de tout ? Oui ! Sans oublier les grands événements de de la production d'Hollywood (peut-être que, sans lui, il n'y aurait pas de films aussi débiles produits par Hollywood). Il danse, il marche, il est burlesque pour la chute – ce sont des clichés souvent dits de lui. Mais, c'est pourtant beaucoup plus que ça : dans Modern Times ou Les feux de la rampe (où il est magnifique acteur), c'est cette étrange combinaison entre la production et une sorte de précarité indéfinie où, sans lui, Hollywood n'aurait pas pris toute cette ampleur au Cinéma. »

Depuis quarante ans, Johan Muyle interroge le monde.

Je suis un vieux
Peau-rouge qui ne
marchera jamais dans
une file indienne.

Achille Chavée

Johan Muyle: Une situation comme la pandémie est très difficile à traiter, les infos changent de jour en jour. La résolution que j'ai entreprise avec ma compagnie est une évocation de l'aphorisme d'Achille Chavée et une manière de dire qu'il faut une réponse claire à la situation actuelle, mais malgré tout quand on entend que 60 États dans le monde, sont dans une situation de renoncement, par rapport aux droits de l'homme, cela pose question. Il est important de témoigner de cela. Laisser la parole aux experts est peut-être nécessaire momentanément, mais il s'agit pour l'individu et la communauté de reprendre les rênes. Ce n'est pas gagné d'avance!

Reconstruire le droit à la paresse est une solution?

C'est une autre manière d'être en résistance. À partir du moment où l'on nous dit que les utopies ont disparu, peut-être que le droit à la paresse est quelque chose à réviser...

Ce 18 décembre 2020 s'est ouverte l'exposition rétrospective de Johan Muyle au MACS. Et chaque 18 décembre se fête en Orient St Sébastien, ce martyr attaché à un poteau et criblé de flèches, souvent représenté en peinture et en sculpture. Tel un miraculé le saint, devenu patron des Archers, survécut à ce premier supplice. Il est par ailleurs invoqué pour lutter contre la peste et les épidémies en général...

Pourquoi tant parler de ce « héros » en préambule de cet article sur l'exposition de Johan Muyle ? C'est que la flèche ouvre le parcours des œuvres et que l'ultime pièce fermant l'itinéraire représente un buste argenté percé de flèches dorées, et tournant sur lui-même dans une maquette de verre. Outre la symbolique de l'amour, ces appels à la flèche peuvent aussi être lus comme des ponts divins vers le destin, bien incertains en nos temps troubles. « F. pericoloso sporgersi » [1] était d'ailleurs inscrit en lettres rouges sur le buste du couple d'indiens cuirassés de noir de la tête aux pieds, accueillant le groupe de journalistes présents ce 18 décembre aux portes du Musée du Grand-Hornu. À l'entrée et à la sortie, la protection version simili cuir ou parois de verre englobe les sujets. Englober les sujets ne sont pas de vains termes quand il s'agit de parler du travail de Johan Muyle qui, en une seule œuvre regroupant des objets d'apparence hétéroclite, nous fait parcourir le globe activant notre appareil à penser et à associer en une joyeuse sarabande. Pourtant l'heure est grave et les heures passées l'ont tout autant été. La magie des pièces de l'artiste fonctionne grâce à de nombreux mélanges poético-politiques qu'il mêlissa depuis des décennies pour dénoncer les barbaries de notre monde.

Ainsi va doucement ce squelette voluptueusement déhanché, arborant la tête de l'artiste coiffée d'un abat-jour tamisant la triple auréole monothéiste nous abordant pour nous soumettre à la question : y a-t-il une vie possible avant la mort ? Au sein des larmes coulant à flots, des plâtes de sang camouflées par le grand bruit du show-biz, des rideaux dominant l'envie de fier au clair la mort d'un icéateur, d'un imposant rhinocéros mutilé se cognant dans l'arène impitoyable du système des pouvoirs archaïques, de nombreuses boîtes à os, de corps à nuifs, de boire à femme vivante glissant ces mots lacrimaux écrits en lettres d'or : « Il est digne de se pencher au dessus... » Toutes les pièces réalisées entre les années 1980 et les années 2020 provoquent avec justesse et résurgence depuis leur écho original vers notre pandémie actuelle. Ce lent cheminement intérieur où nous invite Johan Muyle contraste avec le bombardement du flux d'images et d'informations qui nous transpercent quotidiennement et nous font « tourner sot » dans nos chaumières calfeutrées. Alors sortez bonnes gens ! Osez vous pencher et vous rincer l'œil dans les petits mondes de pensées en actes de Johan Muyle. Osez regarder loin, plus loin que reticent l'écharde de votre pied comme le fait le Spuria, l'enfant tireur d'épine présent dans l'expo, avant que ne vous traverse de dos la grande flèche de l'apalchie qui endort et empêche de percevoir avec des antennes plurielles tout ce qui ensuive.

Judith Kazmierczak

No Room for Regrets
MACS,
Musée des Arts Contemporains
Grand-Hornu
20.12.2020 au 18.04.2021



Johan Muyle est un Maître de l'anticorruption au niveau scénographique. On le voit dans cette association concernant, "Il Spuria", le Tireur d'épine, une copie en plâtre d'une sculpture Hellénique au Musée de Constantin Mésurier, une sculpture en bronze de 1886 appartenant à la Collection de la Province du Hainaut. © FluxNews

Denis Gielen: Il y a une dimension énigmatique dans le travail de Johan qui fait sa puissance critique au niveau politique

Denis Gielen: Toutes les salles sont thématiques, dans la grande salle du fond c'est la question de la barbarie qui est déclinée, il y a cette grande pièce Singing in the rain et se buselement toujours en oxymore entre cette espèce de soft Power qui est la comédie musicale dans les années 50. Chantier sous la pluie c'est déjà une scène oxy-morique, chanter sous la pluie est un paradoxe et se réfère à l'oxymore et puis il y a un dixième oxymore avec ce buselement dans l'irrage d'un hummer américain qui explose pendant la guerre d'Irak on a cette thématique de la barbarie que l'on retrouve avec cette pendaison de Saddam Hussein et ce petit théâtre où on a la responsabilité de l'œuvre ou non et une petite guillotine une scène de décapitation qui fait un centimètre de haut et qu'on peut décrocher de son socle et en tirant sur un fil le personnage avec un coup de hache, c'est en lien avec la pendaison de Saddam, et puis il y a ce robot avec cet abat-jour et les trois religions monothéistes symbolisées, le flaque le vêtement rose des prison-

niers génocidaires au Rwanda qui a été identifié par ce costume rose dans les prisons. On a un ensemble très cohérent sur ce thème central de Johan qui est la barbarie.

Est-ce qu'il aborde ça d'un point de vue rationnel ou est-ce une mise en abîme, un recit sur le document?

Le travail de Johan Muyle est essentiellement poétique et dans la poésie il y a pleins de formules, il y a l'oxy-more, la fable, la métaphore, la parabole, l'allégorie et tout ce langage il le met au service d'une ambiguïté permanente, Johan n'apporte aucune réponse à ces questions cruciales de société, de politique presque d'anthropologie face à la question de la barbarie, du mal, etc. Il n'apporte aucune réponse, il ne fait que démultiplier à l'infini les questions, ce n'est certainement pas quelqu'un qui fait la morale il est plutôt anarchiste ou libertaire dans ce sens là. Il revient que le fait qu'une question amène une autre question. Et donc, il y a cette dimension énigmatique dans le travail de Johan

qui fait sa puissance critique au niveau politique. Si c'est un donneur de leçon, il retombe dans les travers du pouvoir, c'est quelqu'un qui critique le pouvoir sans cesse à travers ses images.

Il se positionne comme situationniste dans cette histoire?

Il ne se positionne pas comme situationniste qui date quand même, c'est quelqu'un qu'a été influencé par ça très tôt. Les premières œuvres de Johan c'était de l'affichage sauvage dans l'espace public, de petites affiches notariales au format A5 et qui reprenait des aphorismes d'Achille Chavée. C'est quelque chose qu'il a conservé tout au long de son travail, cette question du langage, de l'aphorisme qui provient des sources du situationnisme puisque Achille Chavée peut être considéré comme un présituationniste. Ses affinités avec Raoul Vaneigem démontrent qu'il est encore dans cette idée d'un art libertaire.



Performance évoquant la crise sanitaire réalisée le jour du vernissage par l'artiste et sa compagnie. Étendue, elle sera difficile pendant la durée de l'exposition. © FluxNews

CID, Hornu

Laura Drouet : “Les objets designs que l’on présente sont des médiateurs entre la plante et l’humain”

Laura Drouet et Olivier Lacroux (Fondateurs de Studio d-o-t-s) sont les commissaires de *Plant Fever*, ils nous proposent différentes approches de designers qui donnent la primauté au végétal.

Lino Polegato: Sauver le végétal c’est retrouver le Paradis?

Laura Drouet : C’est en tout cas retrouver le Paradis dans lequel on vit pour le moment. Si on ne protège pas le végétal, la biosphère risque de disparaître. L’alliance avec la plante fait partie de l’élément central. On parle beaucoup aujourd’hui de stratégie de la plante, de communication, c’est un peu tout ce qu’on a essayé d’explorer dans cette exposition en dégagant des pistes thématiques: La plante comme ressource, comme animal de compagnie, la plante comme allée, qui pourrait nous aider. Nous parlons des partenariats possibles entre la plante et l’humain.

On parle de la production monoculturelle intensive et de la récupération par des designers des déchets liés à cette pratique.

On parle de recyclage, lorsqu’on torréfie le café ou lors de la récolte d’ananas. L’exposition présente des robes produites à partir des déchets des productions intenses par monoculture de l’ananas. Les designers de mode les récupèrent pour créer des modèles de prêt à porter. D’autres designers récupèrent aussi

les déchets dans la production industrielle intensive des sapins en reconstruisant les aiguilles ou des écorces de manière à fabriquer de nouveaux ensembles d’objets mêlant ces éléments tissés, fruits de renouveau entre deux cultures, la feuille de cocotier et la filence de Nèvetz par exemple.

Au niveau plantes invasives il y a toute une bataille au niveau des pesticides. Les designers proposent des solutions contre le Glyphosate ou proposent de manger les plantes invasives ou en faisant du papier. Le deuxième chapitre de l’exposition est dédié à la plante d’intérieur qu’on a tendance à transformer en objet de décoration et pas en être vivant et en partenaire de vie. C’est pour ça que l’on a appelé ce chapitre, la plante comme animal de compagnie.

Qu’est-ce qui rend vivant une plante comme animal de compagnie?

L.D.: Beaucoup de gens collectent les plantes. On a trouvé qu’en cultivant la plante à la maison on se sent mieux. On s’approprie le lieu dans lequel on vit. Si on ne s’occupe pas d’elle, elle meurt. Les objets design que l’on présente sont des médiateurs entre la plante et l’humain.

Est-ce que la plante a conscience de notre présence?

Les arbres ont conscience de notre

présence. Quand on passe dans une forêt, les arbres prennent conscience de notre présence. Ce sont les recherches actuelles.

Elles nous voient d’une autre manière qu’avec les yeux. Les plantes perçoivent l’olfactif. Elles communiquent entre elles.

Olivier Lacroux: Une recherche faite par deux designers italiens sur la phytoremédiation suggère que l’on pourrait récolter des métaux souterrains en dépolluant le terrain. Les plantes accumulent le métal dans leurs feuilles. Les designers (Gionata Gatto et Giovanni Zanella) avec leur projet GeoMerca proposent de changer la manière d’extraire les métaux des terrains en cultivant des plantes qui nous permettraient de faire ce travail d’extraction.

L’impureté génère un nouvel écosystème et devient notre principal allié. Il n’y a pas de pur et d’impur, il y a une création permanente.

O.L.: Oui, une mutation permanente, la plante en respirant nous donne l’oxygène et nous en respirant on donne du carbone, du gaz carbonique qui sera utile pour la plante pour respirer donc nous sommes tous reliés.

Le vivant aujourd’hui a la cote, les grands centres d’art s’intéressent depuis un certain temps de très près à ce changement de paradigme. Je pense notamment à cette magnifique expo *La Fabrique du vivant* au Centre Pompidou. On retrouve cette même thématique au CID, mais avec cette fois des designers à la barre. *Plant Fever* au CID envisage dans cette exposition le futur du design non plus d’un point de vue humano-centré mais phyto-centré. La plante occupe l’élément central et non plus l’humain. *Plant Fever* nous rappelle que les plantes peuvent et peuvent devenir nos alliés dans la résolution de problème

environnementaux comme la dépollution des sols contaminés par exemple. Les invasives peuvent être transformées en papier, le collectif slovien *Trajna* centre sur la recherche créative et les projets communautaires lancé en 2018 *Notwood Paper* une marque qui recycle les plantes invasives en papier, la métaphore est évidente si on la transpose au niveau social. L’élevage intensif spécifique à la monoculture industrielle incite des designers à reconsidérer le rôle d’une société de consommation axée sur le gaspillage avec des approches plus holistiques des ressources.



La table *Musitara Pigeons* conçue par Tim van de Weerd dans le fosse à des pots, autour les racines aériennes de la plante.

Tournai

Julien Foucart: “Je veux proposer une autre histoire que l’histoire de l’art.”

Une bonne nouvelle pour les retardataires. *Paradis Perdu* se prolonge jusqu’au 20 mars 2021. A quelques encablures du Maes et du LaM, un regard sur les collections du Musée des Beaux Arts de Tournai à partir d’*Arbres à Montmajour*, un dessin de Vincent Van Gogh. Pour tout amateur d’art, une visite oblige s’impose. Julien Foucart, occupe avec brio le poste de directeur artistique depuis un an et imprime déjà son style. Il invite Benjamin Monti à venir dialoguer avec les œuvres de la collection. Une visite de l’exposition en compagnie de son directeur.

Lino Polegato: Paradis Perdu tourne autour du chef-d’œuvre de votre musée...

Julien Foucart: Ce dessin de Van Gogh a été réalisé au moment où il découvre le midi de la France, un paradis de lumière qu’il a tant fantasmé depuis la brume de ses Pays-Bas. Il y voit une clarté d’atmosphère proche des estampes japonaises et il est pris par les éléments qui l’entourent et va y mettre comme souvent ses tourments internes à la recherche d’un nouvel équilibre, premier, originel.

A l’époque, il privilégie le dessin parce qu’il y a trop de vent. Il est en prise avec les éléments, la chaleur qui l’accable en juillet, le mistral incessant, les moultiques et il traduit une nature totalement

emportée par les éléments, à partir d’un réseau infini de petites virgules, de petites hachures et signe son dessin Vincent. Il revendique ce dessin qui pour lui a autant de valeur que ses toiles. Il ne peut faire des œuvres sur toile parce que son chevalier tremble avec le mistral.

Comme Deteuze le dit, c’est le diagramme de Van Gogh, un réseau infini de petites hachures, de petites virgules qui donnent une impression chaotique, mais aussi harmonieuse d’une nature où le proche et le lointain cohabit où le cultivé et le sauvage sont réunis. C’est un dessin où Van Gogh cherche à être purifié par la nature, il fait s’abîmer dans cette nature, entrer en symbiose et capture il souffre des éléments, de la chaleur, c’est une manière d’entrer en contact avec la nature. Ne pas faire un dessin où l’homme surplombe cette nature, mais où l’homme y projette ses propres tourments où l’homme est partie intégrante.

C’est une des premières œuvres vendues de son vivant, Van Gogh qui a légué sa collection à la Ville de Tournai achète ce dessin lors de l’exposition posthume en 1891. Il sera identifié comme le sixième dessin de la série *Montmajour* de 1888. L’idée était de proposer des expositions tournantes à partir d’une thématique d’une œuvre majeure de la collection. Une occasion de fidéliser un public.



Intervention de Benjamin Monti, photo Isabelle Arthuis, courtesy Galerie Noûla Vilceva

Quelle a été l’implication de Benjamin Monti dans cette exposition?

Il a très vite perçu que le dessin de Van Gogh était le résultat d’un monde infini de petites hachures, de petits traits. Il a repris des planches de manuels de géographie en en faisant des photocopies et en entrant dans les détails. En zoomant dans les images, on fait apparaître des choses que l’on ne voit pas à l’œil nu qui sont faites de signes graphiques qui sont les éléments constitutifs de toute l’image. L’image a besoin de l’homme pour représenter la nature, la fugacité de la nature, la mer, les vagues, le vent. Ils doivent créer des signes graphiques.

Vous êtes en poste depuis un an, quelles sont vos priorités?

Ne pas hésiter à mélanger les styles, les époques. Proposer une autre histoire que l’histoire de l’art. Avec *Paradis Perdu*, on suit la destinée humaine. Elle part du rapport à la nature, elle se termine par l’exil et le rapport à la terre, illustré par *Miscreele* avec cette marche dans la nuit, la tête dans les étoiles sous forme d’espoir. L’idée c’est de montrer et de multiplier les regards sur une collection. Nous l’avons fait avec l’expo *Prix*, nous avons invité Johan Mayle et ses étudiants qui ont investi l’Atrium d’Horta. C’est le regard, non pas du conservateur qui se met en retrait, mais de jeunes qui ont d’autres préoccupations.

Avant la fermeture du bâtiment pour rénovation, il faut multiplier les regards sur la collection.

Pendant la fermeture, on va étudier la collection qui compte 5000 œuvres. On fera des expos en extérieur avec les œuvres majeures et iconiques. Il y a moyen de faire connaître le musée en dehors des frontières avec des chefs d’œuvres comme les Manet, les Seurat...

Sur le Prix du Hainaut...

Chaque année le Grand Prix du Hainaut investit un lieu différent. Avec Adèle Sarrico on se demande aux artistes de réfléchir et de s’intégrer au maximum dans l’espace dans lequel ils se trouvent. On a des propositions qui résistent avec l’histoire singulière du musée, avec Floeta et cette collection. Des artistes qui ont compris la machine optique qu’Horta a réalisée avec cet espace primopique à partir duquel on multiplie les points de vue vers les salles. Dans toutes les salles d’expos, le visiteur est sans cesse en activité du regard. Le musée comme espace physique et mental renouvelle complètement les plans traditionnels du musée avec les salles en enfilades. C’est probablement un des premiers musées modernes. Horta a voulu amener quelque chose d’audacieux dans l’architecture muséale.

L'Everest

D'ailleurs, à la limite, il n'en faudrait pas plus ! Car si la médiation autour d'une œuvre devenait soudain non pas trop succincte, mais trop abondante, alors qu'advierait-il ? De l'ennui ? Une sensation de ne plus comprendre, d'être dépassé ? Le risque aussi serait qu'une partie devenant trop riche de détails, elle ferait vaciller l'édifice entier du tout (de l'exposition), dont on ne parviendrait plus à mémoriser la logique, emporté que nous serions par la compréhension d'une sous logique spécifique à l'une de ses cellules...

Les dits intellectuels, eux, défenseurs d'une approche plus élitiste, auraient pour ainsi dire deux attitudes face à ce genre de monuments littéraires.

Soit ils les auraient lu véritablement, soucieux, dans une sorte d'esprit systématique pouvant effectivement guider certains intellectuels, de lire par exemple « tout Platon, tout Freud, tout Kant ». Voir venir un livre connu dans une salle leur permettrait alors de saisir rapidement son rôle, et sa valeur symbolique au sein de l'exposition, sans même s'abaisser à lire le résumé bon pour le commun des mortels.

Soit ils en auraient une connaissance plus ou moins superficielle, dont ils se contenteraient (eux aussi), tout concentrés qu'ils seraient à dédier principalement leur énergie à l'énoncé d'une pensée d'allure brillante, capable de sauter avec aisance d'un auteur à l'autre, d'un domaine de connaissance à l'autre. On le voit, les paradoxes sont nombreux de part et d'autre.

Il y a encore une autre réalité qui est subtilement abordée : l'enjeu de l'accès concret aux livres eux-mêmes, aux originaux, dans leur intégralité. Cet accès peut fluctuer dans le temps, selon les factions gérant les institutions les mettant ou non en accessibilité. D'autres ombres du présent s'étirent ici. Même en notre ère de l'index généralisé, les livres ne sont pas si accessibles. Les raisons ? Ils sont conservés dans des bibliothèques d'accès physique difficile. On passe à côté car les conditions de tomber dessus par hasard ne sont pas réunies. Les « classiques » oblitèrent des livres moins connus. Les bibliothèques ont des collections qui couvrent des champs géographiques ou temporels restreints. Ou encore, il faut les commander en ligne, réalité très banale mais tangible de notre époque, sur base d'un résumé, voire de « l'avis des autres internautes ». Structuellement, cela laisse peu de place à autre chose que la pensée unique, ou polarisée. Enfin, il peut arriver qu'on ne souhaite pas qu'ils soient lus, pour ne pas « donner de mauvaises idées » au lectorat.

Voilà donc tout le premier immense débat qui s'ouvre dans l'exposition par ces deux innocents dispositifs : un titre et un sujet de prime abord faciles à saisir, dans l'air du temps, que la presse manipule régulièrement (la presse traite à vrai dire de l'inverse de la monoculture, à savoir le multiculturalisme, mais c'est un peu comme si on « comprenait » ce qu'était l'inverse du terme annoncé du fait d'une certaine familiarité médiatique et superficielle avec lui) Titre et sujet qui tendent cependant à se faire insaisissables à mesure qu'on progresse vers le sous-titre et le sous texte. Ensuite, dans les salles, ce principe de monuments littéraires distillés tout au long du parcours avec leurs notices façon Wikipédia. Notices où s'affrontent silencieusement les camps de la subjectivité de l'auteur de la notice (difficile d'écrire de façon neutre sur *Mein Kampf*) et de ce qui devrait constituer l'objectivité historique. Ce que Wikipédia va tenter d'obtenir et de garantir par son célèbre principe de l'écriture révisée par de multiples mains volontaires.

Dans les notices à Anvers réside aussi cette tension en l'écriture entre les éléments factuels autour d'une œuvre littéraire et ce qu'on imagine être le point de vue subjectif du « commissaire » à son propos (son interprétation de tel livre et la thèse qu'il expose à travers lui) ou « l'équipe du musée » (qui relayerait l'œuvre avec d'éventuels filtres moraux ou pédagogiques), voire encore « ce qu'il est bien d'en penser moralement de nos jours ».

Nous voilà à peine aux premiers contreforts de l'Everest, et tel est tout ce qui surgit sous nos yeux ébahis. Nous progressons, et nous voilà dans les salles proprement dites, au début du parcours. L'exposition a lieu au second étage du MUHKA, et un détail frappe l'esprit. Il y a un avertissement que le musée semble s'être senti obligé d'apposer en préambule de ce qui était pressenti comme étant une proposition sulfureuse, si pas explosive. La présence de *Mein Kampf* obligeant, notamment, sans doute. Est-ce le directeur du musée qui a voulu cela, au regard de la proposition jugée potentiellement provocatrice de son commissaire ? Est-ce le service de communication ou des publics ? Est-ce la ville d'Anvers ou la région flamande ? Cet avertissement n'est pas élément négligeable, ni négligé, car on sent bien que tout cela est non pas subtil mais parfaitement appréhendé dans la proposition curatoriale hors du commun dont nous traitons ici.

De quoi témoigne ce réflexe du musée, l'ayant porté à rédiger cet avertissement de la présence de thèses extrêmes auxquelles il n'adhérerait en aucun cas (ce que dit en substance ce préambule) ? D'une autre actualité brûlante : la contestation toujours plus forte de l'autorité des institutions, soumises à une liste croissante d'interdits sous pression médiatique populaire. Que ces pressions soient ou non justifiées. Et par conséquent d'une tendance à l'autocensure des institutions, par crainte de la même vindicte populaire, prompte à s'embrancher par réseau social interposé. Ce que la récente polémique autour de l'exposition de Philip Guston vient encore de démontrer. Pour rappel,



2020 aura décidément été une année invraisemblable. Il y eut peu ou pas d'expositions, mais surgirent tout de même deux épisodes prodigieux. Cette exposition au long cours d'Honoré d'O dans la Sint-Jacobskerk de Gand dont il fut question dans ce journal, mais aussi et surtout une considérable exposition collective à Anvers au MUHKA, intitulée *Monoculture*, conçue par l'inévitable Nav Haq. Cette exposition nous oblige à enfiler les superlatifs comme on enfile des perles sur un collier. C'est un coup de force dément. Sans doute l'exposition de la décennie. Une proposition si élaborée qu'elle en établit presque une sorte de nouveau modèle du genre difficile à dépasser, qui envoie la concurrence à des encablures.

Nous allons tenter d'explorer les différentes facettes de ce monument ci-après même si cela relève de l'ascension de l'Everest. Nous chausserons nos bottines, nous marcherons. Nous irons aussi haut que possible, pour vos beaux yeux, comme toujours. Il faut d'autant plus entamer l'ascension que l'exposition offre une lecture du présent comme on en trouve peu. Cela vaut des mois d'une analyse attentive du monde.

Les premiers alpinistes ont dû se poser la question en observant d'en bas le monstre blanc : par où attaquer la montée ? On se munit de jumelles et on caresse des yeux les flancs du colosse, sachant pertinemment que la montagne est piégeuse, délivrant son lot d'illusions d'optique. Celle-ci par exemple : quel serait le sujet de cette exposition ?

On verra qu'à peine une hypothèse sera ébauchée qu'une autre, supplémentaire, se dessinera sur son flanc, qui ne saurait être délaissée sous peine de laisser des voies prometteuses dans l'ombre. Risquons-nous cependant à envisager un itinéraire en pointillés : *Monoculture*... Ce terme évoque de prime abord des enjeux identitaires et agricoles, déjà une combinaison étonnante. Mais un autre propos les chapeauterait qui aurait trait à la relation de l'homme à la complexité, envisagée dans les mondes naturels et humains en leurs ramifications.

L'histoire semble démontrer que l'être humain, confronté à cette complexité inouïe du vivant, a toujours le réflexe d'en isoler les composants, pour ensuite les intégrer dans un modèle dont la validité repose sur l'identité arrêtée de cellules individuellement identifiées, isolées, normées. Ce, comme si son intention était toujours d'établir un cadre de pensée stable, rassurant, allant du particulier au général, et inversement. Quoi de plus inquiétant en effet (et c'est ce que la crise actuelle démontre avec éclat) qu'un système de croyances dont les fondations ne cesseraient au contraire de se déliter, qui serait pour un rien contesté par ses parties même, qui peinerait à saisir l'entièreté de la réalité ?

Tandis que s'opère cette ferme modélisation en tant de domaines humains, spontanément génératrice de simplismes, d'exclusions, d'oppositions surviennent pourtant invariablement ces erreurs et autres exceptions contestant la validité des modèles. Cela advient irrésistiblement compte tenu de la profonde hétérogénéité du monde. Le modèle vacillant, l'homme se retrouve abandonné à ses désirs inassouvis de savoir omniscient et d'omnipotence...

L'exposition est subtilement provocatrice car sa thèse est exposée de manière multiple. Elle est mi évidente, mi masquée. Il faut ainsi en premier lieu s'attarder avec beaucoup d'acuité sur tout ce qui constitue l'appareil de médiation de l'exposition, à commencer par les textes expliquant les éléments montrés, tantôt des « œuvres d'art », tantôt des « documents », distinction également interrogée de façon ontologique. L'appareil de médiation (et dans d'autres moments l'absence de médiation) mime en vérité des modes de faire, les met

en porte à faux, quant à la philosophie qui les sous-tend. En effet, ce qu'on nomme médiation dans les musées d'art contemporain tient par exemple à cette pensée qu'il faut « rendre la création accessible à tous ». Tandis que dans le camp opposé, on affirmera que « l'art contemporain n'est pas affaire de vulgarisation populaire, qu'il parle de lui-même et qu'il faut donc se défier autant que possible de tout intermédiaire ». Ce sont déjà des thèses, diffusées mais on ne peut plus réelles qui s'affrontent souterrainement dans le champ de l'art contemporain et dans la confusion desquelles l'exposition entre pleinement.

Comment l'exposition s'avance-t-elle en ces eaux mouvantes ? Dans la volonté de « rendre l'art accessible à tous », il y a une sorte d'autorité qui se joue : ce n'est pas qu'on veuille rendre l'art accessible, c'est qu'il faut rendre l'art accessible à tous. Car sinon, quel est-il ? Élitiste, dit-on, détaché de la société, dit-on encore. Il est assez édifiant de lire à ce propos les appels à projet diffusés en 2020 par différents organes institutionnels en Belgique (informés par des groupes de sages, incluant des artistes), où cette nécessité de « rapprocher l'art de la société et du grand public » pour paraphraser leur propos était énoncée comme une norme.

Si on renverse le point de vue, et qu'on s'intéresse non pas aux tenants de l'art pour tous, mais à ceux pour qui l'art est un langage qui a son raffinement, et qui implique presque des étapes d'initiation, quelle serait là aussi l'autorité exercée ? L'autorité serait dans un interdit d'enfance et dans un interdit de pédagogie. Elle serait dans l'interdiction implicite d'une appréhension débutante, franche, et éventuellement expliquée de l'art. Ce qui ne va pas, là aussi, sans violence. Des épisodes nombreux émaillent le passé récent où des publics se sont estimés être exclus par le choix d'un mutisme et d'une confiance accordée à la seule oeuvre. Songeons notamment à la dernière Documenta en date qui a intentionnellement produit une carte de l'exposition et a fortiori de Kassel peu claire, pour mettre le public dans un rapport tendu à la géographie, ce pour les plonger dans une mini expérience de l'errance, à l'image de celle vécue par les peuples en migration. Objectif conceptuel apparemment manqué auprès d'une partie du public désireux de savoir tout bonnement comment accéder aux expositions.

Comment cette réflexion entre art expliqué pour tous et art d'élite tacite est-elle conduite dans l'exposition d'Anvers ? A deux niveaux. D'abord dans le fait que précisément, le sujet semble insaisissable (lisez seulement la description sur la page d'accueil du MUHKA), et que bien vite, « pour faire court et simple », l'exposition est « vendue » au public comme étant une exposition sur les extrémismes. Ensuite, à travers les notices en salle, près des éléments montrés. L'exposition présente plusieurs monuments littéraires de la pensée humaine. Par exemple, *Le Capital* de Karl Marx, ou *Mein Kampf* d'Adolf Hitler. Rien que ça. Ces livres sont présentés dans leur vulnérabilité, mais dans leur considérable réception et aura aussi : sous vitrine murale scellée. Il est donc impossible de les « lire » dans l'exposition, ce qui constituerait un défi ne serait-ce qu'en terme d'heures d'ouverture. Bien sûr, il y a aussi cette différence, cette lutte philosophique, entre musée et bibliothèque, l'un interdisant le toucher et l'emprunt grand public, l'autre l'autorisant. Sous chacune de ces boîtes à livres scellées figurent fréquemment, si pas toujours, des notices les « résumant ». Elles ont beau être plus longues que les notices d'œuvres en salle d'exposition qu'on peut voir d'ordinaire, il est évident qu'il ne s'agit là que de pauvres survols d'ouvrages comptant des centaines de pages, jugées nécessaires par les auteurs pour exposer leurs thèses. Or, ces notices sont malgré tout présentes, et semblent suffisamment longues aux yeux des demandeurs d'explications de sorte qu'ils « s'en contentent ». Passé un certain degré d'information, la demande de médiation semble en effet satisfaite.

plusieurs grands musées internationaux ont décidé de postposer une rétrospective Guston, sur base de l'argument que la présence de personnages vêtus à la manière des membres du Ku Klux Klan pouvait être mal reçue par la communauté afro-américaine en souffrance après l'épisode Georges Floyd, nonobstant l'absence de propos raciste de la part du peintre. D'où l'émoi de nombreux artistes choqués par cette nouvelle forme de censure, conduite non pas tant par les institutions que par l'opinion publique.

Passé l'avertissement, l'exposition débute véritablement. Ce qui est très intéressant, c'est que la configuration architecturale du MUHKA fait qu'on débute l'exposition par un milieu. Il y a deux portes vitrées qui ouvrent à droite ou à gauche, au second étage. On se retrouve au milieu d'un vaste plateau conduisant à la fameuse rotonde du MUHKA à l'extrême gauche et à la salle surplombant le rez-de-chaussée du musée à l'extrême droite (deux métaphores là aussi prodigieuses : l'hémicycle comme symbole de la gauche, la cabine de surveillance en surplomb comme symbole de la droite). Il apparaît bien vite que le choix n'est pas fait ici d'une exposition linéaire. On pourrait même dire qu'il n'y a pas vraiment de début ni de fin. On a plutôt l'impression d'entrer dans l'exposition en y étant happé. C'est une sensation qu'il faut tout de suite prendre très au sérieux (là est le prodige : pas un seul détail de cette hallucinante exposition qui ne fasse effet ou sens). Qu'évoque cette configuration d'une exposition en laquelle on est happé et qui ne semble pas avoir d'entrée, de sortie, de début, de fin ? Cela évoque tout simplement la configuration spatiale induite par Internet. Traverser ces portes vitrées de l'entrée du second étage du MUHKA, c'est franchir un écran. Il n'y a pas d'entrée ni de sortie au réseau Internet, sinon celle de votre ordinateur portable ou de votre téléphone, et encore, car le réseau vous poursuit volontiers une fois ces appareils éteints. C'est un réseau tentaculaire, qui réunit des milliards d'individus, de réalités en lequel vous entrez en un clic. Mais vous manquez volontiers de temps, de curiosité, d'audace ou de connaissances pour en faire le tour complet. Le réseau est aussi territoire d'expansion de nouvelles républiques qui ont tôt fait d'énoncer leurs propres règles, mais qui se trouvent elles-mêmes soumises à des règles ou des vents de chaos dont elles se passeraient (voir par exemple les récents conflits moraux de Twitter & Cie au sujet de Trump, ou encore la méfiance des Etats-Unis à l'égard du chinois Tik-Tok, ou la polémique sur Huawei). Et vous voilà, individu égaré en ce territoire mi temple de justice, mi Far West...

Internet est aussi et bien sûr la plus parfaite représentation d'un circuit où la résonance d'un stimulus peut être rapide et lointaine. Où un stimulus peut prendre une importance considérable, parfois supérieure à l'amplitude qu'il devrait théoriquement avoir, se distordant au gré des républiques qu'il traverse. Tandis qu'à contrario, un autre stimulus d'importance cruciale pourra être noyé dans la masse des informations : souvent parce qu'il s'agit d'un stimulus trop complexe pour être synthétisé et relayé promptement d'un coin à l'autre du réseau.

Cette ubiquité initiale postulée par l'exposition, métaphore d'Internet, est renforcée par la première œuvre sur laquelle on tombe si l'on pousse la porte de droite, qui n'est autre qu'une installation de notre ami Vincent Meessen, engageant au moins deux territoires, républiques : Afrique et Europe. Il s'agit d'une double contribution : une vidéo projetée dans le fond de cette salle aveugle qui s'ouvre à droite, longue et étroite (*The intruder*, 2005). Et des banderoles de tissu couvertes d'inscriptions et de dessins (*Comment filer du mauvais coton*, 2020).

La vidéo montre un personnage couvert de coton brut errant dans les rues bondées d'une cité africaine comme une âme en peine, à l'aveugle, sous les yeux incrédules de passants remarquant l'étrangeté de la scène, tandis que d'autres l'ignorent tout bonnement. Le film semble en vérité mettre en scène un Occident en pénitence revenant sur les lieux de son crime. Quel fut-il ? La mise en esclavage d'Africains dans les territoires américains, dans les plantations de coton, justement. Le coton fut une des nombreuses obsessions monomaniaques dont l'Occident (continuons à le nommer ainsi tout en sachant qu'il serait sans doute difficile d'identifier ce que recouvre dans le détail ce terme) s'est rendu maître au fil de ses révolutions industrielles. La pénitence semble ici d'autant plus poignante que cet homme couvert de coton ressemble au Père Noël, qui eut pour contremaître le père fouettard, volontiers dépeint sous les traits d'un noir d'âme et de peau.

Le Père Noël est une éminente figure de l'Occident ; il porte les idées de philanthropie, générosité, paternalisme, matérialisme, surtout dans le monde anglo-saxon. C'est un ambassadeur du matérialisme, et a fortiori du puritanisme qui lui est adjacent, souvent en une relation quelque peu hypocrite sur l'air de : *tu auras des cadeaux si tu as été sage*. Ou encore : *esclave, tu seras bien traité, si tu travailles dur sans te rebeller*. Or, voilà un Père Noël blanc, Père blanc, Père perdu. Et le voilà missionnaire errant, dans le souci, dans l'obsession même de trouver à qui parler, d'interpeller ses victimes après le crime, dans le désir quasi impossible d'obtenir un pardon. Comble de l'absurde, on dirait qu'il ne trouve aucune de ses victimes dans les rues de l'Afrique contemporaine, trop occupée ironiquement à tendre vers les valeurs que l'Occident même lui a inculquées sous plusieurs formes de violence, des plus humanitaires aux plus autoritaires, en passant par les plus vicieuses, jouant sur le désir. Et comment en irait-il autrement puisque ses victimes ne sont plus de ce monde, à cause de lui ?

Il est intéressant de songer à ce qui se passe dans le monde de l'art aujourd'hui, qui tente justement de faire pénitence du passé colonial en faisant place à des œuvres d'artistes africains (qui sont à vrai dire souvent issus de la seconde ou troisième génération d'une première

diaspora, et qui dès lors, sont autant habités d'Afrique que d'Occident) ou à des discours en faveur d'une intégration de ces artistes. La subtile manœuvre de Nav Haq ayant invité Vincent Meessen à ouvrir son bal tient ici dans le fait que le travail de Vincent Meessen, sous le feu des projecteurs ces dernières années, du fait des sujets qu'il aborde, est un parfait exemple de la place faite récemment à ce discours dans le monde de l'art. Le succès d'un artiste, dans le monde institutionnel de l'art du moins (car Meessen a symptomatiquement peu de succès dans le versant commercial, et donc bourgeois, du monde de l'art) n'étant jamais bien étranger à l'état de la réflexion morale de ce monde. On ne compte plus en effet les contextes où Vincent Meessen est appelé à endosser en quelque sorte, par interposition, le costume du Père Noël en pénitence. Bien que Meessen porte aussi un second costume, celui de *l'homme qui tient le haut parleur au devant de la manifestation*. Car cette pénitence se joue symboliquement sur scène, en costume (le théâtre contemporain adore ce thème du repentir colonial), mais aussi et nécessairement hors des scènes, ce que la doxa de l'art engagé demande : il faut être engagé à la ville comme à la scène (ironie de l'histoire, c'est Vincent Meessen qui fut appelé à prendre part au fameux groupe des sages sensé représenter les artistes et dialoguer avec les pouvoirs publics en 2020 en Belgique lors de la crise du coronavirus, concertations auxquelles succédèrent ces appels à projet demandant implicitement ou explicitement de « renouer l'art avec la société », excluant de facto l'art ne « souhaitant pas » dialoguer avec la société).

Ce second costume de *l'homme au haut parleur* est montré avec évidence dans la seconde œuvre de Meessen présentée au début de l'exposition *Monoculture*, à côté de la vidéo, sur les parois latérales de cette salle transformée en salle de projection, comme s'il y avait un lien direct entre rue, manifestation, et espace de l'image projetée : autre fait probant de notre présent, où une manifestation est désormais à la fois dans le monde réel et simultanément dans le monde médiatique. L'épisode tragicomique du Capitole venant encore de l'illustrer. Cette seconde œuvre, datée de 2020, de subtile « commande » puisqu'elle résulte de l'invitation faite par Nav Haq à Vincent Meessen de créer une œuvre pour son exposition, est nommée *Comment filer du mauvais coton ?* Constituée de banderoles inscrites et dessinées comme on en voit dans les manifestations (ces banderoles croisent en fait le référent du livre d'histoire, du manuel scolaire et du logan de manifestation, les deux premiers étalant un texte plus long que le troisième), l'œuvre a quelque chose de fort subversif. En effet, Meessen, en fidèle élève de la critique institutionnelle à la Hans Haacke, s'est intéressé à la figure d'Herman de Bode, qui est un puissant homme d'affaire, collectionneur d'art et homme politique aux accointances suspectes avec le nationalisme flamand. Cet homme se trouve avoir une part prépondérante dans le MUHKA lui-même puisqu'il est le président du Conseil d'administration du musée. D'où le malaise, vu qu'il est attaqué nommément par Meessen d'entrée de jeu, sur base de la conviction de l'artiste qu'il s'agit d'assainir par le fond les institutions présentant de l'art contemporain (on songe aussi à la polémique de l'an dernier autour du Prix de la Jeune Peinture belge qui, pour la seconde édition de rang, a imposé pour des raisons similaires, suite à une fronde menée par Kobe Matthys et Joëlle Tuerlinckx soucieux de s'enquérir des activités de la banque ING, sponsor du Prix). Ainsi donc du costume de l'homme au haut parleur qui prend position à la ville comme à la scène.

On a écrit plus haut que c'était une manœuvre habile de Nav Haq d'avoir sollicité Vincent Meessen afin qu'il joue, peut-être même à son insu, doublement son rôle : qu'il soit plus que fidèle à ce dont il peut a fortiori témoigner du monde de l'art, de ses remords, de son actualité, de sa vindicte et de son souci de « cohérence » morale.

Mais c'est plus subtil que cela encore, car cette seule assertion suggérerait que le commissaire a manipulé son artiste. C'est bien vrai, il l'a manipulé, mais il s'est laissé manipuler en retour, et c'est fondamentalement ce jeu de pouvoir entre artiste, commissaire et institution qui est ici soumis à l'appréciation du public. Car il est évident que Nav Haq, en laissant Meessen accuser le président du Conseil d'administration de l'institution qui l'emploie s'est mis en péril. Ou plus exactement qu'il a été mis en péril, en question, (en pénitence) par l'artiste qu'il a lui-même invité, ce dernier l'interrogeant implicitement sur sa dépendance morale et financière à cette institution. C'est la question du partage et/ou du monopole du pouvoir de parole, et a fortiori du pouvoir de positionnement moral, entre le commissaire, l'artiste, et/ou l'institution qui est finalement ici posée spectaculairement. Mais ce n'est pas tout ! Ce n'est jamais tout, tant il y a dans ce projet de profondeur. On peut encore relever un élément édifiant : le fait que Nav Haq ait fait le choix d'amorcer ici son propos avec un artiste wallon, en plein Anvers sous domination N.V.A. Cela n'est pas acte innocent. Il s'agit d'ailleurs du seul artiste belge francophone de l'exposition. Ce ne serait pas tant pour souffler bêtement sur les braises des interminables chamailleries belgo belges qu'il aurait fait ce geste que pour illustrer deux philosophies que nous connaissons bien en Belgique et qui s'opposent volontiers, à savoir le libéralisme/nationalisme d'une part, et le socialisme/communisme de l'autre. Le libéralisme/nationalisme que la Flandre, entreprenante, prend à son compte, et un socialisme/communisme que la Wallonie, dans ses lendemains déchantés de l'industrie minière exemplifie également, ainsi que le veulent les stéréotypes. Si l'on caricature plus encore les choses, si l'on campe des figures théâtrales stéréotypées, ajoutons-y Herman de Bode sous les traits du riche armateur anversois, collectionneur d'art sans scrupules, et Vincent Meessen, artiste carolo militant paradoxalement pas tant pour une meilleure représentation des artistes de son clan (les wallons) que pour une meilleure représentation des artistes étrangers, et spécialement africains, dans une sorte de communisme incidemment suicidaire (voire de « pén-





tence minière », Charleroi ayant été un haut lieu d'immigration) , puisque si on laisse la place à l'autre dans un système capitaliste compétitif, bien entendu, il la prend... Ce que la situation des artistes wallons dans le monde de l'art belge reflète avec une absurde cruauté.

Nav Haq nous esquisse deux philosophies ou deux cultures du bien être, de la société, de l'Autre qui ont toujours tenté de s'arranger vaille que vaille en Belgique, avec les impossibilités que l'on sait, ce que les négociations gouvernementales à rallonge de 2020 ont encore et toujours démontrées. Mais aussi avec les parfois soudaines connivences improbables, puisqu'on était très proches d'un accord entre le P.S. et la N.V.A. L'an dernier, preuve que les deux philosophies fondant notre pays ne cessent de s'entrelacer en de complexes motifs.

On ne quittera pas cette salle en remarquant encore un extraordinaire aspect : le fait que dans sa configuration architecturale et sensorielle, elle représente la ville d'Anvers même. C'est un trait de la pratique de commissaire de Nav Haq que l'on a eu l'occasion de relever lors de ses précédentes expositions : la dimension sensorielle, sensorielle, lumineuse, de ses salles d'expositions est toujours exploitée à dessein, pour accompagner le propos. Il agit souvent par simple assimilation de situations architecturales existantes, qu'il peut éventuellement agrémenter de discrets ajouts de murs, de surfaces ou de lumières. Nous allons revoir plus loin cet aspect fondamental et délicat faisant que ses expositions sont loin d'être sèches, dénuées d'une incarnation, travers dans lequel tombe volontiers des expositions issues de la tradition étroitement conceptuelle ou platement thématique, voire scénographique au premier degré. En effet, quels meilleurs atouts utiliser pour représenter Anvers qu'une salle de bordure d'exposition, ouverte aux quatre vents comme un bord de mer ? Quel meilleur atout que de mettre l'accent sur cette salle aveugle à main droite de la porte d'entrée, investie par Meessen, salle qui représente sans mal un container clos, contenant au choix une matière première à moitié volée, de la cocaïne —on dit bien « être dans le coton », soit errer, en manque, comme le personnage du film de Meessen, avec en filigrane tout ce croissant problème du trafic de drogue international arrivant à Anvers— ou migrant clandestinement en transit ? Container tel que le port sur lequel plane l'ombre d'Herman de Bode en compte par milliers. Quel meilleur atout que cette porte vitrée sensée briser les courants d'air balayant la cité portuaire, dont on se protège derrière les vitres étanches des cafés ? Et quel meilleur atout, pour Meessen, que cette salle-carrefour, que cette salle-rue, où l'on manifeste, que cette salle-Anvers où on a déchargé bien des tonnes de denrées rapportées des colonies ?

Cette hypothèse qu'il s'agit là d'une salle représentant Anvers, non seulement sensoriellement, mais sociologiquement, est encore renforcée par la présence presque immédiate, à main droite cette fois, d'une sorte de pupitre (un bureau de gestionnaire de port, dirait-on) sur lequel sont présentés des catalogues de l'exposition universelle d'Anvers de 1930. Où l'on annonçait notamment une « Exposition internationale coloniale maritime et d'art flamand ». Un énoncé à lui seul qui condense bien des facettes de cette ville belge à la fois cosmopolite et nationaliste.

A ce stade de votre expédition vers le sommet himalayen, vous sentez déjà confusément que son ultime cime sera sans doute hors d'atteinte. Vous n'en êtes qu'à la première pente, première salle de cette immense exposition, malgré les nombreux pas posés et caractères d'imprimerie agencés... Les visages inquiets de vos compagnons de route, dont l'éditeur du présent journal qui aura à caser en ses pages le présent récit fleuve en disent long sur les doutes qui commencent à lézarder le vaillant courage de l'équipée de départ.

N'écoutez que votre obstination, certain de ce qu'il faut tout de même avancer encore et toujours, vous voilà qui proposez de prendre sur la gauche, par cette arête rocheuse qui s'amorce sous vos pieds. Vous convainquez ainsi le groupe d'aller par là. Soit d'attaquer l'analyse d'une autre salle de l'exposition.

Cette autre salle se trouve plus ou moins au milieu du plateau de l'exposition. Ce ne serait pas exactement le milieu idéal, qu'incarnerait plus volontiers une autre salle, adjacente, dont la forme reprend celle d'un forum gréco-romain, voire austro germanique : forum néoclassique qui se trouve cependant comme amputé de sa parfaite complétude, en ce qu'il semble béant sur un pan... Non, vous ne prendrez pas par cette arête-là, même si son aspect peut sembler engageant. Vous choisirez plutôt cette autre salle adjacente qui conduit à l'aile gauche du musée. C'est en réalité le « passage obligé » vers cette aile gauche. Il n'y a pas moyen d'y couper. En fait de salle, elle prend plus les allures d'un sas de transit. Elle n'invite pas volontiers à demeurer, chasse le visiteur, dirait-on. La lumière est entièrement artificielle, blême. L'atmosphère est froide. La salle a une forme un peu incertaine, tendue entre une forme géométrique identifiée (le rectangle) et quelque chose qui précipiterait cette forme dans un inconnu, un chaos : rectangle boiteux, trapèze inquiétant. Vous qui avez appris à lire le rocher en ses subtilités, vous qui sentez depuis l'abord de cette exposition que l'aspect sensuel des espaces participe du propos du commissaire, vous savez à présent que toutes ces intuitions et sensations venant au corps et à l'esprit vont bientôt raconter quelque chose... Quant aux éléments présentés, quels sont-ils ? Faisons-en le compte, scrupuleusement, comme l'on dénombre ses vivres pour une étape. Et épousons en cela, à peu de choses près, le discours transmis sur les cartels développés de chaque œuvre dans un premier temps du moins. Ne serait-ce que parce que nous avons perçu combien les propos relayés dans les cartels ont une importance plus forte que de coutume...

Cela commence par une sérigraphie de Warhol de la série *Reversal*, datée d'environ 1978, montrant une photo de Marilyn imprimée en négatif sur un papier d'allure précieuse, façon Arches, un peu « cotonneux », comme s'il fallait donner de la valeur par un support plus précieux à l'impression sérigraphique reproductible. Une Marilyn à la peau noire et aux yeux blancs, donc.

Non loin de là viennent ensuite quatre autres sérigraphies de Warhol représentant un vaillant signe du dollar en ses typiques variations de noir et de couleurs. Il se trouve qu'elles ont un statut ambigu, car comme on nous l'explique sur le cartel développé, dans les années 1970, Warhol a communiqué avec des éditeurs belges réunis anonymement sous l'appellation Sunday B. Morning (mélange sans doute de parodie de la fameuse S.A. et d'intention un peu malhonnête de faire de l'argent en masquant le réel auteur) en vue de leur conférer une drôle de licence pour éditer des sérigraphies semblables aux siennes, au dos desquelles était placé un tampon invitant à « apposer sa propre signature ». Ces étranges doublons, similaires d'un point de vue matériel avec les impressions faites par Warhol sous l'égide des Factory Editions contestait à vrai dire la propre série de Warhol et sa tenue commerciale, ce qui semblait plutôt amuser Warhol. A un moment donné, les discussions entre l'artiste et ces éditeurs ne suivirent plus leur cours satisfaisant. Mais Warhol avait déjà donné son feu vert et ses droits, et il laissa faire, poussant le vice jusqu'à signer par la suite ces exemplaires à moitié autorisés en y indiquant « ce n'est pas de moi », ce qui en augmenta la valeur. Lui qui avait dit avec sa malice habituelle, qu'il était passé avec intérêt « des affaires de l'art à l'art des affaires » ne pouvait que se féliciter de ces tours de passe-passe. Le texte du cartel présente du reste Warhol comme ayant été identifié au titre d'artiste faisant partie d'un courant artistique dit du « réalisme capitaliste », par référence à son pendant, le réalisme socialiste, d'URSS...

Sur le cartel des sérigraphies de dollar on peut lire cette date ambiguë de 1982 (dans une réimpression de 2013). Une réimpression posthume, mais légale donc, figurant en sus dans la collection du MUHKA...

La troisième œuvre présentée est de Félix Gonzalez-Torres et consiste en un T-shirt blanc en coton sur le dos duquel est écrit la phrase « Nobody owns me ». Une œuvre ayant pour titre « Untitled », datée de 1994, conservée dans une collection anversoise. Ce T-shirt provient d'une série limitée produite par Agnès B. ayant invité l'artiste à collaborer à son entreprise de mode... Le cartel développé, en plus de nous mentionner ces informations, insiste sur le fait que l'artiste a vécu les années Reagan, très portées vers le développement du néolibéralisme, non sans être aussi paradoxalement des années de grand contrôle et de grande répression des minorités.

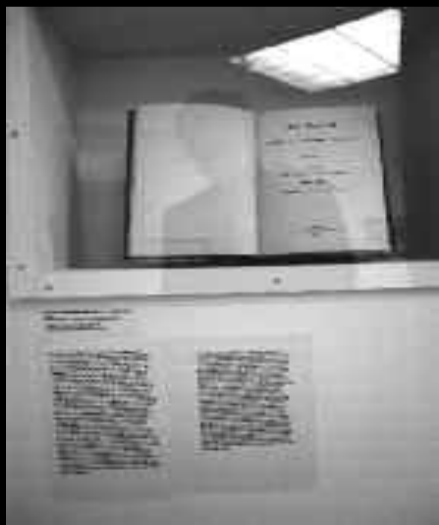
La quatrième « œuvre » consiste justement en un ensemble de drolatiques éléments, à savoir des disques vinyles, dans un emballage évocant des contes enregistrés pour enfants, voire des disques de chansons populaires, faisant entendre des discours célèbres de Reagan, qui était originellement un acteur : *Rendezvous with Destiny* soutien du jeune Reagan en 1964 à son aîné Goldwater ; *A record from Ronald Reagan to all Californians* appel à voter en sa faveur pour son élection comme gouverneur de la très branchée et très « jeune » Californie ; *Freedom finest hour*, récit d'un colon de Boston lors des premiers temps de l'Amérique ; *Young America's Foundation* discours de soutien à cette association de jeunesse conservatrice, la YAF, en 1975...

La cinquième « œuvre » est à nouveau de Warhol. Il s'agit d'un billet d'un dollar signé par l'artiste qui avait coutume de faire ainsi des autographes...

Juste après, vient une sixième œuvre en la forme d'une vidéo d'un nouveau maître de l'ambiguïté en la personne de l'artiste hollandais Renzo Martens, qu'on a beaucoup vu dans le monde de l'art ces dernières années pour des raisons similaires à Meessen, quoique le batave tende à jouer une toute autre partie, plus ambiguë et multiple. Son premier coup fumant remonte à 2008, avec un film nommé *Enjoy Poverty*. Dans ce film, Martens se présentait à l'image comme un bizarre personnage entreprenant d'enseigner les rudiments d'un certain photojournalisme avide de misère africaine, à des pauvres africains eux-mêmes. Comme s'il s'agissait de leur apprendre à « faire de l'argent » avec leur propre pauvreté plutôt que de s'en laisser dépouiller l'image, à valeur lucrative, par des photojournalistes structurellement plongés dans des dilemmes moraux, pas souvent pris en compte par ces derniers. Il expliquait ainsi avec une froide détermination à des pauvres africains déconcertés la meilleure manière de valoriser tel ou tel drame les affectant. Image fort stupéfiante livrant en miroir les mécanismes de la médiatisation de la misère.

On le vit dans les années suivantes poursuivre son entreprise, c'est le cas de le dire, en imaginant un nouveau stratagème consistant cette fois à former une communauté d'artistes locaux à produire des œuvres en terre, converties en chocolat à Amsterdam, et vendues dans divers lieux du monde de l'art occidental, dans une représentation à nouveau très vicieuse des systèmes capitalistes à l'œuvre tant dans le monde de l'art que dans le monde du commerce des matières premières. Comme si Martens se faisait le « galeriste » de ces artistes improvisés, ou plutôt de ces artistes « forcés », mais artistes forcés prenant étrangement goût au jeu, sentant venir le souffle de l'argent et réagissant avec un certain affairisme comme presque tout artiste en somme, quelle que soit sa couleur de peau.

Poussant le concept plus loin encore et entrant par là vigoureusement dans les débats sur la restitution des objets africains, Martens a fait



construire un invraisemblable « White cube » au milieu de la brousse, à Lusanga en République Démocratique du Congo, anciennement Leventville, en référence à Unilever qui y avait établi sa première plantation d'huile de palme. Unilever ayant été un grand sponsor d'institutions artistiques européennes, comme la Tate de Londres ou le Ludwig Museum de Cologne. Construction réussie grâce à l'argent récolté par sa petite entreprise provocante, rachetant des terres à un géant de l'agroalimentaire, dans l'intention affichée, toujours teintée du même rire jaune « d'en faire des jardins écologiques ».

Le film dévoilé dans *Monoculture* se présente comme le nouvel opus de Renzo Martens, nommé *White Cube*, 2020. En fait ce n'est pas l'original complet, mais plutôt un bref *trailer*. « Par le réalisateur d'*Enjoy Poverty* » claironne-t-on dans cette bande annonce d'une façon aguicheuse, ce qui aurait presque tendance à choquer vu l'enjeu moral du film. Et de voir aussi cette espèce d'anticipation d'un épisode du film où l'on aperçoit Martens dans son propre rôle tomber en de « sincères » pleurs, quant à la difficile tenue de son entreprise aux allures « sociales », dans une mimique de télé réalité façon Koh-Lanta, voire des personnages exagérément passionnés du Caravage. Au point qu'on ne sache plus s'il faille rire ou pleurer, compatir ou se distancier.

Cette salle ne s'arrête pas sur cette vidéo. Il faut encore mentionner la présence d'ultimes éléments significatifs.

Il y a d'abord un ensemble dédié à nul autre que Joseph Beuys. La notice nous explique que Beuys à partir des années soixante, ne cessa de mélanger tant et plus sa pratique politique et sa pratique artistique, érigeant même son engagement artistique en une œuvre. Ce qui est montré ici est une sorte de fascicule/manifeste exposant son désir d'une « troisième voie », soit d'une démocratie directe, fondée sur la créativité, l'action, la nature...

Pour finir (si l'on peut dire, avec l'Everest) arrive la présentation du fameux pensum de Karl Marx, en sa boîte murée, sous plexiglas, doublée de sa notice. Et enfin, une interview, et toute une série de livres et de disques audio par Ayn Rand, une écrivaine improbable, ayant émigré de Russie en 1926 pour s'installer aux Etats-Unis, et y développer une œuvre à vocation philosophique. Elle a défendu une tendance nommée *l'Objectivisme*, défendant une éthique extrême du capitalisme, passant par un credo inamovible dans l'égoïsme, battant en brèche toute idée de collectivisme. Idéologie se présentant d'abord sous les traits d'une œuvre de romancière...

Votre compte des vivres est achevé, et vous voilà tout haletant. L'altitude, déjà pesante dès les premiers contreforts, s'impose à vous. Elle ne vous lâche pas... Mais vous recueillez aussi les fruits de vos efforts, car désormais un panorama s'ouvre devant vous : celui de cette salle choisie, détaillée aux jumelles. Vous pouvez maintenant réunir les éléments, les lire, les unir, pour tracer avec plus de sûreté votre chemin.

Il ne faut pas commencer par Warhol, mais bien par la salle elle-même, et sa position sur le plan de l'exposition. S'il s'agit d'un passage obligé de l'aile droite vers l'aile gauche, c'est parce qu'elle illustre ce corridor forcé qu'est devenu la Méditerranée et une partie de l'Europe de l'Est pour les migrants. L'exposition se dévoile donc soudain aussi sous la forme d'une géographie masquée. Cette géographie réelle (pointant une zone du monde) vient doubler la géographie irréaliste de l'exposition qui, comme on l'a soulevé plus haut est d'ubiquité numérique. L'exposition s'avère avoir ceci de particulier qu'elle fait se superposer ces deux géographies, l'une digitale, l'autre topographique. Cependant, il faut y ajouter une couche géopolitique : les pays suggérés dans cette exposition ne s'articulent pas toujours les uns aux autres comme il le font géographiquement sur la planète mais plutôt géopolitiquement. Ainsi, la salle d'entrée représenterait volontiers la Belgique et les Pays-Bas. La salle de l'autre entrée (on a dit que c'était une double porte vitrée qui introduisait à l'exposition) représenterait quant à elle les pays du Nord de l'Europe. Une vidéo projetée dans cet espace assombri signée par la suédoise Asa Sonjasdotter en serait l'indice, d'autant qu'elle traite de la question des semences et de l'origine, scandinave, de la sélection univoque de certains germes pour enseignement universel, ce qui a conduit plus tard aux dérives des OGM's. Toute proche est ensuite l'œuvre d'un artiste indien : N.S. Harsha. La Scandinavie serait donc ici accotée à l'Inde pour les raisons que l'on connaît : tout ce qui a été révélé autour de Monsanto, des brevets sur les semences, du suicide des paysans indiens incapables de faire face aux dépendances créés à l'égard de ces sociétés privatisant le vivant. On a donc ici un glissement illogique d'un point de vue géographique, mais logique d'un point de vue sociopolitique et géopolitique.

Notre salle de transit obligatoire ouvre en outre sur toute une partie de l'exposition, dans l'aile gauche qui dépeint à demi mots l'imaginaire du Maghreb et des pays arabes. Ce qui est logique d'un point de vue topographique et sociopolitique. Puisque c'est de la bordure de ce territoire aux portes de l'Europe que s'élancent les migrants.

La deuxième lecture qu'il convient de faire de cette salle est cette fois architecturale. Si la forme de cette salle est incertaine, mélangeant le rectangle à une forme plus diffuse, si elle suscite ce sentiment, cette sensation physique d'être incommode, c'est bien parce que la Méditerranée est devenu cet espace d'un entre-deux inconfortable : entre le rectangle cernable, contrôlable, apte à être quadrillé par la flottille de défense de l'Union Européenne, et une forme dangereusement incertaine, mi géométrique, mi accidentée, représentant métaphoriquement le trajet que les passagers annoncent (une ligne droite vers l'autre côté) et ce qu'il est en vérité (une voie accidentée soumise aux aléas des



flots).

Mais ce n'est pas tout : si cette salle donne ainsi cette sensation au spectateur, de par sa forme, sa lumière, sa disposition sur le plan de l'exposition, que « rien n'y tient » (comme si le white cube ne créait pas de dialogues entre les œuvres, mais autorisait seulement des monologues), qu'elle est transitoire, et inconfortable, c'est aussi parce qu'elle est la représentation métaphorique du *white cube* qui est prisme à fantasmes. Le white cube est ce fantasme hygiéniste que la crise sanitaire met prodigieusement en relief. Il est le fantasme d'une science qui décortique l'élément naturel sur fond neutre. Il est tant et plus le fantasme du monde de l'art qui est en train de se digitaliser, de s'affranchir non seulement des espaces de monstration, mais déjà aussi de la dimension physique de l'œuvre : son fantôme photographique (voire tridimensionnel) suffisant bien désormais (cf. les foires en ligne qui se sont multipliées en 2020). Il est la métaphore du musée, cette institution sacrée, avec ses codes de conservation consensuels. Le musée qui a pris également des airs de Père blanc colonisateur. Car en effet, c'est un des arguments utilisés en Europe pour refuser la restitution des objets d'art aux africains que de dire qu'ils n'ont pas les outils muséaux pour recevoir en retour ces collections d'objets volés. Sous-entendu qu'ils n'ont pas les bonnes conditions de conservation que les musées européens garantissent. Cependant, ces codes de monstration de l'art qu'on ne peut pas toucher, qu'on doit conserver dans des conditions alpha sont des codes occidentaux. Notre rapport clinique, scientifique, hygiéniste, possessif au passé, que nous prenons pour acquis n'a peut être pas tant la valeur universelle qu'on prétend, dès lors qu'une œuvre d'art peut aussi s'inscrire en d'autres temps et lieux dans des contextes d'usage, d'oubli, et non d'admiration distante ou possédante.

Les promoteurs du white cube du monde de l'art se trouvent donc être, sans le réaliser, dans la peau même des colons qu'il entendent aujourd'hui contester. Avec le white cube, c'est aussi une figure de l'artiste qui est imposée discrètement hors de l'Occident. Si on construit un white cube en Afrique, on plante aussi la figure élue de celui qui produira l'objet contemporain agrémenté de son supplément de valeur qu'on y introduira. Ce qui est immédiatement un générateur d'exclusions, comme les artistes en Occident en font d'ailleurs depuis l'avènement des musées d'art contemporain l'amère expérience. Tous ces éléments sont bien sûr mis en exergue par le film/trailer de Renzo Martens.

La forme condensée d'un trailer est aussi intéressante ici car elle est l'évocation parfaite du mirage. Or, au-dessus de la Méditerranée aujourd'hui plane le mirage, dans un sens comme dans l'autre.

Le regard de l'Afrique sur l'Europe est bien sûr nourri du mirage du confort et du luxe, suivi de près par celui de l'ordre et de la justice. La réalité économique d'un migrant est pourtant éloignée de celle vantée par tout l'appareillage publicitaire et médiatique du capitalisme à l'occidentale. Quant au mirage de l'ordre et de la justice, les migrants en font vite l'expérience en constatant qu'ils sont pris en otage entre diverses factions et législations une fois arrivé sur la mer ou le sol étrangers : droit de la mer obligeant les marins à recueillir les naufragés, droit ou coups de force semi légal italien ou hongrois ou turc, législation hésitante au niveau européen etc.

Le regard porté sur l'Afrique par l'Europe est lui aussi faussé par le mirage, tant au niveau de l'ordre et de la justice (cette conviction que l'Afrique est en désordre), que d'un luxe vu non plus tant dans les objets de fantasmes habituels que dans un rapport d'authenticité à la nature, aux rites, au temps. Ce qui peut ne pas correspondre du tout au vécu passé et présent des populations africaines.

Continuons à analyser les œuvres en présence dans cette salle. Ce qu'elles racontent individuellement et dans leurs combinaisons au-delà des indications données dans les cartels.

Le cas Warhol est prodigieusement traité, quand bien même il nous oblige à nous avancer sur des terres très délicates. Le choix d'avoir d'une part une Marylin inversée et donc noire et de l'autre des dollars « qu'on invente » (des sérigraphies faussement autorisées, comme on l'a expliqué), évoquent à eux seuls une quantité incroyable de phénomènes actuels.

La Marylin noire incarnerait au moins deux figures : ce serait la figure de l'héroïne/amazone non plus blanche mais noire que l'opinion publique gagnée par l'anticolonialisme et le féminisme semble désormais exiger, ce que le capitalisme est extrêmement prompt à accepter, dès lors que c'est pour lui une nouvelle occasion de plus-values.

Il est tout à fait stupéfiant de voir comment réagit le marché de l'art ces dernières années, qui entreprend d'établir à une vitesse folle un nouveau catalogue des valeurs établies et prometteuses de l'art contemporain, colorés des nouveaux filtres afro-américains, ou afro européens (non pas tant simplement africaine). Les cotes ascendantes de Kerry James Marshall, Kehinde Wiley, Linette Yiadom-Boakye, Amy Sutherland en sont quelques typiques exemples. Qu'on ne se méprenne pas (le débat est si brûlant) : il est certainement plus que légitime de vouloir introduire des nuances féminines ou postcoloniales dans le catalogue indéniablement injuste des valeurs de l'art et on ne remet pas en cause le superbe talent des artistes précités. Ce qui est peut être moins légitime, c'est de pousser à le faire sans remettre en question ce système de survalorisation de la création d'un individu, qui est à la base du récit de l'histoire de l'art tel que valorisé par le marché ultra capitaliste de l'art. Or, c'est ce que génère incidemment le militantisme pro afro-américain ou afro européen qui demande un nouveau panthéon que le capitalisme chiffre aussitôt, sans que les militants ne s'en offensent, au contraire (les stars de la musique afro américaine sont les premiers à acheter ces artistes sur le marché de l'art et à faire grimper leurs cotes).

L'autre figure qui se dessine avec cette Marylin inversée amenée dans cette salle d'exposition est l'amazone afro américaine non plus dans le champ des arts plastiques mais dans celui de la musique RnB/Hip Hop : nous voulons parler de Beyoncé, de Rihanna, de telles artistes que des millions de gens suivent, et dont le pouvoir d'influence est énorme. Le pouvoir d'influence, mais aussi de séduction. Nul doute que Warhol, s'il avait été vivant, se serait intéressé à elles, comme il le fit autrefois avec bien d'autres artistes ultra médiatisés. Ce pouvoir d'influence et de séduction se développe selon des modes qui apparaissent à l'examen fort ambigus. Par exemple, si Beyoncé et Rihanna montent au créneau féministe, elles le font aussi dans toute leur splendeur capitaliste. Il suffirait d'une analyse sommaire, pour noter combien de telles personnalités soutiennent des discours progressistes tout en renforçant sans scrupules bien des valeurs du capitalisme dans leur approche de l'image (la fascination pour l'or, le doré, le culte de la beauté, de la domination guerrière, d'un certain narcissisme etc). Cet éclat de l'image capitaliste, tenue à bout de bras par des artistes RnB/Hip Hop afro-américaines (s'ajoutant aux artistes pop blancs ou blanches précédemment valorisées pour divers desseins tout aussi économiques) continue à alimenter puissamment le mirage qui trompe les migrants africains se jetant en Méditerranée pour l'atteindre.

La Marylin noire, et les dollars qu'on « invente », deux symboles plus que récurrents dans le monde du RnB. Et ensuite des sérigraphies de dollars posthumes, disions-nous, qui figurent « dans la collection du Muhka ». Utiliser cette seconde œuvre en quatre exemplaires de Warhol dans cette salle est tout aussi génial. Nous allons voir pourquoi.

En 2020, on a assisté à un phénomène a priori stupéfiant : la capacité de grandes institutions à « créer » de l'argent à partir de... rien, afin d'arroser divers secteurs mis en difficulté par la pandémie. La presse a tenté de nous expliquer vaille que vaille les complexes mécanismes

économiques qui « autorisaient » ces émissions de devises, transformant la dette d'aujourd'hui en levier de demain, et autres récits alarmés sur lesquels le capitalisme n'aime point faire la clarté, se rangeant volontiers derrière le voile de la dite complexité de la finance. Il n'empêche que ce que cela a surtout révélé, c'est la considérable relativité/volatilité/artificialité de l'argent à un haut niveau de pouvoir, alors même qu'à un bas niveau de pouvoir (d'achat), l'argent n'est nullement relatif. L'argent est donc une chose qu'on « crée », et que les institutions publiques « garantissent » (un peu comme ici, le MUHKA en tant que musée public garantit la valeur de ces éditions posthumes de Warhol en les achetant et en les conservant, sur base du cours du nom/valeur de l'action Warhol). Mais si on crée l'argent, cela signifie qu'on crée simultanément les concepts mais aussi les réalités de richesse et de pauvreté ! Or, si ceux-ci sont artificiellement créés, alors cette création est indéniablement inégalitaire, cruelle et scandaleuse.

Dans le même temps, il y aurait aussi un discours en apparence moins déprimant à tenir ici, qui ne serait pas loin d'être son plus complet contraire : ce serait le rapport entre argent et créativité. Ce que Warhol avec son dollar autographe montrerait (aussi) avec son habituelle maestria décontractée. Il semble dire : « j'ai le pouvoir d'aller plus vite que l'argent, de faire en sorte que le pouvoir de ma créativité domine le pouvoir de l'argent ». C'est même suggérer que la créativité aurait cette capacité de supplanter l'argent en tant que valeur universelle. Un beau postulat, utopique. Encore faut-il avoir la force d'un Warhol pour tenir à distance le puissant capitalisme, qui n'aime rien tant que de déclasser les anciennes valeurs pour en désigner de nouvelles, en ramassant les plus-values au passage. Ce type de discours positiviste valorisant la créativité comme valeur plus forte que l'argent existe déjà dans le capitalisme actuel, en réalité. Observons de façon symptomatique le phénomène des crypto monnaies (après tout, je peux inventer ma devise sans me soumettre aux autres existantes), celui concomitant des hackers (avec mes talents informatiques, je rançonne ces institutions ou des entreprises, me plaçant au-dessus des lois régissant habituellement les échanges de capitaux) ou des écoles d'informatique à la sauce Google ou Apple (nous allons dans des quartiers défavorisés pour montrer que tout individu même sans faire de parcours dans de grandes écoles, peut entrer dans le jeu de la création informatique, avec des carrières et des salaires à la clé). Drôles d'utopies, sans aucun doute. Bien ambiguës ces utopies... L'ambiguïté : le maître mot du capitalisme...

En parlant d'utopie et donc de philosophie, c'est également très intéressant de montrer dans cette salle le *Capital* de Karl Marx, les productions d'Ayn Rand, et les manifestes politiques de Beuys.

Quelque part, si Karl Marx arrive ici, c'est pour exemplifier le fait que la dynamique du capitalisme est binaire, et qu'il est semble-t-il impossible de la transformer en une dynamique cathartique, en trois temps (thèse/antithèse/synthèse). Comme si le capitalisme et ses mirages ne permettraient que cet interminable mouvement de balancier entre le maître et l'esclave, l'un se hissant sans cesse au-dessus de l'autre. Comme si Marx, avait paradoxalement assis lui-même cette binarité, alors même que ses intentions étaient autres, étaient communistes, cathartiques et non capitalistes. Comme si Marx en voulant faire communisme avait produit la meilleure analyse du capitalisme qui soit.

C'est aussi ce paradoxe qu'Ayn Rand exemplifie. Ici, nous avons une romancière populaire qui se mue en philosophe « objectiviste ». Elle commence par rédiger des romans qui sont sensés aboutir dans les maisonnées du plus grand nombre, dans une sorte de communion littéraire de détente, de loisir, pour ensuite affirmer que le capitalisme est le moins mauvais voire le meilleur système qui soit. Elle survalorise les mérites d'un libéralisme égoïste. Or, il est à parier que son lectorat serait bien incapable de s'engager dans une course libérale au succès : il n'en aurait pas la force, car cette course demande une énergie considérable. Le paradoxe (synonyme d'ambiguïté, et donc de capitalisme) est d'autant plus fort dans son cas quand on regarde sa biographie, puisque, comme nous le disions, Ayn Rand a émigré de la Russie pour se rendre aux Etats-Unis. Elle a donc effectué une migration qui est bien plus que géographique. Elle a migré d'un espace philosophique à un autre, dans une sorte de reniement des valeurs de son pays d'origine (reniement que la migration engendre souvent, voire exige, à l'image de ce « parcours d'intégration » dont il fut question en Belgique). Ce type de reniement, on le connaît bien dans l'histoire du capitalisme : tant de figures initialement associées à la contre-culture (Jerry Rubin par exemple, ou encore un Steve Jobs, à sa manière) semblent avoir effectué le même chemin, la même déportation volontaire dans le camp qu'ils critiquaient au départ. Comme si « en toute objectivité », il fallait se résoudre au capitalisme, « pour le bien même de l'humanité ».

Il y a enfin le cas de Beuys. Il viendrait en fait ici représenter un autre phénomène à l'œuvre dans notre société. Si Warhol incarne l'art contemporain que l'on connote de notions d'argent. Beuys lui incarnerait l'art contemporain que l'on connote de notions de socio écologie, de pouvoir cathartique, de spiritualité. A priori, on pourrait se dire que ce sont là des domaines de l'humanité qui appellent le désintéressement. Ce serait « immoral » de réclamer de l'argent pour agir en ces eaux. Or Beuys a mené son combat politique sans jamais cesser de soigner son image et sa valeur dans le monde de l'art : monde de l'art muséal d'une part (équivalent des états donnant des garanties sur les valeurs dans l'univers de la finance) monde de l'art commercial de l'autre, à savoir les galeries (équivalent dans le monde de la finance des entreprises privées). Il a alimenté cette image, à valeur sonnante et trébuchante, en renforçant un « marketing » se risquerait-on à dire, orienté vers les figures du shaman et du guide du peuple.

Il est loin d'être le seul à occuper un tel type ambivalent de position. Il

y a aujourd'hui sur Internet ces nombreuses figures de « gourous », dont l'Etat se méfie grandement et qu'il entreprend de contester par voie judiciaire ou de presse, dès que l'occasion se présente pour motif que sont diffusées par leur biais des théories du complot, ou des modes de vies immoraux. Se profile aussi dans cette réaction une jalousie tacite du pouvoir politique officiel pour le gourou qui tirerait profit matériel de l'incrédulité du bon peuple (comme si le pouvoir politique officiel, lui, était exempt d'une telle extorsion). Le procès fait à ces gourous de l'ère digitale peut être moralement juste (il y a indéniablement des escrocs dans le tas), ou injuste (dans certains cas, ce qui est vu comme une secte n'est autre qu'une communauté d'êtres humains tentant de résister aux valeurs destructrices du capitalisme). Toujours est-il que l'argent, que le profit, peut bel et bien exister dans cet univers dit alternatif.

Une autre manière pour le capitalisme de se renouveler consiste à épouser précisément les thèses écologistes, non sans les retourner subrepticement à son avantage. Il est beaucoup question aujourd'hui de cette rhétorique écologiste, en vérité néo-capitaliste : « L'écologie va créer de l'emploi, va créer de l'activité économique, du profit. Et plus encore : « Si on n'anticipe pas cette nouvelle révolution industrielle verte, nous manquerons le coche ». Que cette nouvelle révolution industrielle verte (ou numérique, car les états insistent aussi beaucoup sur cette importance d'apporter partout la bonne parole du numérique) génère en bout ou en début de course son nouveau lot d'épuisement de ressources est chose tue. C'est hélas le cas avec l'éolien et le solaire, créant de nouvelles pollutions. Sans parler du digital, dont l'impact environnemental est en croissance énorme. Mais cela importe peu car ce qui compte, en définitive dans tout ça, c'est que le capitalisme se soit recyclé, ait mué (pour utiliser un verbe plus beuysien)...

Les deux dernières œuvres de cette salle, enfin... Félix Gonzalez Torres d'un côté, et les « disques » de Reagan, de l'autre.

La question de la jeunesse ressort surtout de la présentation de ces disques et discours de Reagan : le discours à cette association de jeunes militants ; lui, jeune militant promouvant son aîné ; la référence à la jeunesse de Californie ou la jeunesse/genèse de l'Amérique. La jeunesse intéresse considérablement le monde politique et le capitalisme, en un constant et problématique entrelacement, parce que dans les deux cas, c'est la promesse d'un avenir, d'une survie, d'un entretien de valeurs dans le temps. On doit vendre le rêve capitaliste ou les des valeurs politiques données au plus tôt, de sorte que cela soit si vite intégré que cela guidera toute une vie. Un phénomène édifiant existe aujourd'hui en la matière : Youtube. Le désir de devenir youtubeur à succès est une vocation que la jeunesse actuelle semble épouser avec toujours plus d'ardeur et de précocité. Il y a des starlettes de Youtube qui ont à peine 5 ou 6 ans d'âge, que l'on voit se « professionnaliser » en un temps record, afin d'obtenir des revenus soit en produits, soit en monnaie puisque Youtube rémunère ses diffuseurs les plus populaires. Il existe même aux Etats-Unis des « camps de vacances Youtube » pour jeunes enfants dédiés au tournage de contenus vidéos et à la conception d'un compte et de son habillage marketing.

Ce phénomène est loin d'être uniquement américain, puisque Internet aidant, il fait miroiter à la jeunesse du monde entier cette possibilité de revenus et de visibilité ultra précoces.

La violence de cette avidité du monde politique et numérique pour la jeunesse réside bien sûr dans ceux qu'elle exclut sans vergogne, à savoir les gens plus âgés. Elle les exclut parce qu'ils ne sont pas les consommateurs de demain. Et elle les exclut aussi de facto parce que ces générations perdent le fil des évolutions technologiques. La technologie les décline, elle qui est l'instrument de prédilection du capitalisme puisqu'elle génère constamment de la nouveauté et des revenus d'une part, en mises à jour obligatoires du matériel usité, de l'obsolescence de l'autre. Tout ça est donc à nouveau « marxiste » (le Marx qui s'est trompé de sujet), puisque c'est aussi la logique de l'esclave (l'enfant) qui renverse son maître (l'adulte) pour le contraindre à son tour à l'esclavage (technologique).

L'œuvre de Félix Gonzalez Torres, comme souvent, est la plus poignante. On pourrait se dire que les derniers bastions, a priori imprehnables pour le capitalisme, de l'être seraient l'intimité et la révolte. Or, ils sont conquis eux aussi. La preuve avec cette œuvre terrible de Gonzalez-Torres : un simple T-shirt de coton, titré « Untitled », avec cette phrase sur le dos *Nobody owns me*, œuvre que détient un collectionneur anversoïse...

Personne ne me possède. Personne ne me contrôlera, et je le clame haut et fort dans la rue ou sur Internet. Je le clame lors de manifestations qui réunissent mes camarades de classe, et tant d'autres, parfois dans le monde entier, simultanément. Personne ne me contrôle, ne me contrôlera, cependant il est un fait que je porte tel vêtement, et utilise tel objet produit par des sociétés promouvant les situations contre lesquelles se dirige ma clameur. N'est-ce pas contradictoire ? N'est-ce pas un combat perdu d'avance puisque nos lignes arrières sont prises ? Ce t-shirt que pourtant j'aime porter, qui me définit, auquel je m'identifie. Ce t-shirt fait de coton, produit de toute une chaîne d'exploitations anciennes, actuelles et peut-être même futures...

Personne ne me possède : je ne suis aimé de personne. Pour que quelqu'un m'aime, il faut que je sois quelqu'un. Il ne faut pas que je sois « Untitled ». Il faut que je devienne quelqu'un, et pour cela, il faut que je devienne une marque, ou que je porte une marque. Soit je la forge (et cela demande de constants efforts de création, de production, de marketing), soit je l'achète toute faite, même si je sais que ce n'est que parure. Que cette image cache un vide. Qu'en fait, en dessous, je suis quand même « Untitled ». Si par chance, j'ai réussi à m'affirmer dans le monde, à être par exemple un artiste... Etre artiste, c'est tout de même le plus bel idéal. Un idéal très dépendant du capitalisme à vrai dire. Mais qu'importe, laissons-nous bercer par ce doux rêve de coton.

Devenant cet artiste, que se passe-t-il ? Nous devenons un objet de convoitise pour le capitalisme même. Une autre marque va vous désirer. Un autre « somebody ». Agnès B. va vouloir collaborer avec Gonzalez-Torres, l'artiste. Parce que son aura, l'image d'éternelle jeunesse qu'il véhicule sert les intérêts de la marque de prêt-à-porter. Et que c'est tentant d'enfiler ce t-shirt, cette aura. L'image de Gonzalez-Torres est d'autant plus commode qu'elle est de jeunesse brisée par le VIH, la maladie de l'amour. Une image romantique, cool. Et une image sociale, fabriquée à la va-vite. Car c'est social, le VIH : universel, cool, social, mondial. D'ailleurs, quand il y a des grandes causes humanistes ou humanitaires (une pandémie par exemple), on demande aux artistes de faire un geste, de prêter leur image diaphane pour faire de l'argent, si possible à grande échelle, pour la bonne cause. Puisque personne n'est possédé par personne. Pas même par soi-même. Tout le monde est généreux, altruiste : personne n'est quelqu'un dans ces cas-là. On est tous tout le monde. C'est la grande communion. Présidé par le pape. Qui lui aussi dira que personne ne le possède. Certainement pas le démon. Je ne suis pas possédé. Au contraire, je suis sans titre, sans titre de noblesse. L'humble parmi les humbles. Quant à moi, collectionneur anversoïse, personne ne me possède non plus. J'ai de l'argent. J'ai dégagé des bénéfices. J'achète de l'art contemporain. Moi, personne ne me possède. Je me suis fait tout seul. Je suis un « self made man ». Je ne suis l'esclave de personne. Je suis libre. C'est moi qu'on veut posséder. Le musée de ma ville n'a pas eu mes moyens. Il n'a pas cette œuvre de Gonzalez-Torres, alors le musée me l'emprunte. Je pourrais éventuellement revendiquer une place dans le conseil d'administration du musée pour cette faveur. Personne ne me possède, et moi je peux posséder. Je peux faire d'une institution publique mon esclave, du haut de ma puissance privée... Je serai le maître de ce musée. Warhol aussi dira : personne ne me possède. Il le dira en signant des dollars de son nom. Le dollar, c'est moi, c'est mon nom. Le dollar c'est moi, pour peu que tout le monde me possède. Que tout le monde désire me posséder. Pourvu que cela dure, songera Andy en son for intérieur...

Quand on passe en revue les personnalités présentes dans cette salle, il y a un dernier éclair de lumière qui jaillit, autre trait de génie de Nav Haq. En vérité, chacune d'elles représente une figure morale associée à la religion catholique. Le catholicisme a eu une importance majeure à la fois pour guider le colonialisme et pour définir les bases du système capitaliste (fondé sur l'extorsion à bas prix de ressources naturelles dans des pays du tiers monde). Le catholicisme a offert le « cadre moral » à toute cette entreprise. Qui trouve-t-on réuni en ce « concile » réuni en bord de Méditerranée ? Marylin en représentation de l'ange et du démon, de l'ange blond, et de l'ange noir. Warhol, bien sûr, en pape. Le *pape du pop art*, ainsi qu'il fut nommé. Beuys en grand prêtre, en pèlerin. Gonzalez-Torres en martyr, en celui qui, conscient des torts causés tente en lui, en son corps l'impossible pénitence, l'impossible catharsis. Ayn Rand en orthodoxe, en mère supérieure de couvent, en bigote, voire en papesse. Marx en prophète judéo luthérien. Reagan, en prédicateur qui, en son église ou sur les places tente d'influencer la foule en sa vie civile. Et enfin Renzo Martens en hérétique, en protestant, et en démon blanc et noir simultanément...

Vous êtes arrivé au terme d'une épuisante ascension vers le premier camp de base de l'Everest. Des compagnons ont renoncé en chemin. L'effort était trop grand. Quant à vous, vous savez à présent que vous n'irez pas plus loin. Cette exposition, sur le thème du rapport de l'homme à la complexité du monde est immensément dense. Elle lance en elle-même un défi à la presse qui, avec ses formats courts, son délitement socioéconomique, autorise de moins en moins un traitement de la complexité. La culture du format court, dans la presse, est la culture dominante. Il n'y a que dans une zone dissidente telle que celle qu'offre votre cher journal, qu'une étude nécessairement plus longue de la complexité soit possible. Que l'amorce d'une analyse, à tout le moins, soit possible.

Reste une question, fondamentale, en suspens. Où est l'issue ? Comment arrive-t-on au sommet d'un mont tel que l'Everest, et comment surtout en revient-on vivant ? En d'autres mots, quelle est l'utopie, la résolution du drame dépeint par cette exposition, dans son analyse implacable des mécanismes et extrêmes de notre monde ? L'espoir fait vivre ; l'homme vit d'espoir... Et le capitalisme demande un *happy end*...

Cet Everest-là, pourtant, ne vit pas d'espoir. Le sommet le plus haut de la Terre, n'a pas ce besoin. Il est là, dans sa majesté immuable de glace et de pierre. Quiconque parviendra à la gravité obtiendra ce qui froidement s'y trouve : un panorama complet du monde, tel qu'il est, tout autour, là en bas. Une image complète du monde constitue un espoir. Car on peut au moins le parcourir des yeux, en entier.

Yoann Van Parys



Giovanni Anselmo
PARTICOLARE, 1972-1974, 1 projecteur
Installation view Micheline Swaenzer, Anvers 2021

Retours et regards croisés sur certaines figures, tout aussi emblématiques que diversifiées, des avant-gardes désormais historiques des années 1970, par le biais de trois expositions qui leur sont consacrées.

D'Anvers...

C'est l'énigmatique Stanley Brouwn (Suriname, 1935 - Amsterdam, 2017) qui est le principal protagoniste d'un trio réuni par la galerie Micheline Swaenzer à Anvers, puisqu'une dizaine de ses œuvres y sont présentées. Y font écho la double projection PARTICOLARE (1972-1974) d'un artiste qui lui était proche, Giovanni Anselmo, et d'un petit triptyque ("Architectural Ornament Nice", 1989) de la compagne de ce dernier, la plasticienne Marion Möller. Une histoire de famille donc, entre artistes d'une part et une galerie fidèle à ceux-ci de l'autre. En effet il s'agit ici de la huitième exposition personnelle de Stanley Brouwn depuis 1985 avec la galerie anversoise. Elle en a par ailleurs organisé trois avec Anselmo, dont en 1994 un rare duo avec les deux artistes. On soulignera aussi que cette galerie d'envergure internationale - qui fêtera ses quarante ans d'activités cette année - a toujours soutenu un fort contingent de plasticiens belges. Ils sont une petite dizaine, et non des moindres, en effet, sur les trente artistes représentés par l'enseigne à travailler en Belgique (David Claerbout, François Carlet, Anne Daems, Jos de Gruyter & Hamid Thys, Lili Dujourie, Jef Guys, Ann Veronica Janssens, Guy Mees, Martine Wéry). Rares sont les galeries de ce niveau à pouvoir proposer un tel bilan.

Mystérieux Stanley Brouwn donc, qui refuse de voir publier toute donnée biographique ou bibliographique, ainsi que des images de son travail. Cette position extrême qui s'est accentuée au fil des années - il faut remonter à des ouvrages datant des années 1970 pour disposer de quelques éléments tangibles concernant son travail (1) - implique que la rencontre physique avec son œuvre est primordiale, puisqu'elle en devient la seule source de connaissance de celle-ci. Beau pied de nez à l'heure des réseaux sociaux tout puissants et des expositions "on line", œuvres succédanés qui conviennent surtout au marché de l'art.

Or, sous ses aspects quelque peu sévères et désincarnés, l'œuvre de Stanley Brouwn repose sur un type bien particulier de relation humaine, la mesure d'une part, la distance de l'autre, le plus souvent en rapport avec la situation géographique, proche ou lointaine, de sa propre personne.

L'exposition anversoise offre un aperçu représentatif de la démarche de Stanley Brouwn avec trois séries d'œuvres : les tables avec les "pieds" comme mesures de référence, des œuvres sur papier, dont une pièce historique du registre initial sa production, *the way brown* (1961) et deux socles en bois. Ceux-ci viennent prendre place au centre ou à la périphérie de l'espace de la galerie, opérant une réelle mise à distance du

travail, par son aspect monolithique. Cet ensemble est indexé à ses extrémités par deux projections tout aussi minimalistes des PARTICOLARE d'Anselmo. En contrepoint le triptyque de Marion Möller, avec son côté baroque, paraît presque incongru dans cet ensemble tracé au millimètre. Cette importante présentation du travail de l'artiste hollandais, souvent associé au mouvement conceptuel, offre un aperçu convaincant de sa démarche pour qui veut en dépasser la retenue minimaliste. Elle se prolonge par une démonstration peut-être encore plus radicale à la galerie Jan Mot à Bruxelles.

... à Bruxelles.

Cette nouvelle exposition chez Jan Mot pourrait en quelque sorte être considérée comme la quintessence du travail de l'artiste hollandais. Elle est composée de deux parties, à commencer par un rare ensemble de quatre pièces. Toutes portent le même titre, à une donnée près, la mesure de la distance entre l'artiste et le lieu cible, ce qui génère "À cet instant, Stanley Brouwn se trouve à une distance de x... de ce lieu" (1987-1995). C'est bien entendu cette donnée qui différencie chaque œuvre, par ailleurs installée et disposée toujours de la même façon : une latte en aluminium d'un centimètre de large et de longueur variable déposée sur une table (une simple planche en bois, elle-même posée sur deux tréteaux, l'ensemble étant peint en gris des plus neutres) à chaque fois de même dimension. La variable est une des deux composantes essentielles du travail de Stanley Brouwn. La première est exprimée en pieds, la deuxième en aunes (cette ancienne mesure de longueur française, équivalente à quatre pieds, d'une longueur d'environ 1,20 m, différente d'une région à une autre, avant d'être définitivement supprimée au profit du mètre en 1840), la troisième est celle de la longueur d'un pas de l'artiste et la quatrième, celle du mètre. Si les œuvres sont indépendantes les unes des autres, elles constituent cependant un ensemble. Celui-ci offre la possibilité de se rendre compte, par ces quatre points de confluence, de la démarche de l'artiste, que l'indissociable cartel qui les accompagne permet de mieux saisir. Ces éléments purement abstraits (datant maintenant d'une époque avant la géolocalisation) possèdent néanmoins un fort pouvoir évocateur. Si le regard se pose la question de savoir où se trouvait Stanley Brouwn par rapport à ce lieu, c'est qu'il s'implique lui-même dans le processus, établissant ainsi des connexions presque virtuelles entre l'artiste, le lieu et lui-même. Expérience sensible donc, qui ne peut se prévaloir qu'en temps réel et présence physique. De ce point de vue, on comprend mieux ici la réticence de l'artiste à véhiculer toute image à propos de son travail. Mais, comme le démontre cette exposition bruxelloise, l'image n'est pas toujours absente de son travail. Elle l'est ici par le biais de la vidéo, support rarement utilisé par Stanley Brouwn, puisque, on ne lui connaît que deux œuvres de ce type, bien dans l'air du temps, celui du début des

Brouwn, Anselmo, Burgin, comme un air de famille



Vue de l'exposition « Staged Bodies » © Musée L.O. J'Orbigny

années 1970 (2). L'une fait partie du célèbre programme « Identifications » dû au pionnier en la matière, l'Allemand Gerry Schum et de sa galerie télévisée Fernsehgalérie. L'autre, présentée exceptionnellement ici, a été réalisée par la VRT en 1971, à l'instigation de l'artiste qui, comme il se doit, avait refusé un reportage sur son exposition d'alors à la galerie MTL de Bruxelles. Le projet de reportage se ruse donc en une création filmique, faite de dix séquences quasi identiques en temps et en lieu. La longueur de la séquence est celle des six pas que l'artiste répète dix fois, toujours au même endroit, sur un trottoir de la place Fernand Coq à Ixelles. Ces instantanés temporels définissent un court espace filmique, celui d'une distance à la mesure des pas de l'artiste, bien entendu invisible sur ces images qui culminent la banalité d'un environnement urbain.

« Staged Bodies » à Louvain-la-Neuve

Si de prime abord, tout sépare ce qui précède de cette exposition « Staged Bodies » consacrée à la « mise en scène du corps dans la photographie postmodernisme », toutes les démarches évoquées participent à la remise en cause des pratiques et des domaines artistiques incarnés par les avant-gardes des années 1970. Le texte comme la photographie ou les débuts de la vidéo n'y sont octroyés une place primordiale, à un moment où toutes les hiérarchies des genres, des techniques et des supports étaient battues en brèche. L'exposition néo-louvainiste aborde les différentes façons dont le corps a été mis en scène dans la photographie dite plasticienne. Pour Alexander Streiberger, l'initiateur et le commissaire de cette manifestation de haut niveau esthétique et intellectuel, « à cette époque, le traitement du corps se transforme radicalement : ce dernier n'est plus considéré comme une réalité close et stable, mais devient une surface de projection fluctuante permettant de renégocier des questions fondamentales liées à la représentation, à l'identité et à la relation entre les sexes. » L'auteur pointe ainsi « l'abandon d'une approche documentaire en faveur d'une photographie mise en scène (« staged photography ») qui, au lieu de prétendre à la reproduction du réel, le théâtralise et le fictionnalise. »

Le concept de performance prend alors le dessus sur celui du happening et le body art devient une composante essentielle du champ de l'art contemporain. Dans l'exposition à l'accrochage épuré du Musée L., ce mouvement est représenté par Urs Luthi, Jürgen Klauke, Michel Journée, Luigi Antoni, Eleanor Antin, Lili Dujourie, Cindy Sherman, ORLAN et Valie Export. La mise en scène photographique n'est pas absente de ces

images qui déclinent par ailleurs l'autoportrait sous toutes ses formes, dont bon nombre inspirées par certaines figures de l'histoire de l'art. Quant aux mises en scène plus spécifiques et quasi théâtralisées, c'est avec grand intérêt que l'on revoit le trop rare Les Krims, les familles nobles de Patrick Faigenbaum, mais aussi Danne Michaels, Nan Goldin, Spirit Nesbit, Martin Parr, Jan Verreyse et un étonnant rapprochement entre Sugimoto et Halthasar Burkhard.

Une place particulière est accordée à un vaste ensemble de Victor Burgin, *The Bridge* (1984), dont les sept éléments sont présentés sous la forme d'une installation dans une salle adjacente au parcours principal. Figure majeure de l'art conceptuel, celui-ci n'a cessé de développer une réflexion aussi riche que complexe sur le statut de l'image non seulement dans la sphère de l'art, mais tout autant dans celle du monde contemporain. Pour Alexander Streiberger, cette série est conçue « tel un rébus de rêve, ne proposant pas de narration linéaire et cohérente, ses composants étant plutôt dispersés à travers l'espace pour créer une configuration hétérogène basée sur des références culturelles et médianiques les plus diverses ». Il est ici fait allusion aux réalisations d'Hitchcock, au *Peintre de Rodin*, au peintre préraphaélite John Everett Millais et même à Danze. On pourrait dire que c'est bien cette notion de rébus qui relie l'œuvre de Burgin à celle de Stanley Brouwn, en passant par un autre maître du genre, Jan Verreyse.

Bernard Marcelis

(1) Catalogue Documenta 5, Section 17 « Idee », Kassel, 1972.

Klaus Horner, *Concept Art*, Phaidon Verlag, Köln, 1971, p. 91-94 et 121-125.

(2) Voir à ce propos l'article de Michel Baudson, « Artists' Video Tapes », dans *l'art même*, n°83 (1er quadrimestre 2021), p. 18-21.

« Giovanni Anselmo, Stanley Brouwn, Marion Möller », Anvers, galerie Micheline Swaenzer, du 14 janvier au 26 février 2021 (www.gms.be)
 « Stanley Brouwn », Bruxelles, galerie Jan Mot, du 23 janvier au 13 mars 2021 (www.janmot.com)
 « Staged Bodies », Louvain-la-Neuve, Musée L., du 16 octobre 2020 au 24 janvier 2021 (www.museel.be)
 Catalogue éponyme, Saseck Publishers, 128 p., 24,00 € (sous la direction d'Alexander Streiberger et Clémentine Roche)

CLARA PETACCI. MICROHISTOIRE ET « PSYCHOLOGIE DE MASSE DU FASCISME »

par Véronique Bergen.

Pauline Chericì, Clément Xavier, *Le Journal de Clara*, Ed. Actes Sud/L'An 2, 400 p., 28 euros.

Saluons cette bande dessinée réalisée par la dessinatrice Pauline Chericì qui signe ici sa première publication et par le scénariste Clément Xavier. Inspiré par le *Journal de Clara Petacci*, la dernière maîtresse de Mussolini, l'album explore les connexions, les jeux de rencontre entre romance privée et séquences historiques du fascisme italien. Soutenu par un dessin dépouillé, sobre, tout en rondeurs, qui se joue de la trichromie, noir, blanc et gris, *Le Journal de Clara* met en scène, sous un angle souvent cinématographique, l'idylle entre Clara Petacci, une jeune femme âgée de vingt ans lors de sa rencontre avec le Duce, et Benito Mussolini. Si l'on se réjouit de découvrir un roman graphique d'une grande force créatrice inspirée par les *Mémoires de Petacci*, on s'interrogera sur l'absence de traduction en français dudit journal. Une absence qui suscite bien des questions. Celle qui rencontra le Duce en 1932, qui fut pendue avec lui en 1945, a consigné sa relation dans un journal intime qui fut gardé secret en Italie pendant plus de septante ans. Ce n'est qu'en 2009 qu'il sera publié en Italie. Pressentant l'exécution du Duce, la sienne aussi, peu avant son exécution, elle confia, afin de le sauver, son journal à sa sœur, laquelle deviendra une actrice célèbre sous le pseudonyme de Myriam Day. Si les autorités italiennes ont durant septante ans condamné ce texte à l'invisibilité, c'est moins sans doute en raison du caractère sulfureux de la relation érotique, de l'accent mis sur la sexualité vorace du leader fasciste que des pa-

rallèles possibles entre prédation sexuelle envers les femmes et prédation politique.

Toute la puissance de l'album, tout l'apport du *Journal de Clara Petacci* viennent de la mise en lumière des mécanismes de la violence, du pouvoir : ces mécanismes apparaissent similaires à l'échelle du couple et à l'échelle de la nation, sous l'angle des lois de l'érotisme et des lois de la guerre. L'emprise que le Duce exerçait sur ses conquêtes, il l'exerçait en politique et vice-versa. Des cohérences se manifestent entre l'homme privé-public qui fit interner sa première femme, Ida Dalsler, et leur fils et l'homme public qui établit un régime de terreur, lança des guerres expansionnistes et, mit en place par la suite une politique d'extermination des Juifs.

Pauline Chericì et Xavier Clément analysent graphiquement les rouages psychologiques de la séduction exercée par le fascisme. L'histoire d'amour entre la jeune femme démarre le jour où Mussolini la croise en voiture et aperçoit sa culotte. Il reste à faire une étude des liens entre petite culotte et politique : de Mussolini à Berlusconi en passant par la culotte de Madonna détenue par Jacques Chirac, ce sous-vêtement constitue un objet transitionnel éminemment politique. En 1932, quand les futurs amants se rencontrent, nous sommes dix ans après la Marche sur Rome. Assis sur le culte de la personnalité, la propagande (via le cinéma aussi), le topos de l'homme nouveau, la terreur, l'emprisonnement des opposants, le régime fasciste entre dans sa phase expansionniste, envahissant l'Ethiopie.

Au fil de scènes domestiques souvent humoristiques tranchant avec les lourdes pertes humaines lors des guerres menées en Ethiopie, l'album



campe un dictateur obsédé par le pouvoir et par le sexe, par ses maîtresses et par sa maîtresse absolue, l'Italie. Alors que longtemps des Juifs siégèrent au Conseil fasciste, alors que Margherita Sarfatti, une femme de lettres, journaliste juive, qui fut maîtresse de Mussolini, a financé la revue du parti, participé à la fondation du parti fasciste italien, sous l'influence d'Hitler, la politique du Duce connaît un virage antisémite. L'album interroge la mise en place d'une politique d'extermination des Juifs, l'établissement de lois raciales, xénophobes à l'encontre des Juifs, des Noirs d'Ethiopie. Il dévoile sur près de quatre cents pages les stratégies idéologiques, militaires, politiques, les ruses cyniques, les rodomontades, les bifurcations de Mussolini, l'opéra de sang, de larmes, de mort qu'il orchestra en Italie et dans les pays que les Chemises noires en-

vahirent. Jusqu'à la débâcle du régime, la progression des Alliés, la fuite de Mussolini, de sa maîtresse, de ses fidèles, leur arrestation par les partisans de la brigade Garibaldi qui les fusillèrent le 28 avril 1945 près du lac de Côme. Transportés à Milan sur la place Piazza Loreto, leurs cadavres furent exhibés afin de marquer l'opinion publique et d'acter la péremption d'une époque et l'avènement de l'après-fascisme.

Parmi les photos qui clôturent chacun des cinq chapitres, la dernière donne une clé de lecture : ce célèbre cliché des dépouilles de Mussolini, de Clara Petacci et de partisans du Duce pendus par les pieds a été le détonateur qui a éveillé chez Clément Xavier et Pauline Chericì le désir de mettre en récit le journal de Petacci, la figure de Mussolini. Tout est parti d'une archive. Celle qui signe la fin de la République de Salò, la fin de la séquence historique du fascisme mussolinien. Excellent dans les jeux d'ombre, le roman graphique braque les projecteurs sur les zones obscures de la psyché individuelle et collective, mettant en lumière l'attraction hystérique des foules, de certaines femmes pour le Duce, les micropolitiques des désirs qui en viennent, dans certains contextes, à embrasser le fascisme. Des mécanismes anthropologiques que Reich, Bataille, Deleuze et Guattari ont analysés selon des approches divergentes, et que La Boétie condense sous le syntagme d'une aspiration à la servitude volontaire. La micro-histoire des frasques érotiques du dictateur offre l'un des multiples angles d'intelligibilité de l'avènement du fascisme au niveau de la macrohistoire.

« House of Card » de Thomas Demand au M Museum : Une pérennité de carton

Le M Museum de Louvain organise une rétrospective sur Thomas Demand, un plasticien allemand connu pour les photos de ses maquettes intrigantes.

C'est une exposition apaisante et réflexive que propose le M Museum de Louvain : une rétrospective de l'artiste allemand Thomas Demand. Intitulé « House of Card » (étrange clin d'œil à la série politique signée Netflix ? Ou simple allégorie de la fragilité ?), le parcours veut tisser des liens entre la photographie (la spécialité de l'artiste) et l'architecture (son obsession). Pour ceux qui ne l'ont jamais vu : l'artiste, sculpteur de formation, est connu dans le milieu pour sa démarche atypique. Il construit des maquettes sophistiquées, les photographie et ensuite les détruit.

On l'a compris : l'éphémère est au cœur de l'œuvre photographique de l'Allemand. Un contraste avec l'architecture qui a pour maîtres-mots « solidité », « fiabilité » et « pérennité ». L'exposition met en scène ce va-et-vient permanent de la durabilité au transitoire. Dans le monde de Thomas Demand, les objets de carton se voient étrangement dotés d'une prestance statuaire.

Il est malaisé de définir le thème qui unit les pâles clichés réunis dans le musée louvaniste : bureau bordélique, ambassade, matières inertes, absence d'humain, couleurs ternes... une sorte de rigor mortis se dégage de ces natures mortes artificielles. Le lien explicite avec l'architecture apparaît dès lors comme une évidence. L'artiste collabore d'ailleurs régulièrement avec des urbanistes réputés comme Arno Brandhuber ou l'agence Caruso St John. L'exposition laisse entrevoir ces partenariats autotéliques, la reproduction en maquette de bâtiments eux-mêmes issus de maquettes, ou la glorification de la maquette-projet en tant qu'aboutissement... « La photographie crée la réalité. Voilà l'essence même de mon art », conclut le photographe.

Ro.Ma.

Jusqu'au 18 avril 2021 au M Museum de Louvain.



COMÈS.

LE CONTEUR DES MILLE ET UN NOIRS

par Véronique Bergen.

Sept ans après sa mort, Didier Comès, le magicien du neuvième art, est à l'honneur au Musée BELvue et à la Maison Autrique. Thierry Bellefroid et Eric Dubois, les commissaires de l'événement Comès. D'Ombre et de Silence qui se tient au Musée BELvue, ont choisi de montrer plus d'une cinquantaine de planches muettes du grand maître du noir et blanc, accompagnées d'originaux de Corto Maltese d'Hugo Pratt et de planches de Christophe Chabouté. La Maison Autrique nous offre l'occasion de découvrir les planches originales du thriller du désir et des fantasmes, Eva, un album que Comès publie en 1984 après son mythique Silence, ses albums L'Ombre du corbeau, Le Maître des ténèbres, La Belette.

Percussionniste jazz, né en 1942 à Sourbrodt dans les cantons de l'Est, Didier (Dieter de son vrai nom) Comès est un des grands sorciers de la bande dessinée belge. Après des débuts marqués par un style foisonnant aux couleurs psychédéliques, par un trait virtuose qui explore l'univers de la science-fiction, du fantastique au travers des trips intergalactiques d'Ergün l'errant (Le Dieu vivant et Le Maître des ténèbres), Comès révolutionne sa grammaire narrative, se renouvelle graphiquement. L'Ombre du corbeau traduit un changement esthétique, la grande entrée dans l'univers du noir et blanc au fil d'un trait encore assez fin, qu'il épaissira par la suite. Né dans une région rattachée aux cantons de l'Est, où la bataille des Ardennes fit rage, l'ombre des deux guerres mondiales plane sur les créations de Comès, la boucherie de la guerre 14-18 mise en scène dans un climat onirique, une initiation à la mort dans L'Ombre du corbeau, la Deuxième Guerre mondiale explosant dans son onzième et dernier album Dix de der paru en 2006. Silence fera souffler un vent de renouveau sur la bande dessinée, distillant un chef d'œuvre singulier très éloigné de ce qui se fait à l'époque.

Dans sa remarquable monographie-catalogue Comès. D'Ombre et de Silence (Casterman), Thierry Bellefroid analyse la manière dont Comès importera le langage cinématographique dans le monde de la BD et recréera les outils du septième art (gros plan, zoom, panoramique...) en les mettant au service de la narration. Une autre influence marquante qui poussera Comès à décanter son dessin, s'aventurer vers l'épure, voire une forme d'abstraction comme dans Eva, fut celle d'Hugo Pratt avec qui il entretint une longue amitié. L'ensorcellement des cases muettes, Pratt et Comès en sont les grands officiants. C'est en lui-même, par le seul jeu de contrastes entre les noirs et les blancs que le dessin parle. Une articulation du N et B qui, sous l'influence du dessinateur José Munoz, s'orientera vers une grammaire de masses d'un noir dense et profond et de trouées de blancs. En chaque album, le choix stylistique, la réinvention graphique sont imposés par le sujet, les thèmes évoqués : loin d'être un simple emballage, un oripeau, la forme est dictée par le contenu, dans une co-imbrication intrinsèque des deux dimensions.

Paysages ruraux ou sylvestres hantés, affrontements entre mondes citadins et ruraux, conflits entre villageois, secrets de famille, rebouteux, hommes-cerfs, êtres traversés de failles, violence des pulsions... le conteur Comès use du silence du noir et du blanc, des cases muettes pour donner corps, rendre vie à Silence, le sourd-muet, souffre-douleur d'Abel Mauvy, aux créatures en marge, aux exclus de la société, nains, autistes, gitans... Afin de faire monter sur la scène du visible les marginaux, les laissés-pour-compte, le monde des fantômes et des esprits, pour approcher les âmes errantes, les entités perdues entre le monde des vivants et celui des morts, il lui faut trouver des philtres graphiques, un alambic esthétique.

Interrogeant les énigmes de l'enfance, les zones opaques du passé, le théâtre intime des fantasmes, Comès accomplit un double geste. D'une part, il entraîne ses personnages dans un voyage initiatique au cours duquel ils s'éveillent à la conscience, à des états psychiques paranormaux, regagnant des connexions avec les animaux, les arbres, les esprits des disparus. D'autre part, il agence par sa sorcellerie des albums qui précipitent les lecteurs dans un labyrinthe de non-dits et de révélations. Ce que Goetz, Silence, Anne, Neige, Ambre... traversent, les lecteurs en font l'épreuve.

Le silence des planches, le silence qui monte de ses livres comme des personnages qui les peuplent incarne un silence païen, mythique. Peindre, dessiner, mettre en forme le silence, c'est laisser monter au jour le mystère d'êtres aux généalogies complexes, aux états psychiques troublés, c'est rendre hommage aux paysages enneigés, aux dieux animaux, aux divinités arboricoles des forêts ardennaises ou d'ailleurs, écouter le continent obscur des instincts, des désirs.

Chez Comès, le réel est zébré par des franges d'onirisme, déstabilisé par des phénomènes ésotériques. Êtres médiumniques, les chats de Comès courent dans ses albums, branchés sur les énergies



de la terre, les âmes des défunts, les lignes telluriques. Le fantastique, l'irrationnel sont la vérité d'une raison qui les refoule comme elle met à l'index les êtres qui s'en défient ou s'en écartent. De la poésie écologique, cosmique de La Maison où rêvent les arbres au voyage chamanique des Larmes du tigre, du huis clos entre androgynie, gémeité, inceste et automates (Eva) et aux traumatismes de l'enfance, du théâtre d'une surréalité fantasmée qui double une réalité insoutenable (L'Arbre-cœur), Comès campe l'alogique des envoûtements, des silences qui plombent la grande Histoire et les petites histoires, questionne sans relâche le mutisme de son père, ce géniteur germanophone enrôlé dans l'armée allemande qui se taira à son retour du front de l'Est.

Comme l'écrit Christophe Chabouté, ce créateur de bande dessinée souvent présenté comme le fils spirituel de Comès, auteur entre autres de Purgatoire, Henri Désiré Landru, Construire un feu, de la souveraine adaptation de Moby Dick, « Didier Comès sait montrer tout ce qu'on ne voit pas... Il sait nous faire écouter tout ce qu'un silence peut raconter ».

Exposition Comès. D'Ombre et de Silence au musée BELvue
7, Place des palais, 1000 Bruxelles
jusqu'au 3 janvier 2021, Fonds Comès de la Fondation Roi Baudouin.

Exposition Comès à huis clos à la Maison Autrique
266, chaussée de Haecht 1030 Bruxelles
Jusqu'au 2 mai 2021.

Catalogue-monographie de Thierry Bellefroid, Comès. D'Ombre et de Silence, Casterman, 145 p., 29 euros.

Casterman publie l'intégrale de l'œuvre de Comès :
Ergün l'errant (réunissant ses deux premiers albums Le Dieu vivant et Le Maître des ténèbres), 96 p., 20 euros

Comès, les romans noir et blanc, 1976-1984, 448 p., 39 euros

Comès, les romans noir et blanc, 1987-2006, 432 p., 39 euros.



Jean-François PIRSON à TOUVENT



Le jardin à Touvent, photo de Judith Kazmierczak.

Dans la boîte du Hainaut, à quelques pas de la frontière française, s'étendent les belles terres de Touvent où Frédérique Van Leuven et Thierry Génicot ont conçu leur projet de rencontres découlant du mariage de leur amour de la permaculture et d'une philosophie de vie au plus près des sources naturelles. Entre serres, ruches, potager, mare, prairie et arbres fruitiers se niche leur maison dont le cœur est un foyer à l'ancienne où mijotent les fabuleux produits de leur jardin. Ce couple épris de « culture » dans tous ses états, d'art contemporain et de vision humaniste a opté pour l'ouverture de leur petit domaine dans un but de partage réflexif sur des thèmes liés à la notion d'habiter. « Soigner les lieux pour soigner le monde », telle est leur recherche active au quotidien. De là est né leur élan à convier, selon les mots de Frédérique Van Leuven « des femmes et des hommes, artistes, poètes, soignants, philosophes, cultivateurs venus de tous horizons pour venir raconter comment chacune a inventé une façon d'habiter un petit bout de terre et d'y « tenir debout » au sens étymologique du mot Santé ».

La première rencontre a eu lieu fin du printemps dernier avec en invité Hugues Robaye. Cet habitant de Flobecq a fondé la revue-livre MaYaK et il développe une action locale qu'il intitule « écophilie » (recherches aimantes sur les lieux habités). Travaillant la question « Moet, résurrection & insurrection des villages », il s'est rendu en Afrique pour s'inspirer du modèle des villages burkinabé offrant des pistes de sésation au consumérisme productiviste.

Le samedi 10 octobre 2020 a eu lieu la seconde rencontre de Touvent avec en invité Jean-François Pirson. Cet artiste-pédagogue, initié à la danse, professeur honoraire à l'institut d'architecture Lambert Lombard (Liège), explore depuis de nombreuses années le rapport à l'espace dans des pratiques variées : dessin, photographie, écriture, installation, workshop mais aussi et surtout la

marche qu'il considère comme une entrée en mouvement, une danse incontournable pour éprouver les lieux traversés grâce au véhicule du corps. Ce rapport kinesthésique à l'espace est quasi viscéral, voire sacré pour lui et lors des workshops qu'il conçoit, le silence s'impose pour entretenir une approche sensorielle avec le territoire arpenté. Ses marches solitaires ou collectives ainsi que les protocoles de ses ateliers, il les déploie lors de multiples voyages tant dans des contrées proches que lointaines et il les relate dans de nombreux livres tels que *La Danse de l'Arpenteur*, *Pédagogies de l'Espace*, *Cahiers de Beyrouth*, *Dessine-moi un voyage*, *Entre là, caravans d'Algérie*, *La limite comme chemin*, etc.

Avec ses hôtes de Touvent, Jean-François Pirson a créé une après-midi en trois temps : le premier entraînait le groupe en promenade dans un bois proche du lac dénommé Valjoly (seul endroit non infesté de chasseurs, ce jour-là...), le second convoquait le groupe dans le jardin de Touvent et le troisième élargissait l'après-midi avec une interview de Jean-François Pirson abordant notamment sa dernière publication *Pratiques de territoire-Marcher et workshops*. M'inscrire à la rencontre fut pour moi l'occasion de vivre de l'intérieur une forme « courte » de l'expérience phare de la pratique artistique de cet explorateur d'espace qui a commencé par une lecture à haute voix d'un extrait du livre « L'homme est un grand faisan sur terre » de Herta Müller. Comme Jacques Izard lisant un poème avant de donner cours de français en école professionnelle, Jean-François Pirson aime imaginer la rencontre avec un groupe par une plongée en soi. Cette entrée en matière caractérise toute l'approche pédagogique de cet homme. Il propose un regard vers soi plutôt qu'un regard vers le professeur/animateur qui ne sera jamais un modèle mais plus un guide, « un stimulateur » égrenant des propositions/actions à réaliser pour que chaque participant entame son périple personnel. Avec des consignes minimales (distribuer une carte topographique et un sachet

pour glaner au fil du chemin) il dessine un contour sobre, une partition, miroir de sa démarche habituelle. Les participants du groupe s'engagent alors dans un processus d'écoute exploratoire à la fois collective et individuelle. C'est en file indienne que débute la marche. Que ramasser ? Quelle brindille, quel caillou traduira le mieux mon rapport au terrain foulé ? Frédérique qui a gravi un tercil à Charleroi, lors du workshop précédent, racontera plus tard comment un objet insolite, un gant trouvé sur le sol, se chargera de toute une narration poétique sous le regard de Jean-François, évoquant le cadeau de ce pas de côté vers l'inattendu où se glisse l'humain sur une terre abandonnée. « Les traces de débris ouvrent vers l'imaginaire. Un espace trop nettoyé peut devenir un espace mort » dit-il. C'est par quelques feuilles dans le sachet et un bouquet de graminées cueillies brin après brin, branche après branche dans les bosquets du parcours que je traceraï mon chemin.

Arrive le second temps. Dans le jardin, recevoir un carré de tissu et y imprimer des fragments du lieu. Durant une demi-heure, les participants vont s'équiper lentement dans les sous-espaces du terrain. La terre, les légumes ou les baies des haies vont imprégner les bouts d'étoffes de certains. L'un dessinera un bout de jardin et une partie de la maison, une autre une pompe. Les corps épousent les détails du jardin. L'œil ou la main saisit ce qui l'appelle. Une femme assise regarde la mare. Une autre s'agenouille pour toucher l'humus. Un homme contourne une serre puis la traverse. Il se penche vers des tomates. Dans ce lieu, qualifié de « vrai » par l'artiste pour ses vertus de lieu habité, de lieu vivant et ouvert, chacune vogue entre les plis de la nature et les plis de son intime. De son côté, Jean-François semble chercher un périmètre où rassembler le groupe pour danser l'espace. Il marche sur un cercle de pierre. C'est un autre cercle qui sera élu par quelques femmes désirant évoluer au sein d'une grande auréole de coullemelles, champignons de la prairie-verger. En fin de

cette exploration, les carrés seront suspendus à un fil avec les récoltes des sachets et chacune dira la phrase qu'il a écrite au dos de sa carte reçue en début d'après-midi. Jean-François écoute. Il ne formule aucun commentaire. Selon lui, chacune s'approprie le territoire selon qui il est. Chacune est responsable de son expérience et des traces laissées sur un support ou dans une installation. Lui, il donne un cadre où tout peut se jouer. Il propose une expérience à habiter, investir ou transgresser puis il se retire laissant agir chaque processus personnel.

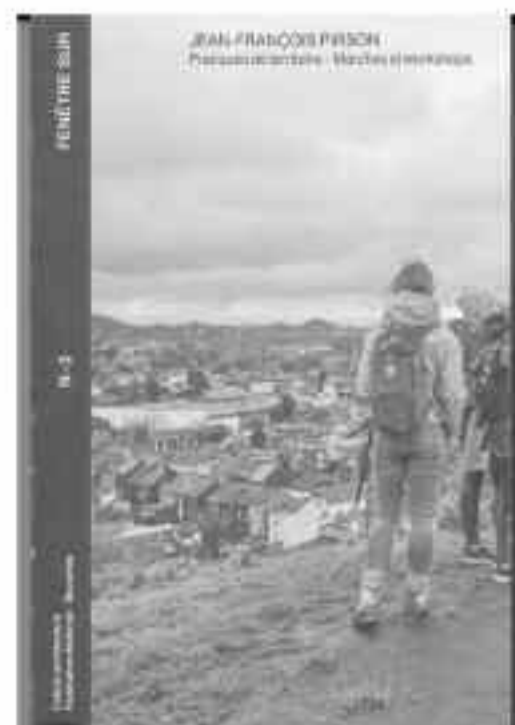
Dans le dernier temps de l'après-midi à Touvent, la notion de territoire fut longuement convoquée. Près d'un feu crépitant, le groupe s'est réuni pour échanger avec l'artiste. Thierry Génicot a mené l'entretien, la gestion de la parole et de quelques silences pour laisser cheminer ce que chaque personne avançait. Jean-François Pirson a croisé ses réponses à certains chapitres de son nouveau livre paru dans la collection FENÊTRE SUR, Cellule architecture-Fédération Wallonie Bruxelles se focalisant sur les marches et les workshops qu'il a initiés depuis une dizaine d'années. Les chemins formés pour cause de

chasse ont permis de réfléchir la mainmise sur les lieux boisés. Le rapport aux espaces individuels/collectifs, le rapport aux espaces communs, le rapport aux espaces vides, le rapport aux limites, le rapport corps-espace, le rapport aux sensations lors des prises photographiques mais aussi ses expériences collectives liées aux thèmes tels que la cartographie de ma naissance, la cartographie de l'intime, etc. ont été égrenés au coin du feu dans une ambiance de partage, de parole nomade comme au temps où les récits de voyage se racontaient à la nuit tombée.

Il me tarde de vous dire encore quelques mots sur le recueil d'actions et de dispositifs créés et retranscrits par Jean-François Pirson dans son ouvrage *Pratiques de territoire-Marches et workshops*. Au fil de ses ateliers, au fil de ses marches, au fil de ses recherches, il s'est entouré de nombreux partenaires : philosophes, architectes, penseurs tout-terrain, danseurs, chercheurs, directeurs de centres d'art ont en effet croisé avec lui leur perception de l'espace ainsi que les jeunes et moins jeunes inscrits à ses workshops. Dans la démarche poétique de cet artiste-pédagogue, les gestes de marcher, arpenter, danser, glaner, déposer, tracer, dessiner, grivoiller, cartographier, écrire, habiter se répètent. Mouvements en boucle. Quête d'infini dans le fini. En témoignent la richesse de textes et la profusion de photos insérées dans le livre qui se parcourt comme un chemin vivant où l'agir singulier exalte la pensée trace, où les lignes d'être inventées par Deligny deviennent de véritables lignes d'être selon Pirson.

Judith Kazmierczak

Projet de L'Association Libre avec Frédérique Van Leuven, psychiatre et Thierry Génicot, homme de radio (créateur de l'émission « Le monde invisible »)



CRAIE – générosité de la rencontre

Un geste simple et spontané, un trait de particule calcaire blanche posé sur une ardoise noire, une rencontre entre deux éléments dont est gardée une trace plastique, sensible et à la matérialité généreuse. CRAIE revêt tous ces aspects des premiers pas de sa conception à sa diffusion.

Projet créé et porté par Laurent Danloy, artiste plasticien liégeois, CRAIE est un graphzine né d'une envie de poser un geste spontané et d'en garder une trace par le médium de la photocopieuse. Cet appareil mécanique qui reproduit et se réapproprie l'image par les masses de blanc et de noir laisse transparaitre sa forme tout en révélant certains aspects. Le mécanisme et son résultat, l'accessibilité et la facilité de diffusion peu communes attirent Laurent Danloy qui décide de s'en emparer et de l'expérimenter. Ainsi la fluidité plastique de la main rencontre la reproductibilité froide de la machine. Et le dessin sur tableau noir se transforme en encre noire sur feuille blanche.

Multiple par excellence, la photocopie suscite une autre approche de l'image. Elle permet à l'acte créatif de se figer instantanément tout en offrant la possibilité de le transformer. Grâce au jeu d'impression et de surimpression, de superposition ou de surexposition, elle peut le dévoiler ou au contraire le brouiller jusqu'à sa dégradation voire sa disparition. Par ce médium, un rapport étroit entre l'image, la matière « papier » et sa texture, et la manière dont l'encre épouse celles-ci s'engage. D'apparence identique, ce rapport n'est pourtant jamais exactement le même. De subtiles nuances variant d'une copie à l'autre s'insinuent au fur et à mesure du processus. Ainsi le jeu entre reproductibilité et originalité ne cesse de rythmer la création.

Depuis 2011, Laurent Danloy invite différents artistes à partager avec lui papier, machine et toutes les préoccupations constituant la base de CRAIE. L'artiste laisse de la sorte la place à une création à quatre mains symbolisée par la spontanéité et l'imédiateté de la rencontre. Le noir et blanc, un laps de temps relativement court, le médium photocopie sont les éléments orchestrant chacun de ces dialogues plastiques. Un moment d'échange, de discussions et de gestes, convivial et généreux, qui accueille tout ce qui le traverse et recueille tout ce qu'il génère. De la contrainte naissent alors tout un champ des possibles et une force singulière et poétique.

CRAIE est donc avant tout un espace de rencontres qui a vu naître sept éditions dans lesquelles se croisent Alexia Creusen, Eric Deprez, Benjamin Hollebeke, Pierre Husson, Pascal Leclercq. Toutes embrassent les mêmes contraintes et formats mais chacune conserve la trace d'une rencontre personnelle particulière. Le geste collaboratif y est à chaque fois primordial et l'expérimentation y demeure le noyau central. L'accident est accueilli avec joie et bienveillance tout en laissant libre cours aux individualités sans prise de tête. Mots et gestes s'entrecroisent et se répondent selon les éditions. A certains moments, les mains s'entremêlent à tel point que les interventions personnelles sont indissociables et peu discernables. C'est le cas par exemple du Craie VII réunissant Eric Deprez et Laurent Danloy. Leurs préoccupations communes se rejoignent dans une édition où les traits encreux, les déchirures, les superpositions révèlent et fixent les gestes parfois inattendus. A d'autres, c'est la rencontre entre l'idée et le geste qui est expérimentée et privilégiée, partant d'un matériau prédéfini par le processus même. C'est ainsi que les photocopies d'œuvres accumulées pendant les cours d'Histoire de la peinture des Temps Modernes d'Alexia Creusen sont explorées et exploitées. Des copies de copies découpées et mises en relation dans un dialogue laissant transparaitre le grain et la texture, les plis et les formes, l'absence et la présence fantomatique.

Chaque édition est pensée dans sa totalité, en ce compris la couverture imprimée en risographie aux ateliers Poésie Pur Porc. Au-delà de l'œuvre, c'est aussi la trace de la rencontre et de l'effervescence qui en a découlé qui rejaillit dans les pages. Le chemin de fer traduit le rythme de l'échange et peaufine le dialogue. Le choix du papier et du grain, la sensualité des textures sont autant d'éléments reflétant chaque collaboration et permettant à chacun de les percevoir tant visuellement que physiquement.

L'exposition CRAIE, actuellement visible au Comptoir du livre, reflète tous ces aspects. La rencontre se poursuit au-delà des pages agrafées. Elle se transpose sur les murs de l'espace d'exposition et trahit l'énergie qui a traversé l'élaboration de chaque CRAIE. Sur ceux-ci et dans les vitrines se mêlent à la fois les œuvres personnelles des artistes et les interventions en binôme. Le naturel du dialogue se ressent, la convivialité et l'échange ayant présidé le montage aussi. Il suffit de parcourir et de se plonger dans la composition créée à partir de différentes copies des pages par les multiples mains, à la manière d'un « bœuf », pour en être convaincu. Travail collectif et collaboratif, l'exposition raconte avant tout ces rencontres improvisées avec la générosité du geste et du partage.

Une fois sa conception aboutie, le graphzine CRAIE ne constitue jamais une fin en soi mais symbolise souvent le début d'une autre chose. Il peut se concrétiser par la réalisation d'une nouvelle revue plastique et poétique, telle Boustro, animée depuis 2014 par Laurent Danloy, Pascal Leclercq, Karel Logist et Paul Mahoux. La rencontre se perpétue dès lors dans et hors les murs, ne cessant de s'approfondir, de s'improviser, de se jouer dans le temps présent. Ce sera le cas dans un mois à la Galerie Flux où Alexia Creusen, Eric Deprez et Laurent Danloy se retrouveront pour un nouvel échange mural. Autres murs, autre lecture, autre discussion collective mais toujours la même envie d'accueillir et de partager ce qui sur l'instant les transperce avec générosité.

Céline Eloy

CRAIE – exposition au Comptoir du Livre (20 en Neuvise – 4000 Liège), accessible du 15 janvier au 13 février 2021.

Impressions – Alexia Creusen, Laurent Danloy et Eric Deprez à la Galerie Flux (60 rue Paradis – 4000 Liège), accessible du 20 février au ??? 2021.

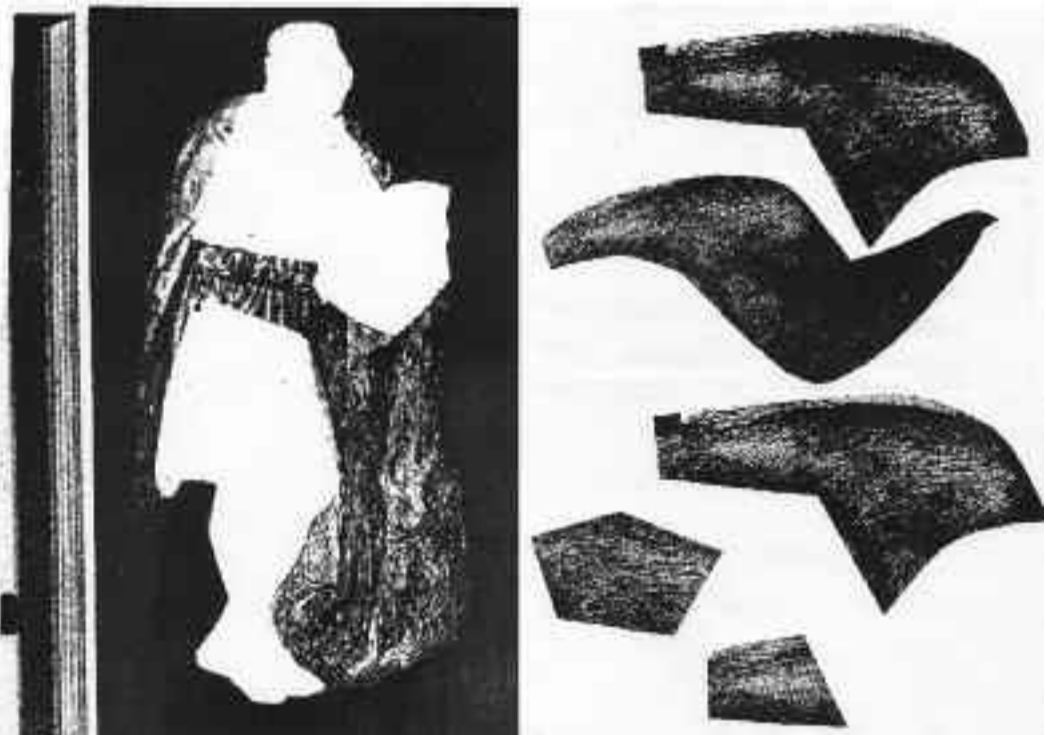
Alexia Creusen : www.alexiacreusen.be

Laurent Danloy : www.laurentdanloy.be

Eric Deprez : www.instagram.com/eric_deprez



vue de l'expo au Comptoir



extrait de Craie 8 Alexia Creusen et Laurent Danloy

Elise Peroi: Au fil du paysage

S'immerger dans les propositions plastiques d'Elise Peroi, faire l'expérience de son travail performatif, c'est d'emblée, se rendre disponible à bien plus que la seule perception visuelle. « On ne regarde pas seulement, on entre, on habite, on se plonge »(1). C'est, tout autant, entrecroiser savoir-faire ancestral et exploration contemporaine des potentialités du médium textile. C'est encore, explorer un continuum paysager et s'y laisser traverser.

Tu as été formée en Design textile à l'ARBA (Académie royale des Beaux-Arts de Bruxelles). Le tissage, technique séculaire, est l'essence de ton travail. Très vite, la notion de paysage se loge au sein même de tes propositions plastiques. D'où émane cet intérêt pour le motif paysager?

Il émane du lien étroit établi entre textile et architecture. Ces deux termes, on la même étymologie; texere. Le tissage a besoin d'une structure, d'un maintien pour tenir et, ce, tout autant que l'architecture. D'un autre côté, je suis très intéressée par la conception du paysage en orient.

En occident et, selon le Robert, le paysage est envisagé telle une partie d'un pays présenté à un observateur. Il ressort de l'ordre de la vue.

J'aime à citer le philosophe et sinologue François Julien. Pour lui, le paysage est une possibilité du vivre. Il opère un déplacement par rapport à l'idée banale qu'on a du paysage: moi, face au paysage, avec un point de vue, un point de fuite. Selon lui, cette définition assèche et stérilise le rapport au paysage. Un paysage n'est pas qu'un rapport visuel, c'est tout autre chose. Il faut déplacer le paysage du monopole de la vue vers le vivre (2).

Il m'intéresse de travailler le paysage comme quelque chose qu'on traverse ou traversé par un souffle. Le souffle, c'est ce quelque chose qui circule, qui englobe, qui fait partie de. En occident, le paysage convoque le pano-rama, le frontal, contrairement à l'orient où les choses circulent et se répondent. C'est d'ailleurs déjà au cœur même du mot paysage en chinois qui se traduit littéralement par « montagne-eau » (Shanshui). Le paysage dans mon travail est la tentative toujours renouvelée de rendre visible quelque chose qui se traverse ou quelque chose de l'ordre du vide, de l'invisible.

Gestes, mouvements et temps sont au centre de ta pratique et de tes performances. De même, l'ouvrage de Paul Valéry, Philosophie de la danse (1939) est l'une des sources qui alimente ta création. Peux-tu en expliciter les résonances ?

J'ai conscientisé à sa lecture que mes recherches sur la traduction du souffle et du vide impliquaient nécessairement le mouvement. Que les gestes techniques incessamment répétés créent une forme de danse et que l'œuvre créée en porte elle-même la mémoire. En effet, les jeux d'ouverture et de fermeture sont vraiment le processus même du tissage. Ils permettent l'entrecroisement, le maintien des fils entre eux. C'est aussi ce mouvement que je souhaite rendre visible dans mes pièces. Elles traduisent ce temps d'atelier en y insufflant ce rapport à l'outil. Les structures sont presque des métiers à tisser. L'outil même est visible en même temps que la pièce.

C'est aussi notamment Paul Valéry qui alimente la dimension performative de mon travail. Comment redonner ce temps, être au travail sur l'œuvre, être à la manipulation de, être au plus près de. Et, encore, comment retrouver un mouvement qui peut être quelque chose d'un rituel du présent sans être de l'ordre du vu mais de l'ordre de quelque chose qu'on habite.

Est-ce que ce pourrait être aussi une traduction performative de ce qui se joue dans le travail même?

Effectivement. Mais les performances ne reflètent pas nécessairement le travail d'atelier en lui-même mais ce qui s'y traduit est plutôt de l'ordre

de la concentration, d'une attention intense qui renvoie les spectateurs à cette même attention qui se produit sous leurs yeux.

Vide et plein. Le langage pictural chinois de François Cheng (1991) est une autre référence importante pour toi. Elle vient nourrir les questions de rythme et de souffle intrinsèquement liées au vide. De même, tu pratiques le Qi Gong qui n'est pas étranger à ces notions et à ta pratique plastique.

La recherche d'un univers dynamique engendré par le souffle et sans cesse en devenir puisque perpétuellement travaillé est une quête qui m'habite de même que la conception d'un trait comme symbole du Souffle primordial. Tout mon travail est une tentative d'approcher un peu de cet absolu inatteignable et d'arriver à traduire ce quelque chose qui traverse. Ce rapport au souffle, au geste qui précède est maintenant bien imprégné dans mes œuvres, j'y ajoute désormais une conscience des matériaux et un travail d'installation englobante.

L'œuvre Diem (2017) introduit une nouvelle technique dans ton travail.

Effectivement, elle est réalisée à partir d'un principe de double chaîne. Ce procédé consiste à tisser d'une part, les fils pairs entre eux et, d'autre part, les fils impairs. Je les relie ensuite via une armure toile (3) me permettant de venir rassembler tous les fils entre eux. Cette technique très simple m'a permis de donner les ouvertures propres au processus même du tissage, le souffle que je recherchais. Diem est constituée d'une toile de soie peinte - présentant sur les 4 côtés un motif de carrière de marbre et au centre, Le Baiser de Rodin - et de fibres de coton, le tout maintenu par une structure en acier. Cette pièce, est un travail autour de la fragilité, laquelle est figurée par l'entrecroisement du marbre (à la fois très solide et très fragile) à la figure du végétal lequel, pour sa part, appartient à un cycle fait de petites morts et de renaissances comme le mouvement du tissage est fait de va et vient. A partir de cette pièce, j'ai réalisé une performance intitulée Cueillir (2017) où je venais entre-lacer la plante dans le tissage et pivoter la structure sur elle-même, jouant sur les différentes faces de l'œuvre et figurant un égrainement du temps. Cette performance se réfère également au mythe des Parques, maîtresses de la destinée humaine, de la naissance à la mort. Elles sont généralement représentées comme des fileuses mesurant la vie des personnes et tranchant le destin.

S'agissait-il de ta première performance ?

Non, ma première performance date de 2015 lors de ma première résidence d'artiste réalisée en Italie à la Fondation Pétroni au sortir de mon cursus. Il s'agissait de réaliser en extérieur des mouvements de Qi Gong de-vant un voile de fils vides, de travailler sur ces deux circulations, celle du corps et celle d'un souffle traversant tout en gardant l'écriture chorégraphique propre au Qi Gong et le cadre stricte qui lui est propre (Woven gesture, 2015). Il y eu ensuite notamment A taste of Hong Kong (2016), à l'initiative des Halles de Schaerbeek et en collaboration avec la danseuse Mui Cheuk-yin qui partage un même rapport à la tradition revisitée que ce-lui qu'on peut retrouver dans ma pratique. A taste of Hong Kong est constituée d'une architecture de bâtons de bambou connectée à des amplificateurs de son pour permettre le déploiement de celui-ci dans l'espace une fois la pièce activée. Les bambous dessinaient une sorte de peigne de tis-sage dans lequel nous venions entrelacer nos mouvements de corps ou tresser un textile réalisant de la sorte une chorégraphie sonore qui jouait le mouvement du peigne telle une réminiscence de l'activité de l'atelier sous forme ritualisée, performative et sculpturale.

Qu'en est-il de tes structures, de tes supports dont



on ne peut que pointer la forme évocatrice du métier à tisser comme déplacé de l'atelier à l'espace d'exposition?

Il s'agit, par là même, de garder l'idée du mouvement, du geste et le rapport à la question de la finitude. Maintenir une forme de présence dans l'absence. L'idée aussi de maintenir l'outil pour parler du corps, de quelque chose qui précède ou d'y figurer un continuum temporel et un espace de projection pour le spectateur et particulièrement dans les vides que je crée qui sont toujours envisagés comme des espaces de possibles. Elles sont aussi de l'ordre d'une architecture qui réagit aux espaces dans lesquels elles s'inscrivent.

Tu établis aussi un parallélisme entre le tisseur et le jardinier. Quel est -il ? En 2018, tu réalises un premier projet (Ilot) à partir de la technique du tuftage, technique qui autorise une très grande liberté. Tu investis alors la symbolique du tapis et du jardin persan qui serait selon Michel Foucault, le plus ancien exemple d'hétérotopie.

Le jardin persan comme première hétérotopie, comme premier espace concret hébergeant l'imaginaire, m'a fait prendre conscience de ce parallélisme. Les jardins comme les tapis sont des espaces de projection. De même, les jardins comme les tapis sont des espaces de recouvrement, de jaillissement du sol. D'autre part, ils questionnent la limite, le seuil, le passage. Le tapis est une projection du jardin mais au-delà de le représenter, je me suis aperçu que le tapis est composé des matériaux de ce même jardin. Je travaille finalement avec les fibres du jardin. Le lin, la soie ou les fibres du jardin animal si on considère le monde comme un grand jardin. Les jardiniers, quant à eux, travaillent avec le geste et le vivant et, moi, comme tisseuse, je travaille à partir de matériaux qui ont eu leur cycle de vie.

Quelles sont les tenants de ta collaboration avec Louise Vanneste sur sa pièce Alta, présentée aux Halles de Schaerbeek en 2019 dans le cadre du Kunstfestival des arts?

Au travers de sa lecture de Vendredi ou les limbes du Pacifique de Michel Tournier, Louise Vanneste

proposait une transposition à la scène du mythe de Robinson. Dans la pièce, l'acte chorégraphique revenait à ouvrir les territoires de l'imaginaire. Louise voulait traduire un autre rapport au temps que celui des danseurs et cherchait quelqu'un qui pourrait tisser pendant la représentation et laisser une trace autre. J'y ai dès lors développé une performance où je venais broder au sol la cartographie des déplacements des danseurs, gardant de la sorte une trace de ce qui venait d'exister dans l'instant. En voyant mon travail, nous avons aussi opté pour la réalisation d'une œuvre textile à géométrie variable dont le motif se-ra-it directement inspiré du livre de Tournier. La pièce a donc existé tel un monolithe directement en écho à un moment clé du livre où se joue une métamorphose issue de son passage dans la cavité d'une grotte que le spectateur était lui-même amené à traverser comme une invitation à habiter le paysage. Pour revenir à ton actualité immédiate, peux-tu introduire l'installation qu'on pourra découvrir le 20 février prochain à la Maison des Arts de Schaerbeek dans l'exposition FIL?

Il s'agit d'une installation constituée de deux pièces tissées qui se complètent et s'inspirent du jardin de la Maison des Arts qui au environ de 1920 a été une forêt. En travaillant le tissage en volume, j'ai joué sur les transparences, les vides et les pleins qui traduisent cette idée de lumière qui transperce les feuillages créant un jeu d'ombrage. On y retrouve l'évocation du geste et du processus de travail. La forme des structures poursuit l'idée d'un pont, de quelque chose qui nous recouvre et donne à expérimenter ce que l'artiste Ushio Amagatsu pointe dans son livre Dialogue avec la gravité (2000). A savoir que le pont permet de faire face à la rivière qui autrement serait appréhendée de profil. La forme de l'installation propose deux plans qui créent une continuité et permettent au spectateur de faire face. Chaque structure en noyer se termine par deux bois courbés tels des arceaux à l'inclinaison différente. Ceux-ci viennent créer une ouverture entre, créer un rapport au vide et donner quelque



Légendes visuels :

- A taste of Hong Kong, performance - Halles de Schaerbeek 2017
Photo : ©Nicolas Van Caillie

-Diem, soie peinte, coton, acier, laiton, végétal .
170/91/60 cm . 2017
Photo : ©thomas jean henri

chose de l'ordre de la mise en tension. A chaque fois, les structures sont un travail en soi et elles sont souvent pensées préalablement au motif peint sur soie et tissé. Les structures que je réalise pour l'instant sont toujours faites dans un rapport aux pleins et aux vides et en relation avec les ouvertures que je veux créer. La tension et l'équilibre sont des éléments qui doivent être subtilement maîtrisés. Elles sont aussi, toujours, modulables en fonction de l'espace.

Poses-tu au travers de ton travail une réflexion sur la destruction progressive et alarmante des forêts?

Mon travail ne parle pas directement de cette question cruciale au présent. Les différentes lectures que je fais m'amènent plutôt à questionner l'historique des violences faites aux forêts puisque celles-ci existent depuis l'Antiquité.

Tu auras ensuite une double actualité printanière, au Botanique et à la Tour à Plomb.

Si les deux expositions coïncident comme il est actuellement prévu qu'elles le soient, j'entrevois d'y développer un travail sur le rapport, d'un côté, à l'horizontalité et, de l'autre, à la verticalité. Autour du jardin à la Tour à Plomb et autour de la forêt à la galerie du Botanique.

Ce dispositif met en regard deux plans distincts qui renvoient aux origines même du textile. En effet, le textile permet à la fois de recouvrir le sol, de créer des cloisons franchissables et des espaces modulables.

A la Tour à Plomb, je convoquerai le rapport à la terre et au potager dont le Centre a le projet. J'approcherai la culture de la terre et le travail de la main. Je termine actuellement une grande pièce découpée en deux parties et réalisées à partir de la technique du tuftage. Le dispositif de monstration devrait prendre la forme d'un jardin sur pilotis.

Il faut savoir que la perspective est différente quand une pièce est posée au sol ou surélevée en oblique de même qu'est différente notre appré-

hension de la couleur. Ce tapis a été travaillé comme une peinture. Le motif dé-coule d'un travail autour de La chute d'Icare de Bruegel qui se réfère au labeur et à la vie qui suit son cour. C'est aussi le reflet d'un microcosme où l'homme semble attentif à la nature. L'homme vit dans le paysage. Augustin Berque parle « d'une pensée du paysagère » (4), l'opposant à la pensée du paysagiste. C'est une sorte de transition pour moi, un passage du paysage au jardin. C'est l'idée de représenter le jardinier au sein même de la pièce, jardinier qui prend part à et qui fait partie du jardin tout comme les éléments propres à la représentation de l'ancestral jardin persan; l'eau, le temple, les allées et les quatre éléments.

Entre ces deux espaces d'exposition s'opère donc un déplacement à l'image du principe du jardin en mouvement de Gilles Clément (5).

Tu travailles aussi sur de nouvelles pièces pour le Botanique.

Au Botanique, il sera question de forêt, de l'épaisseur des cimes qui oblige à attendre la germination des graines qui s'y reposent.

A la suite d'une visite avec les jardiniers du Botanique, j'ai cherché à glaner des graines au sol. Ces graines contiennent le devenir du jardin et renvoient à cette idée de dormance, ce temps en suspens, en attente d'un temps propice à la floraison. J'imagine que sous cette forêt, pensée pour le Botanique, le sol est recouvert de ce devenir.

Les jardiniers du Botanique m'ont également appris, qu'au XIX^{ème} siècle, il y a eu le projet de planter des muriers pour réaliser un élevage de vers à soie. Cette idée a créé chez moi un écho avec les matériaux que j'utilise.

Je travaille actuellement sur un autoportrait au format tableau qui s'intitule Semer. Il représente une scène de ma performance Ilot dans laquelle je semais des graines de cumin noirs pour former des champs, toujours dans cette idée de tapisser un espace. En écho à la pièce de "sous-bois" réa-

lisée pour l'exposition Fil, j'ai le projet de réaliser un display qui intégrerait un espace architectural tournant autour de la forêt et à partir de grands panneaux tissés dans lesquels on pourrait pénétrer. Soit, la création d'un véritable espace en soi. Enfin, j'imagine également un travail autour de l'idée de dormance.

J'aime à penser qu'un fil se tisse entre les 3 expositions de 2021, celui d'un rapport conceptuel, formel et visuel au paysager.

Entretien réalisé par Pascale Viscardy, le 9 janvier 2021

1 François Jullien, Vivre de paysage ou L'impensé de la Raison, Bibliothèque des idées, Gallimard, 13 mars 2014.

2 Ibidem

3 Une Armure est une séquence d'enchevêtrements des fils entre eux pour créer un motif technique ou décoratif.

La toile est une armure dans laquelle les fils impairs et pairs alternent à chaque coup, au-dessus et au-dessous de la trame

4 Augustin Berque, La pensée paysagère, Eoliennes Eds

5 Gilles Clément, La jardin en mouvement, 6^e édition, Sens & Tonka, 15 février 2017

Fil

Maison des Arts de Schaerbeek

Du 20.02 au 25.04.2021

<http://lamaisondesarts.be/>

Solo show

Galerie du Botanique

Du 27.05 au 05.07.2021

<https://botanique.be/fr/expositions>

Solo show

Tour à plomb

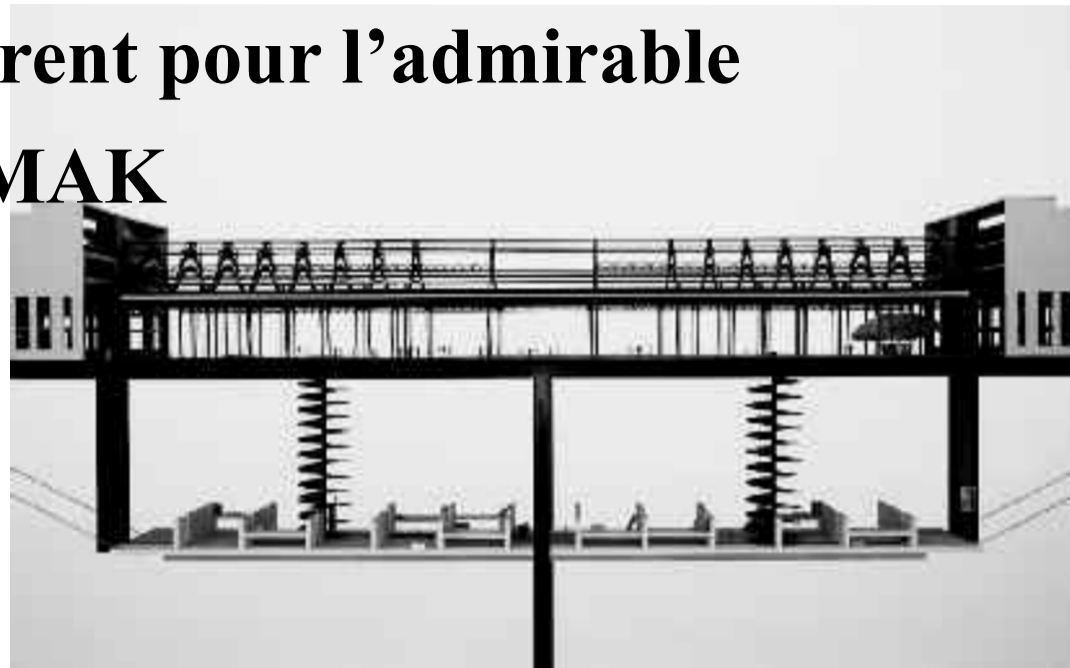
Du 09.06 au 03.07

<https://touraplomb.be/>

Un magnifique abri transparent pour l'admirable collection permanente du SMAK



Daniel Buren, 1986 mixed media h. 267cm x b. 880 cm x d. 730cm 2011
Collectie Vlaamse Gemeenschap



Le Musée et Son Double CRIT. S.M.A.K. fotomontage Floraliahal 2020

En 1986, dans le cadre de son exposition « Chambres d'Amis », Jan Hoet m'a interpellé, en tant que jeune observateur et critique d'art pour me parler d'une œuvre : le « chef-d'œuvre du XX^e siècle »... et d'ailleurs celui qui ne la comprenait pas « ne connaissait rien à l'art ». L'œuvre en question, c'était celle de l'artiste français Daniel Buren, « Le Décor et son Double », une réponse idéologiquement et institutionnellement tranchante dans laquelle la nécessité d'un musée en tant que référence a été mise en exergue comme jamais auparavant.

Daniel Buren a réussi à diviser son travail en deux parties : la première dans la sphère privée avec l'important collectionneur Anton Herbert (qui vit toujours ascétiquement dans un bâtiment industriel où l'art prévaut sur la vie) ; et la seconde au centre du hall d'entrée du musée gantois, comme une sculpture accessible grandeur nature et la « doublure » parfaite de la chambre d'amis dépouillée et en partie rayée du grand collectionneur.

À l'époque, les « gens » n'ont pas tout de suite compris l'impact et la signification fondamentale de cette œuvre, qui

aujourd'hui peut être considérée comme l'un des ouvrages de référence de l'œuvre riche et inspirante du maître français.

Depuis « Fountain » de Marcel Duchamp, le va-et-vient de l'art entre le privé et le public a été le talon d'Achille de la frontière entre une œuvre d'art et un objet du quotidien. Daniel Buren a su, mieux que quiconque, jouer sur ce schisme dans son œuvre controversée « Chambres d'Amis », une œuvre qui revendiquait une place centrale dans le Musée des Beaux-Arts, à l'arrière de laquelle un certain nombre de salles avaient été attribuées à Jan Hoet qui, en attendant son bâtiment spécifique, en avait fait une sorte d'antichambre remplie d'expositions...

En 2013, nous avons commencé avec l'équipe du Smak une opération permanente « Museumcultuur Strombeek-Gent » avec l'intention sous-jacente de pouvoir travailler avec la collection permanente de ce musée gantois, que j'ai toujours considéré comme un « Volksmuseum ».

J'ai aussi perçu cette opération de Strombeek, qui vient malheureusement de se terminer brusquement en 2020, comme

une « doublure », à savoir une « valorisation » utile, pertinente et dialogique d'œuvres d'art qui nous appartiennent tous en tant que communauté et qui ont formé l'épine dorsale d'une approche réflexive et négociée du patrimoine récent, en particulier la production artistique actuelle. La culture d'un musée citoyen s'est ainsi positionnée aux côtés de la culture d'un centre culturel de la plate périphérie rurale de la métropole bruxelloise.

L'organisation du Museumcultuur Strombeek-Gand (2013-2020) pourrait être considérée comme un agile vase communicant, le flux d'un désir d'ouvrir la collection vénérée d'un musée, de l'interpréter comme un miroir scintillant qui confère une couche de patine magnifiquement mûrie à une exposition temporaire jamais vue auparavant...

Fin novembre 2020, le directeur du Smak Philippe Van Cauteren a proposé un délicieux modèle de réflexion sur l'avenir du bâtiment du musée de Gand, projeté dans la perspective de la candidature de Gand comme capitale culturelle européenne en 2030 !

Quelle différence par rapport à l'architecture d'origine du bâtiment du Cultuur-

centrum de Strombeek, maintenant gravement endommagé. Ce centre culturel ressemble désormais en partie à une « tour de mortadelle » masquée, avec un bureau sans âme à l'entrée, dont la façade extérieure a l'air d'une sorte de « frietkot » flamande résistante aux intempéries.

Dans le contexte historique du parc de la Citadelle de Gand, l'architecte Peter Swinnen a réussi à créer un modèle fantastique dans lequel le concept de bibliothèque joue un rôle fondamental. D'un côté se trouvent les livres d'histoire de l'art ; de l'autre les catalogues des expositions temporaires.

L'idée de Peter et Philippe est intelligente, généreuse, n'exclut aucune communauté et embrasse la ville, ses habitants et tous les amateurs d'art.

La promenade suggérée, du présent au passé, traverse le puissant Floraliën-Palais en acier industriel et désormais négligé, qui se dresse comme un rappel d'une période moins émancipée et tourmentée par le pouvoir et la colonisation.

Un tel modèle de musée rend radicalement service à la « res publica ». Il présente un intérêt qui, en raison de l'infor-

matisation actuelle « on the run », nécessite d'urgence une approche différente, une autre interprétation qui continue de subvenir aux besoins mentaux des citoyens devenus nerveux...

Le magnifique modèle de réflexion « Le Musée et son Double » arrive comme un pavé dans la mare et suscite naturellement de vives discussions sur le « che fare » de notre « mobilier » artistique.

La mémoire ne génère de sens que si elle est affichée, remise en question en permanence dans sa globalité et confrontée aux nouveaux cadres conceptuels. La quatrième de couverture de la brochure « Le Musée et son Double 2020/2030 » présente la maquette du musée sous forme de fer à cheval. C'est un élégant « logo » visionnaire, qui constitue un circuit dans lequel le cours du temps à Gand se reflète dans les extrémités des deux bâtiments du musée. Peut-être aussi comme un signe indiquant que l'art d'hier et d'aujourd'hui ne font qu'un.

Luk Lambrecht

Traduction Romain Masquelier

Villa Empain : de la lumière avant toute chose

La Villa Empain propose une exposition de 19 artistes sur la thématique de la lumière. Un parcours immersif et surprenant qui « ouvre les yeux » sur ce principe parfois oublié de l'art traditionnel, et devenu un médium à part entière dans l'art contemporain.

Sans elle, l'art n'est rien. Sans elle, tout n'est que brume insignifiante, halos d'obscurité... « les ténèbres, et rien de plus » comme disait Edgar Allan Poe transposé dans la prose de l'illustre Charles Baudelaire. La lumière a souvent été l'« oubliée » de l'art, du moins si l'on en croit la muséologie négligée de certaines institutions culturelles du royaume.

À juste titre, la Villa Empain remet au goût du jour la lumière dans le cadre de son éclectique exposition « The Light House » curatée par Louma Salamé. Dès la salle d'entrée, le regardeur reçoit une gifle de luminosité. Un vertigineux puits de lumière inonde le hall bourgeois de la Villa. Les yeux s'accrochent dans une sorte de fascination païenne pour la lumière, ce qui « fait vie » et, à l'instar du feu, témoigne de la vitalité de l'être.

Trop souvent, l'art contemporain fait usage du néon. La seule présence de cet artifice est parfois

d'ailleurs suffisante pour « faire art »... Mais au fil des expositions, des musées et des galeries, le regardeur se lasse du manque de créativité de ce dispositif. Le plasticien marocain Mounir Fatmi arrive au contraire à sortir de la « routine lumineuse » et réinvente ce médium par la force brute. Le gigantisme de l'installation donne le ton de l'expo : « de la lumière avant toute chose », s'il nous est permis de détourner le taciturne Paul Verlaine. Imperceptibles de prime abord, de petites inscriptions en arabe et anglais figurent sur les néons. Il s'agit de la sourate 24 du Coran : « An-Noor », à savoir « La lumière ». Un lien ancestral tissé entre la lumière et la religion, source de clarté... ou d'aveuglement. La lecture de la sourate rendue presque impossible par l'éblouissement des néons suggère finement les excès du religieux, ses exigences et ses contraintes.

Une approche ludico-scientifique

Outre le hall immersif, l'étage de la villa regorge d'installations lumineuses couvrant environ six décennies de création contemporaine, avec des grands noms comme des jeunes premiers. On y découvre ainsi la lampe enfantine « Misbah » de la Palestinienne Mona Hatoum projetant sur le mur des petits soldats de lumière, l'astronome

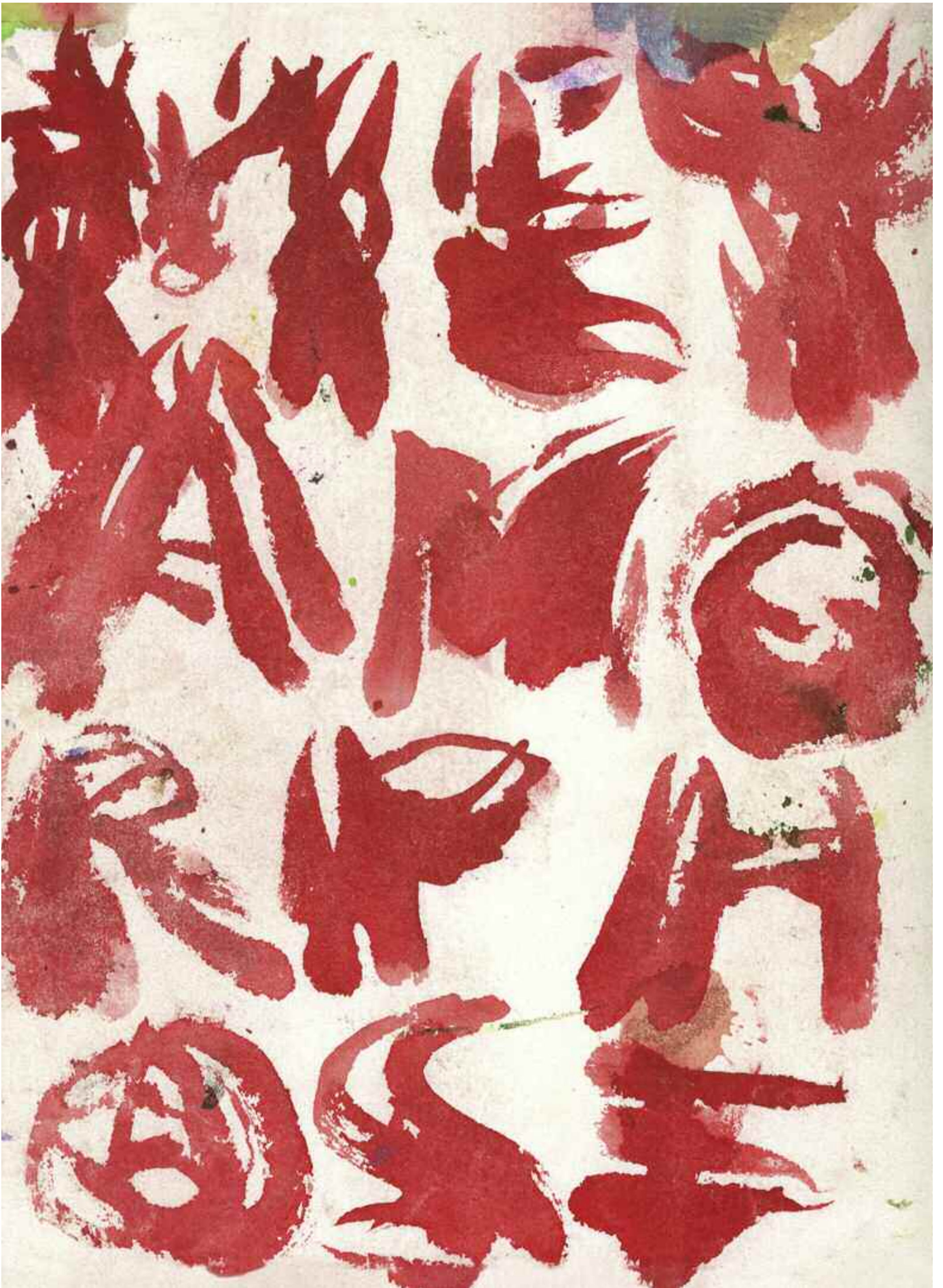


Gordon Cooper de Martial Raysse, le frugal festin fluorescent de l'artiste hongroise Róza El-Hassan... Des panneaux didactiques (un peu trop « Wikipedia »...) retracent l'Histoire de la Lumière avec un grand H et un grand L : du big bang au concept de photon, en passant par les découvertes de Newton et Huygens. Une scientificité qui peut d'ailleurs être expérimentée au rez-de-chaussée avec l'étonnante installation « To

Breathe » qui diffracte sur les vitres de la villa la lumière d'un spot placé à l'extérieur sur la piscine. Impossible de ne pas tomber sous le charme.

Ro.Ma.

Villa Empain, jusqu'au 18 avril 2021



Miquel Barcelo

MIQUEL BARCELÒ ET KAFKA

Après *Un amour de Swann* de Proust illustré par Pierre Alochinsky, *Hamlet* par Aki Kuroda, *La Princesse de Clèves* par Christian Lacroix, la collection « Grande Blanche illustrée » de Gallimard, alliant un texte et un plasticien, s'enrichit d'un nouveau titre, *La Métamorphose* de Kafka illustré par une soixantaine d'aquarelles de Miquel Barcelò.

Fasciné par *La Métamorphose* depuis sa découverte aux alentours de ses quatorze ans, relisant le récit chaque décennie, l'artiste délivre une interprétation-recréation graphique d'une grande puissance. Jouant sur les effets de contraste entre la noirceur du texte et la débauche des couleurs, Barcelò produit une œuvre qui fait de l'artiste espagnol le frère de Gregor Samsa. Grand maître de l'aquarelle qu'il a notamment explorée dans ses carnets d'Afrique, Miquel Barcelò laisse éclater des formes qui se disloquent, qui déçoignent, des figures éclaboussées, disparaissantes, dans un glissement des frontières entre le visage et le corps, la tête et les agressions montant du dedans comme du délire. Comment métamorphoser un texte qui décrit le changement d'état du protagoniste, lequel se réveille un beau matin changé en un insecte doté d'une carapace et de pattes ? L'artiste avait déjà expérimenté les dialogues avec la littérature, illustrant le *Faust* de Goethe et *La Divine Comédie* de Dante.

Superposition d'un visage et d'une horloge, agression sexuelle, l'insecte occupant la place des parties génitales, êtres humains traversés par des tentacules... Les aquarelles exhibent des fêtes diluées, mangées par des forces centrifuges, donnant à voir un affrontement entre deux mondes, celui de Gregor Samsa devenu scarabée et celui de sa famille, de ses parents, de sa sœur dégoûtés par sa plongée dans l'animalité. Un affrontement dont les tensions convergent vers la mise à mort du différent, de l'exclu. Rejeté par les siens, le commis voyageur délaisse la nourriture, devient un « champignon de jeûne », comblant l'envie de mort qu'éprouvent à son égard ses pécheurs et sa sœur. L'œuvre de Barcelò tient à la fois d'une taurinomie entomologiste, d'un combat entre des persécuteurs et un Minotaure-insecte et d'une crucifixion de Samsa. Rien d'étonnant à cette lecture dès lors que la taurinomie et la crucifixion sont deux domaines que Miquel Barcelò n'a cessé d'explorer. On retrouve le motif du cercle noir, de l'aspiration du visible et



© Miquel Barcelò, 2020

de la vie par un trou noir, celui aussi des formes aspirées par la mort qu'il a travaillées dans ses toiles sur les corridors. Sous le regard de l'artiste, le récit prend l'allure d'une arène.

Dans une orgie des jaunes, des bleus, des roses, les visages flottent, se désintègrent. Seuls les yeux tiennent bon, regardant la déchéance du monde intérieur et extérieur. C'est le cas du visage de Kafka qui ouvre et ferme le récit. Un visage de noyé où, ici encore, seuls les yeux résistent à la tornade des formes.

La couverture, les pages du texte sont maculées, contaminées par des taches de peinture laissées par le pinceau-mulot-pâtée de l'artiste devenu scarabée. Comme si, secrété de l'intérieur par l'esprit en proie aux fantasmes, aux peurs, l'insecte contaminait le registre du réel et se lisait comme une métaphore de l'agent infectieux de la pandémie actuelle. À ceci près que le germe de mort ne provient pas de l'animal mais du comportement de sa famille échangée en bourreaux, que la sécrétion virale émane du clan des assassins pour reprendre l'image dont Kafka use pour définir l'acte d'écrire. « Écrire, c'est bondir hors des rangs des assusins », notait-il le 27 janvier 1922 dans son *Journal*. L'insecte devient le frère du pingouin et des autres animaux martyrs que nous exterminons

et que certains accusent de propager une maladie qui monte du système que nous avons mis en place. Une sécrétion intra-systémique qui prend la forme d'un retour du refoulé.

Que faire d'un fils métamorphosé en insecte ? L'instance du Père, de la Loi, du cetero familial décide la mise à mort. Écrivant *La Métamorphose* en 1912, alliant l'humour et le fantastique, Kafka a pressenti la barbarie qui s'apprêtait à déferler sur l'Europe, sur son peuple. La condamnation à mort d'un être différent annonce de façon visionnaire l'extermination du peuple du livre.

Dans une des aquarelles, le cancrelat-scarabée-calfard-vermine devant un « bateau ivre » dérivant sur une mer bleue. Des silhouettes bleues se déhanchent, contemplant l'agonie de celui qui fut un des membres de la famille. Le bout émissaire est sacrifié. Devenu animal, il est rejeté comme « sous-homme », « Untermensch », créature extérieure à l'humanité. Encore et toujours les prémonitions glaçantes, les pressentiments d'un embrasement génocidaire, d'une politique de la honte dont Kafka fut l'un des éclairés les plus lucides. Les pattes-antennes de Gregor Samsa devenu insecte sont des radars qui pressentent l'advenue des temps barbares dont il sera la première victime.

Le peintre use de couleurs chaudes dont il prépare les pigments depuis qu'il a découvert des terres, des pigments locaux lors de ses séjours en Afrique, en pays Dogon où il a installé un de ses ateliers sur la falaise de Bamafingara. La vivacité des teintes rappelle celle de ses carnets de croquis, de livris d'aquarelles créés lors de ses nombreux et longs séjours en Afrique, comme par exemple les *Carnets de Shanga*. Dans un entretien avec Sabine Gignoux publié dans *La Croix*, Miquel Barcelò explique le choix du bleu de Prusse : « J'ai aussi utilisé du bleu de Prusse, un pigment de synthèse toxique, très utilisé à l'époque de Kafka pour les bleus de travail, les papiers peints... Or sa formule chimique est proche de celle du Zyklon B, par lequel sera guagée plus tard sa famille ».

Au terme d'un maëlstrom de sentiments allant de la compassion au rejet, la sœur de Gregor Samsa en vient à camper l'anti-Antigone, la version féminine de Cain. « Chers parents », dit la sœur en frappant de la main sur la table en guise d'introduction, « ça ne peut pas continuer comme ça. Vous ne voulez peut-être pas voir la vérité en face, mais moi je la vois. Je ne veux pas devant ce monstre prononcer le nom de mon frère, et je dis uniquement ceci : nous devons essayer de nous débarrasser de lui. Nous avons tenté tout ce qui était humainement possible pour prendre soin de lui et pour le supporter patiemment, je crois que personne ne peut nous faire le moindre reproche. »

Dans cette soixantaine d'aquarelles d'une incomparable force plastique, d'une folle inventivité, l'imaginaire de l'artiste se concentre sur la métamorphose d'un père, d'une mère et d'une sœur en monstres hybrides, à savoir en bourreaux.

NB : La traduction est celle de Jean-Pierre Lefebvre, maître d'œuvre des *Œuvres complètes* de Franz Kafka dans *La Pléiade*.

Véronique Bergen.

La Métamorphose de Franz Kafka, avec des œuvres originales de Miquel Barcelò, coll. « Blanches » illustrée, Gallimard, 208 p. 60 illustrations, 45 €.



Sur cette planche de Typex, on reconnaît Gerard Malanga et Warhol.

Liège: Le Grand Curtius sort de l'ombre.

Si vous passez par Liège, n'hésitez pas à sortir des sentiers balisés et laissez-vous pénétrer par la prolifération des événements off, en marge de toutes les grandes expositions à la carte, de Warhol à Glazomettl. Si en un jour vous n'avez pas le temps de faire le tour, revenez ça vaut le coup. En ligne de mire, en attendant l'exposition Messieurs Delmotte au Centre design rue Paradis qui démarre le 5 mars prochain, n'hésitez pas à foncer tête baissée vers le Grand Curtius, vous y trouverez des pépites...

Il n'y a rien pour le moment une expo admirable de BD sur la Star Newyorkaise. Concoctée par Typex, alias Raymond Koot, un dessinateur hollandais qui se moque des styles en les démultipliant. Les planches retracent avec brio la biographie d'Andy avec moult détails croustillants sur sa vie amoureuse et professionnelle. L'aval obtenu par la Fondation Warhol, prouve s'il le faut de la vérité des histoires...

Avant de quitter le Grand Curtius ne rater surtout pas l'exposition organisée par InnerSpace un collectif liégeois emmené par Marc Reinbold et ses assistants, tous bénévoles! Ils présentent un melting pot de quarante artistes, connus et inconnus originaires de Liège mais aussi d'Europe. Ils squintent avec leurs œuvres, installations, sculptures, vidéos, l'entière des salles du musée. Ils créent des dialogues avec l'espace des salles, les pièces archéologiques, historiques existantes. Bref, une manière de faire critiquer la vie dans un musée vide la plupart du temps pour cause de pandémie. Les artistes s'en sortent magistralement et les surprises sont nombreuses. J'ajoute qu'un tiers des artistes présents m'étaient totalement inconnus et m'ont surpris. Je pense aux grands dessins de Ilona Chlubkova, à Attila et sa statue de moulages de têtes d'Africains, à la sculpture au sol de Simon Samma qui tient la route face aux Vierges de Jean Deleux et beaucoup d'autres étonnements...

L.P.



Installation de Werner Moron au Grand Curtius.

Entre Soleil et Lune



Anne Garnier, photo Woon Sun Pasteels

Quel que soit le visage du temps, quelle que soit maussade la vie actuelle, ils galopent dans leur imaginaire. Enfermés dans leurs ateliers, ils basculent avec allégresse dans leurs univers de création. Elle c'est Anne Garnier. Lui c'est Angel Beatove.

L'un et l'autre avancent en âge avec des âmes ludiques. Au jeu d'associer, au jeu de laisser flotter en soi, au jeu de se laisser surprendre par une image ou un objet, ils sont roi et reine. Elle solaire, lui lunaire.

Depuis toujours, sur des brocantes et maintenant sur internet, Anne Garnier glane des objets qu'elle amasse dans des boîtes en plastique étiquetés, fleurs, fruits, animaux, poupées, colonnes, petite vaisselle, mobilier, accessoires,

etc. Son atelier, véritable caverne d'Ali Baba donne envie de toucher et assembler les étranges trésors accumulés. Dans une autre pièce, des caisses en bois sont alignées sur des étagères. Un corbeau empaillé s'est glissé là. Il attend son heure. Comme le couple de petits chevaux serrés plus loin, près d'une chouette, un miroir et de minuscules squelettes humains accrochés au mur. Tout semble dormir. Même ces personnages, statues antiques en réduction pouvant tenir dans la main, qu'elle sculpte avec de la pâte darwi puis qu'elle dore et vernit de manière patinée pour leur donner cet air d'outre-temps.

Depuis quatre ans, Anne Garnier s'adonne à la passion "des boîtes" même si cela gît en elle depuis longtemps. Cette pratique qu'elle active enfin, n'a pas de nom. Elle commence

par colorer le fond de la caissette qui deviendra écrin d'un petit monde. Au gré de son intuition, sur le fond sombre ou le fond or, elle dispose un socle, un miroir, une grappe de raisins, une mini maison ou un personnage qu'elle va auréoler d'autres éléments qui feront sens dans les associations qu'elle opère. Le périple artistique qu'elle entreprend relève du surgissement ou d'une lente gestation. Certaines boîtes peuvent patienter durant des mois, leur intérieur réclamant un temps plus lent d'éclosion jusqu'au moment de l'étincelle. D'autres s'organisent en un éclair dans un geste précédant la pensée. Tel cet anneau posé sur la hanche d'une statuette, ayant trouvé sa juste place, le matin, au petit déjeuner. Sa collection de coffrets terminés, Anne Garnier les empile ensuite contre un mur, sur une cheminée, et aussi sur des tables basses. Essaim de mondes donnant le vertige: des ailes s'élèvent, des miroirs plongent en abîme, un lion se décline en une cascade de reflets, un énorme coquillage flotte avec une tête posée en son creux, un rhinocéros à la corne dorée et entouré de perles est scellé sur un socle, un échassier attend au pied d'un escalier, un crocodile se débat dans des cages, une mécanique savante semble se déginguer... Entrant dans ces nids d'objets, l'esprit vacille, bascule et entrevoit d'autres espaces non formulés...

Dans cet entrebaillement vers un univers parallèle glisse aussi Angel Beatove, l'homme lunaire, l'homme de nuit, descendant comme un mineur au fond de lui, lorsqu'il entre en travail. Il sonde les ténèbres. Selon ses termes, il creuse des galeries. Et il ne sait à l'avance quelle histoire va émerger de ses dessins ou de ses collages. Il ne collectionne pas d'images prédecoupées. Selon lui, cette anticipation pourrait ôter la force de ses créations. Pas d'histoires préméditées chez Angel Beatove: il ne fonctionne pas ainsi. "C'est au moment où je crée que je vais chercher et trouver l'image. Je marche sur une corde et quand il faut y aller, l'histoire se crée d'elle-même." Il entre alors dans des séries comme les quatre cents pièces réalisées sur la thématique *Les Effacements*, trois cents pièces pour la série *Les Amants*, *les Gisants*, *Les Anges*, et cent pièces pour sa récente série *Les Ephémérides*. Angel Beatove avoue: "J'ai un côté obsessionnel".

Si pour ses collages, il ne collectionne pas d'images, en revanche il accumule des livres anciens, des livres écrits en latin pour ses objets-livres et aussi des anciens dictionnaires médicaux. Dans la série des éphémérides, il inscrit souvent des personnages ou des chevaux dans des paysages lunaires. Il y associe une phrase ou un mini cartel. Le rapport entre les mots et l'image est

volontairement décalé. Cela l'amuse en effet beaucoup de piéger le spectateur en introduisant une forme d'humour à la manière de Kundera et Kafka, ses auteurs préférés. Cet humour, léger et grinçant à la fois, côtoie des univers énigmatiques hors-temps, hors-norme, hors-champs. Revient l'image de la corde, frontière suspendue entre terre et ciel, entre réalité et illusion là où aime évoluer Angel Beatove.

Pour l'exposition chez Flux en mars 2021, il compte présenter des images liées à la série *Ephémérides* et d'autres créées en 2013 et rassemblées en un livre intitulé "Crise sans faim". Pour ce travail il avait associé des images anciennes à des phrases issues d'ouvrages actuels traitant de toute forme de crise. Dans le foisonnement de ses productions il puisera d'autres oeuvres pour les proposer en dialogue avec les boîtes d'Anne Garnier, pour réaliser avec elle un croisement d'univers, entre lune et soleil.

Judith Kazmierczak

*** Anne Garnier et Angel Beatove exposent ensemble à la Galerie Flux, 60 rue Paradis 4000 Liège fin mars 2021**

Lore Smolders fait «flipper» les Brasseurs...

Le lieu des Brasseurs est un lieu chargé en histoire, j'ai toujours l'impression quand je me retrouve au bar de revivre une séquence d'un film de Sergio Leone "Il était une fois dans l'Ouest".

Je rêve qu'un artiste recrée un remake de ce chef-d'œuvre intemporel.

Petite intro pour souligner le challenge pour tout artiste qui est confronté à ce lieu chargé en histoire. Il y a deux manières de s'en sortir pour moi, soit on fait du "collage" et alors il faut que votre proposition soit forte, soit on tente de jouer avec l'histoire du lieu. C'est ce qu'a choisi de faire Lore Smolders qui a investi l'espace sur le modèle du "Pachinko" (flipper japonais) Le résultat est magistral, vu du balcon on a l'impression d'être plongé dans un flipper géant. L'artiste nous invite à pénétrer dans son jeu. Après quelques minutes d'adaptation, on découvre que ses formes en plâtres disposées au sol guident le lent déplacement d'un aspirateur. Elle nous convie à un autre jeu de décodage quand elle imagine un ensemble de mots d'ordre à déchiffrer. Phrases qu'elle puise d'un ancien manuel d'injonctions destiné aux vendeuses découvert lors

du montage. Une très belle série de dessins minimaliste aux allures d'architectures anthropomorphiques nous plongent dans son espace intérieur.

L.P.: Vos dessins font référence à l'espace...

L.S.: C'est une vue que j'ai développée durant mon stage dans une prison. Pendant des années j'ai donné des cours de dessins aux prisonniers et je me suis conscientisée de la valeur chorégraphique de l'espace. Comment bouger dans l'espace. Un dessin c'est une question, une invitation, un mouvement, un moment intime dans mon espace personnel. Mes dessins sont plus intimes que mes autres travaux.

L.P.: Que représente l'art pour vous?

L.S.: Prendre position en tant qu'artiste femme. J'utilise mon art pour jouer avec des systèmes, je veux réagir aux systèmes et les montrer différemment. J'utilise l'art pour communiquer d'une autre façon surtout avec les bordures et l'aspirateur.



Lore Smolders: "J'ai construit un dessin dans l'espace avec des formes en plâtres"

L.P.: Comment est venue l'idée de l'aspirateur?

L.S.: Quand je travaillais à mes compositions en relief, je visionnais des films sur l'apprentissage du braille, le mouvement de la main est très beau. J'ai vu ça comme une chorégraphie. J'ai réfléchi à comment traduire cette idée dans l'espace. J'ai donc pensé à l'aspirateur qui lit les formes pour se déplacer dans l'espace. Les formes dirigent l'aspirateur dans l'espace. Ça fonctionne comme une chorégraphie. L'aspirateur symbolise le doigt qui décrypte les formes de brailles, c'est le même mouvement. Ces formes dans l'espace sont lues par l'aspirateur.

Michel Foucault:

"Le jardin est un tapis où le monde tout entier vient accomplir sa perfection symbolique et le tapis est un jardin mobile à travers l'espace."

L.P.: Roel Goussey voit du Vitruve dans vos dessins vous revendiquez ce rattachement à des codes renaissants?

L.S.: La renaissance a voulu créer l'homme parfait. Mon travail n'est pas du tout parfait. J'aime jouer avec la notion de nombre d'or. Je n'utilise pas la couleur, j'aime jouer avec la lumière. Je joue avec les matières. Les faux sont importants, je travaille avec mon intuition.

Pour sa proposition de vitrine aux Brasseurs, **Loïc Moons** a choisi la figure longiligne et décontractée d'un "Golden Boy" couché. La percussion fonctionne...

Les Brasseurs

Lore Smolders, "From foreground to infinity" Cycle 8 >13.02.2021

Jean-Pierre Müller: “La question fondamentale, c’est la question du rapport à l’autre. Comment échanger sans détruire?”

En ce début d’année, les Drapiers nous présentent l’oeuvre de Jean-Pierre Müller. C’est par le textile et ses jeux de transparence que l’artiste nous dévoile le fond de sa pensée. Les sous-couches colorées de ses drapés sérigraphiés nous renvoient en mémoire les heures troubles d’une humanité en déroute. Dès l’entrée, le ton est donné, Jean-Pierre Müller nous confronte à une accumulation d’images aux symboles forts. Un sentiment d’inconfort s’installe. L’artiste nous convie à revisiter des pans entiers d’une histoire peu glorieuse: l’époque coloniale. Les références aux jeux théâtraux de Kentdrige se font directement sentir. Nous nous retrouvons face à des récits. La légèreté des voiles qui tombent du plafond sert d’encadrement à un semblant de grande mosaïque. Nous avons parfois l’impression d’être devant un autel expiatoire. Au spectateur de décoder les signes du répertoire iconographique. Les nombreux sujets, pris séparément, fonctionnent chacun métaphoriquement comme des abacules. Ils reprennent en alternances les mêmes symboles iconiques: on y découvre la main stylisée, les représentations de Stanley, la multiplicité des yeux qui nous jugent, le dessin d’un colon digestif, de Leopold II, de Christophe Colomb, de réunions du Ku Klux Klan, des missionnaires au Congo, des images des Croisades, des crânes de bisons... Le contenu symbolique de ces images fonctionne comme des piqures de rappel qui nous font craindre un éternel recommencement. Vu la périodicité cyclique des perturbations éruptives, le volcan semble loin d’être éteint.

Un entretien nous semblait inévitable.

Lino Polegato: Votre regard sur Stanley est sans équivoque?

Jean-Pierre Müller : Le grand Stanley avec lequel on a grandi en apprenant à quel point il était merveilleux était d’abord un prédateur. Stanley est un grand bandit qui avec un autre grand bandit a réussi un hold-up spectaculaire. J’ai appelé cette pièce “La vision de Stanley”. Il avait besoin d’être seul au milieu de milliers d’yeux qui nous regardent et nous interrogent.

L.P.: On découvre finalement la Vérité?

J.P. Müller: J’ai toujours peur avec La Vérité. Le projet réalisé à l’Africa Museum avec Aimé Mpane nous montre seize voiles qui sont devant seize statues de l’époque coloniale. C’est la souplesse du voile qui se veut quelque chose de moins dur, moins définitif, moins biblique.

Quel est votre rapport à Léopold II ? Doit-on déboulonner les statues?

J.P. Müller: C’est un sujet qui me travaille depuis longtemps, dans mes pratiques je suis contre le déboulonnage. Je suis contre le fait d’effacer l’histoire. Je crains un monde qui devienne un aéroport sans histoire. Par contre quand on met une image devant une autre image on voit mieux les statues qu’avant, mais on en voit plus les côtés terrifiants, et on a la possibilité de s’y engager et d’y lire quelque chose sans que la chose dite ne soit nécessairement parole d’évangile.

Votre rapport à l’histoire de l’art n’est pas anodin...

J.P. Müller: J’aime entrer en discussion avec des gens qui sont morts il y a deux mille ans. Ici il s’agit d’un extrait de journal déchiré qui se rapporte à Véronèse. C’est la fascination pour la peinture. Je suis un Rubénien et un Vénitien. Ce qui me fait vibrer c’est la peinture romaine, les portraits de Fayoum, mais aussi ses multiples langages par le

fait qu’il y a un langage abstrait, construit. Il y a un pessimisme romain. Il y a un rapport au sacré, mais surtout un rapport au quotidien qui me touche particulièrement et il y a la présence de la main de celui qui fait qui est visible. Le geste de peindre est présent. Dans la grande pièce installée dans la dernière salle de la galerie, c’est le rapport à Rubens qui prime. J’aime Rubens et les Tintoretts, Venise, surtout pour le moment sans touristes. L’occasion de voir les oeuvres dans leurs contextes. La démuséification, la Villa romaine... La notion de spectacle et de théâtre à texte j’aime beaucoup.

Dans la salle du milieu, vous rendez hommage à Fred Hampton, le jeune leader des Black Panthers, assassiné par le FBI en 1963.

J.P. Müller: Il y a des liens entre plusieurs choses. Ce sont tous des gens qui marchent. On peut y voir un des quatre policiers qui tient le leader des Black Panthers qui était considéré comme un messie potentiel à éliminer impérativement. S’il avait vécu ces temps-ci, il aurait été à la rencontre des jeunes Trumpiens qui se font avoir. Il avait cette capacité à dire les choses, il avait une forte aura. En fait, on se fait avoir par le même système. La grande crainte du FBI dans les années 60 c’était l’arrivée d’un Messie, quelqu’un qui puisse fédérer.

Dans la salle du fond, il y a cette grande fresque baroque d’allure rubénienne, L’image centrale présente un crâne imprimé sur tissu d’une tête de bison, ça préfigure la disparition d’une race?

J.P. Müller: C’est clairement ça! Ça rejoint cette notion de génocide, d’appropriation de territoire par la destruction, l’éradication. Je pense à ces voies de chemin de fer qui se rejoignent et qui font la jonction entre le Pacifique et l’Atlantique. On peut y voir dans le film des gens aux fenêtres qui tirent et tuent des bisons. Il y avait cette politique concertée de revenir à la notion de propriété privée. La destruction de la race des bisons avait clairement

comme intention d’éradiquer une culture, une capacité de circuler. Tout ça au nom de la liberté.

Rien n’a changé, le mouvement suprémaciste blanc aux États-Unis reprend aujourd’hui ces vieux clichés...

J.P. Müller: Ça revient, c’est étonnant de voir ce côté cyclique non disparu. On pense avec arrogance d’avoir résolu des choses. Résoudre est une ambition démesurée. Lorsque je dessinais ces gens du KKK sur une image des années 60, j’étais dans l’histoire. C’était juste avant les événements de Charlottesville. Il y a beaucoup de choses qui reviennent alors qu’elles devraient être enfouies. Ça montre la persistance d’un mythe fondé sur quatre cents ans d’histoire.

Dans la salle du fond, on découvre cette grande fresque, imprimés sur des voiles côte à côte l’effigie de Léopold II et une tête de l’empereur Auguste. À quoi le portrait d’Auguste est-il révélateur dans cet ensemble mosaïque ou l’on retrouve pêle-mêle en arrière-scène: une main stylisée, le motif du colon digestif, de longues marches se référant aux Croisades, de la danse...

J.P. Müller: Il y a eu à Rome la constitution d’un espace avec toutes ces injustices, esclavage, etc. Mais curieusement, c’est un monde où le racisme est absent. Il y a 2000 ans, tout le monde peut-être citoyen romain. Ils auraient été estomaqués d’apprendre que l’on puisse différencier les gens pour leur couleur de peau. J’aime les dernières paroles d’Auguste: “L’ai-je bien jouée cette comédie...”

Et cette main qui revient constamment? C’est la main qui peut soigner, mais c’est aussi la main coupée?

J.P. Müller: La main, c’est la main de l’Humanité. Il y a aussi les deux enfants témoins de l’histoire

parce que tout se superpose. Les époques se superposent. C’est eux et moi qui regardons, qui voyons passer. Dans cette traversée, c’est l’Humanité qui marche depuis le début.

La dernière salle prête au recueillement, qu’entrevoyez-vous derrière ce type d’installation qui fait référence au roman de Joseph Conrad, “Au coeur des ténèbres”?

J.P. Müller: J’aime bien le rituel orthodoxe. Je vais de temps en temps au monastère de Chevetogne. Il y a un espèce de Gesamtkunstwerk, tous nos sens sont convoqués. On peut parler de théâtre du sacré dans ce mélange, avec la possibilité de s’y immerger.

Votre travail semble se situer hors des cadres classiques d’un système à la mode en art contemporain. Vous le verriez dans une foire d’art contemporain?

J.P. Müller: Je ne comprends pas comment on peut vraiment rencontrer une oeuvre dans une foire d’art. Avoir un rapport au sacré? L’art n’appartient pas qu’aux stands des foires.

On a parfois l’impression que dans votre travail vous réglez des comptes...

J.P. Müller: Ce n’est pas un règlement de comptes. C’est juste dire que c’est central, c’est une centralité. C’est pour ça que la figure du colon digestif est récurrente avec cette question de la digestion non opérée de ces quatre cents ans d’histoire. C’est une grille de lecture nécessaire, inspirante, intéressante. Un règlement de comptes, sûrement pas. Je n’ai pas de comptes à régler avec les missionnaires.

Que signifie l’image de cet avion en piqué dans un de vos drapés?

Mon père a vécu ces choses. L’image du Stuka en piqué pour bombarder une colonne de réfugiés s’est inscrite en moi depuis longtemps. C’est tout ce qui m’habite, avec le besoin de fixer ça sur des choses stables. Je n’aime pas l’idée de prendre des limites et de juger, mais de dire que ça a existé me paraît central.

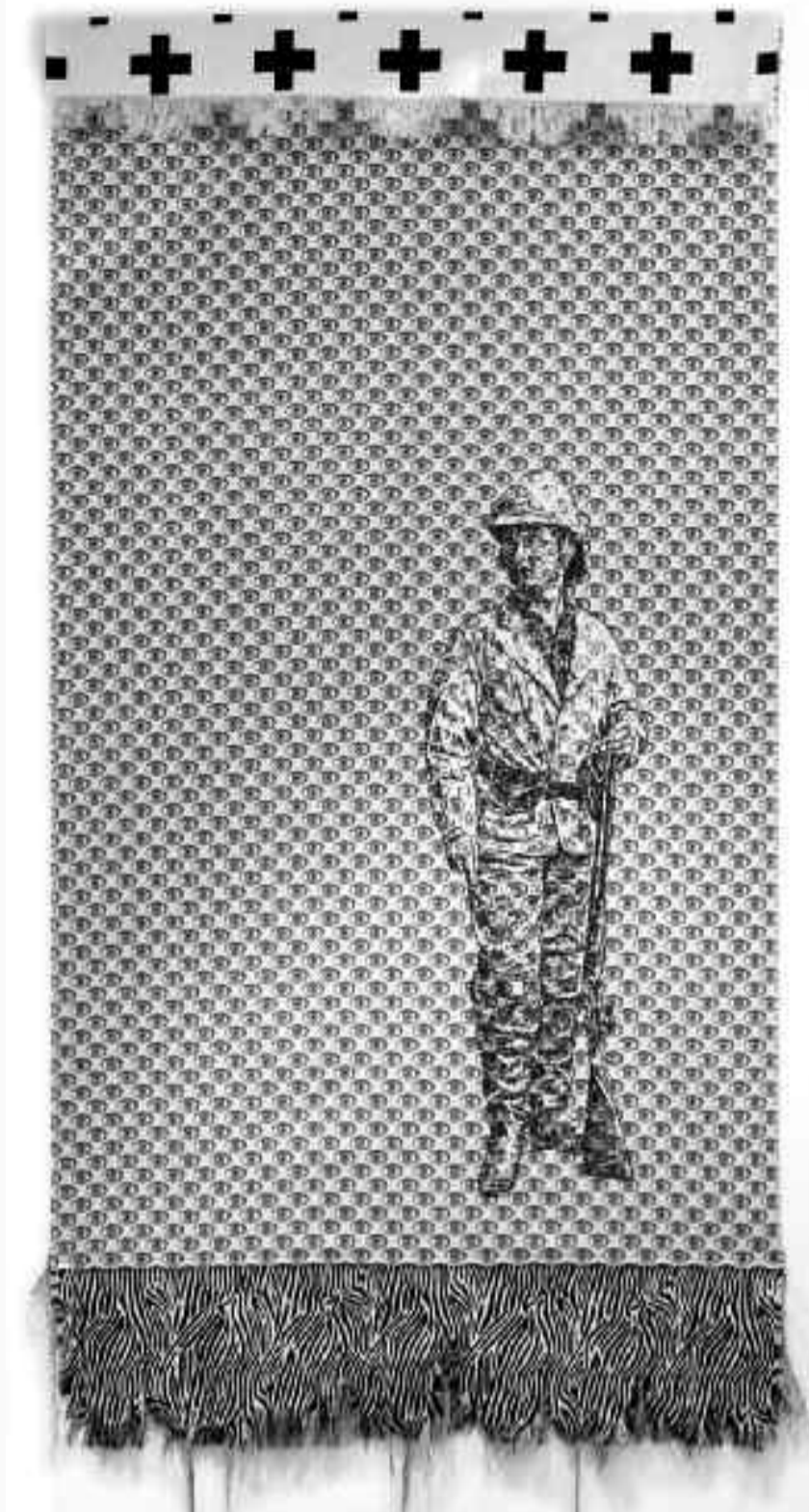
Comment naissent les projets?

J.P. Müller: Il peut y avoir du hasard. Ce sont des axes de recherches. Je parle de l’Amérique et de l’Afrique parce que je travaille avec des Africains et des Américains. L’histoire me passionne de la même manière que je suis passionné par les peintres de la Renaissance qui se passionnent pour l’histoire. J’aime les mythologies.

Je pense que le coeur des ténèbres de Conrad ce n’est pas le Congo, c’est Londres ou Bruxelles. Je ne peux me confronter au monde sans une conscience historique. Toute la question est la question du rapport à l’autre. J’aime Edouard Glissant: comment penser la question de la relation avec un grand R. Comment changer, échanger sans détruire? La question fondamentale c’est ça.

Est-il encore possible? N’est-il pas trop tard? Pourra-t-on encore échanger en gardant les fondamentaux de différences dans un monde qui devient un aéroport ou toutes les frontières, toutes les nuances, doivent être gommées? Maintenant la pensée occidentale est progressiste: la Justice, la Vérité, la Loi... Je suis de nouveau un Européen très heureux de l’être, j’aime Rubens et les Romains, etc. Mais ça ne m’empêche pas de dire: “Désolé de ce qu’on a fait il y a cinquante ans, c’est très moche Hitler”. Je pense que nous ne sommes pas suffisamment bien placés pour donner des solutions globales. Par contre les échanges avec Aimé aux Beaux-Arts de Kinshasa avec l’idée de comment créer un dialogue, même sur des petites choses, sans que ce soit destructeur, c’est déjà pas mal! Faut digérer.

Galerie Les Drapiers
Jean Pierre Müller - La longue marche
(une fugue)
Jusqu’au samedi 20 février 2021



Stanley's vision, 155 x 82 cm, 2017/2020

PANSER LE MONDE

Fidèle à son tropisme vers l'art belge, la Patinoire Royale / Galerie Valérie Bach inaugure *YOUNG BELGIUM*, manifestation qui mettra annuellement à l'honneur la jeune scène belge contemporaine. Réunissant six artistes dont les œuvres attestent d'une propension commune pour l'INEFFABLE, ce premier opus fait du bien aux yeux et à l'âme.

INEFFABLE rassemble six artistes dont les propositions, pourtant disparates, attestent d'une même appréhension du réel dans ce qu'il a d'indicible, d'indescriptible, d'inexprimable. Leur cousinage conceptuel et formel se manifeste dans une esthétique informelle qui, par le biais de l'invisible, du silence ou de la transparence, dit en creux l'être au monde. Aussi leurs œuvres témoignent-elles d'une exploration similaire, quasi obsessionnelle, dans les profondeurs intrinsèques de la matière.

Chez **Léa Belousovitch** (°1989), il y a tout d'abord le feutre, tissu opaque et dense, comme support inédit de dessins flous aux couleurs vibrantes. Si les sujets de ces dessins abstraits sont indéchiffrables, les intitulés sont sans équivoque. Massacres, attentats, catastrophes... Autant d'événements d'une violence insoutenable soumis à notre regard par les mass-médias en des images irregardables. Après avoir soigneusement choisi ces clichés (non pour les faits circonstanciés, mais pour la façon dont la barbarie y est mise en scène ou esthétisée), l'artiste opère un recadrage (où seuls subsistent les suppliciés) qu'elle transpose ensuite, pendant des heures, sur du feutre blanc très épais dont elle attaque la surface avec les pointes aiguës de ses crayons de couleur. À l'immatérialité des images diffusées en flux continu, Léa Belousovitch oppose la densité du feutre, matériau enveloppant et protecteur (cher à Joseph Beuys), générateur d'un flou qui atténue l'horreur. À l'instantanéité de la prise de vue, elle oppose la durée du temps de travail et celle nécessaire au regard, afin qu'il effectue une impossible mise au point de l'image. Paradoxalement, la dissolution du signifié dans le signifiant procède du devoir de mémoire. Le floutage de la réalité restituant aux victimes une part de dignité et d'humanité. Cette volonté réhabilitatrice traverse tout le travail de l'artiste, dessiné, photographique ou installatif, comme dans *Nécrologue* (2014 - °), installation dont on souhaiterait qu'elle ne soit plus 'en cours', qui matérialise la liste des victimes décédées en Belgique d'homicides non élucidés dans des serpillères propres, soigneusement empilées, lavant symboliquement l'opprobre. Parce qu'elle instaure décence et douceur au cœur de l'horreur, toute la démarche de Léa Belousovitch apparaît comme une entreprise éthique et thérapeutique.

Quelle est la matière de la sculpture invisible et pourtant omniprésente de **Pierre-Laurent Cassière** (°1982) ? Des sons, faiblement audibles. À tel point que d'aucuns ne les décèleront pas ou les assimileront au tintement de la pluie sur les vitres ou à un quelconque bruit électrique. D'autres se demanderont d'où provient cet OSNI (Objet Sonore Non Identifié) qui est nulle part et partout à la fois, varie d'intensité, circule à tout-va et ricoche



Vue de l'exposition, salle dédiée à Léa Belousovitch, Photos Vincent-Everarts



Hannah De Corte, Photo Vincent-Everarts

contre les parois de la Patinoire comme un mauvais génie. Prosaïquement, ce mirage acoustique, entièrement synthétique, ne sort ni d'une lampe ni d'une dimension étrange, mais de sources émettrices dissimulées dans la nef sonore. Sculpteur de l'espace sonore, Pierre-Laurent Cassière utilise les réverbérations à fortes impulsions comme matériaux d'une expérience sensible qui remet en question nos certitudes perceptives et nous invite au lâcher-prise.

Support le plus répandu de la peinture, la toile en tant que telle est toutefois jugée accessoire dans l'histoire de l'art, généralement dissimulée par l'image peinte qui y est appliquée. Dans le travail pictural d'**Hannah De Corte** (°1988), elle joue le rôle principal, tout à la fois support, médium et sujet central. Sa texture fibreuse est exaltée, sa structure interne dévoilée. Ici, un feutre marqueur suit les fils de chaîne ou de trame de la toile pour souligner son invisible « armure ». Là, ce qui est vu sur la toile tendue est ce qui a été absorbé dans l'épaisseur du tissu : la couleur apposée sur l'envers ayant percolé vers l'avant. Par ailleurs, la réflexion de l'artiste porte sur l'acte pictural. Où commence-t-il, où s'achève-t-il ? Ainsi des pièces de vêtements ou des cotons démaquillants questionnent-ils la tache ou la trace, et leur imprégna-

tion sur le textile qui devient toile. Célébrant la toile ou des matériaux insignifiants par une mise en exergue de leur essence concrète, ces œuvres évoquent la substance invisible du réel, indicible et secrète.

L'anoblissement de matériaux triviaux et le dévoilement de leur structure sous-jacente sous-tendent également le travail de **João Freitas** (°1989) qui exploite les potentialités du papier, du carton ou du tissu récupérés. Ses médiums de prédilection sont en effet de vieilles affiches, des enveloppes, des berlingots ou des draps usagés, qu'il recycle, réhabilite, ressuscite. Mais cette nouvelle naissance ne se fait pas sans violence comme en attestent les gestes du processus : plier, froisser, arracher, gratter, rapiécer, cautériser... Autant d'actes passablement invasifs et itératifs qui dissèquent la matière pour la transfigurer. Les travaux de João Freitas sont comme des palimpsestes, ces parchemins dont les écritures premières ont été effacées afin d'y inscrire un nouveau texte. Leur existence repose sur une mise à mort préalable de leur matière, dans sa version première. Pour que les matériaux utilisés puissent accéder à une nouvelle réalité, il faut d'abord oblitérer les traces de leur statut originel d'objets fonctionnels. Paradoxalement, si ces œuvres sont tellement troublantes et touchantes,

c'est précisément parce qu'elles sont riches d'un passé, d'une mémoire stratifiée, de secrets soigneusement gardés, que rien ne peut altérer.

Alice Leens (°1987) décortique la matière textile, jusqu'à son composant élémentaire, le fil, lui-même constitué d'une multitude de fibres entrelacées. Et, lorsque les fils sont roulés ou tressés les uns sur les autres, ils deviennent corde. Les fragilités rassemblées deviennent force. La corde est précisément au cœur de ce travail, dans un parti pris de réduction matérielle, formelle et conceptuelle radical. Le potentiel de la corde (de la sangle, de la ficelle) s'active, se réveille, en des œuvres bi- ou tridimensionnelles. Parmi celles qui sont accrochées au mur, certaines arborent des allures picturales, tandis que d'autres semblent s'animer, comme pour s'extraire de la planéité. Celles posées au sol se déploient dans l'espace, parfaitement autonomes. Toutes émettent de puissantes vibrations, parfois mises en résonance avec des motifs rythmiques issus d'insertions colorées dans les fibres monochromatiques. Cette consécration de la corde, qui lie et soutient, peut être perçue comme une métaphore de ce qui 'fait société' dans l'humanité ou comme une allusion à la structure même de la vie, la chaîne tressée de l'ADN.

Last but not least, **Sahar Saâdaoui** (°1986) exploite l'alphabet, système ordonné et conventionnel s'il en est, comme terreau fertile d'innombrables possibilités. Dans ses carnets, des points et des lignes reliés composent d'étranges dessins réticulés semblables à des diagrammes cryptés. Pour déchiffrer ce code, il faut savoir que les points marquent le sommet des lettres et l'intersection des arrêtes. Chaque caractère de l'alphabet correspond donc à un nombre de points, plus ou moins espacés. Ce langage codé élaboré dans les esquisses sous-tend tout le travail de l'artiste. Il s'applique à ses dessins sur papier, parfois conçus au 'crayon-couture' ou au 'crayon-broderie', tels ces motifs circulaires, soleils textiles, dont le nombre de rayons-fils correspond à la lettre qu'ils symbolisent.

Le code peut aussi se déployer au-delà du point et de la ligne pour devenir surface. Naissent alors de subtiles superpositions de formes découpées dans la soie et le papier, aux teintes pastel et poudrées. En suspension murale, ces compositions délicates ressemblent à des voiles ou à des oriflammes. Protégées dans des boîtiers vitrés, elles se transforment en reliques précieuses et fragiles. Pour déchiffrer le monde, Sahar Saâdaoui convoque les vingt-six lettres de l'alphabet en une démarche codifiée et obsessionnelle qui confine au rituel. Partant du plus haut degré d'abstraction de l'écriture (l'alphabet décomposant les mots en sons comme unités élémentaires), elle invente un nouvel abécédaire qui renoue avec les prémices idéographiques de l'écrit, comme pour s'approcher au plus près de la source, de l'origine de tout. Au commencement était le Verbe... Et l'éternité de se nicher quelque part, entre l'alpha et l'omega.

Bénéficiant d'espaces individuels dans la nef de la Patinoire, les six artistes sont réunis dans le bâtiment sous verrière de la rue Faider. Ce générique de fin corrobore la cohérence d'un ensemble empreint de douceur qui, en ces temps de profonds chambardements, panse le monde et met du baume au cœur.

Sandra Caltagirone

YOUNG BELGIUM

Jeune scène belge contemporaine
INEFFABLE – OPUS 1

Léa Belousovitch, Pierre-Laurent Cassière, Hannah De Corte, João Freitas, Alice Leens, Sahar Saâdaoui
13.12.20 - 27.02.21

La Patinoire Royale / Galerie Valérie Bach

Rue Veydt 15

1060 Bruxelles

Belgique

www.prvbgallery.com

Gun Flower Maria Vita Goral

Du Royal Skating à la galerie d'art

Pour ceux qui ne connaîtraient pas encore la Patinoire Royale / Galerie Valérie Bach, voici son histoire et celle de l'ensemble immobilier où elle a établi ses quartiers. Le bâtiment principal (attribué à l'architecte Gérard Maréchal) fut construit en 1877 afin d'accueillir l'une des premières patinoires d'Europe. « Royal Skating » s'affichait alors fièrement sur le fronton couronnant l'entrée de l'édifice dont la façade néoclassique ne laisse pas présager l'ampleur de son espace intérieur, avec sa majestueuse nef centrale surplombée d'une remarquable charpente en bois et métal. Dès 1900, des roues de voitures supplantent les roulettes puisque le bâtiment est reconverti en garage Bugatti (géré par le champion automobile Théodore Pilette), avant de servir de dépôt (en 1905) au département de l'automobile et du cycle de la Fabrique Nationale d'Armes de Guerre de Herstal. C'est vraisemblablement à cette époque que l'ancienne patinoire est doublée d'un second hangar, plus petit, érigé à front de la rue Faider. À partir de 1955, le complexe sert de garage à la société Siemens (dont les bureaux sont établis dans la rue voisine), avant de subir des aménagements intérieurs (en 1975) pour abriter des voitures de collection, puis d'être laissé à l'abandon.

Cet ensemble immobilier (classé en 1995) est acquis en 2007 par les Français Valérie Bach et Philippe Austruy. En 2012, l'aile donnant sur la rue Faider est tout d'abord affectée aux activités de la galerie Valérie Bach qui promeut le travail d'artistes contemporains, belges et étrangers, émergents ou confirmés. Quant à l'ancienne patinoire, elle est mise en chantier en 2011 par le bureau d'architecture Jean-Paul Hermant qui s'attache à la restauration de l'infrastructure et des éléments d'origine préservés. Par ailleurs, la nef centrale de 890 m² et les espaces annexes sont confiés à l'architecte d'intérieur français Pierre Yovanovitch qui insuffle une forme de radicalité à ce bâtiment historique, par des lignes tendues, des matériaux bruts comme le béton et l'acier, et l'intégration d'un monolithe blanc minimaliste dans lequel se loge la cage d'escalier. Au sommet de ce dernier, une passerelle au garde-corps vitré mène au premier étage et offre une vue vertigineuse sur le vaste volume de la Patinoire qui ouvre ses portes au public en 2015.

Après avoir fonctionné quelques années en tant que structures autonomes avec des programmations distinctes, la Patinoire Royale / Galerie Valérie Bach constitue désormais une seule entité, dirigée par l'instigatrice du projet et par l'historien de l'art Constantin Chariot (auparavant directeur du Musée Gaumais, des Musées de la Ville de Liège ou de la salle des ventes Pierre Bergé et associés à Bruxelles). Tout à la fois centre d'art et galerie marchande (toutes les œuvres exposées étant à vendre), mais concevant des expositions d'envergure muséale, ce lieu hybride est l'un des plus grands espaces européens (totalisant 3000 m²), en mains privées, dédié à l'art moderne et contemporain. Au fil du temps, la structure a également clarifié son identité, se positionnant résolument comme promotrice de l'art belge d'hier et d'aujourd'hui, par le biais de group-shows historiques (*Sculpting Belgium, Painting Belgium, Belgian Women*) ou d'expositions individuelles (Koen Van Mechelen, collectif Lab[au], Jan Dries, Antonia Lambel, Francis Dusepulchre).

S.C.



Maria Vita Goral, une artiste d'origine ukrainienne, exposera son projet Gun Flower à partir de mars 2021 à la galerie Rivoli dans la window D d'Angelinna chaussée de Waterloo, 690 à 1180 Bruxelles Curator Michel Clerbois. Son projet Gun Flower pose des questions sensibles sur l'actualité et nous invite à réfléchir et communiquer sur l'essence de l'existence.

Athanasia Vidali : Parlons d'identité en tant qu'artiste, en tant qu'être humain. Vous êtes originaire d'une famille d'artistes, qu'est ce que cela signifie pour vous suivre ce chemin ?

Maria Vita Goral : Pour moi, l'identité, ce sont les réflexions d'un point de vue humaniste, quelque chose qui place une personne au centre d'un tout. De cette façon, pour moi, l'humanisme s'oppose à une idéologie politique, en dehors de tout contenu irrationnel. Si vous voulez que l'on parle de mon identité comme une personne séparée de l'artiste, je peux dire que je suis une symbiose du voyageur, du nomade, de la femme ukrainienne, du capteur d'une culture mondiale, de la projection d'une famille... mais c'est inséparable et j'essaie toujours de remettre cela en question.

Votre projet Gun Flower pour les vitrines d'Angelinna active quatre formes, de la thématique, du rapport entre vos œuvres et s'il y a une relation avec l'actualité ?

Quand Michel Clerbois m'a invité à travailler pour ce projet, l'idée m'apparait très clairement car l'espace du passage Rivoli, avec les quatre vitrines d'Angelinna me laissait libre du choix artistique, sans pression commerciale, ce qui pour moi est très important. J'ai proposé le projet Gun Flower qui contient deux grandes photos de corps, trois sculptures et une phrase de Pier Paolo Pasolini sur un fond froid légèrement coloré. Le corps et son émotivité. Corps comme texte, comme la publicité qui dépend de l'environnement. Le corps comme matériau symbolique, érotique, de démonstration mais aussi le corps comme états physiques et psychologiques et de contrainte sociale. A propos de forme, celle-ci est assez

libre car pour moi, c'est une question de contenu. Je ne cherche pas précisément une réponse aux questions de l'actualité car j'essaie de regarder les choses plus en profondeur, dans un sens plus large. Ici, le titre est assez parlant.

Pourrait-on parler, alors, du corps comme écran où tout se joue à fleur de peau ?

S'il y a la notion de pansement qui nous ramène à quelque chose de très physique, le corps n'est qu'un prétexte métaphorique.

Quel est votre rapport avec le spectateur ?

Le spectateur essaie le plus souvent de voir l'art comme la vérité, sa propre vérité, une justice dans sa réalité... justice, mais la question est de savoir ce qui est vrai pour lui. Par conséquent, les attentes du spectateur qui tombent sur l'artiste se développent parfois en un désir de plaisir ou de confort. Mais le public est très important. Pour ce travail, j'ai voulu trouver un certain dialogue bilatéral avec d'une part l'esthétique séduisante attractive et rafraîchissante et d'autre part la question de l'horreur mondiale en rapport avec les guerres, les blessures, les déformations morales (je parle de valeurs humaines universelles). Mais il y a également d'autres choses plus personnelles. Je parle souvent par le biais des métaphores. Le travail est un processus continu de l'histoire qui se poursuit et se répète. Je me considère plutôt comme un récepteur ouvert, ce qui me donne la possibilité de voir les choses plus clairement et de rester neutre par rapport au sujet.

Dans votre travail, il apparaît souvent cette notion de retour à la thématique de la violence. Vous utilisez ici une phrase de Pasolini, de son film La Rage, qu'est-ce que cela signifie ?

Je ne cherche pas à en parler mais plutôt à donner la possibilité de sentir la situation. Je n'aime pas quand mon travail est considéré comme une fonction politiquement utile ou juste une esthétique propre car je trouve que ce n'est pas ce que je veux dire... mais alors la question se pose de ce que je veux dire. Ce retour à la thématique de la violence, comme vous disiez, est auto-biographi-

quement important pour moi, mais peut-être pas directement, c'est plutôt une contre-position ou un enregistrement de faits avec le contact visuel. Le texte de Pasolini qui choisit une séquence parlant de Marilyn Monroe est pour moi une très belle réponse à la violence mais aussi à la vie.

On dirait que vous jouez avec un équilibre fragile entre violence et courtoisie. Vous m'avez dit antérieurement que l'idée de la fragilité plutôt que le déplaît, mais on dirait que vous jouez aux limites de cette notion. Le corps féminin, les fleurs-pansements et l'idée de la violence elle-même, votre matériel visuel a des rapports avec une certaine fragilité ou un devenir fragile. Voudriez-vous m'élucider sur cela ?

Oui, l'ambiguïté est omniprésente et j'aime travailler avec ces limites et voir où cela peut conduire.

Parlez-moi de votre processus de travail, comment êtes-vous arrivée à faire cette unité d'œuvres ?

J'ai voulu faire une image complète dans un certain ordre mais suffisamment libre pour laisser la place aux respirations et éviter le sens de l'illustration figée ou d'une apparence exagérée. A propos de processus, ce n'est pas toujours évident. C'est une recherche perpétuelle.

Le projet aux vitrines d'Angelinna est-il un projet en soi et quel est son rapport à votre démarche artistique générale ?

Les quatre vitrines qui font le projet d'Angelinna font parties de ma démarche artistique et bien sûr, prolongent la ligne que je suis dans mon art, elles me permettent d'aller de l'avant dans ma recherche. Je suis très contente d'avoir la possibilité de participer à ce projet.

Interpicturalité assumée en parenté avec Matisse

L'influence des grands créateurs sur ceux qui les entourent ou qui les suivent a toujours existé. Depuis longtemps la notion d'inter textualité en littérature a donné lieu à bien des analyses. Dans les arts plastiques, il en va de même. Voici rassemblés quelques contaminés au virus matisse.

Matisse en personne a d'ailleurs déclaré : « Je n'ai jamais évité l'influence des autres. [...] Je crois que la personnalité des artistes ne se développe, ne s'affirme que par les luttes qu'elle a à subir contre d'autres personnalités. »

Les bien connus

Ils sont présents depuis des années sur la scène artistique. Leur pratique n'est donc pas nouvelle et ne constitue ni une découverte, ni une surprise. L'intérêt réside dans les rapports instaurés entre le vénéré Matisse et leurs univers personnels.

Chez Ben (1935), la citation ou l'emprunt est le plus souvent le nom du maître qu'il place dans ses fameuses écritures diffusées à tout va. Il s'est aussi servi de la parodie en peignant des « Matisse du pauvre » plutôt proches d'une caricature. Il a écrit certaines phrases sur un fond pictural coloré évoquant des tonalités et des formes utilisées par son aîné. Ce sont alors des pastiches volontairement approximatifs accompagnés d'une phrase indiquant avec une malice ironique « Matisse est passé par là ».

L'Islandais Erró (1932) a appris l'histoire de l'art avec un prof francophone et il est installé à Paris depuis 1958. Pas étonnant que, après avoir aimé Michel-Ange, Boucher, Goya, Ingres et Milet, il se soit senti attiré par Léger, Picasso et Matisse, autant que, par la suite, au milieu des années 60, il le sera par le pop art américain. Cette double conjonction l'amènera à se servir des techniques de l'école française pour les marier avec l'imagerie contestataire d'outre-Atlantique.

C'est alors que, selon Marine Schütz, il « orchestre le télescopage des chefs-d'œuvre avec l'imagerie publicitaire ou industrielle ». En 1966, il aura recours au visage du maître nordiste dans une fresque intitulée « Les vainqueurs de Leningrad supportés par le monstre daltien Matisse ». On retrouve dans une autre fresque, destinée à l'Hôtel de Ville de Lille, des éléments extraits des gravures de « Jazz ». Erró s'avère à la fois un adepte des collages et des citations, un virtuose de la réinterprétation des œuvres originelles.

L'expo le démontre sans modération. La toile « Les origines de Pollock » offre, par exemple, un échantillonnage foisonnant de reproductions de portraits de peintres célèbres et de leurs tableaux emblématiques. Plus spécifiquement, une huile monumentale baptisée « Matisse » entraîne en une sarabande ondulante autoportraits du maître et reproductions de ses toiles les plus connues. Idem dans un collage « Cocktail party for Matisse » ou une estampe « Hommage ».

Membre du groupe 'Figuration narrative', Erró use de techniques apparentées à la bande dessinée. Ses compositions prennent une apparence de récit



Rania Werda, Sans Titre, 2016, gravure et impression sur cuir, 52x52 cm. Coll. de l'artiste © R. Werda

qui, comme le souligne Nicolas-Henri Zmety « ne peut être univoque ». Il agit donc avec formes et couleurs, citations et transpositions comme un poète avec les mots. Les interactions suscitées incitent à des interprétations polysémiques par rapport à l'histoire de l'art autant qu'à l'histoire mondiale, à la production des artistes auxquels il fait allusion, à un inconscient culturel universel. La réflexion porte dès lors simultanément sur la valeur esthétique et sur l'ouverture métaphorique.

Marco del Re (1950-2019) avait clairement qu'il puisait dans l'histoire de l'art. À observer ses toiles, on retrouvera vite des éléments présents dans la production de Matisse. C'est le cas à travers l'inventaire des objets et des lieux qu'il emprunte : des vases, des poissons rouges récurrents, plusieurs intérieurs et leur mobilier dont un fauteuil vénitien, la présence décorative de tissus notamment bariolés, des guirlandes de feuillages, des nus stylisés cernés de noir... Il lui arrive de donner à la figure d'un peintre présent sur plusieurs tableaux des traits attestant un ressemblance avec l'artiste source.

Pour ôter tout doute, on retiendra des titres explicites comme « Atelier HM », « Les poissons de monsieur H » sans compter, comme le signale Maëlys Muller, des allusions à Saint-Paul de Vence et précisément à la Villa Le Rêve. Cela n'empêche pas que Mario del Re soit créateur à part entière et que ses toiles, avec ce qu'elles contiennent de composite, appartiennent bien à son univers pictural personnel que Michel Bohbot résume par le fait de « transposer la vie dans un climat d'irréalité tranquille et de fantaisie paisible à la recherche d'un classicisme nouveau, raffiné et souvent ironique. »

Les nouveaux venus

Ils nous permettent de quitter les voies déjà confirmées pour nous aventurer dans des expériences et des visions plus singulières que celles de leurs prédécesseurs et créer quelque désarroi.

Geza Jäger (1974) et Chérif Zerdoumi (1958) alias KRM ont commencé leur carrière commune par une fresque monumentale sur ce qui subsistait du mur de Berlin. Leur démarche, Patricia Tardy la décrit comme procédant de l'affiche lacérée, du pochoir, du tag et du graffiti, du dessin, de la peinture, de la poésie, de l'écriture. C'est essentiellement une pratique éphémère, développée dans l'improvisation gestuelle interactive.

Des photos dispersées dans le parc muséal explicitent un travail mis en corrélation avec Matisse. Ce sont celles des refuges précaires recouverts de tissus qui attestent de leur passage dans un coin relégué du Sahara, à Tarfaya, loin de tout tourisme. Ces textiles ainsi que d'autres ensevelis dans l'oubli du sable, chargés de la mémoire de leur usage, ils les ont récoltés, échantillonnés, assemblés à la façon dont le maître procédait afin de réaliser des tentures.

En résulte des œuvres fragiles, réalisées à quatre mains, dépositaires d'un vécu comme c'était le cas pour certaines œuvres du courant de l'arte povera. Patricia Tardy voit, avec raison, que s'y exprime « la fragile résistance d'une société tribale au temps, à la modernisation galopante, à la disparition et à l'oubli. »

Après des voyages en Algérie et au Maroc, Matisse fut lui aussi bouleversé et sa production artistique s'en trouva

influencée. La présence de Rania Werda (1984) dans ce panorama d'influences n'est pas le fait du hasard. Celle-ci, en effet, est ancrée dans sa culture magrétine d'origine et ses œuvres se développent à partir du questionnement qu'elle entretient.

Elle a opté pour un processus complexe qui part de la peinture pour aboutir à de la gravure et de l'impression sur cuir. Cela met en jeu une série de techniques aussi bien picturales que technologiques. Dans ce choix pointe déjà l'essence de sa créativité qui prend appui sur la tradition avant d'aboutir aux innovations les plus actuelles.

Cette dualité est permanente. Le support du cuir vient du fait que les éditions du coran sont souvent reliées de cette matière. La présence de personnages féminins, alors qu'il existe un consensus d'interdiction de la représentation réaliste des êtres dans la religion islamique, s'intègre à cet antagonisme qui se heurte à des interprétations contradictoires de versets coraniques à propos de la reproduction figurative autant qu'à l'obligation du port du voile.

Ses modèles féminins ne sont pas voilées tel qu'on l'entend ordinairement ; elles sont recouvertes d'un tissu. Elles donnent plutôt l'impression provocatrice de se cacher davantage que de se protéger. C'est une façon d'ouvrir la perception à des hypothèses diverses autres que la raison d'une soumission à une règle pas franchement indubitable. L'artiste fait d'ailleurs allusion à deux toiles de Magritte intitulées « Les Amants », où les visages d'un couple sont comme emballés dans un linge blanc, dissimulant ce qu'elle imagine être des frustrations enfouies dans l'inconscient.

Sous l'apparence classique de la forme picturale se camoufle une volonté de s'interroger au sujet de tabous liés à une conception étriquée de la religion, à un frein social vers une égalité entre femmes et hommes. Quant aux motifs décoratifs et floraux répétitifs chers à Matisse, Zouari leur accorde un sens précis : « Il y a dans la répétition de ces arabesques une sorte d'insistance, de pénitence, de psalmodie ou d'appel à la prière. » Ce qui ramène à une spiritualité profonde.

Patrick Montagnac (1964) allie le spectaculaire des toiles monumentales et un matiérisme constitué par un apport de reliefs qu'engendre l'usage de béton. Le résultat est que, sur une base monochrome, surgissent à la fois une trace de mouvement de la main et une ampleur sculpturale ouverte vers la troisième dimension.

Écho à « Le Platane » de Matisse, s'articule, en symbiose avec un paysage d'une totale blancheur de neige, « Le Grand Arbre », dressé dans la plaine à angle droit des deux parties assemblées de l'œuvre. Tronc et branches s'élèvent, s'étirent, se boursoufflent, eux-mêmes immaculés, au sein de cet espace monochrome en se confondant avec l'unité colorée, résultat d'une poussée vitale victorieuse.

À partir de l'inverse, voici « Couleurs du noir », serpentinesque coulée traçant une route oblique qui, au contraire des failles de la croûte terrestre, délimite une frontière montagneuse entre bas et haut. Cette pratique d'une géographie extirpée de son lieu réel, échantillon imaginaire d'une cartographie virtuelle, se retrouve dans « Corse » et « Tahiti » avec infiniment de nuances de bleu.

Frédéric Bouffandeau (1970) conçoit ses créations à partir de papier découpé, dont on connaît l'usage par Matisse. Au départ d'une forme matrice, l'artiste multiplie, fragmente, superpose, découpe au cutter. Il finalise en transposant un agrandissement de l'aboutissement sur de l'aluminium avant de le laquer. De là naissent des sculptures aériennes, proches des papillons, des oiseaux, des feuilles... qui dans la monochromie de leur coloris vif et joyeux se posent dans l'espace pour l'égayé sans dissimuler un aspect décoratif cher à Matisse dans ses propres travaux répétitifs.

Michel Voiturier

« Tout va bien Monsieur Matisse » au Musée Matisse, place du Commandant Richez à Le Cateau-Cambrésis [F] jusqu'au 21 juin 2021. Infos : +33 (0)359 73 38 00 ou Musée Matisse, Le Cateau-Cambrésis (museematisse.fr)

Catalogue : Thomas Wierzbinski, Elisabeth Chevallier, Marie Julie, Maëlys Muller, Michel Bohbot, Marine Schütz, Nicolas-Henri Zmety, Patricia Tardy, Nadia Zouari, Sarah Matia Pasqualetti, « Tout va bien Monsieur Matisse », Le Cateau, Musée Matisse, 2020, 142 p. (25€)

Marc Rossignol: “ Nous vivons un arrêt sur pandémie comme un arrêt sur image.”

Michel Clerbois - Pourquoi « RESCUE » !?
Marc Rossignol - C'est le titre de l'exposition que j'installerai dans les vitrines d'Angelinna entre le 31 janvier et le 7 mars. La photo du carton avec «RESCUE» est un cadrage serré sur un avion de chasse américain des années 50. Le côté absurde ou désespéré de cette flèche « sauvetage » près du cockpit évoque bien la fâcheuse situation que nous vivons.

MC - Cela fait des années que l'on peut observer des flèches dans ton travail, d'où vient cet intérêt pour cet idéogramme ? Comment cela a-t-il commencé !?

MR - Je me suis d'abord intéressé aux chiffres, tout à fait internationaux, universels comme l'art revendique d'être. (L'universalité et l'authenticité restent des critères d'appréciation largement acceptés.). Plus universel que les chiffres et tout aussi objectif, il y a la flèche, plutôt qu'un signe comme les chiffres, cet idéogramme devait me permettre de fonctionner un peu comme un chinois. Les multiples combinaisons et la variété des valeurs sémantiques possibles rendaient son étude terriblement ludique et captivante. La flèche est un idéogramme universel d'une iconicité maximale, les idéogrammes, sont rares dans notre culture occidentale, contrairement à la Chine.

La flèche, connaît en ces temps de crise sanitaire un usage débridé et révèle à nos perceptions négligentes des sols multiples. Si au sol, cet idéogramme organise les circulations, dans les vitrines d'Angelinna, je prétends écrire un texte grâce à de multiples combinaisons. Ces « textes » masquent des peintures sur papier, un peu comme le dicible masque l'indicible, comme la pandémie oblitère l'histoire dans laquelle nous nous inscrivons.

MC - Et ces idéogrammes se structurent en espace !?

MR - Il existe deux solutions de base pour planifier l'espace, le trianguler comme dans ce plafond de tombe égyptienne du nouvel empire, ou le quadriller comme pour le plafond de la chapelle des Scrovegni de Giotto à Padoue.

Les réseaux de flèches sont construits sur une grille triangulaire et peints avec une technologie élémentaire, leurs sont opposés des tracés manuels en noir comme sont souvent noirs les imprimés sur les drapeaux de prière tibétains. Ces tracés, conçus aussi sur une grille triangulaire sont peints à deux mains qui plutôt que désigner ici et maintenant dessinent des étoiles. Pour moi dessiner à deux mains, c'est inscrire ma pratique dans le temps comme le musicien utilise ses deux mains.

Nous vivons un arrêt sur pandémie comme un arrêt sur image.

MC - Quel est le point de départ de ta réflexion ?

MR - Alors que la pandémie a envahi tout l'espace médiatique, je souhaite réinscrire nos esprits vers une actualité plus globale. En mai 2020, Georges Floyd était tué par la police et depuis dans tous les pays occidentaux de tristes événements de ce type se sont produits, révélant non un racisme isolé mais un racisme systémique qui gangrène nos sociétés et menace nos démocraties. Des manifestants ont d'ailleurs aussi détruits plusieurs monuments à la mémoire de colonisateurs. Cependant le racisme systémique n'est pas manifeste mais en quelque sorte caché.

MC - Quelles sont les idées développées pour



Marc Rossignol, Rescue, installation 2021 vitrine Angelinna

les vitrines Angelinna ? As-tu envisagé des idées particulières par rapport au contexte ?

MR - Je voulais faire dans les vitrines d'Angelinna, quelque chose de généreux et de bienfaisant. J'ai dès lors masqué les vitrines et y ait installé caché les effigies de deux personnages iconiques de la décolonisation*, un noir et un blanc, tous deux assassinés en 1961, il y a 60 ans. Les conditions de l'Îcône, les liens entre la construction de mémoires collectives et l'art sont au cœur de ce travail que je poursuis discrètement, sans pour ainsi dire jamais le montrer.

MC - Ce sont deux personnages publics et politiquement historiques qui sont représentés. Qui sont-ils !? *

MR - Deux projets pour une peinture représentent « la place itinérante Patrice Lumumba » pour laquelle Rhodes Makoumbou a réalisé une statue de Lumumba. Moke fils, lui a peint sur place l'événement en cours. (L'événement s'est déroulé aux galeries Ravenstein le 21 janvier 2018). Ces deux projets ont été réalisés en dialectique pour une synthèse sur toile non montrée ; Ils montrent l'exercice de la mémoire par la communauté congolaise de Bruxelles à laquelle se sont associés de nombreux belges. La traite négrière, la colonisation, enfin l'exploitation d'une partie de l'humanité et la culpabilité qui peut en découler ont créé ce racisme qui mine nos sociétés et les mines sont généralement bien cachées. Il y a naturellement beaucoup de pigment cuivre

qui a été utilisé pour ces peintures.

Les deux autres projets avec des pigments métalliques également évoquent Dag Hammarskjöld, secrétaire général de l'ONU, qui voulait que les pays décolonisés ou en voie de décolonisation aient le contrôle sur leurs matières premières.

MC - Ils sont peints sur papier, pourquoi as-tu choisi cette technique, ce médium plutôt qu'un autre ?

MR - Vu le contexte et le travail sur mesure envisagé, le papier s'est imposé comme médium et je souhaitais quelque chose de très impliqué, comme une signature. C'est ainsi que tout est hand-made, mais à des degrés divers ; des techniques de la peinture décorative, très impersonnelle et les flèches sont des découpes, des ouvertures (j'ai toujours adoré Fontana), les dessins noirs sont très personnalisés comme des signatures. Derrière les deux peintures avec la « Place itinérante Patrice Lumumba » et les deux peintures avec Dag Hammarskjöld, il n'y a qu'à la main que je pouvais tester d'innombrables petites ou grandes différences, même si, globalement, elles se ressemblent fort, (j'aime beaucoup les jeux de deux images, où il faut trouver 10 différences). Spéculer sur ces différences est sans doute une de mes premières motivations.

MC - Les vitrines sont obstruées par un plan coloré dans lequel sont découpés des idéogrammes qui font des trouées. L'on ne

découvre les peintures que par ces ouvertures ! Pourquoi !?

MR - On entrevoit les peintures au fond comme on perçoit la réalité par delà la pandémie, j'ai utilisé des grands aplats de couleur, une couleur par vitrine, les couleurs de la signalisation routière : rouge, jaune, vert, bleu qui sont aussi les couleurs des drapeaux de prière tibétains, si l'on y ajoute le blanc pour montrer des flèches, des réseaux de flèches, des combinaisons multiples de flèches en de multiples tailles

Le rouge de l'interdit de notre culture devient la couleur du feu pour les tibétains et dès lors mes flèches ont tendance à monter, le vert du permis pour nous, est pour les tibétains la couleur de l'eau et mes flèches coulent vers le bas ; J'apprécie fort la transculturalité et relier deux symboliques me semble utile.

MC - Qu'est-ce qui est différent dans le fait d'une présentation dans des vitrines par rapport à un espace d'exposition classique !?

Les vitrines se trouvent dans l'espace public, ce n'est pas le territoire d'un galeriste. On passe devant une vitrine, on n'y demeure pas comme dans une galerie.

Et comme écrivait Dan Graham en 1977 « Le verre des vitrines, où sont exposés les articles, isole le consommateur du produit, en même temps qu'il superpose dans le miroir le reflet de sa propre image aux articles proposés. Paradoxalement, cette aliénéation permet de déclencher le désir de posséder le produit. On expose souvent les marchandises sur un mannequin ressemblant à un être humain, image idéalisée du consommateur. Le verre exacerbe l'attrait superficiel du produit, il attire l'attention uniquement sur la beauté magique ou sur l'apparence du produit ...

Interview de Marc Rossignol par Michel Clerbois, faite à Bruxelles, janvier 2021

* **Patrice Lumumba homme d'Etat congolais (1925 –1961), figure de l'indépendance, assassiné le 17 janvier 1961**

Dag Hammarskjöld, secrétaire général de l'ONU (1905 -1961), diplomate suédois, décédé dans le crash de son avion le 18 septembre 1961. Le Prix Nobel de la Paix lui fut décerné à titre posthume

**Proposition #13
 Marc ROSSIGNOL
 RESCUE**

Exposition: 31.01 - 07.03.2021

Visible tous les jours de 7 à 19 heures

RIVOLI, WindowD Chaussée de Waterloo,

690 – 1180 Bruxelles

www.angelinna-bxl.be

>Belgique 2 ans: 20E • > Etranger 2 ans: 50E • > N° de Compte: BE42 240-0016055-54

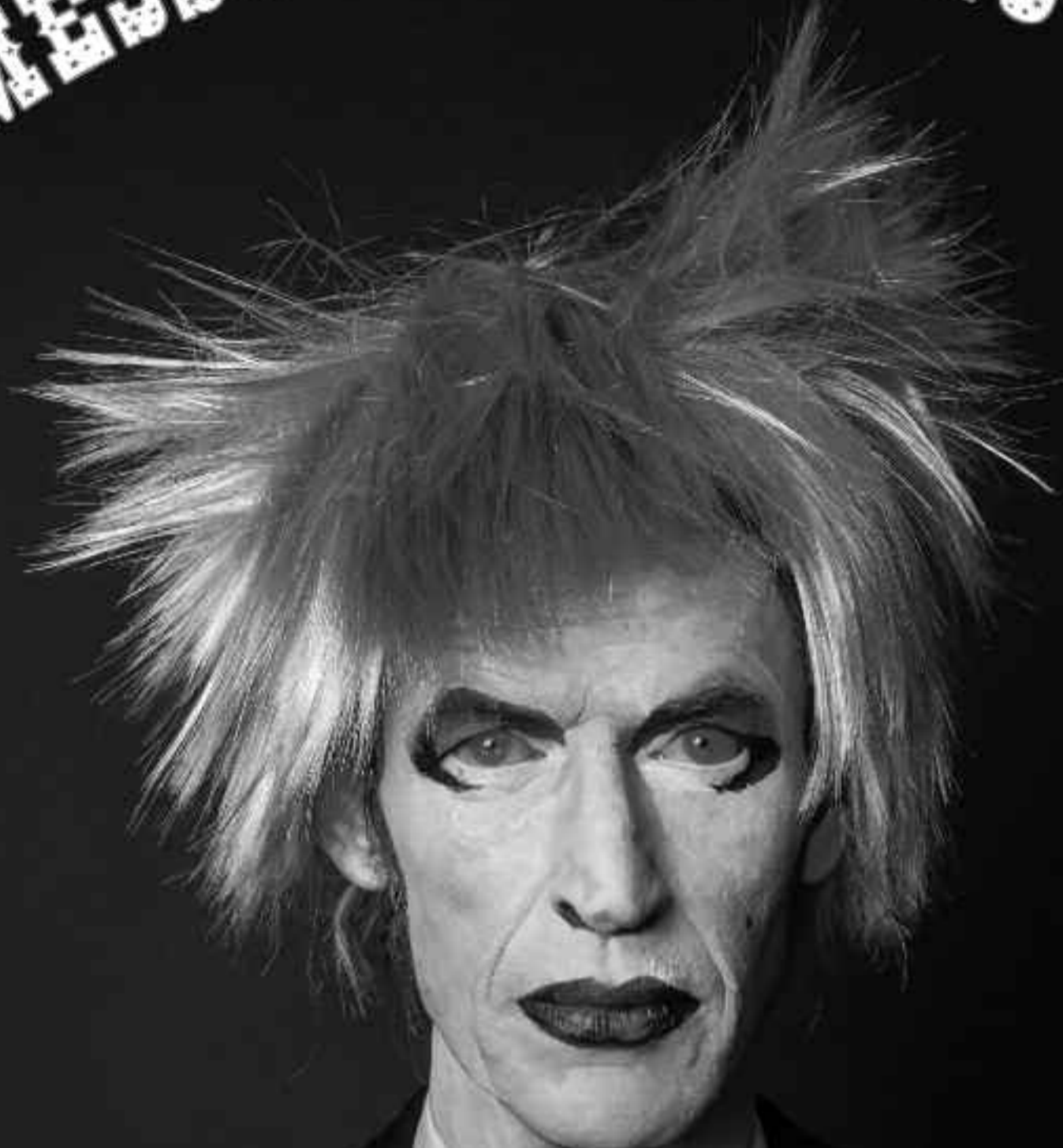
Abonnez-vous !

édaction: asbl Flux • Edit.resp.: Lino Polegato / Conception graphique, remerciements à Anne Truyers
) rue Paradis, 4000 Liège • Tél. : +32.4.253 24 65 • Fax : +32.4.252 85 16 • fluxnews@skynet.be • www.flux-news.be

Avec le soutien de la Fédération Wallonie - Bruxelles



ALL YOU CAN EAT!
MESSIEURS BELMOTTE



DU 5 MARS AU 4 AVRIL 2021

DESIGN STATION - RUE PARADIS - 78 - 4000 LIEGE

PROVINCEDELIEGE.BE/CULTURE

tempora[®]

Liège

LA BOVERIE

spi

design station

Province de Liège