



FLUX NEWS

Trimestriel d'actualité d'art contemporain: oct., nov., déc. 2025 • N°98 • 3€



Installation, Werner Moron

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

2 Edito. Tour Schöffers, quel avenir ? par Lino Polegato
3 L'architecture de la chance de Werner Moron, un texte de Judith Kazmierczak
4 Expo de David Claerbout au chateau de Gaasbeek, un texte de Clémentine Davin
5 Annick Lizein, Philippine d'Otreppe, Sabrina Montiel-Soto, une exposition à la Galerie HU, texte de Marion Cambier
6 Expo de la Space Collection à Namur à la Galerie du Beffroi, un texte de Jeremie Demasy
8 Une expo de Laurent Jacob et Xavier Vani à Liège, par Colette Dubois
9 L'expo de Robert Doisneau au musée de La Boverie par Alain Delaunoy
10 Une interview entre Véronique Bergen et Anne Van Cutsem-Vanderstraete sur l'art Songye
11 Recensement d'une exposition sur Niki de Saint Phalle par Véronique Bergen. Une interview de Véronique Bergen et Claude Gassian sur une expo et un livre dédié à Patti Smith
12 Une expo à la Maison de la Culture de Tournai recensée par Michel Voiturier. Artistes: Pol Pierart, Jérôme Considérant et Pascal Bernier.
13 L'expo actuelle du BPS22, «Novè Salm» recensée par Evelyne Hanse
14 «Cosmos ou les Fantômes de l'Amour» Une expo d'Othoniel à la Fondation Lambert, au Palais des Papes par Michel Voiturier. Livre, Edition Tandem, Sur Anne Marie Klenes par Alain Delaunoy
15 Hommage à Jean Georges Massart chez Rossy Contemporary, un texte de Hadrien Courcelles
16 Expo de Nairy Baghramian au Wiels par Luk Lambrecht

17 Une expo de Xavier Mary à Milan, un recensement de Jean Marc Reichart
18/19 Le jardin de Touvent accueille des étudiants de la Cambre pour une expérience immersive sur la permaculture
20 Claude Lorent nous parle du dernier livre de Véronique Bergen: Le collectionneur. La galerie French Window expose Arthur Cordier. Interview de Mathieu Jacques de Dixmude le collectionneur galeriste
22/23 Interview de Michel Lorand par Pascale Viscardy
24/25 Tolia Astakhishvili expose à la fondation Nicoletta Fiorucci, un texte de Jena Tausen
26 Rencontre avec Eric Lambé, une interview menée par Annabelle Dupret.
27 Pol Pierart, expo Galerie Bouche, texte de Jeanpascal Février. Jocelyne Coster et Chantal Vey au K9.
28/29 La friche la galaxie, la Centrale rend hommage au travail de Michel Coucurier par une expo. Un texte de Nancy Casielles
30/31. Un texte sur Chantal Maes écrit par Nadine Plateau.
31 Prix Jeunes artistes à la New Space, un recensement de Jean-Marc Reichart
32/33 Un recensement d'une exposition au SMAC par Louis Anecourt. Hommage à Murielle qui manipule le verre par Charlie Demoulin.
34 Chronique 32 d'Aldo Guillaume Turin sur Simone Cantarini, Robin Campillo, Richard Avedon, Le Louxor, Maurizio Cattelan.
35 Eva Evrard et Benoit Jacquemin intègrent la collection du MACPA. un texte de Sophie Dewalle

La résistance se paye parfois au prix fort, mais elle ne meurt jamais. «Tous sur la photo ou pas de photo» c'est le titre imaginé par Werner Moron pour nommer son installation qui illustre la cover de ce numéro. Chantre d'une *Multinationale des alternatives*, l'artiste entrepreneur est un vrai booster d'idées. Que voyons-nous sur cette image? Des photos de familles qui parlent de bons moments, toutes alignées en rangs d'oignons sur des présentoirs. Les dernières bribes d'humanité se déclinent ici en photos dans un bunker de fortune. L'indexation est en route! En ce qui nous concerne, elle prendra une forme concrète dans le prochain numéro de FluxNews qui listera tous les auteurs et les articles parus. Ce qui vous aidera à vous y retrouver dans les archives. Comme vous l'aurez compris, la belle aventure du journal commencée en 1993 va bientôt se terminer. Ce numéro 98 est l'avant-dernier numéro de la revue. Une décision prise avec la nécessité de clôturer en beauté sans tomber dans le rouge. En toute franchise cette décision avait été prise avant que les autorités de tutelles n'optent définitivement pour la suppression des subsides en ce qui concerne les revues d'art «papier» soutenant les arts plastiques. Les ventes et les abonnements ne suffisant plus, la manne providentielle des annonceurs se tarissant de plus en plus, le temps est donc venu de passer la main et de continuer à voir autrement l'avenir. Comme nous le suggère parfois une Région wallonne au bord de la faillite depuis les inondations, la Culture deviendra de plus en plus aujourd'hui l'affaire du privé. Dans un avenir proche, une histoire de mixité va s'écrire à deux pour tenter de sauvegarder et garantir un semblant de liberté dans le sérail. Les loups sont déjà à nos portes, il faudra surveiller le dosage «public-privé» sous peine de voir disparaître complètement des pans entiers de notre patrimoine. En ce qui nous concerne directement, notre volonté de continuer la défense du secteur se poursuivra en ligne, le passage de témoin qui a déjà commencé se poursuivra sur le site «FluxNews.be» d'une manière qualitative.

Pour les nostalgiques du papier, j'en fais partie, j'ai prévu une stratégie de fin de bail qui épouse une idée utopique : récupérer et recycler les numéros in-vendus pour en faire une pâte de papier, cette dernière mixée à des fibres végétales 100% bio servirait de support à un numéro spécial pour des pages d'artistes et des écrits d'auteurs (écrits à la main bien sûr). Rien ne se perd tout doit se transformer, restons dans cette optique jusqu'au bout, l'âme du Flux doit rester éternelle... Comme doit l'être celle de nos chers disparus, je pense à Juliette Rousseff, Marc Rossignol, Victor Boinem et Jean Claude Riga.

Le contenu de ce numéro est une fois de plus le reflet d'un contexte international qui nous baladera dans toute la Belgique en passant par l'international, la France et surtout l'Italie avec Venise. Étonnamment, il y sera beaucoup question de goût et de plaisir, de vie, de mort et de renaissance avec le débat liégeois autour de la mise en veilleuse de la Tour Schöffers et de la confiscation d'une direction culturelle artistique par une structure privée qui trouve une résonance dans le nord du pays par la redistribution des cartes au niveau d'une politique culturelle tendant de plus en plus à se régionaliser. Le phare international qui devait devenir le M HKA se voit redirigé vers un Centre culturel artistique de type régional et cerise sur le gâteau, sa collection émigre au SMAK. Cela ne se fait pas sans quelques remous du monde artistique local qui a mobilisé ses troupes pour contrer une direction stratégique qui semble inéluctable. Une journée de protestation s'est déroulée au Musée devant un parterre de sympathisants. Selçuk Mutlu y est intervenu avec une lecture en français de son texte *le Grand échalas*. Une intervention poétique qui s'est déroulée avec au final le soutien de son GSM traducteur de langues. Cela a permis au public présent de se rendre compte de la portée révolutionnaire de son message. L'IA est entrée dans l'art par la grande porte.



Il existe une seule Tour cybernétique monumentale, réalisée et installée de manière permanente dans le monde, celle de Liège, en Belgique. Cette œuvre, haute de 52 mètres, érigée en 1961 est aujourd'hui classée monument historique. Présente sur la liste du patrimoine exceptionnel de Wallonie depuis 2009, la Tour cybernétique s'intègre parfaitement aux critères de conservation. Qui va se charger de rallumer le feu? Le régional, le local ou le privé?

Liège. Qui va se charger de réanimer la Tour Schöffers?

Nicolas Schöffers: « Le rôle de l'artiste n'est plus de créer une oeuvre mais de créer la création »

Qui va se charger de réanimer la Tour cybernétique de Liège laissée à l'abandon depuis les inondations? A l'heure de la célébration des dix ans du musée de la Boverie, c'est la question qui se pose à Liège. Réanimer la Tour c'est un peu rallumer la flamme d'une cité ardente endormie sous les dettes: un symbole fort pour une dynamique culturelle.

Un peu d'histoire: Souvenons-nous, le musée de la Boverie relifté par l'architecte star Ricciotti, prend son envol en 2016, cela s'est fait en même temps que la remise en service de la Tour Schöffers qui retrouve sa fonctionnalité après restauration. La rénovation a coûté 2.5 millions d'euros, principalement subsidiés par la Région wallonne. Le fringant jumelage ne manquait pas d'allure, il augurait d'un futur radieux. Dix ans plus tard, suite aux inondations de 2021 le circuit électronique de la tour est endommagé, l'oeuvre d'art public que Paris nous envie est de nouveau à l'arrêt. Pour combien de temps? De source sûre le coût de la rénovation s'élève à 200.000 euros. Une somme que la Ville de Liège ne dispose pas. D'autres priorités sont à l'ordre du jour, comme nous le rappelle dans une interview l'échevin de la culture, Elisabeth Fraipont: «Il y a une intention de la remettre en fonctionnement. Nous sommes aujourd'hui dans une gestion de crise qui est de défendre la culture envers et contre tout. Il faut d'abord sauver des choses qui existent ou qui sont en

fonctionnement et puis après nous penserons à cela. Vous me dites : «heureusement qu'il y a Tempora», heureusement que l'on a la Ville de Liège pour soutenir le Curtius, le Musée Gretry. Pour le Musée du Luminaire (MULUM) nous ferons avec ce que nous avons. On part d'un contexte international et puis on part par vagues, vers le Fédéral, le régional et puis le local, et le local est là pour défendre sa culture locale.»

Voilà une réponse on ne peut plus claire, la Tour n'est pas une priorité pour Liège, ceci malgré le fait qu'elle a été classée comme monument en 1997 et a été inscrite sur la liste du patrimoine exceptionnel de Wallonie en 2009.

Que faire? Nous avons posé la question à Pauline Bovy, Conservatrice-Directrice adjointe des Musées de la Ville de Liège, sa réponse est éclairante : « Il nous faut de l'aide, on fait preuve de beaucoup de créativité et d'imagination mais sans moyens et sans ressources ça devient compliqué. Il faut peut-être penser à un sponsoring privé. Ce n'est plus de l'ordre de l'invisageable quand on voit l'intervention de Daniel Buren sur la gare Calatrava...».

L.P.

L'architecture de la chance



«Werner Moron: On peut créer des liens avec des choses dérangeantes»

Par enchantement, gagner la maison claire un samedi matin ensoleillé puis écouter Werner Moron me raconter comment il a traversé les années et comment il a entendu la nature l'appeler. Il l'a entendue bruir qu'elle avait à lui donner à vivre des éprouvés et des pensées à fleur d'agir sensible. Avant de la frayer en sa jungle la plus profonde, il l'a observée longuement, depuis les fascinants terrains vagues qui l'attiraient déjà dès l'enfance et l'adolescence alors ancrées dans la cité. Avec le temps, il a « corporisé » son organicité, son dessin, sa stratégie de survie, son équilibre, sa capacité d'ondulation entre la vie et la mort. Epousant étroitement sa danse, l'homme d'art a enfilé un costume confectionné avec le dédale de la broussaille du fond de son jardin et avec ses expériences glanées au fil des ans. Parant ainsi chaque cellule de son être, il a vogué tel un funambule en léger déséquilibre. Car pour lui, rien ne se fige, ni dans la vie, ni dans la mort, ni dans les mots, ni dans les pièges, ni dans les représentations, ni dans les discours. Tout bouge, tout oscille, sinon c'est la cage. Etre cerné, c'est être saisi, pris, défini, mort-né. Pour que cela vive, pour que cela opère dans l'humus de l'inspiration cela réclame de se laisser agir. Certes la pensée bat son plein, s'organisant en arborescence imprégnée de ce qu'il nomme le *Désoubli* afin de capter et donner une chance à ce à quoi nous ne donnons jamais assez de temps. Ne pas oublier de regarder alentour et en soi. Ne pas oublier de se rappeler ses rêves d'enfant et de voir avec ses yeux d'antan et de maintenant. Ne pas oublier de voir, à se griller les yeux et parfois trébucher. Le Facteur Cheval avait ainsi commencé son « Palais idéal », grâce à une pierre sur laquelle il avait buté.

À l'îlot St Michel, dans le cadre d'*Art au Centre*, Werner Moron a transformé la première vitrine-exposition « Centre de Remise en Forme, économie de guerre » inaugurée en juin 2025 en « Centre de Mise en Forme, économie de paix ». Un projet à long terme tant que l'espace restera vierge de tout commerce. En ce mois de novembre, il

a investi la surface en y intégrant la structure que le fin fond de son jardin-atelier vivace lui a enseigné. Il a composé des chemins où se faufiler, une grotte où se réfugier, un sanctuaire de photos pour se rappeler les liens d'humanité avec tous les partenaires et proches qu'il croise ou a croisés. Il a boisé chaque centimètre d'une âme inspirante, déposant des cailloux d'œuvres poétiques pour ne pas oublier de se pencher et de se relier à la terre, pour lever les yeux et ne pas oublier de s'élever. Les eaux du ciel pouvaient alors dévaler des pirogues charriant oranges, pans d'autres vies, objets déjà exposés refaisant surface dans ce nouvel espace-temps. Le temps suivant sa course, pourquoi le contrer, le tordre, le compresser, le dompter ? Le temps est là pour nous assagir, pour nous permettre de nous affirmer. Valse du retour des saisons internes. Boucles, cycles, spirales.

« Durer » est un mantra de Werner Moron. Durer pour laisser poindre d'autres opportunités, d'autres fulgurances, d'autres architectures de la chance. C'est un conseil qu'il donne volontiers aux jeunes artistes en formation qu'il croise lorsqu'il relate ses expériences en classe d'art.

Lors du vernissage, un étudiant a exprimé sa difficulté à comprendre l'exposition où il ne parvenait à décider son œil et son esprit de ce qui était à capter. Il était perdu. Reflet de notre époque ? Comment louvoyer dans le flot d'informations quotidiennes ? Comment se laisser imprégner d'un flot de gestes artistiques ? Gestes qui peuvent parfois paraître énigmatiques. Comment apprendre à accueillir le mystère quand ce qui apparaît ne fait pas écho de suite ? Comment sortir de la dictature de l'instant, et du « je veux tout de suite » ? Comment se laisser toucher par une installation, un dessin, une photo, un paysage, une couleur, un objet dans ce théâtre d'apparent chaos ? Comment dans l'abondance protéiforme déceler des pépites de sens, d'espoir et de joie ? Werner Moron a partagé des clés de compré-

hension avec le jeune homme, mettant ainsi en acte son projet de créer un dialogue, un NOUS, une aire de rencontre entre ce qu'il produit et désire produire en qui vient voir/vivre son expo actuelle ou toute autre. Il ne s'agit pas de convaincre mais de questionner ensemble. Dans une tentative de déconstruire les habitudes, les conventions, les certitudes, les discours unilatéraux pour s'ouvrir à un autre regard.

Une utopie ? Oser, croire, agir pour avancer et recréer ensemble un monde différent ?

Dans l'émission radio 1RCF Belgique de Jean-Marc Reichart (<https://www.rcf.fr/culture/regart?episode=629140>) Werner Moron raconte un pan de son engagement d'artiste socio-politique qui a échoué. Par-delà la faillite, il propose cependant de garder en soi la richesse d'y croire encore, de garder sous la braise ce qui pourrait renaître d'un collectif impliqué. Il dit alors cette phrase puissante :

« Si c'est impossible et qu'on fait quand même, c'est peut-être de l'art »

Et dans une composition graphique qu'il dénomme *L'architecture de la chance*, Werner Moron superpose deux dessins ou deux toiles dont il évide une face par carrés, pour faire glisser et mettre en correspondance deux univers qui semblent souvent antagonistes. Se concrétise ainsi sa recherche de troisième voie dans un jeu d'apparition et disparition. Jeu de mage et d'images. Magie des hémisphères cérébraux acceptant de se compromettre en une relation d'égal à égal. Nature et culture cohabitent en un seul projet. Leitmotiv porteur de futurs fruits qui seront à dévorer en janvier à la galerie Flux. Quelle boucle d'oreilles portera Werner au lobe gauche ? La bleue brillante ? La blanche couleur de lune ? L'anneau de pirate ?

Surprise du poète incarné...

Judith Kazmierczak



Werner Moron: «Vous êtes prisonniers, je vous amène des oranges»

Extrait d'une interview menée par Lino Polegato à voir sur youtube flux-lino.

Werner Moron : « C'est le contraire du chaos. » (...) « On peut créer des liens avec des choses dérangeantes ».

« Si on se donne un peu de confiance en nous, le bon vieux art qui était tellement épuisé, épuisant, peut devenir aujourd'hui extrêmement subversif. »

Tu y crois encore ?

Ca dépend de quel art et dans quel contexte et pour qui mais une chanson qui te prend et un pas de danse qui te soulève plus vite que n'importe quelle thèse... Mais il faut des corps et des langages pour ça. Il y aura des corps et des langages qui seront la résultante de « j'en ai marre » Tu sais ce que c'est les sidérurgistes qui en ont marre. Est-ce qu'ils conceptualisent ? Ils en ont marre.

Dans la continuité du projet "Centre de remise en forme (économie de guerre)" présenté dans le cadre d'Art au Centre #17, de mai à septembre 2025, Werner Moron propose une nouvelle version, fortement augmentée, de son activité commerciale. Intitulé "Centre de mise en forme (économie de paix)", le projet a pour but de financer la multinationale des alternatives. Lieu : Rue de l'Official, 7 (Îlot St-Michel) - 4000 Liège

- Permanence de l'artiste : tous les mercredis de 10h à 18h et sur rendez-vous via l'adresse werner.moron@natagora.be

On retrouve beaucoup d'oranges dans ton installation ?

Les oranges apportent beaucoup d'énergie dans des lieux très gris et très sombres. Je l'ai expérimenté en Allemagne lors d'une résidence dans un hôpital psychiatrique (...) les oranges c'est ce qu'on amène aux prisonniers.

Une référence Beuysienne ?

Je ne connaissais pas Beuys au moment où j'avais besoin des oranges. Je suis très pragmatique. C'est une poésie pragmatique. Moi c'était Bobo le roi de l'évasion, les oranges ça mène aux prisonniers. Vous êtes prisonniers, je vous amène des oranges. Et en même temps j'ai vu que c'était beau et qu'elles meurent chacune dans des délicatesses très différentes et qu'elles deviennent des peintures très efficaces.

David Claerbout *Five Hours, Fifty Days, Fifty Years* ou comment pousser toujours plus loin l'étrangement

Après avoir disséminé un grand nombre de ses images statiques et en mouvement, tant silencieuses que sonores, au sein de l'architecture néo-Renaissance et quelque peu labyrinthique du château de Gaasbeek, situé à quelques encablures de Bruxelles et au cœur d'un vaste domaine arboré, David Claerbout (°1969, Courtrai ; vit et travaille à Anvers et Berlin) a récemment posé ses valises dans la ville de Esch-sur-Alzette. Inaugurée à la mi-octobre, *Five Hours, Fifty Days, Fifty Years* est la première exposition consacrée à l'œuvre de l'artiste belge au Luxembourg. Et une exposition monographique d'envergure puisque ses vidéos et installations occupent, pour l'occasion, les trois étages du vaste bâtiment industriel de la Korschthal Esch. Initiée par Ory Dessau, commissaire d'exposition indépendant basé à Bruxelles, en collaboration avec l'équipe curatoriale de la Korschthal, cette invitation a, en outre, permis la production du second volet de la toute dernière installation vidéo performative de l'artiste, intitulée *The woodcarver and the forest*, dont le premier chapitre fut dévoilé pour la première fois à la fin du mois de juin au château de Gaasbeek, judicieusement projeté dans la salle Charles Quint, nichée sous les combles.

Oscillant entre photographie, vidéo, cinéma, animation et nouveaux médias, les productions technologiques de David Claerbout visent à déstabiliser nos sens, notre manière de voir et de percevoir les images, jusqu'à susciter du doute quant à la nature de ce qui se présente à nous. Cette particularité, qui caractérise l'ensemble des recherches menées par le studio Claerbout au cours de ces vingt dernières années, fait qu'il est très difficile de faire l'économie de l'expérience, tant cette dernière détermine l'appréhension interne et personnelle du travail et imprime, sur la rétine, une sensation durable, persistante. Ce processus de rémanence a, pour le coup, été renforcé par l'architecture particulière de la Korschthal où, pour la première et unique fois, selon les dires de l'artiste, le lieu a été exploité de sorte que quelques installations vidéo projetées se trouvent dédoublées dans les deux étages supérieurs, dont l'ordonnance symétrique des espaces active parfaitement cette impression de *déjà-vu*, sans que l'on ne parvienne à identifier, d'emblée, les indices ou paramètres qui distinguent la réplique de son original.

« Et voilà que pour rendre la sensation de la vie, pour sentir les objets, pour éprouver que la pierre est de pierre, il existe ce que l'on appelle l'art. Le but de l'art, c'est de donner une sensation de l'objet comme vision et non pas comme reconnaissance ; le procédé de l'art est le procédé de singularisation des objets et le procédé qui consiste à obscurcir la forme, à augmenter la difficulté et la durée de la perception. L'acte de perception en art est une fin en soi et doit être prolongé ; l'art est un moyen d'éprouver le devenir de l'objet, ce qui est déjà "devenu" n'importe pas pour l'art. »
Viktor Chklovski, *L'Art comme procédé*, 1925. (1)

Dans le chapitre «L'étrangement» de son recueil de textes paru en 2001, en français, sous le titre, *À Distance. Neuf essais sur le point de vue en histoire*, l'historien de l'art italien, Carlo Ginzburg, fait la généalogie de ce concept par lequel, en 1925, l'écrivain, théoricien de la littérature et critique russe Viktor Chklovski a défini un processus artistique majeur consistant à renouveler la perception du monde en le regardant et le montrant d'un point de vue inhabituel. Pour Chklovski, le procédé d'étrangement consiste à sortir nos perceptions de leur automatisme habituel, à décrire un objet, une personne ou une situation comme s'ils étaient vus pour la première fois ou d'un point de vue inédit (par un étranger notamment) voire impossible (par un animal par exemple) afin d'empêcher que fonctionne, à leur égard, le processus réflexe de reconnaissance : le procédé les ramène, dans toute leur consistance étonnante, à la pleine conscience du lecteur. Il s'agit là de produire, résume Carlo Ginzburg, « une tension cognitive qui révèle peu à peu les traits imprévisiblement *étranges* d'un objet familier » ; et de poursuivre « L'étrangement me semble susceptible de constituer un antidote efficace à un risque qui nous guette tous : celui de tenir la réalité (nous compris) pour sûre. » (2) Une appréciation que l'on peut sans difficulté associer à la démarche philosophique et artistique de David Claerbout, dont l'intention première est d'explorer la dualité, la confrontation entre deux éléments ou pôles opposés, pour proposer des rapprochements inédits et singuliers qui, constamment, nous interpellent.

Bien que certaines des œuvres présentées dans cette exposition résultent d'un enregistrement traditionnel – *Mantova Pigeon*, 2021 ou *Cat and Bird in Peace*, 1996 –, nombreuses sont celles qui, au contraire, ont été produites sans caméra, objectif ni lentille, au moyen de ce que l'artiste appelle «la technique Dracula», et qui consiste à filmer une scène dans un lieu existant pour ensuite remplacer l'ensemble de l'action et de l'environnement par une réalité virtuelle, entièrement modélisée ou recomposée numériquement. Pour ce faire, l'artiste travaille le plus souvent à partir d'archives photographiques ou cinématographiques, auxquelles il ajoute une densité non négligeable qu'est la durée, parfois enrichie d'une atmo-



Aircraft [F.A.L.], 2015-2021 (still) © David Claerbout

sphère sonore. Tandis que plusieurs productions s'inscrivent dans une temporalité circonscrite et minutée, induite par les logiques fonctionnelles qui régissent la vie humaine, d'autres se basent volontairement sur des simulations générées par ordinateur, parfois obtenues avec l'aide de l'intelligence artificielle, dont quelques-unes ont été programmées pour fonctionner en continu durant plusieurs années ou décennies – *Backwards Growing Tree*, 2023 –, voire de manière quasi illimitée – *Olympia [The real time disintegration into ruins of the Berlin Olympic stadium over the course of a thousand years]*, 2016 et *Aircraft [F.A.L.]*, 2015-2021 –. C'est ainsi que, face aux œuvres atemporelles de David Claerbout, passé, présent et futur se fondent en une entité unique et transitoire, naturellement dépossédée de son antériorité et de sa postériorité, tout en restant fondamentalement contemporaine du fait des enjeux qu'elle convoque, et en particulier dans la manière dont, en définitive, sa raison d'être est intrinsèquement liée à sa propre logique d'existence.

À la lecture de ce bref inventaire, on comprend bien vite que les réalisations visuelles de David Claerbout ne sont jamais destinées à être simplement regardées ou *consommées* mais nécessitent d'être pleinement *vécues*, expérimentées, parfois jusqu'à lassitude – au propre comme au figuré avec *The pure necessity*, 2016 –. Par l'entremise de la durée, de l'ambiance sonore, spatiale et/ou lumineuse qui lui est associée, chaque projection est le fruit d'une réflexion accrue sur les modalités de production et de réception d'une image, d'une juxtaposition ou d'un enchaînement d'images, qui, indubitablement, nous encourage à ralentir et à prendre le temps de la mesure du temps, comme du regard que nous sommes habitués à poser sur les êtres et les choses qui nous entourent. Ainsi, accueillis, dès l'entrée, par l'hypnotique vidéo *Wildfire (mediation on fire)*, 2019-2020, visible depuis la rue, on assiste, impuissant, à l'embranchement lent et inéluctable d'une dense forêt bordée d'eau, dont émanent, de temps à autre, des chants d'oiseaux, pour ensuite pénétrer au cœur de la matérialité même d'une voie embourbée par une pluie torrentielle, qui immobilise un groupe de travailleurs nigériens, employés de la société Shell, à leur retour d'une journée de travail, *Oil workers*, 2013. Cette mise en bouche *glucosée*, comme dirait l'artiste, laisse présager un parcours semé d'embûches dans lequel on prend un infini plaisir à plonger dans les interstices, comme pour tenter de dénicher les infimes indices disséminés au gré des œuvres et des espaces, pour finalement se laisser envahir par ce séduisant état d'entre-deux, à la lisière de la fictionnalité et de la fonctionnalisation à outrance de notre réalité – et de tout ce qui la compose –, avec, comme point d'orgue de l'exposition, *Travel*, 1996-2013, une odyssée nous entraînant dans les tréfonds d'une nature luxuriante, telle une invitation à la relaxation profonde avant de retrouver, malgré nous, notre trépidant rythme quotidien.

« Je continue à croire que le rythme de notre respiration est une façon plus naturelle de mesurer le temps que n'importe quelle horloge. » (3)

Clémentine Davin

(1) Citation de Viktor Chklovski, « L'Art comme procédé », *O teorii prozy*, Moscou, 1929 (1re édition, 1925), in *Théorie de la littérature. Textes des formalistes russes*, présentés et traduits par Tzvetan Todorov (préface de Roman Jakobson), Paris, Seuil, « Tel quel », 1965, p. 83.

(2) Paragraphe remanié à partir d'un extrait du texte de Hélène Merlin-Kajman, « Familiarité et étrangement : de faux antonymes », *Essais*, Hors-série 1 | 2013, consultable en ligne : <http://journals.openedition.org/essais/2422>

(3) Citation de l'artiste, extraite du livret accompagnant l'exposition *At the window*.

At the Window
> 16.11.2025

CHÂTEAU DE GAASBEEK
MA - DI 10:00 > 18:00 (dernier accès à 17:00)
Rue du château 40
1750 Gaasbeek
kasteelvangaasbeek@vlaanderen.be
02 531 01 30

> lire, à ce sujet, le bel article réalisé par Gilles Bechet, consultable en ligne : <https://www.lejournaldesarts.fr/expositions/gaasbeek-david-claerbout-se-glisse-dans-le-dedale-du-temps-179668>

FIVE HOURS, FIFTY DAYS, FIFTY YEARS
> 22.02.2026
Entrée libre

Commissaire invité : Ory Dessau
Curateurs : Christian Mosar, assisté de Charlotte Masse

KONSCHTHAL ESCH
ME, VE, SA et DI 11:00 - 18:00 ; JE 11:00 - 20:00
29 boulevard Prince Henri
L-4280 Esch-sur-Alzette
info@korschthal.lu
+352 27 54 70 20 (pendant les heures d'ouverture)

CIEL, MONTAGNE ET LISTES DE COURSES

Portée par Frédéric BIESMANS¹ et Thierry GRUNDEY,² des amis de longue date, la HU Galerie poursuit son aventure en tant qu'*outsider* dans le paysage des galeries bruxelloises. Inaugurée en juin 2024, la galerie – qui abrite aussi l'atelier de Frédéric Biesmans (°1971, Bruxelles, BE) – entend présenter des artistes avec lesquels une réelle affinité existe. Superposant “deux espaces où l'art sollicite son sens, l'atelier et la galerie”,³ la HU Galerie transgresse ainsi les mythologies qui leurs sont traditionnellement associées. Outre le principe d'autoreprésentation, l'enjeu est de façonner “un foyer de vie sociale”⁴ en offrant un espace de monstration à d'autres artistes, précisément en marges du “système officiel de l'art”.⁵ Ayant distancé le modèle établi de la galerie commerciale et celui de l'artiste-commissaire-solitaire, le duo fondateur revendique une approche expérimentale, décomplexée, mais néanmoins exigeante. Les propositions curatoriales portées par Biesmans-Grundey témoignent d'une quête de liens. Existants ou révélés par leur entremise, il s'agit précisément d'instaurer un dialogue entre différentes pratiques artistiques. En l'occurrence, la rencontre des univers poétiques d'Annick Lizein (°1973, Huy, BE) et de Sabrina Montiel-Soto (°1969, Maracaibo, VE) se trouve ici contrebalancée par l'apparente naïveté des céramiques émaillées de Philippine d'Otreppe (°1993, Orval, BE). Toutes trois artistes-voyageuses, établies à Bruxelles, signent le titre de l'exposition. Laissant la primauté à leurs noms, l'exposition qui aurait pu s'intituler “Ciel, montagne et listes de courses”, est à découvrir jusqu'au 08 janvier 2026.

Pour Annick Lizein, cette exposition représente une véritable plongée à travers son corpus d'œuvres, la sélection ainsi opérée, accède à une dimension rétrospective tant elle s'appuie sur ses premiers travaux de recherche consacrés – à la fin des années 1990 – au monochrome, pour ensuite distiller quelques-uns de ses sujets de prédilection, jusqu'à nous révéler des productions très récentes, datées, pour certaines, de cette année. Cette percée dans le temps dévoile une tentative incessante de représenter la disparition, non seulement dans des instantanés de paysages glanés au gré de voyages, mais aussi dans l'émergence de figures fantomatiques, fictives, héritées de l'enfance. Phénomène indiciel, la disparition semble pourtant infuser la toile dans toute sa complexité. Façonnant ses œuvres par une superposition infinie de couches de peinture, l'artiste a progressivement délaissé le pur monochrome pour développer une pratique picturale oscillant librement entre abstraction et figuration. Si la technique initiale demeure encore très présente, la liquidité de la peinture l'emporte. Le geste s'affirme et parvient à capter l'essence-même du sujet. Plus encore qu'un espace d'introspection, la galerie offre ici un lieu de confrontation. Redécouvrir les peintures produites, retournées, entreposées, amoncelées dans l'atelier ; une entreprise sans précédent.

À travers une installation multimédia inédite, Sabrina Montiel-Soto associe également une ancienne œuvre-vidéo (*LABO-ARTORIO*, 2011) avec des productions spécialement conçues pour l'exposition (*High Location* et *The Container*, 2025). Saisissant la thématique de la *montagne* comme point d'entrée, l'artiste questionne ici le rapport entretenu par l'Homme avec son environnement naturel. Dans sa pratique, Sabrina Montiel-Soto nourrit son travail d'explorations, mais aussi de la collecte de divers fragments (pierres, livres, morceaux de bois, etc.), ensuite précieusement organisés dans l'espace de son atelier. Étirant ici le point le plus haut de la montagne au contact de l'immensité du cosmos, l'artiste utilise cette figure symbolique de départ pour asseoir de



Annick Lizein, *Sans titre*, 2022, huile sur toile, 180 x 160 cm, copyright de l'artiste.



Sabrina Montiel-Soto, *The Container*, 2025, bois et plastique, 88 x 122 x 43 cm, copyright de l'artiste.



Philippine d'Otreppe, *Pyramide alimentaire*, 2025, céramique émaillée, copyright et crédit photographique de l'artiste.

nouveaux récits et dénoncer ce besoin de contrôle que l'être humain peut avoir sur son environnement. Malgré son altération évidente – comme en témoigne la septième limite planétaire franchie –, notre époque actuelle démontre néanmoins une avidité persistante pour la conquête spatiale. Certes, l'approche scientifique a contribué à documenter, classifier, organiser notre compréhension du milieu naturel, mais cette approche a aussi accompagné une certaine distanciation émotionnelle. *High Location* (2025) se présente comme une série de sculptures, réduite à l'échelle de tubes de laboratoire glanés par l'artiste. Destinés à encapsuler tantôt des images collectées par Sabrina Montiel-Soto dans des Encyclopédies,⁶ tantôt des échantillons de matières minérales,⁷ les tubes sont apposés sur des plaques de verre ou des miroirs, structurant par conséquent un ensemble cohérent.

Jamais sans son carnet de croquis, devenu au fil du temps un journal de bord, Philippine d'Otreppe s'y réfère pour chacun de ses projets. En 2023, elle monte une exposition personnelle, immersive et onirique, qu'elle intitule “Dreamy Picnic”.⁸ Ce projet d'exposition ouvre la porte à un travail de représentation de denrées alimentaires en céramique. C'est en répondant à l'appel à projets lancé par Marianne Lemberger⁹ que Philippine d'Otreppe a l'opportunité de poursuivre ces recherches. L'artiste a “carte-blanc” pour façonner un ensemble de céramiques émaillées, destiné à orner les listes de courses collectées par

Lemberger, une décennie durant.¹⁰ Négligemment abandonnées, et vouées à disparaître, ces listes, précieusement glanées et conservées, accèdent à un autre statut. Matérialisant des espaces intimes, voire de correspondance, ces objets d'une étrange banalité se trouvent ici réinterprétés dans une forme poétique, immuable. Non sans évoquer un style hérité du pop art, les céramiques de Philippine d'Otreppe nous invitent à saisir la beauté de l'ordinaire et, convoquant notre imaginaire collectif, nous convient à un retour à l'enfance. Soigneusement choisis, les emballages désuets, comme la palette de couleurs participent d'une douce nostalgie.

Marion Cambier

**“Annick Lizein, Philippine d'Otreppe, Sabrina Montiel-Soto”
Exposition du 16.10.2025 au 08.01.2026**

**HU Galerie
Chaussée de Vleurgat 124, 1050 Bruxelles
Du mercredi au samedi, de 10h00 à 18h00 (et sur rendez-vous au +32 498 15 20 55)
www.instagram.com/hu_galerie**

¹ Tailleur de pierre en restauration de monuments, sa pratique artistique s'oriente rapidement vers la sculpture et, plus particulièrement, la céramique.

² Architecte de formation, spécialisé en insonorisation.

³ O'DOHERTY, Brian, “V - l'atelier et le cube : Du rapport entre le lieu où l'art est fabriqué et le lieu où l'art est exposé” dans *White Cube : L'espace de la galerie et son idéologie* [traduction : Catherine Vasseur, revue par Patricia Falguières]. JRP Ringier, 2020 (2008), pp.153-199.

⁴ *Loc. cit.*

⁵ BAWIN, Julie, “IV. Exposer son cercle : de l'artiste galeriste au curateur indépendant” dans *L'artiste commissaire : Entre posture critique, jeu créatif et valeur ajoutée*, Paris : Éditions des archives contemporaines, 2014, pp.56-70.

⁶ Objet de connaissance universelle par excellence, les Encyclopédies restent des références en matière de recherche documentaire, de culture générale et d'enseignement.

⁷ Comme la terre provenant du Grand Canyon, aux États-Unis.

⁸ Présentée dans le cadre de son atelier – une ancienne pharmacie Art Déco prénommée “L'Étoile Verte” – alors situé rue Blaes.

⁹ Étudiante-mémorante rattachée à l'Université de Lille.

¹⁰ Le projet collaboratif s'est concrétisé par une exposition intitulée “N'oublie pas les fonds de tarte”, présentée du 05 juin au 11 juillet 2025, à Boucan (Bruxelles).

SPACE touch



Patrick Guns
Surprise! (Less Milk, More Cocoa), 2001
 Installation vidéo, couleur, son, 9 min en boucle
 Sculpture : résine, peinture acrylique, vinyle
 Photo : Genaro Marcos Navas

Taxis, est ici présentée à nouveau alors qu'elle n'a plus circulé depuis plus de quinze ans. Cette installation met en scène l'œuf Kinder stupéfiant face à une vidéo montrant une tentative d'envoûtement de l'ancien Président des États-Unis Georges W. Bush par un sorcier africain. Cette œuvre tourne en dérision l'actualité politique de l'époque en renversant le slogan de la marque devenu « Moins de lait, Plus de Cacao », en référence à l'intervention politique des États-Unis en Afrique.

Du 13 novembre 2025 au 11 janvier 2026, la SPACE Collection et Michaël Dans présentent *Qu'est-ce qu'on va déguster ?!* à la Galerie du Beffroi, à Namur. Le point de départ de cette exposition est une invitation du Service Culture de la Ville, dans le cadre de sa candidature au titre de Capitale européenne de la Culture 2030. Parmi les trois finalistes, c'est Louvain qui a été sélectionnée en septembre dernier... Que ça n'empêche personne de prendre le temps d'apprécier, tout en lenteur curieuse et amusée, la qualité de cette proposition.

Il est des contextes dans lesquels on ne sait trop que choisir d'entendre, le sens littéral ou figuré. Il est des perspectives qui s'ouvrent par le biais de cette résonance entre les possibles sens. Qu'est-ce qu'on va prendre ! Ramasser ! Déguster ! La dimension politique du programme de candidature dans lequel a initialement prit forme le projet – notamment à travers le concept d'horizon (2030, 2050,...) – est évidente, mais plus largement et localement à la fois, en politique, l'annonce d'une sévère et malsaine réprimande aux allures de « Grand Dîner » est on ne peut plus aux goûts du jour par nos contrées. Qu'on se le dise dès l'entrée, sans en faire tout un plat, histoire de vite oublier et passer aux choses moins sérieuses.

Les dix artistes choisis pour cette exposition sont issus.e.s de générations et latitudes géographiques diverses, présentant des œuvres au dénominateur commun de la nourriture et/ou des pratiques alimentaires. Le thème est vaste et inépuisable tant l'alimentation est le reflet de diverses forces et marqueurs des sociétés humaines : symboliques, psychologiques, économiques, politiques, spirituelles, identitaires... Dans cette exposition, Michaël Dans, Patrick Guns, Léo Luccioni, Ethel Lilienfeld, Loup Sarion, Vincent Olinet, Daniel Spoerri, Morgane Tschiember, Emilia Ukkonen et Charlotte Vander Borghet partagent quelques bouts d'histoires mettant en perspective notre rapport à la consommation.

Avec ses *Snacks de frappe* (2024), Léo Luccioni (1994, vit et travaille à Bruxelles) questionne dans une filiation évidente du Pop Art la relation que nous pouvons avoir avec les produits alimentaires industriels de (sur)consommation rapide. Les sculptures sont des sacs de frappe dont le cuir est à l'image de l'emballage de l'une ou l'autre marque de snack type Mars, Leo, Bounty... Il se dégage de ces snacks géants comme une sensation de frottement entre critique et sublimation : critique de cette société de consommation et sublimation d'un objet trivial, l'un et l'autre se servant de sa forme publicitaire séductrice. Si le sac de frappe est une invitation à se dévouer pour mieux se libérer de l'illusion absurde et endocrinante, la noblesse du matériau se pose quant à elle comme



Leo Luccioni
Géode, 2020
 Paquet de chips, borax, poudre d'aluminium, résine thermoplastique époxy,
 résine époxy, pigment, colorant alimentaire, tissus, tige en acier
 Photo : Loe Luccioni

un hommage. La sculpture en céramique *Candy Kebab* (2025) procède du même jeu formel d'agrandissement d'un symbole de désir de masse dans des matériaux nobles (céramique, chêne) : en travaillant la précision de la forme et le rendu des textures à l'excès, ce qui fait illusion dans le quotidien se révèle en « faux beau » par sa nature soudainement kitch.

Dans le registre des changements d'échelle, l'œuvre sculpturale *Nude* (2019) de Loup Sarion (1987, vit et travaille à New-York) nous confronte au déploiement pop (à nouveau) d'une langue d'un mètre trente. Il ressort de cette sculpture aux contours fluides un effet pictural alliant expressionnisme et délicatesse faisant de *Nude* un objet à la fois saisissant et agréable à regarder. Placée dans le contexte de cette exposition, la langue nous évoque de façon assez évidente la notion de goût, ce sens primordial qui nous lie à l'alimentation. Mais la langue est aussi un organe de sensualité qui ouvre dès lors le champ de l'alimentaire à l'érotisme.

Il n'y a pas que dans le champ artistique que l'on peut voir de la fausse nourriture et il n'y a pas qu'avec la langue que l'on goûte. Par exemple, au Japon c'est une pratique courante que de faire du

lèche-vitrine de restaurant afin de goûter d'abord avec les yeux face aux copies de plats hyper-réalistes qui s'y trouvent. L'installation *Commensalisme* (2020) de Vincent Olinet (1981, vit et travaille à Paris) s'appréhende selon différents registres. Son installation faite de fausses tranches de pain colorées est séduisante par ses tons et le jeu architectural des formes qui s'alternent et se chevauchent. Mais lorsque le regard isole les éléments de l'ensemble, l'incongruité des tons appelle une forme de dégoût.

Le travail de rapprochement d'œuvres nées de cheminements éclatés dans le temps et l'espace est un exercice difficile, le risque étant qu'une œuvre en éteigne une autre ou que la narration de l'exposition ne détourne trop le sens particulier de l'une ou l'autre pièce. Sur ce point, le montage de *Qu'est-ce qu'on va déguster ?!* est magnifiquement réussi et parfaitement équilibré dans son style coloré et acide. A noter que pour cette exposition, les tirages de Michaël Dans ont été fraîchement produits et sont donc pour la première fois visibles dans ce format. Autre joyeuseté : l'œuvre *Surprise ! (Less milk, More Cocoa)* de Patrick Guns (1962, vit et travaille à Bruxelles), coproduite par Espace 251 Nord en 2001 à l'occasion du projet *100 Ateliers – 100 Jours* à Tour &

Depuis 2002, la SPACE tisse des liens avec différentes villes européennes notamment dans l'idée de constituer une collection commune d'œuvres contemporaines. Actuellement au nombre de 165, deux d'entre elles sont visibles dans cette exposition : *Charlotte aux fraises* (2017) de Charlotte Vander Borghet (1988, vit et travaille à Bruxelles) et *Skin Poem* (2025) de Morgane Tschiember (1976, vit et travaille à Paris). On oscille ici entre rapport à la mémoire intime chez Charlotte Vander Borghet et l'idée d'imprégnation, d'empoisonnement, de transformation chez Morgane Tschiember. Il y a un fil à tirer entre ces motifs et les *Géodes* de Léo Luccioni, qui se jouent du vide que contiennent les petits paquets de chips, cet autre produit de surconsommation de masse. L'œuvre mettant en scène la potentielle future découverte de ce résidu de nos pratiques alimentaires, il est vertigineux de se dire que le marqueur géologique de l'Anthropocène pourrait bien être le plastique... dont nous sommes aussi, avec l'environnement, de plus en plus imprégné.

Jérémie Demasy



GALERIE
DU BEFFROI

Éditeur responsable: Ville de et à 5000 Namur - Octobre 2025 - Charles Vander Borgh / Charlotte ouz frites, 2017, 50 x 60 x 15 cm, Papier mâché, carton, peinture, spors, Collection, photo de Renato Marcos Naves

EXPOSITION
SPACE COLLECTION
13.11.2025 > 11.01.2026

Qu'est-ce qu'on va déguster ?!

ARTISTES / Michael Dans · Patrick Guns ·
Léo Luccioni · Ethel Lilienfeld · Loup Sarion ·
Vincent Olinet · Daniel Spoerri ·
Morgane Tschiember · Emilia Ukkonen ·
Charlotte Vander Borgh

www.namur.be
 [galeriedubeffroi](https://www.facebook.com/galeriedubeffroi)



ETIAS

Rue du Beffroi 13, 5000 Namur | Ma. > Sa. (11h à 18h) et Di. (12h à 18h)
Fermée les 24, 25, 26, 31.12.2025 et les 1^{er} et 2.01.2026 | 081 22 84 76 | Entrée Libre

Montage. Passage d'images mortes à des images vivantes. Tout refleurit (1)

Le 28 novembre prochain le Trésor de la Cathédrale de Liège s'associera à l'Espace 251 Nord pour une exposition réalisée par Laurent Jacob et Xavier Vani intitulée *Nous tournoyons dans la nuit, et nous voilà consumés par le feu*. Ce titre est la traduction d'une sentence latine *In girum imus nocte ecce et consumimur igni*, parfois attribuée à Virgile et connue pour être un palindrome parfait. Sous une forme abrégée (2), elle a servi de titre à un film et à de deux livres de Guy Debord (3). Littéralement, la phrase se rapporte aux papillons de nuit. Métaphoriquement, elle évoque tantôt l'amour sacré qui convertit l'amant en la chose aimée, tantôt elle décrit les démons qui tournent dans le feu et la nuit de l'enfer visant ainsi les ambitieux fascinés par les splendeurs du pouvoir, de la richesse et de la gloire. On retrouve encore la phrase dans la littérature, la musique, la danse et la BD. Mais, dans les temps chaotiques qui sont les nôtres, elle résonne étrangement en nous, mêlant peurs et sentiment d'impuissance.



LEMMEN Hans (NL), *Double Christ*, 2022, *Laser-cut engraved wood and paint*, 79x173x140 cm © Félix Frachon Galerie

Au moment où j'écris ces lignes, l'exposition est en montage, il ne s'agira donc pas ici d'en faire le compte-rendu, encore moins le commentaire, mais d'en dessiner le contexte et de partager mes attentes vis-à-vis d'une exposition qui devrait nous aider à réfléchir le monde qui nous entoure : une affaire d'objets et de spiritualité, de mémoire et d'humanité.

Le Trésor de la Cathédrale est sans doute plus connu des touristes que des Liégeois. Tous savent qu'il existe, mais la plupart n'ont jamais poussé la porte du cloître pour visiter ses collections(4) qui proposent un parcours dans l'art et l'histoire de la Principauté de Liège à travers des objets religieux. Dans le cadre des recherches que Laurent Jacob mène depuis 2022 autour de l'iconographie des colonnes du Palais des Princes-Evêques, il a rencontré le directeur du Trésor, Julien Maquet. Pendant trois ans, ils ont collaboré étroitement et Maquet a invité Jacob à faire une exposition dans les collections du Trésor. La collaboration entre Espace 251 Nord et le Trésor de la Cathédrale devrait se prolonger dans le grand projet de redécouverte du Palais des Princes-Evêques à l'occasion des 500 ans de l'édifice en 2027.

Place Saint-Lambert

On se souvient qu'il y a tout juste 40 ans, en 1985, une extraordinaire exposition intitulée *Place Saint-Lambert/Investigations* occupait les sous-sols de la place. Le lieu était l'objet de travaux de réaménagement complet depuis une quinzaine d'années déjà (et il faudra encore attendre l'an 2000 pour en voir la fin). Pour 251 Nord, il s'agissait tout autant de diffuser la création contemporaine que d'interroger le tissu urbain et son usage. La démarche s'est répétée par la suite dans différents lieux à Liège, à Venise, à Bruxelles, à Rome, etc.



BEAUDRY Charlotte (BE), *Autoportrait*, Huile sur toile, 300x100 cm © Charlotte Beaudry

D'emblée aussi, la réalisation d'expositions par 251 Nord s'est accompagnée d'un archivage minutieux de toutes ses productions, une activité qui a dépassé la nécessité de garder les traces du travail accompli pour rencontrer le concept d'Archives Actives, indissociable du travail d'exposition et porteuse d'une dimension de résistance. Cette pratique rencontre l'intérêt particulier de Laurent Jacob pour les réserves des musées, les collections et les cabinets de curiosité. A plusieurs reprises, il va intervenir dans ces lieux avec des œuvres d'artistes contemporains et d'art extra européen en créant de nouveaux dialogues entre les œuvres d'une part, entre les lieux et les œuvres d'autre part. On peut citer à titre d'exemple les deux interventions dans l'hôtel de la Casa Frollo à Venise en 86 et en 88, où des œuvres s'inséraient dans le décor des chambres et dans les espaces communs. En 2006, sous le titre, *Potlach et Gambit*, le musée d'Ansembourg de Liège, a été le théâtre d'une incorporation d'œuvres contemporaines au sein des collections d'art décoratif. L'exposition au Trésor s'inscrit dans cette veine.

Deux collections

La collection du Trésor s'est construite à partir du Trésor de l'ancienne cathédrale Notre-Dame-et-Saint-Lambert détruite en 1794 lors de la révolution liégeoise dont il ne reste aujourd'hui que les fondations dans le sous-sol de la place Saint Lambert. Une des salles du Trésor aborde la place Saint Lambert et ses évolutions à travers dessins et gravures anciens centrés autour de la démolition de la cathédrale. Dans le cadre de l'exposition, des œuvres actuelles vont compléter poétiquement le propos (la vidéo de Michel Couturier, *Est-ce là le centre ?*, un dessin de Laurent Impeduglia, la photographie d'une performance réalisée par Laurent Jacob et Jean Glibert en 1989 – le feu dans une tour de béton alors sur la place –, et une autre photo de *Grotte : Nativité* de Nicolas Kozakis au sommet de la façade aveugle de la cité administrative dans sa version initiale (5).

Nous tournoyons dans la nuit, et nous voilà consumés par le feu mettra en présence deux collections. La première est bien réelle et ancienne. Elle repose sur une organisation précise – une dizaine de salles à la fois thématiques et chronologiques – en même temps qu'elle apparaît comme tout à fait hétéroclite, faite de peintures, de sculptures, d'orfèvreries, de chasubles brodées c'est-à-dire de croix, de Vierges, de saints, mais aussi d'or, d'argent, d'émaux, de pierres précieuses. La seconde collection est tout à fait singulière. Éphémère, elle appartient à l'imagination et au désir de Jacob, elle prend forme le temps de l'exposition.

Elle est constituée d'œuvres de 78 artistes contemporains belges et internationaux parmi lesquelles on trouvera la toute dernière pièce de Guillaume Bijl, *Le grand serpent* de Walter Swennen et une vitrine consacrée à l'œuvre de Michel Boulanger.

La figure du *double* sera récurrente (Hans Lemmen, Francis Alÿs, Jacques Charlier e.a.). Les « Vierges à l'enfant » mosanes en bois, en ivoire, en argent qui instaurent l'archétype de la maternité heureuse – un visage serein, l'esquisse d'un sourire et un bébé joufflu – vont côtoyer une maternité Dogon avec quatre bébés, un à chaque sein et un de chaque côté de la tête. Une série de petites poupées de sorcellerie retrouvée dans la corniche d'une grange, une vidéo d'Eva Lhoest où des passagers endormis dans un avion prennent des allures fantomatiques, des petits soldats chinois, des objets votifs, un grand autoportrait de Charlotte Beaudry sont quelques éléments parmi bien d'autres qui mèneront le visiteur dans un environnement peut-être parfois empreint d'une inquiétante étrangeté.

Parmi les suaires, les reliques et les Christs détachés de leurs croix qui semblent s'envoler, on trouvera un bras reliquaire de Pascal Convert, des mouches (chez Jean-Marie Gheeradijn, mais aussi chez Tatiana Bohm), des vidéos (*RDFD* d'Éric Duyckaert ou *Autoportrait contenance* de Michel François), etc.

« Je ne veux pas faire de commissariat, je veux qu'on dise que je suis un petit réalisateur d'expositions. Je travaille avec une petite équipe, l'équivalent du preneur de son, du caméraman, du producteur, etc... » dit Laurent Jacob. La métaphore concerne la réalisation concrète de l'exposition, sa production (de l'idée à l'achèvement). Elle concerne aussi la manière qu'il va mettre en oeuvre pour atteindre son but : le montage. A propos de ce geste cinématographique fondamental, Robert Bresson écrivait qu'il fallait « Rapprocher les choses qui n'ont encore jamais été rapprochées et ne semblaient pas destinées à l'être » (6). Cette méthode repose sur l'imagination, qui n'a rien à voir avec une lubie personnelle ou gratuite. L'imagination relève plutôt d'une intuition et de la puissance du geste de montage. Elle perçoit les correspondances et les analogies, elle instaure des relations intimes et secrètes entre les choses. *Exposer* c'est déjà *monter*, c'est-à-dire mettre les choses en lumière, définir les relations que les différentes choses exposées pourraient entretenir entre elles. Exposer un objet est une opération qui met en jeu ce que l'objet recèle de passé, de présent et de futur (7), ce que la juxtaposition de deux objets différents peut faire naître d'inédit et de nouveau.

Les artefacts liturgiques avaient comme particularité de réunir une part de sacré et de spiritualité (reliquaires, représentations religieuses) à travers l'agencement d'éléments matériels précieux (or, argent, bijoux). Dans les siècles passés, ces objets reliaient le ciel et la terre. L'art actuel n'est plus religieux, mais n'a-t-il pas conservé une trace de ces fonctions ? Dans le monde de matérialité souvent vulgaire qui nous entoure sommes-nous encore reliés, sinon au ciel, à tout le moins à quelque chose de l'ordre de l'utopie, de l'esprit, du désir ? Cette exposition, qui vise à ramener chacun vers sa propre humanité, ses bonheurs profonds, ses douleurs, ses deuils et ses croyances, pourrait bien esquisser une réponse...

Colette Dubois, le 12 novembre 2025

Notes

(1) Robert Bresson, *Notes sur le cinématographe*, Paris, Gallimard, 1975, p. 91

(2) *In girum imus nocte et consumimur igni*.

(3) Respectivement en 1978, 1982 et 1990.

(4) Parmi tous ces objets on retiendra quelques pièces maîtresses comme le buste-reliquaire de Saint Lambert, le reliquaire de Charles le Téméraire, des ivoires byzantins et mosans, et une collection de magnifiques textiles très anciens parmi lesquels se trouvent le premier et le second suaire de Saint Lambert.

(5) Créée en 2006 pour l'exposition *Images publiques*, la peinture murale est restée en place jusqu'à la rénovation de la cité administrative où il a été décidé que la forme demeurerait, mais désormais couverte de cellules photovoltaïques luisantes

(6) Robert Bresson, op. cit. p. 49.

(7) A ce propos, voir le bel article de Patricia FALGUIERES, « L'exposition immatérielle. Notes pour une histoire » dans *Art Press* spécial, n° 21#, 2000.

Nous tournoyons dans la nuit, et nous voilà consumés par le feu. Du 28 novembre au 29 mars 2026. Ouvert du mardi au samedi de 10 à 17h, le dimanche de 13 à 17h.
Trésor de la Cathédrale de Liège Rue Bonne Fortune, 6 4000 Liège. Réalisateur : Laurent Jacob. Réalisateur associé : Xavier Vani à l'invitation de Julien Maquet Directeur du Trésor de la Cathédrale de Liège

Robert Doisneau et la « Tour cybernétique » de Nicolas Schöffer

La rétrospective Robert Doisneau à Liège, présentée par Tempora, remet en lumière la collaboration entre Doisneau et l'artiste franco-hongrois Nicolas Schöffer (1912-1992). En 1962, à la demande de Schöffer, ils se rencontrent dans le parc de La Boverie pour la réalisation d'un reportage photographique, entièrement dédié à la très avant-gardiste *Tour cybernétique, spatio-dynamique et sonore*, érigée un an plus tôt en bord de Meuse. Ce reportage photographique est reconstitué aujourd'hui dans l'exposition liégeoise, et bénéficie d'une scénographie aussi originale que respectueuse de l'œuvre de Schöffer, magnétiquement saisie par la sensibilité de Doisneau.

Liège, milieu des années 1950. Dans le cadre très médiatisé de l'Expo 58 qui s'ouvrira bientôt à Bruxelles – comme on le voit à La Boverie, Doisneau lui-même est présent dans le pavillon français et photographie le pavillon américain –, la Cité ardente entend affirmer sa place de métropole économique, industrielle et culturelle, moderne et fonctionnelle, dans une Wallonie qui dépend toujours de l'Etat fédéral. De nombreux projets d'envergure sont lancés par les autorités communales pour témoigner de cette volonté politique. La construction d'immeubles de logements innovants par le groupe d'architectes EGAU sur le site de Droixhe, où interviennent en extérieur des artistes abstraits comme Jo Delahaut, Jean Rets, Pol Bury... en est un exemple. Un autre, le tout nouveau Palais des Congrès, construit entre 1956 et 1958 dans le parc de La Boverie par le groupe d'architectes L'Equerre. Cette infrastructure abrite également en son sein le pôle régional liégeois de la Radio-Télévision belge, alors équipé des meilleurs studios d'enregistrement et de moyens techniques de transmission audiovisuelle.

Liège peut compter également sur le dynamisme de l'APIAW (Association pour le Progrès Intellectuel et Artistique de la Wallonie, dirigée notamment par l'industriel et mécène Fernand C. Graindorge et le scientifique Marcel Florkin), qui organise régulièrement des expositions d'artistes contemporains belges et étrangers. Comment ? Grâce à l'union de différents partenaires, intellectuels issus entre autres de l'Université, entreprises privées subventionnant des projets locaux, ainsi que des conservateurs muséaux et échevins successifs de la Culture. De Picasso et Braque à S. W. Hayter, de Kurt Schwitters à Sonia Delaunay, Jean Arp, Sophie Taeuber-Arp, Alberto Magnelli ou Robert Jacobsen, la majeure partie des artistes invités pratique différentes formes d'abstraction, et n'ignore pas les développements de la sculpture d'après. En 1951, l'actuel musée de La Boverie a également accueilli la deuxième (et dernière) exposition d'« Art expérimental » du groupe Cobra, organisée par Pierre Alechinsky (Dotremont et Jorn étant soignés en sanatorium). Elle est soutenue par la Société Royale des Beaux-Arts, à la tête de laquelle se trouve l'industriel et mécène Ernest Van Zuylen. Ces différents partenariats publics-privés (comme on dit aujourd'hui) vont susciter une extraordinaire effervescence culturelle, à laquelle cependant une grande part de la population liégeoise reste généralement assez indifférente, à peine encourageante, parfois hostile – et seuls quelques journalistes de presse écrite, peu nombreux, tenteront d'inverser ces tendances.

C'est dans ce contexte que les édiles liégeois vont prendre contact avec un artiste abstrait franco-hongrois, installé en France depuis 1936, Nicolas Schöffer (1912-1992). Au sortir de la Seconde guerre, il s'est approché du surréalisme pictural, pour se tourner ensuite vers la sculpture, l'abstraction, et l'ingénierie. Dès 1954-1955, il expérimente à Biot, puis au parc de Saint-Cloud, ensuite sur les toits de la *Cité radieuse* de Le Corbusier à Marseille, plusieurs constructions éphémères, à base de tubes métalliques. Munies de pales colorées, animées grâce à des moteurs électriques, souvent associées à des projections lumineuses et faisant appel à des compositeurs contemporains de « musique concrète » comme Pierre Henry ou



Nicolas Schöffer à Liège le 27 mars 1962, Liège, 1962. © Atelier Robert Doisneau

des chorégraphes de Maurice Béjart, les œuvres de Schöffer se distinguent vite des « mobiles » d'Alexandre Calder, tant elles réussissent à entrecroiser plusieurs disciplines artistiques. Une véritable révolution dans le domaine sculptural, et « une intégration totale de l'art dans la vie », selon Schöffer.

L'artiste reçoit carte blanche pour réaliser à Liège une tour de sa conception. Située à deux pas du Palais des Congrès, et à cent mètres du Palais des Beaux-Arts (actuel musée de La Boverie), la *Tour cybernétique, spatio-dynamique et sonore* est inaugurée le 10 juin 1961. D'une hauteur inédite de 52 mètres, articulée autour de bras orientés et d'axes tournants, la tour comporte plus de soixante plaques-miroirs en aluminium poli, qui sont mis en mouvement par des moteurs électriques, et produisent des effets lumineux. La nuit, s'y ajoutent plus de cent projecteurs multicolores, diffusant leurs rayons dans l'espace et sur les eaux miroitantes de la Meuse. Une partition sonore a été commandée au liégeois Henri Pousseur (1929-2009), l'un des compositeurs essentiels de la « nouvelle musique », aux côtés de K. H. Stockhausen et Pierre Boulez, qui introduisent les sons électroniques dans leurs œuvres. Enfin, l'ensemble de ces éléments est commandé par ce que Schöffer appelle un « cerveau électronique » interactif. Réagissant de manière directe aux informations de différents capteurs environnants (température, hygrométrie, sons de la vie urbaine...), ce cerveau performant a été développé par des ingénieurs de chez Philips, qui ont rapidement perçu le potentiel commercial et publicitaire des créations de Schöffer. Ce dernier a également reçu commande d'un spectacle visuel multicolore, intitulé *Formes et couleurs*, réalisé avec l'aide du scénographe Pierre Arnaud : il consiste en une féérique projection lumineuse, sur toute la façade extérieure du Palais des Congrès, face à la Meuse,

visible gratuitement par le public depuis les berges et collines avoisinantes.

La réalisation de la Tour ne convainc pas d'emblée les Liégeois, en raison notamment du caractère jugé dissonant et trop bruyant des compositions de Pousseur, vite remplacées par des musiques de jazz et folkloriques... Le spectacle visuel présenté en soirée rencontre, lui, un meilleur succès. L'aspect précurseur des projets cybernétiques de Schöffer attire l'intérêt de nombreux critiques et amateurs d'art abstrait, et pas seulement français. Schöffer réunit trois éléments pour ce qui est, selon lui, la sculpture du présent autant que du futur : la lumière, l'espace, le temps, dont les interactions constituent un développement nouveau – bien plus qu'un prolongement – de l'abstraction constructiviste et du cinématisme. Il a besoin de promouvoir l'avant-gardisme de son œuvre, et c'est là qu'intervient sa rencontre avec Robert Doisneau.

Doisneau est né en 1912, la même année que Schöffer. Il a déjà derrière lui une œuvre photographique personnelle, inscrite dans le courant de la photographie humaniste. Il est également l'un des figures de proue de l'agence Rapho, bien connu à Paris et à l'étranger pour des commandes et reportages que lui passent aussi bien des magazines et revues que des entreprises directement commerciales. Doisneau sait répondre aux contraintes d'une commande, comme on peut le voir par plusieurs exemples dans l'exposition. Mais il est également réputé pour sa proximité avec de nombreux écrivains, artistes, musiciens et créateurs de l'époque. Ses portraits intimistes de Picasso, Braque, Giacometti, Prévert ou Cendrars, témoignent d'une sensibilité profonde à l'aura d'un artiste, à ses œuvres et à son univers. Il sait également composer une image en toute discrétion, à la manière d'un petit plateau théâtral dont

il agence visuellement les éléments. En mars 1962, à la demande de Schöffer, les deux hommes se retrouvent à Liège, au pied de la *Tour cybernétique*. L'entente est cordiale, et on le voit sur les images, en noir et blanc mais également en couleurs, que Doisneau va réaliser pour cette commande artistique dont les caractéristiques technologiques l'impressionnent. La tour en mouvement, photographiée le jour et la nuit, les illuminations du spectacle *Formes et couleurs*, Schöffer sur le toit du Palais des Congrès avec la Tour, Schöffer au travail avec les techniciens de Philips dans le local technique qui abrite le « cerveau électronique »... La magie des images de Doisneau fascine Schöffer. Elle séduira aujourd'hui encore les visiteurs de l'exposition, plongés dans un espace scénographique qu'on ne dévoilera pas, absolument réussi, où sont présentes beaucoup de photographies méconnues ou inédites de Doisneau. Une fabuleuse plongée dans le temps, aussi, qui raconte une aventure souvent ignorée de nombreux citoyens liégeois, belges et étrangers.

La suite de cette aventure se concrétise pour Schöffer par la parution en 1963, aux Editions du Griffon, en Suisse, d'une monographie sur son œuvre, disponible en français, anglais et allemand, à laquelle Doisneau contribue par une trentaine de photographies. Les projets cybernétiques ultérieurs de Schöffer se trouveront bien défendus par cet ouvrage... mais il n'en sera pas hélas de même pour la Tour de Liège. Peu ou mal entretenue, elle est mise à l'arrêt en 1970, laissée à l'abandon, avant que dans les années 1980-1990 ne se manifestent différents acteurs culturels, qui se mobilisent pour sa remise en état. Finalement classée en 2009 comme Patrimoine exceptionnel de Wallonie par les pouvoirs publics, qui décident de financer sa restauration, cette œuvre unique est entièrement démontée en mai 2015. Elle est ensuite rénovée sous la conduite experte du bureau d'architecture Greisch-BAG, dans le respect de l'œuvre et des principes de fonctionnement conçus par Schöffer, avec le support de technologies nouvelles.

Le 21 juin 2016, la *Tour cybernétique, spatio-dynamique et sonore* rénovée est inaugurée, en présence de la veuve de l'artiste, décédé en 1992. On croirait la page enfin tournée, et la nouvelle jeunesse de la Tour bien lancée. C'est sans compter sur une catastrophe, celle des inondations de juillet 2021, qui endeuillent durement les habitants de la région liégeoise. La Meuse, gonflée par les eaux de ses affluents, n'épargne pas les sous-sols du Palais des Congrès, ni les installations techniques de la Tour, envahies par la boue et rendues inutilisables. Si des études techniques ont été initiées, elles n'ont à ce jour pas encore abouti au financement des travaux de rénovation de ce monument exceptionnel. Et c'est l'un des mérites de cette partie de l'exposition Doisneau à La Boverie : attirer à nouveau l'attention sur l'indispensable préservation de cette œuvre, aujourd'hui reconnue internationalement comme le chef-d'œuvre de l'art cybernétique, et de Nicolas Schöffer.

Alain Delaunois

Robert Doisneau. Instants donnés. La Boverie, Parc de La Boverie, 3, 4020 Liège.

Production de Tempora (Benoit Remiche, Isabelle Benoit), de l'Atelier Robert Doisneau (Annette Doisneau et Francine Deroudille) en partenariat avec La Boverie.

Catalogue : *Robert Doisneau, Instants donnés* (288 p.) avec un supplément *Robert Doisneau et la Belgique* (48 p.).

Jusqu'au 19 avril 2026. www.laboverie.com / www.expo-doisneau.com

L'ART SONGYE

ENTRETIEN ENTRE VERONIQUE BERGEN ET ANNE VAN CUTSEM-VANDERSTRAETE

Ouvrage-somme sur l'art songye, dirigé par Anne van Cutsem-Vanderstraete avec la collaboration de François Neyt et les contributions des plus grands spécialistes (Bernard de Grunne, Henrich Schweizer, Jacques Cuisin, Constantine Petridis, Ana et Antonio Casanovas, Hans Himmelheber, Karel Timmermans, Lance Entwistle, Victor Teodorescu, Susan Kloman et Dieter Buchhart), *L'univers songye* présente une vision neuve de l'art, de la culture des Songye d'Afrique centrale, proposant des études multifocales sur les styles, l'esthétique, les systèmes de pensée. Composé de trois volumes richement illustrés, ce somptueux ouvrage de référence questionne les systèmes formels, les sculptures, les masques, leurs fonctions rituelles, leur caractère sacré, analyse les contextes de la collecte des objets ou encore l'influence de l'art songye sur les artistes modernes ou contemporains (des fauves à Picasso, d'Ernst-Ludwig Kirchner à Jean-Michel Basquiat). Abordant les singularités de l'art songye par rapport à l'art des Sénoufo, des Luba, des Fang, des Baoulé, des Dogon pour n'en citer qu'une poignée, évoquant les spécificités formelles, stylistiques, des caractères plastiques liés à la cosmologie songye, l'inscription des œuvres dans un cadre rituel (initiatique, rites des saisons, agraires, protection...) aux côtés de pièces présentant « une certaine autonomie à l'égard de la vie religieuse » comme l'écrit Jean Laude dans *Les Arts de l'Afrique noire*, je me suis entretenue avec Anne van Cutsem-Vanderstraete.

Véronique Bergen : Anne van Cutsem-Vanderstraete, vous êtes l'auteur de nombreux ouvrages sur les cultures africaines, asiatiques et d'Océanie, en particulier dans le domaine de la parure. Vous avez participé comme co-commissaire et co-auteur à de nombreuses expositions sur les arts d'Afrique subsaharienne et d'Océanie (au Musée Dapper, au Musée Barbier-Mueller...). L'ouvrage que vous avez dirigé ouvre aux passionnés de l'art africain, aux spécialistes comme aux amateurs, de nouvelles portes qui leur permettent d'appréhender l'art des Songye sous d'autres lumières. Fruit d'une collaboration entre dix-sept auteurs, il délivre des études approfondies nourries tout à la fois par l'ethnologie, l'histoire de l'art africain, les contextes historiques de la collecte des objets et une volonté d'éclairer l'influence des œuvres songye sur l'art moderne et contemporain, en particulier Jean-Michel Basquiat. Quelle méthodologie avez-vous adoptée ? Pouvez-vous évoquer l'iconographie qui se caractérise d'une part par des clichés de terrain, d'autre part par des photographies inédites d'œuvres provenant de collections muséales ou particulières ?

Anne van Custem-Vanderstaete : L'ouvrage est né de la passion d'un homme. Désireux de faire partager son intérêt pour la statuaire songye, le collectionneur a souhaité avec l'aide de l'ensemble des auteurs, aux orientations diversifiées, et de l'équipe éditoriale soutenir un ouvrage hors du commun. Le fait d'intégrer des masques, des armes et des ornements complète la vision que l'on peut voir de la culture songye. Par exemple, j'ai trouvé judicieuse son idée de solliciter la collaboration de Jacques Cuisin, délégué à la conservation au Muséum national d'histoire naturelle de Paris, tout comme celle de Bernard de Grunne de consacrer un texte aux photographies de terrain. Dans le chef de l'initiateur du projet, la rigueur scientifique devait aussi laisser une place à l'anecdote. Il nous a semblé indispensable d'étoffer le corpus d'œuvres appartenant au commanditaire par l'ajout d'œuvres, inédites ou non, provenant de collections muséales et particulières. Le troisième volume consacré à la carte d'identité de chacune des pièces reproduites s'avère particulièrement utile dans le contexte actuel.

Véronique Bergen : On ne peut appréhender l'esthétique de la statuaire songye sans la relier à l'univers symbolique dans lequel elle s'élabore. Pouvez-vous retracer le contexte culturel de l'objet magique appelé *nkishi*, donner à percevoir la manière dont, une fois qu'il est animé, vitalisé au fil des rituels, il agit comme un charme qui, dialoguant avec l'invisible, emprisonne les forces maléfiques ?

Anne van Custem-Vanderstaete : Mis en présence d'une figure *nkishi*, on perçoit immédiatement sa fonction rituelle. Plusieurs orifices contenaient un agglomérat de substances d'origine animale, végétale et minérale dont l'officiant *nganga*, distinct ou non du sculpteur, avait le secret. Des ajouts prélevés sur des animaux puissants à l'instar de cornes de buffle - contenant aussi un agrégat -, des plumes d'aigle, des colliers en peau de reptile, une peau de félin, des clous étaient censés renforcer le potentiel magique de l'œuvre devant assurer la médiation entre les humains et les esprits ancestraux. Deux groupes principaux de statues s'offrent à notre regard : celles de grande dimension commandées par le chef du village au bénéfice de l'ensemble de la communauté, qu'elles étaient supposées protéger de différents fléaux tels que les agressions belliqueuses, les maladies, les mauvaises récoltes, l'infertilité, la foudre, dont les effets devaient être contrecarrés par des applications de bandes de métal sur le visage, etc. À l'apparition de la nouvelle lune, un rituel accompagné de libations devait réactiver la statue. Celles mesurant moins de 50 cm et à usage personnel répondaient



Pages from SONGYE VOL 1 FR FINAL zonder captions Page 5

souvent à une demande spécifique. Une fois qu'elles avaient rempli leur office, leur propriétaire s'en séparait, contrairement aux grandes effigies conservées des années durant. Lors de la sortie du *nkishi* de son sanctuaire, pour écarter le danger des forces qui en émanaient, les porteurs les manipulaient avec des bâtons tandis que les statuette étaient souvent munies de crochets en fer dans ce but.

Véronique Bergen : Comment vous positionnez-vous par rapport au regard d'André Malraux qui parle de l'« intensité magique », d'une présence de forces dans certaines œuvres africaines, une magie incarnée qui agit sur la sensibilité, l'esprit, le corps et qui ne rentre pas dans l'esthétique occidentale d'une beauté essentiellement plastique ?

Anne van Custem-Vanderstaete : Ayant la chance de vivre entourée d'œuvres d'art africaines et océaniques anciennes, je reste sidérée par la capacité d'invention des sculpteurs dans l'agencement des volumes et la beauté de l'expression de certains visages. Je ressens effectivement l'intensité de forces indicibles incarnant le poids de traditions ancestrales remontant très loin dans le temps. Cette force magique n'émane pas seulement d'objets dits de pouvoir, autrefois qualifiés de 'fétiches' mais aussi de certaines effigies d'ancêtres. Le mystère plane intensément dans la pénombre, juste avant le coucher, lorsque règne un silence absolu...

Véronique Bergen : Sous un angle résolument subjectif, quelle est l'œuvre ou quelle sont les œuvres qui ont suscité en vous un véritable choc esthétique ou existentiel ?

Anne van Custem-Vanderstaete : Même en me référant uniquement à celles contenues dans l'ouvrage, il y en a plusieurs car je suis gourmande ! Je vous citerais la triade p14, les fig. 2, 3, 4, les statuette à clous 19-21 (j'ai proposé de mettre la fig. 19 sur le boîtier), le détail de la tête fig. 27, fig. 30, 37-130, fig. 41-194 ; fig. 222. Comme il faut se limiter à un moment donné, j'évoquerai pour finir les fig. 39-128 dont la sensibilité et l'intériorité me touchent énormément.

L'univers songye, sous la direction d'Anne van Cutsem-Vanderstraete, avec la collaboration de François Neyt, coffret de 3 volumes, ed. Fonds Mercator, 250 euros.

Avec des contributions de François Neyt, Bernard de Grunne, Alexis Maggiar, Kevin Dumouchelle, Anne van Cutsem-Vanderstraete, Henrich Schweizer, Jacques Cuisin, Constantine Petridis, Ana et Antonio Casanovas, Hans Himmelheber, Karel Timmermans, Lance Entwistle, Victor Teodorescu, Susan Kloman et Dieter Buchhart.

NIKI DE SAINT PHALLE. SCULPTER SES RÊVES

Une effervescence d'événements, de publications entoure Niki de Saint Phalle : l'événement « Niki de Saint Phalle, Jean Tinguely, Pontus Hulten » qui se tient au Grand Palais jusqu'au 4 janvier 2026, l'exposition *Niki de Saint Phalle, Le Bestiaire magique* à Hôtel de Caumont à Aix-en-Provence, la ressortie du film de Niki de Saint Phalle, *Un rêve plus long que la nuit* (1976), l'ouvrage *Niki de Saint Phalle, Les années 1980 et 1990. L'art en liberté*, sous la direction de Lucia Pesarane et Annabelle Ténèze, publié par Gallimard, qui accompagne l'expo qui se tient au Québec.

Artistes radicaux, engagés, partageant une même vision de l'art émancipateur et critique, une semblable contestation des normes de l'art officiel, couple dans la vie et dans leur création d'œuvres en commun, Niki de Saint Phalle (1930-2002) et Jean Tinguely (1925-1991) ont développé, en duo ou en solo, des univers — tableaux des « Tirs », sculptures monumentales de « Nanas », « Jardin des Tarots » en Italie, sculptures cinétiques, installations... — qui ont redéfini la sphère esthétique en l'immergeant dans la vie. Premier directeur du Centre Pompidou, visionnaire qui apporta un soutien indéfectible à Niki de Saint Phalle et Jean Tinguely et qui bouleversa la pratique muséographique, Pontus Hulten (1924-2006) partageait avec eux une veine anarchisante et la défense d'un art décloisonnant, bouillonnant et participatif.

Du « Jardin des Tarots », un projet monumental, socio-politico-esthétique, que Niki de Saint Phalle réalise en Italie durant les décennies 1980 et 1990 aux machines, sculptures sonores et mobiles de Jean Tinguely dénonçant le mythe du progrès et la mécanisation de nos sociétés et de nos corps, des peintures réalisées au fusil (la peintre tirant sur la violence sociale, sur le patriarcat, sur elle-même) aux Nanas blanches, noires, multicolores, aux formes plantureuses, sortes de Vénus callipyges, de déesses féminines pop et enfantines, le couple mythique a associé la fantasmagorie visuelle, les contes plastiques de fées et d'ogres de Saint Phalle aux machines post-dadaïstes de Tinguely. Flinguer la violence originelle, la rejouer et flinguer la société de consommation, la soumission au machinisme, affirmer une vision écoféministe, s'emparer de l'art comme d'un espace de catharsis individuelle et collective, sauter au-delà des traumatismes, de l'inceste dont Niki de Saint Phalle fut victime à l'adolescence, lancer un bestiaire peuplé de serpents, d'arai-



Visuel événement Niki Saint Phalle

gnées, de dragons, de sirènes, d'animaux fabuleux qui sont autant de doubles ou de projections symboliques d'un espace autobiographique, poser une dynamique créatrice en duo ou avec d'autres partenaires jusqu'à élever toute œuvre au rang d'un agencement né d'un collectif d'énonciation... l'énergie du duo ébranle les cadres de l'art, appelle le public à participer à une aventure imaginaire qui, pulsée par l'intuition, la logique du rêve et la cristallisation d'un monde ludique, transgressif et libre, ouvre des portes intimes aux spectateurs. Jamais, chez l'artiste franco-américaine, le plan du vécu (exploré, transcendé, transfiguré, connecté au reste du vivant) ne fait l'économie d'une alliance avec des motifs intemporels, avec des combats sociétaux. Comme dans *Mon secret*, son livre autobiographique qui brise le silence de l'inceste, qu'elle ne publie qu'à l'âge de soixante-quatre ans, la part subjective, intime est *ab initio* reliée à l'échelle du politique et du collectif.

Que l'on perçoive les créatures fantastiques, les crocodiles, les chauve-souris, les nanas dansant sur des

dauphins, les lampes chats, le monstre du Loch Ness, les chameaux, les « skinnies », le labyrinthe du « Jardin des Tarots » comme des doubles de Niki de Saint Phalle, comme les figurants d'un théâtre qui exorcise et permet la renaissance à soi ou comme une cosmologie suprapersonnelle, comme l'équivalent d'un voyage ethnographique à l'intérieur de soi aurait dit Michel Leiris ou comme un manifeste écoféministe, de défense des droits des femmes, des minorités, de l'environnement, l'artiste a libéré une grammaire de formes colorées qui renouent avec les sortilèges, les peurs et les songes de l'enfance, qui s'affranchissent de l'espace clos des musées et des galeries pour s'élancer dans l'espace public. Ces « sculptures-corps » comme l'écrit Lucia Pesarane sont irriguées par un tressage de données autobiographiques et d'une symbolique puisant dans les mythologies, les civilisations du monde, explorent un espace artistique devenu un territoire thérapeutique et politique, un sanctuaire réparant les blessures infligées à toutes les formes du cosmos.

Parmi les personnages de la tribu des monumentaux, on mentionnera « Le Cyclop » à Milly-la-Forêt, « Le Dragon » à Knokke-le-Zoute, « Le Golem » à Jérusalem, l'ensemble des arcanes majeurs (sculptures, maisons) du « Jardin des Tarots » à Garavicchio, la gigantesque Nana « Hon/Elle » dans laquelle on entre via le vagin. Tous délivrent des mondes tonifiés par l'affect de la joie où l'humain et le non-humain, mais aussi les visibles et les invisibles, cohabitent dans l'harmonie, interagissent, s'hybrident à l'abri du spécisme, de la destruction que l'humain exerce sur les autres règnes du vivant, sur le monde sauvage. Contestant la séparation entre beaux-arts et art populaire, creusant un laboratoire plastique noué à une dimension théâtrale, Niki de Saint-Phalle n'aura cessé de délivrer un matrimoine de déesses, de guerrières, d'héroïnes, de femmes-animales et de réinventer son style, de réélaborer son langage formel qui, tout en évoluant, demeure reconnaissable au premier coup d'œil.

« Il y a tellement de corridors dans ma maison imaginaire ! [...] Non, ce ne sont pas des corridors, je suis dans un labyrinthe. [...] Les murs du labyrinthe sont couverts de miroirs. Ils me renvoient mon reflet [...] Miroirs, les miroirs sont fragmentés, la lumière est fragmentée, je suis moi aussi fragmentée. » écrite dans son livre *Traces*.

Véronique Bergen.

Exposition « Niki de Saint Phalle, Jean Tinguely, Pontus Hulten », au Grand Palais jusqu'au 4 janvier 2026, commissaire d'exposition Sophie Duplaix, conservatrice en chef, service des collections contemporaines, Musée national d'art moderne - Centre Pompidou, scénographie : Laurence Fontaine.

Niki de Saint Phalle, Le Bestiaire magique, Hôtel de Caumont, Aix-en-Provence, jusqu'au 5 octobre.

Niki de Saint Phalle, Les années 1980 et 1990. L'art en liberté, sous la direction de Lucia Pesarane et Annabelle Ténèze, Gallimard, 224 p., 35 euros.

Reprise de l'exposition « Niki de Saint Phalle. Les années 1980 et 1990 : l'art en liberté », musée national des Beaux-Arts du Québec, jusqu'au 4 Janvier 2026.



PATTI SMITH. HORSES, PARIS 1976. PHOTOGRAPHIES DE CLAUDE GASSIAN

Entretien avec Claude Gassian mené par Véronique Bergen. A découvrir dans son intégralité en ligne: fluxnews.be

Horses, l'album-culte de Patti Smith qui a décoiffé le monde du rock à sa sortie en 1975 fête aujourd'hui ses cinquante ans. Ce chef-d'œuvre qui invente un punk-rock mixant poésie et fée électricité décoche toujours, un demi-siècle après sa création, un feu alchimique irrigué par une révolution esthétique sans précédent. A l'occasion de la célébration du cinquantième anniversaire du disque, aux côtés de nombreux événements, d'une tournée de Patti Smith, paraît un album photographique éblouissant signé Claude Gassian. Une exposition « Ailleurs, exactement : Claude Gassian » se tiendra à la Galerie Rabouan Moussion à Paris jusqu'au 30 nov.

Véronique Bergen : Avec pudeur et recueillement, vous photographiez la visite de Patti Smith au cimetière du Père-Lachaise, son pèlerinage sur la tombe de Jim Morrison. Quel souvenir gardez-vous de ce moment ?

Claude Gassian : Dès son arrivée, elle a souhaité se recueillir et fleurir la tombe de Jim Morrison. Elle semblait très émue. C'était surtout au poète qu'elle venait rendre hommage. J'ai photographié ce moment fort et inattendu, avec retenue et en silence.

Véronique Bergen : Quels sont les éléments qui déterminent votre choix du noir et blanc ou celui de la couleur ? Avant de devenir photographe du rock, de la chanson, vous étiez un fan du rock ?

Claude Gassian : Durant mon adolescence, la musique et la photographie étaient très présentes : Piaf, Brel, Brassens et le Rolleiflex de mon père, photographe amateur, qui développait ses films et faisait ses tirages. De mon côté, je

vivais au rythme du rock anglais naissant.

Je devrais la presse musicale anglaise mais les photos publiées ne me suffisaient plus, j'ai donc décidé de faire les miennes. Les photos live ayant leur limite, j'ai très vite voulu rencontrer les artistes et les photographier en dehors de la scène. Pendant très longtemps j'avais deux boîtiers, l'un en noir & blanc et l'autre chargé avec un film couleur. Je me sentais beaucoup plus concerné et plus concentré lorsque je décidais de faire des photos en noir & blanc car je devais aller à l'essentiel.

Véronique Bergen : Un mot sur la photogénie de Patti Smith, sur ses mouvements, ses attitudes, ses expressions, son rapport à l'appareil photo, sur la manière dont vous captez son électricité, sa vie intérieure ? L'expérience quasi-mystique, les transes intérieures (ou extériorisées lors des concerts) qu'elle traverse sont palpables dans vos clichés.

Claude Gassian : Nous avons décidé d'aller faire quelques photos bien parisiennes, place des Vosges. En entrant dans le square, Patti a aperçu cette petite fille qui jouait dans le bac à sable et l'a spontanément rejointe. Elles se sont amusées un moment ensemble. Je n'ai bien sûr pas revue cette enfant, mais je lui souhaite de se reconnaître et peut-être pourrions-nous nous rencontrer une deuxième fois !...

Véronique Bergen : En quoi les photos que vous avez prises de Patti Smith ont-elles modifié, forgé autrement votre écriture photographique, fait bouger votre esthétique ?

Claude Gassian : Ce privilège de photographe Patti Smith en toute liberté, en dehors de toute commande ou de toute obligation, m'a totalement libéré. J'ai compris que, dans cette situation, il fallait apprendre à se limiter, choisir les

bons moments parmi toutes les possibilités offertes, garder la bonne distance et surtout inventer son propre cadre pour des photos plus personnelles.

Véronique Bergen : Le style Claude Gassian est immédiatement reconnaissable. Comment le définiriez-vous ? Comment, hors scène, saisissez-vous la personnalité intime, l'émotion derrière la star ? Dans quelles profondeurs de l'être, descendez-vous avec votre objectif ?

Claude Gassian : J'aime garder une distance et surtout ne pas être envahissant. En laissant de la place à l'autre, il a le loisir d'être lui-même, ce qui peut être déstabilisant, mais me permet de capter ce qui lui échappe, ce moment d'abandon... Je parle peu et reste très concentré sur mon cadre.

Véronique Bergen : Quel est l'un de vos plus beaux souvenirs avec Patti Smith et son groupe lors de l'année 1976 ou par la suite ? Et quels clichés, quels portraits de l'année 1976 ont votre prédilection ?

Claude Gassian : C'est avec une grande émotion que j'ai redécouvert la plupart des photos du livre faites il y a près de cinquante ans. J'aime beaucoup la photo de couverture où Patti Smith sort de l'aéroport, elle paraît déterminée à conquérir Paris ! Mais aussi ce portrait, que j'ai placé en ouverture du livre, et que j'ai retrouvé à la toute dernière minute, juste avant l'impression du livre. Elle a les yeux fermés et semble être de porcelaine... J'ai aussi toujours beaucoup d'affection pour cette première photo plus personnelle que j'ai prise sur un banc de pierre, tout près de la tombe de Morrison...

Apprendre à rire de mourir



Un cerbère repu et bien veillant de Pascal Bernier © FN.MV



Jérôme Considérant vous suggère d'inventer votre épitaphe©FN.MV

Pivot central du festival « La mort qui tue », l'expo réalisée par la maison de la Culture de Tournai démontre par l'exemple que le mariage entre rire et mourir n'est pas prêt à se dissoudre. Un trio d'artistes en atteste par sa pratique insolente de l'humour noir.

Si l'histoire de l'art, dans ses périodes de classicisme, a connu une vogue de « vanités », ces natures mortes évocatrices de nos fins dernières, nos contemporains ne craignent pas l'humour pour nous aider à supporter l'insupportable inévitable. Outre un trio de base sardonique, l'expo propose une série d'ex-votos mexicains très colorés et très expressionnistes, rappel de l'origine du festival et fait cadeau d'une « Danse macabre », dessin animé de Walt Disney daté de 1929, burlesquement sarcastique.

Pol Pierart ou le dépouillement apparent

Tant il est lui-même, Pierart (Liège, 1955), appartient à la catégorie des inclassables. Pas étonnant si on se réfère à cette déclaration (reprise récemment en ces colonnes par Jean Paul Février) : « J'ai fait les beaux-arts, puis j'ai eu envie de faire tout autre chose, j'ai fait de l'art. »

S'il a beaucoup utilisé la photographie, il a aussi peint. Sur les supports insolites que sont des tissus autres que ceux des toiles tendues sur châssis de bois, il pose des mots. Sa calligraphie déjà est toute personnelle. Plus que n'importe quelle autre, elle donne à voir, c'est-à-dire, qu'elle rend visible des signifiés internes.

Non pas comme certaines typographies pratiquées par le bédéciste et scénariste Lucien Meys (Montignies-sur-Sambre, 1936- 2006) afin de mettre le visuel au service du sens initial d'un vocable, par exemple : quai dont le i a été remplacé par une bite d'amarrage. Chez Pierart, le comportement est davantage celui d'un médecin légiste qui pratiquerait une autopsie révélant une signification connexe ou suscitant des associations d'idées.

Ainsi, si les 3 voyelles centrales de O E U F S sont griffonnées, on lit désormais O S, ce qui permet de faire le lien entre naissance et décès. Ainsi encore le verbe DESCENDRE écrit verticalement évoque bien un passage d'un degré supérieur à un inférieur. Mais à l'écouter prononcé à haute voix nous entendons DES CENDRES et du coup le verbe originel devant évocation d'une vie entière. Le peintre élimine de ses toiles tout superflu hormis ce qui permet à l'observateur de décoder les potentialités sémantiques de la démarche grâce à une biffure, une ligne barrière, un efface-

ment partiel, ... Chaque mot atteint alors comme but de déclencher une réflexion.

Jérôme Considérant et la signalétique de l'impertinence

Le choix de Jérôme Considérant (Charleroi, 1977) s'est inspiré en majorité sur les contraintes légales les plus répandues et celles banalement quotidiennes : panneaux de signalisation, pictogrammes avec leurs interdictions, leurs injonctions, leurs sollicitations, leurs informations. Presque dès l'entrée, il nous remet ironiquement en mémoire que la vie est une voie sans issue. Sa carte de Belgique étale sa géographie sur la surface d'un crâne ricaneur ; La grande bleue, avaleuse de vacanciers estivaux, en abreuve un autre. Un triangle rouge de balise d'accident routier encadre l'apparition de la camarade dont l'anagramme est presque camarade !

Une tranche de « mort(-)adelle » profite de son appellation pour nous évoquer l'empoisonnement via la malbouffe. Une série de dessins en noir et blanc, épurés à l'extrême, use de la faux comme sourire, dresse un squelette dont les os ont aspect de cercueils ; un fragment de régiment armé de fusils attend les ordres d'un chef de peloton à faucille tandis qu'un bombardier, pour gagner du temps, largue des cercueils.



Pol Pierart, NIE, acrylique sur toile, © FN.MV.

Pascal Bernier ou le tourisme des cimetières

Cet artiste (Bruxelles, 1960) n'oublie pas que notre société est celle de la consommation. La mort a ses commerces. La mort a ses modes. Il fit une escale remarquée à l'Hôpital Notre-Dame à la Rose de Lessines en 2020. Il y montra déjà cette spectaculaire maquette de cimetière, association miniature proliférante de tombes, de caveaux, de monuments funéraires. Leur architecture impeccablement géométrique, leur blancheur éclatante rendent plus violents les indices qui signalent quelles sont les dépouilles ici honorées après leur fin dernière : smartphones, appareils de communications, gadgets électroniques... Images à sens multiples de l'impact de ces technologies sur nos conduites, mortifères à long terme des relations directes avec le réel au profit du virtuel et des multinationales.

L'aspect poétique chez Bernier, ce sont ces tableaux qui témoignent de l'envahissement carnavalesque d'Halloween dans nos contrées où ce rituel naquit avant de s'exiler à l'autre bout du monde et d'en revenir métamorphosé de folklore en festivité mercantile. Crânes qui crânent, squelettes qui cliquent, silhouettes décharnées en présences fantomatiques. Et puis, ces présences en trois dimensions. Un chien muselé tentant d'attraper un os envolé ; un autre, Cerbère à l'entrée des Enfers, gardien placide, plus vrai que nature, au beau milieu d'un tas d'ossements de ses plantureux repas mortuaires.

« Sarabande en temps de crise » ou l'esthétique exotique

Il est utile d'adjoindre à cette expo une installation temporaire réalisée en la Halle aux Draps de Tournai lors de l'édition 2025 de « l'Art dans la ville ». Durant quelques jours, un duo le graveur Fred Penelle (Etterbeek, 1973) et le vidéaste Yannick Jacquet (Genève, 1980) ont implanté une installation monumentale rassemblant en une sorte de cortège, des dizaines de personnages de tailles diverses étalées entre nanisme et gigantisme.

Dressé dans une pénombre à mystères, cet impressionnant rassemblement hétéroclite de créatures en noir et blanc puise aussi bien dans les contes traditionnels, le fantastique de récits populaires que dans les épopées terrestres ou intergalactiques... Certains visages sont remplacés par des vidéos de signes, de calculs, de formes bizarres comme si leur mémoire patrimoniale s'alimentait désormais du côté de l'intelligence artificielle actuelle.

L'ensemble, à divers moments, était animé par un trio vocal revêtu d'uniformes spatiaux de science-fiction. Sonia Lardy, Violette Schloesing et Ruben Goriéky avancent dans l'espace à pas comptés. A cappella, ils entonnent alors un chant sans parole qui résonne, s'inscrit dans les tympans avec une force mélodique qui a des affinités avec « La voix du sang », un des « Chants de l'extase » de la moniale mystique du XIIe siècle Hildegarde von Bingen. Hors du temps, le public se laisse envouter. La soprano, la mezzo-soprano et le ténor peu à peu s'éloignent, disparaissent dans le noir. Retour inévitable au présent après un temps suspendu. Le réel, à l'extérieur nous attend prosaïquement.

Michel Voiturier

« La mort qui tue » en la maison de la Culture de Tournai, Esplanade George Grand jusqu'au 20 décembre 2025. Entrée libre.

Lire en couleur : Pol Pierart (<https://flux-news.be/pol-pierart/>) (septembre 2025)

« Novê Salm »

Imaginez un village où tous les habitants évolueraient en cocreation permanente et s'exprimeraient sans contraintes à travers les supports et techniques. Un village où les frontières seraient abolies entre les normes, artistiques et mentales. Un projet humain, culturel et social, où chacun est une personne et non un patient et l'art est une fin et non un outil thérapeutique.

C'est le pari réussi d'Anne-Françoise Rouche, fondatrice et directrice de « La « S » Grand Atelier », centre d'art brut et contemporain situé à Vielsalm depuis plus de trente ans. Clin d'œil à son lieu d'ancrage et à la volonté novatrice qui fait son essence, ce village, présenté au BPS22 depuis le 27 septembre et jusqu'au 4 janvier, s'appelle « Novê Salm ».

A présent, autour de ce village, visualisez une « Forêt »...

C'est celle qui cerne Vielsalm. Une forêt inquiétante, comme toute intrusion dans le dehors, une forêt peuplée d'êtres légendaires, de bruits inconnus, de couleurs et images déformées par l'angoisse. Cette forêt qui borde le village de La « S », que ses habitants s'approprient et redéfinissent, une nouvelle forêt, qui ne ressemble à aucune autre.

Tout d'abord, on y trouve une chapelle très colorée, issue de la rencontre entre Irène Gérard et Michiel De Jaeger.

Irène, artiste de La « S », a pris goût au dessin dans l'enfance, avec les « Numéro d'art » et sa façon de décortiquer le monde en est imprégnée. Sous sa main, tout est morcelé, comme sur un vitrail.

Et c'est ce qui a guidé l'inspiration des deux artistes autour de cette petite maison de verre, où on retrouve aussi bien des éléments végétaux que les portraits des êtres qui composent le panthéon d'Irène, de Françoise Hardy à sa mère, en passant par le chien de Michiel.

Le trait d'Irène Gérard est très vite familier et on le reconnaît un peu partout dans l'exposition, toujours en tandem avec Michiel De Jaeger, notamment dans une impressionnante série de « Gueules cassées » et de cartes Artis Historia vintage réarrangées sans complexe.

Derrière cette chapelle, deux sculptures textiles composées d'épaulettes cousues ensemble, piquées de fils, déformées, traitées individuellement puis rassemblées.

Pourquoi des épaulettes ? Parce que c'est le dada de l'artiste, Rita Arimont, une question de texture, peut-être.

Sur la gauche, une installation mêlant scanographies, explorations sonores et contes de Barbara Massart, artiste-phare de La « S », associée au Collectif Effet Miroir.

À quelques pas, inratable, le travail textile du « Trio », composé de Sara Bichão, Barbara Massart et Anaïd Ferté.

La première œuvre qu'elles ont eu envie de réaliser, sur le thème de la forêt, c'est « Le Ciel » de celle-ci.

Il s'étire au-dessus de créatures qu'on n'aurait pas forcément envie de croiser pendant la randonnée du dimanche. Une araignée géante bariolée à l'air débonnaire mais pourvue de trop de pattes pour être honnête, un loup plat dressé comme un cerf-volant et un ours, pendu au « ciel » par la peau du dos, qui se balance en contemplant son ombre au sol.

Un immense nuage couvert de dessins, fils multicolores et morceaux rapiécés est ficelé sur un mur et on se demande, s'il se mettait à pleuvoir, ce qui pourrait bien sortir.



Le Banquet, 2024-2025

Sarah Albert, Marie Bodson, Laura Delvaux, Anaïd Ferté, Martin Lafaye, Pascal Leyder, Aurélie Mazaudier, Marcel Schmitz, Christian Vansteenput.

Dès le rez-de-chaussée, le ton est donné. Le foisonnement créatif, loin des normes étriquées, l'abondance sans la saturation et aucune pression de performance.

À l'étage, un « Bébé ». C'est celui de Barbara Massart. Celui qu'elle ne pourra pas porter. Ou c'est elle, une évocation de tissu de sa naissance-catastrophe. Une représentation silencieuse de l'irréparable, qui a frappé consciencieusement cette femme depuis sa vie utérine, un irréparable qu'elle raconte dans une vidéo réalisée par Nicolas Clément, son binôme créatif. Une histoire de résilience portée par la voix puissante de l'artiste, qui utilise ses souffrances pour accoucher d'elle-même. Il ne faut pas en parler, il faut la voir et l'entendre.

Ensuite, le visiteur est plongé dans le son. Violaine Lochu, performeuse sonore, et les artistes de La « S » jouent avec le langage et la notion de parole normée. Certains d'entre eux n'ayant pas accès au langage oral, c'est au travers de la vidéo et de la recherche graphique que les gestes, cris et autres codes personnels d'expression sont représentés.

En tout, ce ne sont pas moins de cinquante artistes, qui ont contribué à l'exposition, dont la préparation s'est étendue sur plusieurs années.

« Novê Salm » !

Depuis la mezzanine, le visiteur découvre le village proprement dit, en contrebas, et tout y est.

Élément central, la fontaine est couverte de plaques de céramique émaillée, produites à partir de gravures sur linoléum, et de gargouilles. Œuvre collective au-dessus de laquelle des êtres translucides semblent monter paisiblement la garde.

Comme dans tous les villages, la grand-place a sa statue. Ici, c'est celle de Johnny Hallyday.

Oui, oui.

L'idole des jeunes est aussi celle de Marie Bodson. Et elle était la sienne ! Elle en veut pour preuve la chanson « Oh Marie », qu'il a écrite pour elle. L'artiste, qui a également exposé des planches narratives évolue dans un monde où les stars sont ses amies. Ainsi, Kendji Girac, notamment, se bat sur un ring pour obtenir ses faveurs. Et on reconnaît Johnny, encore, partout, c'est le Boss.

D'ailleurs, au pied de l'énorme statue en bois, frigidite et matériaux divers, qu'elle a réalisée avec l'aide de Nicolas Chuard et Émilie Raoul, Marie

Bodson a posé le cercueil de son idole. Moins d'un mètre de long. Annoté, dessiné, décoré, il a même des lunettes de soleil. Et si cela peut prêter à sourire à l'écrit, en vrai, c'est plutôt bouleversant.

Tout comme cette immense table dressée pour un festin. Un demi citron sur un presse-fruit. Avec des yeux, un nez et une bouche. Une théière au bec verseur en forme de trompe d'éléphant. De grandes fourchettes tordues qui ressemblent à des pattes. Des frites. Parce que c'est le plat hebdomadaire que tous attendent à la cantine de leur institution. Les frites, c'est la fête.

Et ce « Banquet » de céramique est le souvenir de celui qu'ils ont célébré ensemble, lors du passage de Nora Wagner et Kim El-Ouardi, à La « S », pour le tournage de leur docufiction, « La Capsule », en 2024. La nappe en cyanotype en est le témoin, marqué par les traces de ce moment de joie et de régal.

Pendant qu'un certain malaise affleure à la contemplation de cette démesure et que certains visiteurs chuchotent des « C'est impressionnant... C'est fou... enfin, je veux dire... », un petit garçon explique, à quelques mètres, toutes les œuvres du musée, à sa mère médusée, comme s'il bossait ici depuis toujours.

Partout sur les murs, des dessins, des BD, preuves tangibles que la narration est possible, même pour les personnes porteuses de handicap. Encore un préjugé qu'Anne-Françoise Rouche s'est appliquée à débouter, avec l'aide de son équipe de « facilitateurs », dont le rôle est d'accompagner les artistes d'un point de vue technique et relationnel.

S'il ne fallait citer qu'une dernière artiste : Sarah Albert. Et sa BD sur l'amour, résumé en quatre phases : « Histoire d'Amour », « Beaux Gosses », « Colère Dispute », « Tristesse malheureuse ». Ses personnages sont figés dans des poses passives, bouche ouverte, dont aucun mot ne sort. On comprend que c'est par la parole que se joue l'histoire mais cette parole n'est ni écrite ni représentée. C'est son absence visible qui tient lieu d'action.

Ah l'amour... Vaste sujet, qui habite les artistes de La « S » comme le reste du monde. L'amour et son expression physique aussi, et le corps, en tant qu'objet étrange et fascinant.

La dernière partie de l'exposition prévient d'emblée le public sensible de s'abstenir. Des croquis, des dessins, où le sexe se montre et ce qu'on peut en faire avec un autre humain également. Rien d'obscène mais une franchise rare.

Avec les artistes de La « S », c'est du cash, dans la matière et le sentiment, sans filtre, perturbant et émouvant. Car, comme le dit le guide à plusieurs reprises, ce qui ne cesse de surprendre avec ces artistes « bruts », c'est qu'ils sont sans limites. Et involontairement, leur créativité débridée nous tend un miroir où se reflètent nos entraves.

On sort de « Novê Salm » avec en vrac, une boule de tissu dans la gorge, les émotions à fleur de peau, l'envie d'aller boire une bière, de retourner sur ses pas ou de s'enfermer tout l'automne dans un atelier entouré de forêts, pour aller plus loin en soi-même et en extirper toujours plus d'authenticité. Mais même si nous en étions capables, oserions-nous ?

Evelyne Hanse

Commissaires : Dorothée DUVIVIER, Noël Le Roux et Anne-Françoise Rouche
Exposition du 27 septembre 2025 au 4 janvier 2026

Artistes : Sarah Albert, Rita Arimont, Jean-Michel Bansart, Richard Bawin, Vincen Beeckman, Sara Bichão, Marie Bodson, Nicolas Chuard, Nicolas Clément, Robin Cools, Pascal Cornélis, Axel Cornil, Michiel De Jaeger, Sébastien Delahaye, Laura Delvaux, Éric Derochette, Fabian Dores Pais, Simon Dureux, Laurent S. Gérard alias Èlg, Gabriel Evrard, Anaïd Ferté, Émeric Florence, Jérémy Franolet, Irène Gérard, Régis Guyaux, Alexandre Heck, Séverine Hugo, Martin Lafaye, Jean Leclercq, Gilles Lejeune, Pascal Leyder, Violaine Lochu, Léon Louis, Axel Luyckfasseel, Philippe Marien, Barbara Massart, Aurélie Mazaudier, Benoît Monjoie, Jean-Jacques Oost, Rémy Pierlot, Monsieur Pimpant, Émilie Raoul, Marcel Schmitz, Anaïs Schram, Dominique Théate, Laszlo Umbreit, Thierry Van Hasselt, Christian Vansteenput, Alexandre Vigneron et Nora Wagner.

Othoniel, une réalité transposée

Branle-bas de combat à la Fondation Yvon Lambert : Othoniel envahit la Cité des Papes en y installant ses sculptures dans les endroits stratégiques. Reste au public à arpenter la ville en large et en long.

On dirait volontiers qu'Othoniel en répartissant plus de deux cent cinquante œuvres dans Avignon s'est comporté en conquérant. Il fallait qu'il soit là, quasi dans le moindre coin citadin comme pour affirmer : je suis ici chez moi et mes créations s'harmoniseront avec le riche patrimoine de la cité. Il est vrai que sa production s'adapte à bien des lieux historiques. Certaines sculptures ont la discrétion d'un bijou et s'accommodent d'une certaine intimité, d'autres s'imposent monumentalement dans des endroits de grand air ou de vaste amplitude.

Une première approche est suggérée dans les locaux de la Fondation Lambert. Là, Jean Michel Othoniel (Saint-Etienne, 1964) a joué le jeu d'un commissaire d'expo. Il entreprend un dialogue entre sa production et des œuvres d'artistes conceptuels de la collection. C'est une réussite. La cohabitation avec Carl André, Cy Twombly, Sol Lewit, Donald Judd, Robert Ryman... s'avère dialogue entre chaque artiste et lui. Aucun mimétisme entre leurs travaux et ceux du Français mais des éléments de connivences, une sorte d'apaisement général, une complémentarité sereine de présences plastiques contemporaines.

Monumental

Son travail essentiel porte sur le verre. Une matière qui sied tout aussi bien à un bijou qu'à un espace de cathédrale. Il faut dire que ce prolifique a déjà essaimé dans bien des sites et des musées à travers le monde. Sans doute peut-on déduire que la séduction qu'il suscite tient probablement au fait que pas mal de ses créations possèdent un indéniable aspect décoratif.

Sa technique majoritaire est l'enfilage de perles et, un assemblage un peu à la façon du jeu de lego. Il assemble ou accumule en effet des briques de verre colorées ou en inox poli selon des assemblages à géométries variables. C'est l'aspect architectural de son travail et la raison pour laquelle il s'inscrit particulièrement au patrimoine monumental.

Il ressort de la plupart des pièces réalisées une beauté formelle sage. En l'occurrence, ce sont des sensations essentiellement visuelles. La variété des coloris offre une polychromie soit par la franchise des teintes, soit via la multiplicité des nuances parfois fort subtiles. C'est aussi l'apport de la lumière qui joue sur et avec les couleurs et la translucidité verrière ou sa réflexivité. L'impression générale est celle de se trouver entre la création artistique pure et l'artisanat minutieux respectueux de la matière, entre des agencements géométriques quasi mathématiques et des symboliques plus ou moins universelles.



La Grande Chapelle © E. Nove-Josserand / Avignon Tourisme

Symbolique

Premier abord : la transposition du réel en utilisant des éléments scientifiques (comme le nœud borroméen aux trois cercles entrelacés familier de Lacan ainsi que l'astrolabe des astronomes). Seconde option : les références à une fiction issue de la réalité (comme les sonnets de Pétrarque à son amoureuse Laure, important épisode d'amour courtois dans l'histoire littéraire française). Dernier composant : les valeurs attribuées aux couleurs et à des signes issus du sacré.

Dans les larges espaces de nombre de lieux intérieurs du gigantesque Palais des Papes, les objets conçus par l'artiste optimisent leur pouvoir suggestif. Ainsi, dans la Grande Chapelle, une rivière étale-t-elle son eau et les vaguelettes bleutées de ses 7.500 briques juxtaposées sous quatre « Cosmos » de 5 mètres de diamètre.

Les « Tombeaux » laissent le choix entre l'évocation de la mort met fin à un amour ou l'espérance d'une résurrection miraculeuse. En suspension, « Le grand lasso » égrène ses perles géantes miroitées qui se reflètent les unes dans les autres et incarne la tornade tout en étant concrétisation d'une imbrication entre réel météorologique et l'imaginaire engendré par l'action qui en découle.

Des « Constellations » visualisent les signes du zodiaque, présence condensée d'une réalité céleste et d'un irrationnel astrologique. En inox, « Yardang », relief rocaillieux sculpté par les vents, joue au nuage corrosif.

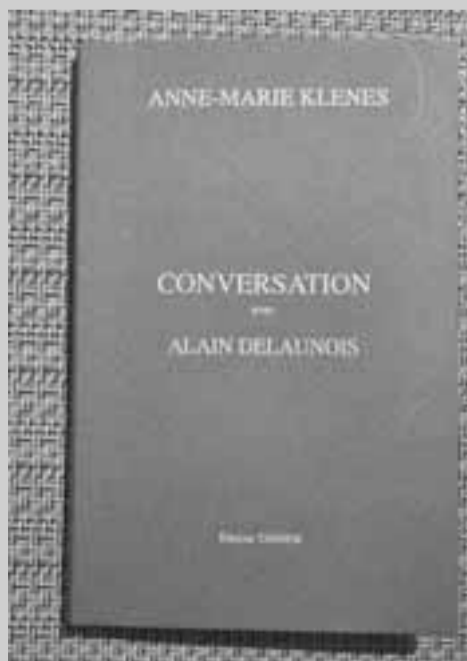
La peinture n'est pas étrangère à Othoniel mais il la montre rarement. Celle consacré à des végétaux de son herbier se décline sur les murs de la Chambre des Festins en une soixantaine de tableaux. Ceux-ci apportent une autre perception graphique de la nature (chrysanthèmes, pivoines, passiflores, glycines...). Ils prolongent les sculptures de « Roses sans épines », emblèmes de la passion et de la résurrection du Christ censés provenir du paradis tandis que le « Liseron » de la chambre pontificale insère entre les pierres inertes une haute valeur imaginaire du vivant.

Le parcours est parsemé par les suspensions des « Amants » et des « Colliers » dans la tour des Anges, avant d'aboutir, dans les jardins à « La fontaine des délices ». Au-delà, sur le célèbre pont de la cité, flanqué de la « Croix des bateliers » du Rhône bénira sans doute ceux qui y croient. Au fil d'une promenade, ce qui s'avèrerait normalement une visite touristique à caractère historique finit par prendre des allures d'exploration liée à l'onirisme de rêves nourris d'une sérénité intemporelle.

Michel Voiturier

« Cosmos ou les Fantômes de l'Amour » à la Fondation Lambert, au Palais des Papes, dans les musées et divers lieux d'Avignon jusqu'au 4 janvier 2026.

Livre



« Conversation avec... » est une collection des Editions TANDEM présentant des entretiens intimistes avec des artistes. Ce cent quatrième titre est consacré au travail de sculpture d'Anne-Marie Klènes.

Au gré des questions d'Alain Delaunois, Anne-Marie Klènes va aborder ce qui la passionne et la fascine : les feuillets de schiste. A la lecture du petit opuscule, je ne peux m'empêcher de comparer ses feuillets minéraux aux feuillets embryonnaires sources germinatives de tout organisme vivant. Car entre les feuillets du livre même pulsent les vibrations et les créations gorgées de vie de l'artiste.

Le dialogue commence par l'itinéraire historique des lieux où la sculptrice partit en quête de son matériau de prédilection. Dans l'antre de la pierre, se glissent alors de mystérieux mots tels gouge, crabotage, plissement, arkose, scailton, foutes, palis, etc. jargon sésame de la sculptrice. La temporalité va vite s'estomper se condensant dans l'unité du présent de son atelier. Là, Anne-Marie Klènes raconte comment elle cohabite

avec ses pierres alignées qui la nourrissent de leur force tranquille, attendant sans attendre, d'être un jour élues pour une intervention. Là, elle construit ce qu'elle nomme ses bibliothèques de petites formes transformant ensuite volontiers son atelier en cabinet de curiosités avec ce qu'elle glane dans la campagne ou dans ce qu'elle rassemble d'objets hérités. Là, elle crée une plaine de jeux et même un « instrumentarium ».

Au fil de l'entretien, elle va décrire de plus en plus finement sa démarche de création avec son rapport à la matière, à l'espace, à la lumière, au rythme, au toucher, au corps, au mouvement, à l'intelligence de la main, à son besoin d'apprendre encore dans la rencontre, que ce soit avec d'autres artistes/artisans, auteurs, contrées, aventures artistiques.

Conversation avec, invite à pérégriner et envisager autrement le travail d'Anne-Marie Klènes. A découvrir !

Judith Kazmierczak

Jean-Georges Massart – de l’art du rameau à la poésie du vide : la voie du « presque rien »

Jusqu’au 04 janvier 2026, le travail de Jean-Georges Massart fera l’objet d’une rétrospective à la galerie Rossicontemporary. Un catalogue lui est consacré à cette occasion. La figure de cet artiste tirlemontois (1953-2022), peintre et sculpteur doté d’un impressionnant parcours (de créations, d’expositions, de rencontres...) nous revient au travers de ses œuvres. Tiges d’osier assouplies, morceaux de sureau ou de bambou creux, se trouvent souvent assemblés en de fines compositions parfois brutes, parfois peintes (pouvant utiliser d’autres matériaux comme la pierre ou le plâtre). Sans leur artiste, le retour de la forme, l’art de « rendre visible le presque rien », et d’aucunes « rêveries » poétiques s’offrent à un public qui devra les découvrir autrement. Débutent alors l’histoire d’une question et d’un geste.

« J’ai toujours été fasciné par l’incompris. Plus que tout autre chose il permet le jeu de l’imagination »

Jean-Georges Massart, à propos de 7=9=7, 1982.

Je suis de ceux qui n’ont jamais rencontré Jean-Georges Massart. Disparu le 18 janvier 2022, il m’apparaît désormais par ses proches, ses amis, sa biographie, quelques poètes, et son œuvre. Le travail est souvent rapproché de l’Arte Povera, du minimalisme ou du land art, mais toujours en soulignant son originalité, sa force délicate et sa grâce aérienne. Son atelier demeure un espace qu’il aurait pu quitter l’instant qui précède. Le (re)trouver revient à suivre un ensemble de signes, reconnaître un geste. À cet égard, je repense exactement aux herbes hautes nouées avec lesquelles communiquaient quelques autochtones, dans les plaines américaines. L’illustration qui en était faite venait d’un livre pour enfants. Elle pourrait très bien servir à imaginer une idée du philosophe et historien Robin G. Collingwood : toute histoire est histoire d’une pensée.

En d’autres termes, nos produits seraient tous des réponses et l’histoire consisterait à en retrouver les questions. Pour ce qui est de l’herbe nouée, communiquer. Et puis ? Dans un article de 1982, Paul Huylebroeck décrit le travail de Jean-Georges Massart en partie comme une « archéologie du subconscient, de la mémoire collective » (1). Alors, il exposait déjà des structures faites de fines branches, peintes par endroits et mises en tension (corde, liens), épousant parfois l’angle de deux murs. Cet équilibre offre la part belle au vide comme à la structure... Or, voilà un artiste qui s’émerveille du site millénaire de Carnac, comme de chaque pierre naturellement percée qu’il ramasse, au gré de ses promenades. Celui qui accumule une quantité formidable de rameaux et travaille avec des pigments d’une netteté ancestrale, pose plus d’une question.

La première pourrait être l’origine de la forme, d’où procède l’architecture. Nous la retrouvons jusque dans son grenier : un brin d’osier est tordu en triangle et lié, posé sur une chaise possiblement tressée de la même matière, aux entrelacs familiers. Une seule branche pour revêtir l’infini universelle, une « simple » forme pour que le regard saisisse la charpente d’un passé immémorial.

La deuxième question pourrait être l’origine de la composition. Il suffit d’une branche d’osier, intégrée à un morceau de bambou, ou de sureau creusé (2). Qu’elle vienne zébrer quelque espace et s’imprime sous le regard, la voici qui pourrait bien se reporter, plus qu’on ne l’imaginerait, sur les lignes de grands-maîtres tels Giotto ou Piero de la Francesca. Au demeurant : quelle brindille n’interroge la spatialité (elle aussi qui sonde l’eau en se réfractant) ? Pour le relief, certains volumes se retrouvent chez Julio González, Giacometti (autant d’artistes qui illustrent l’un des espaces de travail de Massart, et bien d’autres encore dans sa bibliothèque).



Jean-Georges Massart, 1984, Ferme Lambert, Tourinnes-la-Grosse, Photo archive de l’artiste

La troisième serait l’origine de la poésie. Cette beauté sauvage que chaque vague mène à la falaise. Un son qui porte aux nues, que vient pourtant calmer tout arbre en hiver. La couleur qui recouvre un brin de bois mort... fut elle la première expression matérielle d’un sens qui défia l’instrument ? Qui balaya la marche d’une raison jusqu’alors monolithique ? Il dût y avoir de la joie, avec une beauté terrible, à la mesure des peines entourant notre condition (3).

Quatrièmement, l’origine de la question. L’anecdote est connue, Pablo Picasso aurait dit, en sortant de la grotte de Lascaux « Nous n’avons rien inventé ». Je pense que l’artiste tirlemontois devait être d’accord avec ce propos, tout en retournant différemment à la nuit artistique. Par les constituants primitifs qu’il utilise, Jean-Georges Massart réinvente en quelque sorte l’invention (au sens latin, retrouve l’action de trouver). Le créateur/spectateur réactive un regard ancestral sur des matières, couleurs, et formes à l’abri de toute obsolescence.

La cinquième et dernière (que je choisis parmi tant d’autres) serait l’énigme du temps. Il est hors de doute qu’un artiste qui, en 1976, sacrifiait des sculptures de sable à la mer, se soit demandé quel est le devenir d’une œuvre. Certes, Massart intégrait autre chose que de la matière ligneuse (parfois du plâtre, de la pierre, ...) mais celle-ci est fondamentale. Elle correspond à une durée longue mais toute organique. La sève disparaît et le spectre demeure. Ce sont des mondes entiers que le temps dévore, quoique nous ayons le refuge de nos supports, de nos surfaces, pour en cultiver l’expression.

C’est sur cette part essentielle du travail de Massart que je terminerai. Son expression est celle d’un savoir-faire généreux et tirant parti de moyens modestes. L’artisan n’est pas une silhouette éloignée et omise. Par ailleurs, la démarche est autotélique, donc le travail dicte sa propre finalité. Il y avait chez lui un geste qui ne semblait pas s’embarrasser du concept tout en demeurant certain, et quelque part joyeux. Parmi les accidents on compte les jeux d’ombre qui prolongent les lignes dans un espace autrement défini. Ce transfert de formes dans une chambre

qui en est le socle (les positionnements des travaux, n’étant arrêtés que par l’artiste, peuvent croiser le sol et les murs) est une louange à la beauté de toute simplicité, fut elle apparente. Quant au devenir de l’œuvre... Il semblerait que Jean-Georges Massart était prêt à leur laisser une vie propre, lui qui ne craignait pas leur transformation, lui qui devait comprendre la monumentalité autrement que par la merveille.

Il a depuis rejoint Jef Vaes, Serge Vandercam, Jacques Lizène, Beuys, et bien d’autres d’une éternelle origine, au rang desquels est venu s’ajouter l’un de ses anciens maîtres, Jean Glibert, en janvier 2024.

Par bonheur, l’œuvre de Jean-Georges Massart continue d’être présentée au public. La galerie Rossicontemporary lui a ainsi prévu une exposition, en cette fin d’année 2025. Francesco Rossi précise que son espace (4) proposera, du 11 novembre 2025 au 04 janvier 2026, « un panorama de travaux de l’artiste réalisés entre 1981 et 2019 ». En parallèle de cette exposition, le directeur de la galerie a annoncé la publication d’un catalogue grand format : « le premier consacré à Massart. Cet ouvrage réunira les clichés d’une récente campagne photographique portant sur une soixantaine d’œuvres, des visuels provenant des archives de l’artiste, ainsi qu’un appareil biographique et bibliographique se voulant exhaustif », complète-t-il.

Dans sa dernière interview donnée à Flux News (08-12-2021), Jean-Georges Massart décrit le lieu idéal d’une rétrospective pour lui, c’est à dire « [p]as dans un lieu très grand, mon travail est intimiste [...] il doit être de taille humaine [...] ». Le travail scénographique a des allures de défi vu son importance particulière dans le travail du créateur. Il sera réalisé par le galeriste avec l’aide de Frank Van Hiel, l’un de ses artistes et ami de Massart. Il y a de bonnes chances pour que l’art, la philosophie et la poésie de ce dernier croisent une nouvelle fois le chemin des spectateurs (5).

Hadrien Courcelles

Jean-Georges Massart,
Rossicontemporary,
Galerie Rivoli,
690, chaussée de Waterloo (Bascule)
Bruxelles
Du 11.11.2025 au 04.01.2026
Jeudi et vendredi de 13h00 à 18h00
Samedi de 14h00 à 18h00
Ou sur rendez-vous

¹ «Het werk van Massart is voor een deel trouwens ook een archeologie van de onderbewuste, collectieve herinnering.»

²C’était, comme nous le rappelons, ses bois de prédilection.

³Cet amateur de jazz aurait bien pu partager un thème poétique avec Charles Lloyd et Billy Higgins sur l’album « Wich Way Is East », ECM, 2004. J’adresse la question à ses œuvres, en silence.

⁴Situé dans les galeries Rivoli, à Bruxelles (Uccle).

⁵ Aux lecteurs curieux d’en savoir plus sur le travail de cet artiste je renvoie, en plus de l’exposition, à l’impressionnant travail d’histoire fourni sur le site art-info.be



Piero della Francesca, Polyptyque de la Miséricorde, 1445-1462, peinture à l’huile, tempera et or sur bois



Jean-Georges Massart, Untitled, 2015 Willow twigs, elder wood, Photo Vincent Everarts, courtesy of Rossicontemporary

Wiels: Sans nom/Sans voix

Nairy Baghramian

in fluxnews.be, DeepL.com/Translator

L'œuvre de l'artiste iranienne Nairy Baghramian (1971), qui réside à Berlin, n'est pas inconnue dans notre pays. En 2016, elle a présenté, sous la direction du curateur Martin Germann, une exposition solo assez radicale au S.M.A.K. de Gand et, l'année suivante, son travail a attiré l'attention d'un large public lors de la Documenta 14 (Kassel/Athènes) et du Skulptur Projekte Münster (tous deux en 2017). Récemment, tout comme Otobong Nkanga, elle a reçu le prestigieux Nasher Sculpture Prize (Dallas).

L'exposition au Wiels est sans doute l'une des plus complexes et des plus belles qu'elle ait à ce jour composées sous l'œil avisé du directeur Dirk Snauwaert.

La composition est au cœur de sa pratique : elle possède le talent et le savoir-faire nécessaires pour tisser et assembler les univers qu'elle puise dans de nombreux domaines de l'art, de l'industrie manufacturière et du secteur des soins, afin de créer des constellations merveilleuses.

Son exposition au titre puissant et évocateur « Nameless », fait référence à une œuvre néon imposante, accrochée dans la cage d'escalier de l'espace silo vertigineux menant aux salles d'exposition lumineuses et détachées. La lumière néon jaune pâle est illisible et montre une élégante écriture abstraite « lumineuse » qui invite tout au plus à réfléchir aux relations entre le langage et l'image et à l'énergie externe (électricité) qui reste nécessaire pour continuer à « voir » cette œuvre. En descendant l'escalier central à angle droit du Wiels, l'œuvre devient partiellement visible et perceptible. Dans les années 1960, le néon a constitué pour de nombreux artistes un (nouveau) moyen essentiel de briser le caractère statique d'une « sculpture », et ce n'était pas seulement le cas d'artistes canoniques tels que Dan Flavin, François Morellet ou Robert Irwin, mais aussi chez des artistes moins connues telles que Chryssa (1933-2013), qui a produit des sculptures néon dynamiques inspirées de l'extrême présence de publicités dans le quartier new-yorkais de Times Square.

Nairy ne considère pas le néon comme un signifiant publicitaire pour des messages verbaux ; elle le suggère toutefois à travers le titre insinuant « Nameless », qui, au-delà de notre langage standardisé, stimule l'imagination « intérieure », inconnue et inattendue du spectateur. Les arts plastiques ont toujours affaire à un langage latent et stimulant sur des images qui restent suspendues dans l'incertitude...

Ou, comme l'a si bien dit l'écrivain Stefan Hertmans : « Ce dont on ne peut parler, il faut continuer à en parler ».

Wiels-Nairy Baghramian-Photo Eline Willaert

Le néon, qui exerce une fascination visuelle, est pour elle une matière qu'elle extrait du contexte commercial et consumériste et qu'elle utilise dans sa pratique artistique comme un tube de peinture, à l'instar du peintre qui s'attaque à une toile ou à d'autres supports.

Sur le premier plateau de l'exposition, vous vous retrouvez face à face avec le vide des murs blancs inclinés ; des « oreillers » se présentent comme des coussins légers comme des plumes sur des étagères et, à l'arrière de ces murs sauvages, on peut découvrir des « partitions » qui ressemblent à des partitions musicales avec de nombreuses lampes néon non fonctionnelles disposées de manière ordonnée. Contre les murs fixes du Wiels brillent plusieurs tableaux en paraffine aux couleurs vives. D'un geste sensible au site, Nairy parvient ici à organiser une salle tendant vers une esthétique minimale avec des œuvres divergentes qui se contredisent, qui s'approfondissent en elles-mêmes et qui se manifestent généralement comme une collection d'œuvres d'art figées et solidifiées, telles des allusions « ouvertes ». Ces coussins semi-transparents et extrêmement fragiles ont laissé mes pensées s'égarer dans le domaine du rêve qui se niche dans des images qui dialoguent avec le surréel. Nairy crée un art qui est littéralement et fragilement maintenu par des détails, non seulement dans les œuvres d'art autonomes elles-mêmes, mais aussi dans le montage avec des crochets ingénieux et des fixations en acier fixés au mur.

Les coussins à double coque, présentés sur de petites étagères, renferment une sorte de vide interne, assemblés à l'aide de « clips prothétiques », ce qui fait que l'objet rappelle de près certains détails de peintures aliénantes de René Magritte représentant des êtres humains. Une référence sous-jacente et subconsciente à une sorte de surréalisme figuratif « belge » qui provoque à la fois le calme et l'agitation dans l'esprit et l'âme.



Wiels-Nairy Baghramian-Photo Eline Willaert

Les « Selves » en paraffine de cire sont des œuvres floues dans lesquelles la substance fragile joue avec l'interaction entre la lumière et la matière et rappelle certaines variantes de la peinture informelle. C'est comme si la lumière était tamisée dans ces « Selves » ; elles permettent bien sûr d'autres interprétations spécifiques à chaque personne, dès lors que le visiteur se présente physiquement comme un sujet réfléchissant. Il est étonnant de voir comment Nairy, ici, contre les murs inclinés, donne une nouvelle vie esthétique aux lampes néon grâce à une pigmentation, une déformation, une courbure sans pareilles et en commandant certaines de ces lignes néon dans les meilleurs ateliers de verre de Murano. Il s'agit d'écritures poétiques extrêmement fragiles sur le plan visuel, dans lesquelles j'ai même ressenti le lien avec la série phénoménale « Tombeaux » en bleu cobalt du regretté Jan Vercruyse. Se promener dans cette salle spacieuse, baignée d'une belle lumière naturelle, est une expérience légère, dans laquelle la pensée se défend contre la puissance des images et leur langage implicite. Elle a rehaussé l'architecture minimaliste et industrielle de cette salle avec la légèreté de délicatesses sculpturales, comme Mallarmé orchestrait autrefois des pages blanches avec des phrases rendues illisibles, telles des barres noires chuchotant à peine, qui niaient le contenu et ouvraient la voie à la rénovation.

Le deuxième plateau est comparable à un jardin magistral où toutes les entités sculpturales autonomes portent le même titre « Side Leaps ». Ce que l'on voit ici éclipse un aperçu rafraîchissant de l'histoire de l'art du siècle dernier. « Sauts latéraux » est une description exacte d'une promenade impressionnante le long des « installations » qui, ingénieusement, exposent sur toutes sortes de supports/socles complexes en aluminium et en plexiglas parfaitement exécutés, des dessins qui entrent dans un dialogue intense avec des formes de toutes les matières et couleurs possibles, suspendues, accrochées, couchées ou à peine soutenues sur le sol. Nairy présente ici une fête passionnante pour un regard associatif et alerte, dans laquelle les détails prennent une importance considérable et les références au corps démantelé créent une image qui renvoie à la sculpture moderne et, plus récemment, fait un clin d'œil à la chorégraphie naissante « Disfigure Study » (1991). Il s'agissait d'une représentation révolutionnaire de la chorégraphe américaine Meg Stuart, basée sur la peinture du Britannique Francis Bacon et, plus largement, sur le processus du statut et de la place du corps dans le monde/les sociétés en pleine évolution.

La déconstruction du corps et, en même temps, sa restauration à l'aide, entre autres, de prothèses, sont des sources d'inspiration que Nairy utilise parallèlement à d'autres objets utilitaires ordinaires, tels que des ustensiles de cuisine et des déambulateurs. La réalisation technique de tout cela est étonnamment impeccable et homogène, presque clinique, sans pour autant que son art devienne stérile. Outre de magnifiques dessins représentant notamment des fleurs, des pyramides, des plans d'exposition, des membres suspendus et d'autres formes indéfinissables dessinées dans des couleurs délicates, on trouve également des dessins dont les versions tridimensionnelles sont visibles sur d'autres œuvres porteuses. Des supports principalement en aluminium qui, à leur tour, ont été pliés de manière ingénieuse pour former des sculptures/socles aux lignes épurées, d'aspect clinique et organique. C'est et cela reste un régal pour les yeux que d'observer les interactions et les effets secondaires des formes issues de matériaux qui brillent et reflètent leurs couleurs, et dans lesquels la lumière néon de la salle et le reflet du visiteur rendent presque impossible la contemplation des dessins

protégés par du plexiglas dans un état parfait et idéal. Les murs monumentaux et indépendants en plexiglas transparent qui supportent des dessins et des objets colorés qui restent visibles de tous les côtés des murs de verre sont remarquables. Il n'y a plus ici de point de vue idéal pour regarder dans cette salle ; tout est « fluide », ce qui crée une légère irritation car tout est et reste visuellement entremêlé ; il est impossible d'avoir une vue d'ensemble. Il est évident que Nairy provoque et impose ici des collaborations techniques complexes ; un savoir-faire avancé, en concertation avec des designers, aboutit à un langage formel complexe et chronophage.

Nairy puise son inspiration sous-jacente dans des observations subtiles et l'étude symbolique des œuvres de ces mouvements d'avant-garde, dont les artistes, victimes de traumatismes et d'un exil forcé, ont dû fuir vers d'autres contrées pour échapper à des régimes totalitaires qui menaçaient leur vie. Nairy elle-même affirme qu'elle crée son art à partir de sources d'inspiration et d'influences qui sont souvent liées à des œuvres créées « par nécessité » pendant et après une grande guerre. Une période de vie instable où la peur existentielle s'est transformée en un art fragile, créé à partir d'un besoin et d'une nécessité profonds. À l'âge de 14 ans, Nairy a fui avec sa famille son pays, l'Iran, en raison de pressions politiques. Sa production artistique s'apparente à celle d'artistes tels que Jean Arp, Max Ernst, Wols et surtout Isamu Noguchi, qui ont été contraints de lier leur pratique artistique « désorientée » à leur existence nomade fragile, sans studio fixe ni outils nécessaires. Cette affinité est profondément ancrée dans l'art de Nairy, qui a également été confrontée à la perte et à la mort dans son entourage dans son pays d'origine. Je retiens en particulier un artiste avec une œuvre de référence éloquent – à lire dans son catalogue à l'occasion du Nasher Prize – l'image iconique « Gregory effigy » (1945) du sculpteur Isamu Noguchi. Cette œuvre, dont le titre est tiré de la nouvelle « Métamorphose » (1915) de Franz Kafka, est une sculpture en plusieurs parties qui peut être démontée et remontée sous une autre forme. La sculpture exprimait la profonde aliénation de l'artiste qui, en partie japonais, s'était présenté volontairement en 1942 au « Poston War Relocation Center » en Arizona afin d'y améliorer les conditions de vie.

Le désespoir de l'après-guerre, qu'il a également exprimé dans une lettre adressée à l'artiste Man Ray, est profondément ancré dans la sculpture « Gregory », qui traduit parfaitement son sentiment d'instabilité à cette époque.

L'esprit et la forme de Noguchi sont également littéralement et figurativement imbriqués dans le fantastique langage visuel de Nairy Baghramian, qui n'est pas sans raison présentée dans le dépliant de l'exposition comme « l'une des sculptrices les plus influentes du moment ». À la question de savoir comment décrire au mieux son art, elle a répondu : « L'abstraction ambivalente pourrait être une façon de décrire mon travail ».

L'exposition « Nameless » mérite sans aucun doute le nominatif « à ne pas manquer ».

Luk Lambrecht

Wiels > 01.03.2026

Biospheric City de Xavier Mary: l'esthétique comme alliage

La lente disparition d'une mémoire ouvrière, écrasée sous le rouleau compresseur du capitalisme culturel et financier, devient aujourd'hui la norme de bon nombre de villes de la vieille Europe. Et malgré la flamboyance actuelle de son centre historique, Milan n'échappe pas à cette indéfectible règle, arborant un double visage : une prospérité éblouissante qui masque le déclin industriel de grande ampleur dont elle fut jadis le théâtre. Car, en effet, dans les années 1970 et 1980, la ville vit ses usines s'effondrer une à une ; les friches envahirent les quartiers périphériques, tout comme la misère gagna les décombres de la prospérité. Et pourtant, là où d'autres cités s'éteignaient dans la poussière, Milan choisit de renaître. Elle s'ouvrit alors au souffle des affaires, de la mode et du design, s'enveloppant d'élégance, mais aussi d'ostentation.

C'est donc dans ce contexte historico-urbain chargé que Xavier Mary installe son exposition Biospheric City, investissant un lieu loin d'être neutre : le très aristocratique Palazzo Borromeo. Il faut savoir que la famille Borromeo, illustre lignée milanaise, y a laissé ses traces depuis le XIV^e siècle, oscillant entre un faste terrestre et une volonté d'élévation spirituelle. Dès l'entrée dans le palais, il est impossible d'ignorer les fresques aux couleurs fanées qui racontent la grandeur de marchands devenus banquiers ainsi que la puissance de princes et de mécènes pieux. Leur réputation, depuis le comté d'Arona jusqu'aux îles Borromées du lac Majeur, reste gravée dans la pierre et dans la végétation exubérante de leurs immenses jardins baroques. Sur ces bases, se déploie dès lors un étrange dialogue entre toutes les strates séculaires de Milan. Ici, Progetto Ludovico, en bon orchestrateur patronné par le Groupe Dumarey (manufacturier européen de boîtes de vitesses pour véhicules de luxe) donne une coloration tout à fait intéressante à l'obsession futuro-décliniste de Xavier Mary, plasticien visionnaire hanté par le métal et la lumière artificielle.

Il est vrai que, depuis ses premiers tâtonnements en volume, l'artiste n'a cessé de méditer sur la condition de notre civilisation post-industrielle. Chez lui, l'esthétique s'acquine toujours à l'éthique, et toutes deux se penchent sur le cadavre encore tiède des machines qui, en leur temps, promettaient un Eldorado civilisationnel qui n'advint jamais. De cette ferraille refroidie, il



Vue de l'installation de Xavier Mary, © Jean Marc Reichart

tire une sorte de poésie seconde : celle du rebut, du vestige, de la tôle sanctifiée par la rouille et le chrome.

Derrière une beauté brute et faussement clinquante, son œuvre impressionne mais surtout interroge : que reste-t-il du manufacturé ? Peut-il enfin prétendre au Beau ? Et surtout : quel art peut naître des pelures d'un système qui a participé à son propre déclin ? Par la même, Mary ne se contente pas de ramasser et de réorganiser harmonieusement des matériaux industriels. Non. Tel Paul Morand dans L'Homme pressé, il y greffe une pensée : une critique souterraine de la mécanisation, de la vitesse et du vide.

Dès lors, sous la voûte de cette idée, le visiteur traverse d'abord, en entrant, les salles de fresques, où persiste une clarté d'or usé ; puis, au centre, jaillit la brillance des sculptures. L'installation maîtresse et monumentale, un édifice fait de boîtes de vitesses de camions, impose d'emblée une rigueur mécanique qui se déploie en langage sculptural. Le métal, poli et retravaillé par la main

de l'artiste, retient la mémoire de l'industrie et de ses gestes. Chaque boulon, chaque engrenage, inscrit dans sa rotation figée une histoire ouvrière, conversant en silence avec les fresques Borromeo, souvenirs d'une ville réglée par la noblesse et ses ordonnances antiques.

S'entrechoquant au design bourgeois de la joaillerie Antonini Milano, ces cités, ces tours de récupération figées sur leurs socles parallélépipédiques luisants, imposent leur présence par une nature double. Elles s'élèvent comme des sculptures au souci constructiviste, à la limite de l'abs-trait, et pourtant sont saturées d'une figuration identifiable, où les échos d'un monde post-apocalyptique se mêlent aux effluves électriques d'un cyberpunk naissant. La lumière glisse sur leurs surfaces, révélant ici une arête, là une crevasse, tandis que l'œil, entraîné par la géométrie rigoureuse, se perd dans l'illusion d'une beauté mécanique, glacée et équivoque.

Enfin, la salle où figure le dessin mural Sorrows of Dark Enlightenment (une réinterprétation des joies et des peines de la Vierge Marie par Lodo-

vico Pogliaghi) offre une conclusion ténébreuse à l'ensemble. La Vierge, en une figure à la fois consolatrice et spectrale, et les visages humains, tendus entre lumière évanescence et ombre persistante, rappellent que la modernité, si brillante soit-elle, n'est jamais complètement innocente.

Ainsi, à la lumière de ces références, Biospheric City peut s'envisager comme un hymne singulier à Milan, célébrant tour à tour ses ruines glorieuses et le patchwork de sa modernité. Mais l'exposition se distingue surtout comme un lieu étrange où s'embrassent des éléments que le monde commun tient pour irréconciliables. Là réside, en vérité, l'une de ses beautés cachées : faire coexister, en une harmonie antinaturelle, l'aristocratie, la bourgeoisie et le prolétariat, tout en sondant avec audace la complexité sociale née de leurs interactions mutuelles.

Évidemment, dans la réalité sensible, ces trois catégories s'opposent, s'entredéchirent, se manipulent dans un ballet cruel et incessant, où la domination et le ressentiment tissent leur loi immuable. Mais, sous la neutralité souveraine de l'esthétique, elles se retrouvent enfin, semblables aux pièces d'un puzzle qui s'assemblent sans friction. Puzzle dont l'œil, les sens et l'esprit déchiffrent l'organisation invisible. Un puzzle du Beau, dans sa rigueur, sa sensibilité et ses excès ; fondu en un parfait alliage des trois catégories.

Il est, au final, toujours émouvant, voire presque miraculeux, de constater que, malgré les conflits historiques et intestins, l'Art conserve ce curieux mais puissant pouvoir : réconcilier l'inconciliable.

Jean-Marc Reichart

Biospheric City, solo exhibition at Antonini Milano, Palazzo Borromeo, Milan
Curated by **PROGETTO LUDOVICO** and **Julia Rönnqvist Buzzetti for Antonini Milano**

September 17 – January 12, 2026

With the support of **Groupe Dumarey, Wallonie Bruxelles International** and **SPACE Collection**

Piazza Borromeo 12 - 20123 Milan
Tuesday, Wednesday, Thursday
10:00 am – 1:00 pm / 2:00 pm – 6:00 pm



artcontent.be

La revue en ligne qui
pique

Abonnez-vous!



Il y a douze ans, le jardin de Touvent n'était qu'un champ d'argile balayé par les vents, au milieu des pâtures. Un cheval y avait laissé de rares brins d'herbe. C'est à cette époque que nous avons découvert les principes de la permaculture lors d'un stage dans la cité utopique d'Auroville, en Inde. Nous avons dès lors investi l'espace comme un « work in progress », construit pièce par pièce, sans plans préliminaires, mais avec beaucoup d'attention : une mare, un potager, des petits fruits et des hautes tiges, des poules et des haies, des reliefs et des serres, encore des mares, des ruches, des cabanes et des espaces plus intimes, parfois sonores... La nature a ses lois que nous ne comprenons pas toujours. Mais en cet automne, le jardin nous offre une somptuosité de couleurs, de textures et de goûts évoquant un petit paradis. Depuis longtemps, nous avions le rêve d'y inviter des artistes et de les laisser s'inspirer par cette abondance.

Catherine Warmoes, artiste et responsable de l'Atelier Dessin de la Cambre, avait aussi un rêve : organiser un projet en relation avec la nature, mais, comme elle le dit, « plus qu'avec la nature... La nature nous nourrit visuellement. Elle nous fait grandir dans tous les sens du terme. Dans ce monde hyperconsommériste, en tant que professeur, j'avais envie d'y résister et d'imaginer un projet où l'on rencontrerait la nature et où l'on travaillerait avec elle autant pour produire une œuvre plastique que pour réaliser des choses gustatives... une rêverie poétique en correspondance avec le terrain et sa part invisible ». Accompagnée de Tom Hallet, assistant de l'Atelier, elle a rassemblé six étudiants qui ont répondu de manière volontaire à un workshop de trois jours. Nous connaissons depuis longtemps Claude Pohlig, Maître Cuisinier de Belgique. Précurseur de la cuisine avec les légumes anciens, les plantes sauvages et les fleurs comestibles, il les a conduits dans la visite du potager et les a ouverts à une esthétique du goût, l'idée étant de créer un répondant gustatif au projet plastique. Chacun a choisi son légume pour le préparer ensemble. Au-delà du goût, il leur a montré comment les diverses parties d'un légume peuvent avoir des destinées différentes : si le vert d'un poireau est délicieux en bouillon, ses épluchures extérieures, une fois séchées, sont d'une solidité extrême et font un excellent raphia...

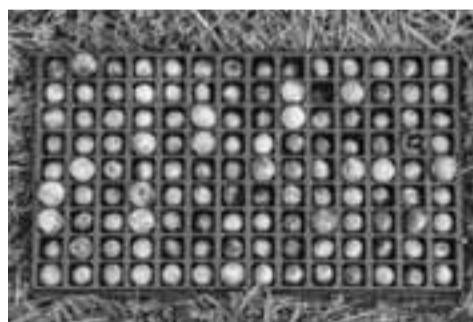
Les étudiants ont travaillé dans un double mouvement : expérimenter la lenteur et le temps de la nature, la fragilité et la beauté du vivant, mais concevoir et réaliser des œuvres plastiques et gustatives en partant d'une page blanche. Cela, en deux jours et demi et en arrivant à trouver les mots pour les présenter au public invité en fin de workshop. Nous allons à leur rencontre...

Valerio Cherchi, le foyer invisible

« J'ai réalisé mon installation dans un endroit particulier, une grande butte qui surplombe le potager et les serres. Un lieu qui représente un moment du cycle de la vie : on y répand des matières végétales mortes pour nourrir le sol et rendre vie à la terre. J'ai creusé et découvert nombre de racines de couleurs, mauves, vertes, jaunes... Deux rangées de perches de bambous de part et d'autre du creusement suggèrent une contre-serre ouverte abritant cette part obscure du



cycle. J'ai préparé et frit les radiceles de poireaux dont je n'imaginai pas qu'elles soient comestibles », un répondant gustatif à ce monde invisible. Le travail de Valerio nous a fait repenser à la découverte de l'ellipse de Kepler, ce mouvement des planètes dont un foyer est le soleil et l'autre invisible. Depuis lors, on a découvert que c'est l'ellipse qui permet la vie sur Terre, car elle assure les variations saisonnières. Se répondent aujourd'hui deux serres, l'une, fermée, sert de nursery aux semis de printemps, l'autre est ouverte, signalant la lente transformation hivernale.



Constance Bonnet, l'art du déplacement

« Pour l'installation, j'ai placé des jeunes prunes mûres sur des branches mortes et j'ai récolté des pommes tombées pour les replacer dans le pommier. J'ai déplacé la denrée d'un endroit à un autre, entraînant ainsi des populations d'insectes, guêpes et frelons. En répondant gustatif, j'ai cueilli des prunes Sainte-Catherine que j'ai ouvertes pour remplacer le noyau par des noix caramélisées, le noyau de la prune devenant ainsi comestible... ». Constance est fille d'agriculteurs et connaît la nature. Elle est allée droit à ce qu'elle nous donne en abondance cet automne : les prunes, les pommes et les noix. Par un subtil déplacement, elle a mis le jardin en mouvement.

Emma Cox, le désir d'un art qui fasse lien

« La macération m'intéresse... faire infuser les plantes pour en faire ressortir les goûts, les couleurs et les propriétés. J'avais envie de travailler avec le bois et le vieux mobilier, des choses qui ont vécu. En construisant cette structure verticale, elle m'est apparue comme féminine. Des tissus et dentelles trouvés dans une valise tombent comme

Le cuisinier, les étudiants, les professeurs et leurs hôtes

Par Frédérique Van Leuven et Thierry Genicot, les hôtes

des genoux, un entre-jambes qui coule... En termes de cuisine, j'ai préparé avec Claude de la crème brûlée infusée à la verveine ». Ici, au cœur du jardin, une Grande Mère veille, des poches d'infusions se déversant comme un accouchement inondant la terre. Nous avons cassé la croûte de la crème brûlée sur des napperons de dentelles remontant à quatre générations, transmissions ici tissées dans le temps.



Ethan Verhelle, l'art du glanage

Ethan nous a beaucoup questionnés sur les propriétés des fleurs et des aromatiques que nous cultivons et notre rapport aux ravageurs. « Dans la serre en verre, j'ai voulu créer un foyer pour la couleur, lieu intimiste qui rapproche les gens, mais aussi pour le jardinier dont on perçoit la présence, ses outils, son chapeau où niche un frelon. J'ai récupéré des légumes et des coquilles d'escargots où j'ai placé des petites fleurs. J'ai exploré la mise en tension des couleurs et des matières au sein de l'intime de la serre où l'on peut boire des infusions colorées ». Après avoir vu le travail d'Ethan, jamais plus nous ne remplissons nos paniers de la même manière. Il nous invite à une cueillette consciente, à poser des gestes qui soient une nourriture esthétique autant qu'utilitaire.



Augusta Herbiet, le déjeuner sur l'herbe

Augusta a choisi un espace intime, cerné de haies, à l'abri du vent. « J'ai collecté, trié et classé les feuilles tombées dans un nuancier. Je les ai placées pour en faire comme une nappe à carreaux de pique-nique. Comme nourriture, j'ai réalisé une tarte aux pommes en forme de damier car en cherchant les feuilles, j'ai écrasé des pommes qui ont dégagé une odeur invitant à en faire un gâteau à l'ancienne ». Les couleurs et les odeurs,

elles aussi, nous nourrissent. Augusta a disposé des pommes et des feuilles comme des colliers autour des troncs des pommiers. Elle nous invite à pique-niquer au jardin, dans un espace à recomposer selon les saisons. Lors d'une promenade matinale, nous nous sommes surpris à ramasser les feuilles d'un cerisier sauvage et à les disposer en nuancier, un apprentissage à voir les couleurs.



Faustin Ducassou, les quatre éléments

« Avant la création du lieu, y paissait un cheval sur un sol d'argile. J'ai représenté ce cheval par la brouette renversée recouverte d'argile ». Faustin nous avait beaucoup questionnés sur l'histoire du lieu, nous lui avons raconté les défis posés par le sol et le premier geste posé au jardin, le creusement de la mare. « J'ai campé ici durant trois nuits. J'ai travaillé l'argile jaune, le compost noir, l'eau et le feu. J'ai construit des sculptures en y intégrant des outils et des objets trouvés sur place, suggérant l'air, le vent, et aussi un four en terre cuite. En répondant gustatif, j'y ai fait bouillir de la chicorée versée sur de la glace blanche et brune, vanille moka ». Pour nous, son four restera là, à disposition de Faustin, s'il revient, ou d'un autre artiste.

Il y a des moments dans la vie où la réalité dépasse le rêve... Nous avons été impressionnés de nous retrouver dans un petit Middelheim conçu par des étudiants en Dessin. Ils ont réalisé des œuvres à la fois fort différentes et formant une unité. Ils ont travaillé en complicité, s'entraînant les uns les autres, avec des matériaux très éloignés de ceux de leur atelier. Ils se sont accordés à la nature et au lieu. Nous avons vu l'énergie constante de leurs professeurs à les encourager, les guider au plus près de leur art, tout en mettant la main à la pâte. Joie aussi d'accueillir les nombreux visiteurs du village découvrant leurs créations. Parmi eux, les personnes différentes qui résident au Centre André Focant, tellement présentes et attentives à la rencontre. Encore merci à l'Atelier Dessin de la Cambre, c'était une première expérience qui nous donne le désir d'une suite à cette aventure.



Emma Cox, «Magdalena», photo Frédérique Van Leuven.

Livre

En imaginant les affres d'un héritier d'une collection d'œuvres spoliées par les nazis, Véronique Bergen investigate, révèle, dresse des portraits, questionne, fait parler les œuvres dans une fiction aussi grave que truculente, point d'orgue d'une singularité littéraire.

Le sujet est d'actualité et fait apparaître autant de problèmes que de polémiques et d'avis divergents surtout au niveau des Etats et de institutions muséales : la restitution des œuvres d'art estimées volées ou frauduleusement, illégalement acquises. Pas question ici de colonialisme ou de rapine spectaculaire. Le sujet est bien circonscrit : il s'agit de la spoliation par les nazis des œuvres d'art dans les pays conquis. Le pitch est parfaitement résumé en quatrième de couverture : « À la mort de son oncle, Andréas hérite d'une collection clandestine : des centaines de toiles volées sous le Troisième Reich. Matisse, Kirchner, Klimt, Cézanne... Chaque tableau devient un miroir, un vertige, une accusation ». L'auteure, Véronique Bergen que l'on ne présente plus aux lecteurs du Flux News, avec une inouïe habileté voyage dans les méandres de l'histoire sordide perpétrée tout au long de la seconde guerre mondiale en relatant principalement la constitution des collections d'art d'Hitler et de Goering. A la précision historique de ces raptus effectués dans les familles juives par les sbires des deux commanditaires, mais aussi par des intermédiaires marchands d'art et autres aussi peu scrupuleux que vénaux, l'auteur mêle une fiction qui anime l'ouvrage selon un fil d'Ariane narratif subtilement caviardé de références précises, de noms, de détails ainsi que de réflexions, de questions à caractère philosophique qui les poussent en profondeur. On taira l'intrigue pour la laisser découvrir car si elle n'est pas l'essentiel elle permet de faire émerger des interrogations, des remarques, des idées à creuser, qui donnent une ampleur inattendue au sujet, jusqu'à aboutir à des considérations ancrées dans l'aujourd'hui.

Pour faire saliver toutes les ramifications du cer-



veau du lecteur, on pointera quelques brefs extraits choisis. Passant des années mil neuf cent trente et quarante, elle évoque « l'opération Déluge d'al-Aqsa le 7 octobre, l'attaque orchestrée par le Hamas (...). Réveil des traumatismes générationnels, panique obsessionnelle en ce samedi noir, symbolique des dates de l'Histoire (...); La paix n'est plus qu'un mirage ». Elle évoque Goering et son directeur de la collection, Walter Hofer, et note l'amateur « des parties de chasse (...). Gibier des forêts profondes, gibier juif, nulle différence ». La voici traitant des pontes du IIIe Reich : « Chez certains, les digues éthiques sont rompues. Ils bénissent ces temps troubles qui balaient le surmoi, qui pulvérisent les bases anthropologiques, les interdits formant le socle du vivre ensemble. La guerre, pour eux, c'est la cour de récréation, lavée de toutes les inhibitions (...). C'est froter éros contre le corps de thanatos (...). Et aussi cette insertion sur une part de l'art contemporain : « Les arts plastiques, made in plastique, sont devenus l'épiphénomène du néolibéralisme dévastateur. La spoliation des œuvres d'art a changé de visage, le monde est régi par des cueilleurs, non pas de pois, mais de fric, dominé par des chasseurs ivres de richesses matérielles (...). »

L'ouvrage est passionnant car il se lit tel un récit que raconterait de vive voix l'auteure à un public

totallement conquis tant par le sujet que par le langage et une gestuelle, des tonalités, des emportements, des émotions que l'on imagine volontiers. La lecture que l'on n'a pas envie d'interrompre, devient une écoute attentive de faits particulièrement vivants. Véronique Bergen, par sa verve, impose des présences physiques, la sienne et celles des personnages clés, mais surtout et c'est là d'une grande singularité, celles des œuvres, peintures principalement, dont il est questions. Son recours à la personnification, à la parole, est un coup de maître pour nous faire partager et faire vivre, les situations et les œuvres.

Autres extraits. A propos du « portrait de mademoiselle X. par Matisse, de la femme nue de Klimt : (...) mes yeux caressent leurs courbes sensuelles, ma voix apaise leur blues de midinettes ivres de séduction. Dès le premier jour de notre rencontre, ces lolitas m'ont dragué, impudiques baby dolls allumant les libidos, en quête d'orgasmes et de climax érotiques ». Concernant Klimt, elle rappelle aussi « Le tollé, le scandale suscité par les panneaux *La Philosophie, La Médecine*, la révolusion avec laquelle l'Université de Vienne les accueillit entraîna leur tombée en disgrâce. Le souffle de l'érotisme, la nudité des corps, l'anti-académisme de leurs compositions leur valu d'être refusées en 1903 ». Plus loin, l'auteure pose l'impertinente question en faisant parler les chefs-d'œuvre saisis par les nazis : « Avons-nous perdu de notre innocence, de notre splendeur d'avoir correspondu aux critères esthétiques du national-socialisme, d'avoir été convoités par Hitler, par Goering ? Que dit de nous, de notre être profond, le fait d'avoir été encensés par les planificateurs de la Solution finale ? D'avoir représenté la quintessence de l'art aryen (...). »

On l'aura compris, l'ouvrage, bien qu'à caractère historique et artistique, et il regorge de renseignements, est à part entière une œuvre littéraire de premier plan qui appartient à cette petite frange des vrais irréguliers du langage spécifiquement belges. Ces rares irréductibles qui adorent faire la nique à

la bienséance langagière. Loin des institutionnels administratifs et autres académiques, elle se réalise pleinement dans les affinités très sélectives comptant les Jean-Pierre Verheggen, Henri Michaux, Pierre Mertens, voire les pataphysiciens André Blavier (également oulipien) et André Stas. C'est dire qu'elle déploie avec une certaine jubilation un peu iconoclaste, une langue truculente, jouissive, épissée, une langue de chair autant que d'esprit. Une langue sans frontière, sans hiérarchie, sans tabou, qui jongle avec les vérités historiques sous tension d'onirisme, de fantasmes, d'érotisme et de sexualité. Une langue, et c'est étincelant, qui tord le cou aux histoires de l'art guindées, aux interprétations trop soumises aux carcans écartant les vibrations corporelles incluant l'intime. Une langue libre, libertine, indisciplinée, métissée car constamment infiltrée par une poésie littéraire inventive qui percute autant qu'elle émeut. Une langue savoureuse. Une langue lubrique, juste, très juste mais sauvageonne et inattendue en ces circonstances. L'Art en ses expressions plasticiennes et littéraires est à toutes les pages.

Quant au titre : « (...) une collection, c'est l'incarnation par essence illimitée d'une passion, c'est une névrose d'accumulation érudite, viscérale et compulsive ».

Une dernière pour la route qui mène chez le libraire. « Des cent mille œuvres pillées par les nazis, près de quarante-cinq mille ont été restituées après la guerre. Où se cachent les milliers qui n'ont pas retrouvé le chemin du bercail ? ». Bonne question.

Claude Lorent

Le collectionneur, Véronique Bergen, 262 p., septembre 2025, ONLIT éditions, 22,90 €.

French Window expose Arthur Cordier.

Une galerie non commerciale vient de s'ouvrir à Bruxelles. Dans les sous sol d'une maison bruxelloise French Window voit le jour. Le nom de la galerie est une allusion clairement affichée à une oeuvre duchampienne qui a marqué l'histoire de l'art. La nature conceptuelle de cette pièce qui offre la primauté de l'idée sur la main épouse parfaitement la politique de la galerie. Quelques questions à Mathieu Jacques de Dixmude le galeriste - collectionneur d'origine liégeoise.

Lino Polegato: Peux-tu m'expliquer pourquoi l'aventure de galeriste t'a tenté et quelles sont les motivations qui t'ont poussé à franchir le pas?

Mathieu Jacques de Dixmude: French Window est un espace d'exposition non commercial ouvert cette année à mon domicile, une maison bel étage de 1930. Cet espace vient compléter une offre d'autres espaces privés proche tels que la fondation Boghosian, la fondation Cab, la fondation Blanc, Losange ou Eté 78. French Window est sans doute dans la forme et géographiquement la plus proche d'Eté 78. L'espace a ouvert en mars/avril avec une exposition de Raphaël Van Lerberghe, suivi d'une exposition de Pierre Gérard en mai/juin. L'espace est ouvert les samedis après-midi.

Il est difficile d'expliquer les motivations qui m'ont poussée dans une telle aventure. Une passion pour l'art que j'ai voulu poursuivre au-delà de visites de galeries et lieux d'art. Une envie d'expérimenter une autre voie que celle de la collection. Aspirer à des échanges avec les artistes plus soutenus et aussi leur offrir des opportunités d'expositions parallèlement au travail plus que nécessaire des galeries.

Les premières expositions m'ont appris la richesse de cette opportunité de passer beaucoup de temps avec les œuvres d'une exposition,



Vue de la galerie, expo Arthur Cordier, © A.C.

d'avoir la possibilité d'échanger son ressenti avec l'artiste et enfin d'avoir le retour parfois surprenant des visiteurs.

La troisième exposition est consacrée à Arthur Cordier peux tu m'expliquer sa démarche?

La *Fête de Gondole* est une exposition dont le point de départ est un ensemble de 71 cartes postales retrouvées dans l'ancienne Bibliothèque Provinciale des Croisiers à Liège. Cette petite collection de cartes regroupe en réalité trois décennies d'envois postaux, adressés par les employés de la Bibliothèque à leurs collègues, lors de leurs congés annuels, convalescences et voyages à l'étranger.

Arthur Cordier (1993, BE) a ensuite retranscrit les courts textes inscrits au dos des cartes incluant des anecdotes de vacances, des souvenirs et des recettes culinaires des pays visités. Parfois *Mistratement votre, ... la pluie est de la partie*. Parfois *on n'est pas si mal que ça chez soi*, évoque une carte adressée depuis la côte belge, tandis que les travaux de rénovation de la Bibliothèque battent leur plein. Ces brèves portent avec humour et camaraderie des réflexions sur les interstices au sein du travail salarié, des temps de pause, et de la perspective du retour après quelques semaines de congés.

Les cartes ont ensuite été digitalisées, retranscrites, puis compilées par l'artiste dans une publication, imprimée à quelques exemplaires. Cette même publication sera réintroduite dans la bibliothèque actuelle, au sein des rayonnages existants.

En écho à cette sélection de cartes postales, l'artiste présente plusieurs œuvres sur bâche de camions, qu'il récupère aux alentours de Welkenraedt et d'Eindhoven. Ces bâches usagées sont sélectionnées, nettoyées, découpées puis travaillées avec différentes encres et pigments auxquels il ajoute des vinyles adhésifs. Ces mêmes vinyles autocollants sont par ailleurs utilisés dans la communication visuelle, sur les vitrines et enseignes des commerces.

**French Window
23 avenue de visé, 1170 Bruxelles
Ouverture le 11 Octobre de 15:00 - 19:00
Exposition les samedis de 12h00 à 18h00 jusqu'au 15 Novembre**

L'inventaire d'Angel Beatove



Angel Beatove, sous le signe de Roland Castro à La Boverie, © FNLP

Il est des grands musées, des galeries prestigieuses que tout le monde a visité. Et puis il est des petits coins discrets et moins connus que l'on se passe comme un secret. Des lieux que l'on découvre par hasard, de bouche à oreille et qui recèlent pourtant des trésors. C'est de cette trempe-là qu'est L'inventaire. Une inscription sur la porte invite à la curiosité. C'est une définition du dictionnaire :

INVENTAIRE *n.m.* – 1313 ; *lat. jurid. Inventarium de invenire* « trouver ». 1. *Opération qui consiste à énumérer et à décrire les éléments composant l'actif et le passif d'une communauté, d'une succession, etc. : état descriptif dressé lors de cette opération. Faire l'inventaire de => inventorier.* 2. *Revue minutieuse et détaillée d'un ensemble de choses. Catalogue, dénombrement, liste, recensement, relevé.*

Au 104 de la rue Saint-Léonard à Liège, l'une des rues les plus longues et vivantes de la ville, la vitrine laisse apercevoir un espace clair et respirant, où sont encore suspendues à l'heure où j'écris ces lignes les œuvres photographiques de la dernière exposition en date. L'artiste plasticien **Angel Beatove** fait l'acquisition de cette maison à la fin de l'année 2015, à la recherche d'un plus grand espace pour développer son travail, pensait-il simplement. *Le bâtiment était une épave confie-t-il, mais je tenais à l'acheter. Jadis, c'était la galerie Paul Renotte, j'appréciais ce qu'il s'y passait, j'y ai même déjà exposé.* Renotte, échevin des Beaux-Arts de Liège entre 1947 et 1952, professeur à l'académie ensuite, partageait manifestement avec Angel Beatove une certaine philosophie : cette même vision de l'art comme profondément humain, ouvert et accessible. Un esprit qui semble n'avoir jamais quitté les lieux.

Angel Beatove étudie aux Beaux-Arts de Liège de 1969 à 1978. Son atelier à l'époque se trouve dans un des boxes jouxtant la classe de dessin, c'est dire combien il se sentait bien dans cette ambiance d'études artistiques. Lauréat alors de plusieurs prix artistiques (le prix Germeau-Abry, le prix du Service des Affaires Culturelles de la Province de Liège, le Prix de la société provinciale d'industrialisation, ...), il s'éloigne un temps du tumulte culturel liégeois pour explorer d'autres horizons et expose principalement à l'étranger (Espagne, Italie, etc).

Quand, en 2015, il achète le bâtiment rue Saint-Léonard, Angel se lance dans la rénovation totale de ce qui deviendra L'inventaire. En janvier 2017, tout est prêt et propre, la galerie ouvre enfin ses portes. Angel expose principalement son travail récent, avec un thème, fil conducteur et souvent titre d'exposition – et y associe d'abord une, puis plusieurs œuvres d'un-e invité-e. Des étudiant-e-s et artistes peu connu-e-s, car Angel Beatove avait bel et bien quitté le monde artistique local : *À cette époque à Liège, personne ne me connaît et je ne connais personne.*

Humblement, il persévère, expose, invite, et l'évidence va de soi. La qualité appelle la qualité. Des artistes assistent aux vernissages puis souhaitent faire partie de l'aventure. *Le premier qui m'a exprimé la demande d'exposer ici c'est le photographe Olivier Cornil.* Depuis, on y a vu défiler un grand nombre d'artistes à la renommée au moins locale, dont les pratiques artistiques sont variées. Citons par exemple : Yvonne Alexieff, Michel Barzin, Géraldine Beaupère, Olivier Cornil, Daniela Corradini, Alexia Creuzen, André Dael, Jacques de Backer, Sabine Delahaut, Charline Derève, Nathalie

Doyen, Anne Garnier, Thierry Grootaers, Andres Gual (un clin d'œil ici, car il s'agit en réalité d'Angel Beatove lui-même), Alain Janssens, Jean-Paul Laixhay, Vincent Meessen-Bovy, Ming-Miao Ko, Bérandère Monfort, Honoré Ndayishimiye, Michel Petiniot, Yves Piedboeuf, Dani Tambour, Louise Van Brabant, Françoise Vandenwouwer, Martine Vanderhoven, Sofie Vangor, Romain Van Wissen, Anastasia Vidali, Kathleen Voosen, Raphael Wu, Xiao et bien évidemment Angel Beatove.

Si le nom de *L'inventaire* s'impose à ce point sans effort c'est parce qu'il reflète à merveille la personnalité d'Angel. Archiviste, il conserve et prend soin des petites choses venant de lui ou des autres et cultive l'esprit du cabinet de curiosités. Un collectionneur, sans aucun doute. Mais pas celui qui amasse pour la valeur matérielle ou accumule sans regarder, pour le plaisir d'accumuler. Les choix d'Angel viennent des liens qu'il fait entre les objets, pensées, actualités, ils viennent des rencontres et des échanges. Il aime dire que *l'art et la vie vont main dans la main.*



Vue de la galerie, impression numérique d'Angel Beatove et en avant plan une sculpture de Martine Vanderhoeven

En tant qu'artiste, Angel Beatove travaille différentes techniques : collage, dessin, peinture, impression numérique, ... Les supports sur lesquels il intervient sont très variés (objets-livres, objets en bois, photographies, cartes postales, papier, ...). Il travaille par séries (souvent plusieurs centaines de pièces) selon des thématiques qui l'inspirent, généralement liées à l'humain et à sa relation au monde. Ainsi on peut citer la série *Milkomeda* (2012) inspirée par la théorie scientifique de la collision entre les galaxies Andromède (*Andromeda*) et notre Voie Lactée (*Milky Way*). Le titre exprime cette fusion par le néologisme qui intègre les deux noms, alors que les images sont d'une esthétique qui oscille entre abstraction et figuration, et insinuent l'idée de transition, de métamorphose, dans l'espace et dans le temps. Comment ne pas faire le parallèle avec l'humanité, qui fusionne par de nombreux métissages, richesses de notre culturalité. (Une des œuvres de *Milkomeda* est visible à l'Arthothèque de la Province de Liège). Citons encore la série des *Olvidados* (les oubliés) : *Dans une brocante, j'avais trouvé la photo banale d'un homme entre deux âges au milieu d'un bric-à-brac. Je ne sais pas vraiment pourquoi je l'ai achetée. Elle est restée longtemps dans mon atelier avant que je décide un jour d'intervenir dessus. J'ai recouvert son corps de bandelette, un peu comme une momie, dont ne dépassent plus que les yeux. Cela m'a fait penser à un texte de Milan Kundera à propos du « kitsch », qu'il définit comme une station entre la mort et l'oubli. Quand quelqu'un meurt il reste des traces de lui, des lettres, des vêtements, ... Et quand tout cela disparaît aussi, il tombe dans l'oubli.* La série des *Olvidados* est une multitude de portraits de ces oubliés anonymes.

En 2006, la série des « effacements » marque un tournant dans l'œuvre d'Angel Beatove. Elle commence par deux cartes postales anciennes, représentant chacune une fillette. *Dans le quartier, deux petites filles avaient disparu. On en parlait beaucoup. Un jour, avec un pinceau, je recouvre sans réfléchir les visages de ces deux fillettes de blanc. Je me sens troublé, cela me fait penser à un viol ! Le même jour, on a retrouvé les petites filles, décédées dans d'atroces conditions.* C'est à nouveau à Milan Kundera qu'Angel se réfère : *Milan Kundera évoque dans l'un de ses livres que le futur est un vide abyssal, et que c'est le passé qui prend le plus de place. En avançant dans la vie, on essaie toujours de modifier le passé, qui a beaucoup d'impact sur notre présent.* Suivant cette idée, Angel procède à environ 400 pièces d'effacement, d'une poésie indiscutable, dont certaines ont été exposées à Bozar.

D'ici quelques mois paraîtra un livre reprenant les différents travaux des dix dernières années, en particulier la série des *Éphémérides*. Angel Beatove a aussi illustré des textes de Jacques Izoard dans la Collection Carré d'as (*Le petit Izoard de poche*, Couleur Livres, 2017).

Lors de ma visite, Angel clôture tout juste l'exposition de Roland Castro et Frédéric Materne à L'inventaire. L'un et l'autre sont photographes et le second était l'élève du premier. Roland Castro (1948-2005), qui fut professeur de photographie, expérimentait la technique ancienne (milieu du 19^e siècle) de tirage photographique à la gomme bichromatée, qui n'utilise pas les propriétés photosensibles des oxydes d'argent. Elle associe du bichromate de potassium, des pigments et de la gomme arabique. Par une impression en plusieurs passages identiques, on peut obtenir une grande profondeur de teinte (le noir en particulier). *Roland Castro photographie des formes simples, des bâtiments à contrejour, joue sur les ombres, donnant ainsi des tableaux plutôt abstraits. Le sujet ne l'intéresse pas vraiment.* En effet, parfois l'intensité du noir est telle et remplit à ce point le support (souvent du papier de différentes épaisseurs, papier de soie ou tulle) que l'on pourrait y voir du « noir Soulages ». *Castro cherche l'accident. Parfois même, il le provoque,* me dit Angel. À la photographie, à l'impression, ou sur les différents supports utilisés, Roland Castro tente d'intégrer les « erreurs » à son travail. *Castro veut réaliser une œuvre plastique, même si c'est de la photographie, d'ailleurs la photo, c'est la feuille en entier.* Ses œuvres évoquent aussi la gravure, ou l'intensité de la peinture. Castro réalise des séries considérables de ce type de photographies, toutes sont des pièces uniques qui lui font son identité artistique particulière. Si Frédéric Materne utilise le même procédé à la gomme que celui qui fut jadis son maître, il se différencie par une image plus concrète, quoi que souvent énigmatique, sur le thème du voyage.

Depuis 2025, Angel Beatove s'expose moins, pour laisser une place aux projets d'autres artistes dont il aime sélectionner les pièces pour créer des ensembles harmonieux.

La prochaine exposition, dont l'inauguration aura lieu le 14 novembre 2025 à L'inventaire, s'appelle simplement « Liège ! », elle réunira les travaux photographiques des élèves de l'académie des Beaux-Arts de la Ville de Liège (ESAHR). Ceux-ci mettront en avant le nouveau guide de la collection Cartoville chez Gallimard consacré à la cité ardente. Une présentation par Emmanuel Pecqueux (Librairie Toutes Directions) aura lieu lors du vernissage.

Depuis bientôt 10 ans, Angel Beatove joue un rôle actif dans la vie artistique liégeoise, en tant qu'artiste mais aussi en tant que médiateur et de rassembleur, ce dont l'art a grandement besoin en ces temps difficiles pour la culture.

Barbara Beuken

Les tonalités électives de Michel Lorand

Quoi de plus passionnant que de s'insinuer dans les processus de création d'un artiste singulier dont le langage est le cadre d'une recherche inlassable sur le temps. Si les travaux de Michel Lorand ne sont certainement pas à apparenter aux films sur la musique, les matériaux sonores et musicaux qu'il convoque, sont, tout au contraire, le cadre de réflexion de sa recherche, le lieu d'observation des éléments d'identification du temps. Le mouvement de la musique est l'incidence même de sa production d'images. Non pas celle d'une image de la musique mais bien celle d'un temps pour reprendre les propres termes de l'artiste....

Plongée au cœur d'une production qui à l'amplitude d'une résonance à longue portée....

Tes premiers travaux convoquaient le rapport texte/image en relation, déjà, avec la dimension temporelle. Je pense entre autres à ton installation vidéo *Médée* (2004) qui tentait de mettre en relief différents éléments temporels du langage. Tu sembles dire que dans ce rapport au texte, tu n'as pas pu aller aussi loin que désiré dans l'appréhension du temps par l'image, d'où la nécessité de changer d'objet d'étude et de privilégier le mouvement du temps généré par la musique. L'édition *Après Un Coup de dés* (2015) est, à ce titre, le point de bascule du texte à la musique par la partition. Comment opère-t-elle ce passage ?

Ce qui relie ces projets, c'est mon intérêt pour le langage que j'envisage comme un vecteur de temps. Le temps est l'élément essentiel de mon travail mais toujours en rapport au langage et non pas pour sa dimension physique, quantique, ni même vraiment philosophique. La musique est une écriture, un langage. A travers ce travail intitulé *Après Un Coup de dés*, j'ai essayé de dépasser la narration, passage obligé dans mes travaux précédant, que je vivais au bout d'un moment comme un véritable frein, tout en sachant que dans ma pratique, me passer du texte est impossible car il reste un fondamental. La formule magique que Mallarmé emploie à la fin de son poème *Un Coup de dés jamais n'abolira le hasard*, : « RIEN N'AURA EU LIEU QUE LE LIEU EXCEPTÉ PEUT-ÊTRE UNE CONSTELLATION », m'a autorisé d'opérer physiquement sur son poème le retrait radical de tous les mots. Dès lors, il ne reste plus rien dans mon édition que le papier qui porte la trace de la découpe, du retrait, de la soustraction, du souvenir de ce qui a été. Mallarmé nous dit encore : « L'œuvre pure implique la disparition élocutoire du poète » (1). Visuellement, les feuillettes de mon livre deviennent une véritable partition faite de vides et de pleins, se référant aux rouleaux perforés manuellement de Colon Nancarrow pour ses compositions pour pianola. J'ai pensé dès lors, que je pouvais utiliser la musique au même titre qu'un texte. Le mouvement du langage m'intéresse car il représente une certaine forme de topologie du temps. Dès qu'il y a un mouvement, il y a un point de départ et un point d'arrivée, des accélérations, des ralentissements...

Tu affirmes désormais que le mouvement de la musique est ton matériau. Peux-tu, ici, expliciter tes choix de partitions et, de même, il m'intéresserait de savoir si ces choix préexistent à la forme du film ou à l'idée du film ?

Il y a des types de musique qui sont construites comme des narrations et celles-ci ne m'intéressent pas, tout comme celles qui véhiculent une certaine forme de lyrisme... Dès lors, beaucoup de mes choix se sont portés sur des musiques minimalistes telles, celles de John Cage ou de Morton Feldman. Ce sont des compositions qui permettent d'opérer un travail en tant que non musicien. Particulièrement avec Cage qui est quelqu'un qui va penser, à l'instar d'un Duchamp, des concepts, des idées à appliquer. Peter Ablinger lui, cherche à questionner la nature même du son et sa radicalité me laisse une place en tant que non musicien.

Dans ton film *Still*, tu donnes à éprouver une expiration du son qui règle l'extinction du mouvement telle une lente progression vers un arrêt sur image, comme le décrit si justement Larisa Dryansky. D'où émerge cette mise en image ?

Après l'expérience sur le poème de Mallarmé, ma question a été d'emblée de savoir comment mettre à jour quelque chose qui n'est pas audible, qui n'est pas visible. Stockhausen dans *Mikrophonie I*, a traité de cette question notamment dans les années '60 ou '61 en prenant des micros extrêmement sensibles pour enregistrer des instruments. Avec cette technique, il est parvenu à capter des ondes que nos oreilles n'entendent pas. En définitive, le spectre de notre ouïe est très limité. Comment composer une pièce musicale basée sur quelque chose que l'on n'entend pas, est une question qui m'intéresse beaucoup. C'est à partir de là que j'ai réalisé notamment le film *Still* (2015). Celui-ci démarre sur un coup de gong. À partir d'un seul son, le plus simple possible (Stockhausen a lui-même travaillé avec le gong), j'ai ralenti les images du film jusqu'à leur arrêt en suivant la courbe décroissante, totalement irrégulière, de la fréquence du gong. Quand je dis que je fais des films, en fait, je fais littéralement des images en mouvement. Je ne suis pas cinéaste dans

le sens classique du terme. La problématique qu'il y a entre l'image arrêtée (la photographie notamment) et l'image en mouvement, touche à la question de la limite. Quand est-ce qu'une image est vraiment arrêtée ? Est-ce qu'une photo est vraiment arrêtée ? La réponse est complexe car c'est le spectateur lui-même qui est susceptible mentalement, de mettre en mouvement ou non une image. Toutes ces questions sont au cœur même de mon travail, elles le sous-tendent. Ce qui m'intéresse, c'est d'identifier le lieu et le moment du mouvement et comment, je peux saisir ces données dans le langage musical pour en faire des images. D'où le titre de mon édition *La musique comme image du temps* où les mots apparaissent comme des oxymores, mais qui ont une signification de mon point de vue, très pertinente au regard de ma pratique et de ses enjeux.

De la même manière - et, j'aimerais pouvoir poser la question pour chaque film tant, me semble-t-il, ceux-ci mettent à chaque fois en œuvre un cadre, un dispositif, un protocole spécifiques et passionnants - qu'est-ce qui conditionne, par exemples, le choix du positionnement singulier des musiciens de ton film *Four x Four* (2022) et l'extraction de la partie orchestrale de ton film *Unfading* (2023) basé sur l'opéra *Neither* de Morton Feldman ? Qu'est-ce que ces choix entendent produire et induisent pour l'œuvre en création ? Et, encore, à quel moment ces choix se sont-ils posés dans ton processus de création ?

Mes choix ne sont pas aussi programmatisés qu'il n'y paraît. Je m'inspire bien souvent de lectures, de la visite d'expositions, de discussions, de références qu'on me donne. Je construis toujours à partir de la perception de mouvements et, souvent, à partir d'une pièce de musique et de ma compréhension de la dynamique de cette pièce. Dans le cas de mon film *Four x Four* et de la composition de Cage, *Four*, un quatuor à cordes, c'est l'aspect aléatoire qui m'a attiré : les 4 musiciens s'échangent par exemple leur partition en cours d'exécution de la pièce. Cette action d'interruption est par contre, dans le film, contrebalancée par la régularité continue du mouvement de la caméra qui parcourt le travelling en cercle pour filmer les musiciens.

Larisa Dryanski parle dans son texte de la notion de *Stimmung* qui pourrait en français faire référence aux notions d'atmosphère, d'accord et de justesse. Quand la soprano Sarah Defrise dans *Unfading* cherche la note juste, elle utilise un diapason. Cette action en allemand se dit *Stimmen*, c'est-à-dire d'accorder, trouver la note juste. Moi aussi, en cherchant à trouver un point de rencontre entre la musique et les images, je cherche à trouver le juste accord. Ce que je cherche dans une pièce de musique, ce sont ses dimensions spatiales : les échos, les résonances, le rythme, tous les éléments que l'on peut identifier sans savoir lire une partition. Je cherche un mouvement physique qui construit mon film, comme le fait, sans doute, par exemple, Anne Teresa De Keersmaecker avec la danse. Pour revenir au film *Four x Four*, il est construit sur quatre répétitions d'un même motif. Cage était tellement connu à la fin de sa carrière qu'il a mis au point un processus pour répondre aux nombreuses sollicitations de partitions (*Les Number Pieces*) sur base duquel il pouvait produire une partition originale en quelques heures. *Four*, est une de ses dernières compositions. Celle-ci est donc construite sur 4 variations, sur 4 temporalités 5', 10', 20', 30'.

Ton intervention a aussi été d'y ajouter une variation ?

Pas vraiment. Le motif de 5 minutes est la référence de base de cette composition, lequel n'est jamais joué. Ces 5 premières minutes me donnent en fait le tempo exact pour que la caméra fasse un tour complet du cercle autour des musiciens. 5 minutes et puis elle revient à son point de départ. Pour la variation de 10 minutes, elle fait donc deux fois le tour puis revient à son point de départ et ainsi de suite. Durant les 70 minutes du film, je donne à voir la connivence des interprètes à jouer cette partition. C'est d'ailleurs pour cela que pour l'instant, je travaille très peu avec la musique électronique, car filmer des machines ne m'intéresse pas tellement. Filmer des visages, des musiciens qui apportent cette dimension de jeu et de hasard, captive mon intérêt. Si tous mes processus et protocoles sont très contrôlés, ce qui se joue au niveau des interprètes l'est certainement moins. Il se passe toujours quelque chose d'intéressant dans les corps et les regards des protagonistes.

En cela, l'exemple le plus frappant est sans doute ton film *Sonaten* (2024) qui donne à voir le travail intime d'une interprète, Claire Bourdet, sur les *Sonates et Partitas* pour violon seul de Bach (1720). On est au cœur de son rapport à la partition, à son instrument et surtout, de son dialogue avec le premier enregistrement de l'intégrale par Yehudi Menuhin. Cet accès au processus du travail d'interprétation est particulièrement intéressant.

Quelle a été la genèse du protocole du film notamment dans les différentes écoutes proposées ?

Le protocole est issu de la pièce elle-même. Pour ce film, je me suis uniquement concentré sur les sonates. *Sonaten* est construit à partir des trois sonates qui comportent chacune quatre mouvements. La structure du film a donc été calquée sur celle de la musique. Puisqu'il y a une confrontation de temps - on ne joue pas Bach à



Tournage du film *Unfading*, 2023. Crédit photo : Anne Degavre

l'époque de Menuhin (1934-36) comme on le joue aujourd'hui. Mes questions ont été d'abord de m'interroger sur comment doit-on jouer Bach aujourd'hui ? Cette question a immédiatement été évacuée par Alain Franco dans notre conversation pour la constitution du livre en préparation à la Cinematek. En effet, personne ne sait comment on jouait Bach à son époque et même si on le savait, est-ce que cela indiquerait comment interpréter les Sonates aujourd'hui ?

Les questions de l'appropriation et de la trahison qui sont au cœur même du travail d'interprétation musicale sont ainsi débattues dans ce même entretien.

Oui. Il y a ce mouvement qu'on appelle « Interprétation historiquement informée de la musique », ce mouvement du XXe siècle, qui cherche l'authenticité en se basant sur des sources matérielles, iconographiques et textuelles pour retrouver les manières de jouer du passé, une manière d'être au plus juste avec l'interprétation de composition de l'époque, notamment baroque. Mais, est-ce plus juste pour un interprète de jouer de la musique ancienne dans un contexte contemporain ou d'essayer de s'approcher de la manière dont la musique devait être jouée à l'époque de sa création ? Ce que je voulais pour ce film, c'est qu'il y ait une différence temporelle entre l'époque du premier enregistrement de l'intégrale des Sonates et Partitas de Bach par Menuhin et l'interprétation de Claire Bourdet aujourd'hui. Concrètement, le film épouse trois temps, ceux des 3 sonates. Le premier temps est dédié à l'écoute du « maître » par l'interprète. Le second consacré à l'interprétation propre de Claire Bourdet portée par son écoute attentive précédente. Et, enfin, un troisième temps - qui n'est habituellement jamais opéré par les musiciens -, qui donne à voir et à entendre l'interprète jouant sur l'enregistrement original de Menuhin. Pour ce dialogue, j'ai fait copier et graver les 78 tours de l'enregistrement d'origine. Action qui implique déjà un premier jeu de décalage temporel. En gravant ces nouveaux disques, j'ai appris que sur les 78 tours, on ne pouvait enregistrer que 5 minutes. Ce qui veut dire qu'à l'époque, on enregistrerait certains mouvements de ces sonates en deux temps successifs, interrompus par le retournement du disque de sa face A à la face B. Cette découverte, pour moi, était une aubaine car au moment de l'interruption de la première face du disque, Claire Bourdet ne s'interrompant pas pour retourner le disque de Menuhin, pouvait se réapproprier son interprétation. Le film se termine d'ailleurs sur le sourire radieux de Claire terminant seule le duo imposé. La caméra nous offre dans ce film un regard soutenu sur le corps et le visage de l'interprète mais notre regard se pose tout autant sur le corps de la musique et sur le corps du temps.

Dans ton film *Unfading* (2023) d'après l'opéra *Neither* de Morton Feldman et Samuel Beckett, tu choisis de soustraire toute la partie orchestrale de l'œuvre. A quel moment du processus de création, ce choix s'est-il imposé et à partir de quelles contraintes ?

A l'origine de ce film, il y eut l'installation-performance *Fading* (2018, Erg Gallery - Ars Musica). Ce projet est né d'une pièce que je venais de réaliser à partir d'une intervention sur l'opéra *Neither* de Morton Feldman. Je venais en effet de copier puis effacer une à une les 122 pages de cette partition d'opéra sur une seule et même feuille de papier grâce à une copieuse qui permettait cette action de « palimpseste ». Ce long travail de copiage et d'effacement répété, a généré progressivement sur un A4, des traces et des scories, pour



aboutir à une trame abstraite de la partition, formellement très proche d'un dessin de tapis. Sur une seule et même page, se retrouvait donc la trace de l'écriture de cet opéra et en même temps, la compression de l'entièreté de la partition. Feldman était un grand amateur de tapis orientaux et de kilims à partir desquels, il a d'ailleurs composé certaines œuvres comme *Patterns in a Chromatic Field*. J'ai donc entrepris à partir du motif imprimé sur mon A4, le tissage d'une tapisserie Jacquard (180 x 280 cm). J'ai ensuite demandé à Jean-Luc Fafchamps, compositeur belge et fin connaisseur de l'œuvre de Feldman, une création musicale inspirée des harmonies de Morton Feldman. Jean-Luc a repris le processus d'effacement et de réapparition adaptée à la création de certaines lignes musicales feldmaniennes sur un piano disklavier (une sorte de piano mécanique). Pendant 3 semaines, ce processus musical évolutif s'est déployé sous la conduite d'un ordinateur programmé de manière à s'arrêter au finissage de l'installation-performance. Avec *Unfading*, j'ai repris le même opéra de Feldman pour m'attacher à un travail filmique autour de la voix solo de la soprano. Le titre provient du livret de *Neither* écrit par Samuel Beckett. Il ne se traduit pas vraiment en français, si ce n'est par la signification inverse de *Fading* : « qui ne s'arrête jamais », « qu'on ne peut clôturer ». A la création de la pièce, en 1977, c'est Michelangelo Pistoletto qui a assuré la scénographie de l'opéra. La scène était transformée en une grande black box vide avec au fond du plateau, la cantatrice statique. Elle assurait seule, la partie vocale de l'opéra. Une performance chantée pendant 50 minutes dans une tessiture extrêmement haute. Beckett ne voulait pas que son texte soit immédiatement compréhensible mais que celui-ci existe d'abord par sa musicalité. En discutant du projet avec la soprano belge Sarah Defrise, nous avons décidé de situer le film dans un temps avant sa représentation, au moment de sa répétition. J'ai donc filmé la chanteuse qui s'étire, se chauffe la voix, se concentre ou répète le texte au tout début du film. Je voulais filmer la physicalité d'un corps chantant dans le vide d'un très grand studio de tournage. Je rejoins en cela la scénographie de la création de l'opéra puisque le film se termine sur des images de solitude assez proches, je crois, de ce qu'ont dû percevoir les spectateurs de l'époque : une cantatrice complètement isolée dans un espace vide.

Il est important pour moi, comme dans certains autres de mes films, de laisser apparaître la machinerie à l'écran, afin de « comprendre le processus du film et avoir une vraie conscience du tournage ».

L'un de tes deux auteurs pointe à ce titre ton appétence à montrer la matérialité de la production artistique.

C'est une manière pour moi de prendre la distance. Douglas Barrett, dans son analyse, y entrevoit une dimension politique même si ce n'est pas mon intention première.

Ce qui est aussi manifeste dans ton travail, c'est une forte attention au corps de tes interprètes, on en a parlé. Il en est de même pour tes cadrages qui sont toujours spécifiques et rigoureux. Ceux-ci formatent, me semble-t-il, une grande plasticité à tes images.

Le cadre, c'est ce qu'on donne à voir. Dans mon travail, pourtant, j'ai une attention particulière pour ce qui est hors cadre. Pour pouvoir penser le hors champ, il faut avoir un cadre. Souvent, mes plans sont fixes. Quand il y a un travelling arrière comme dans *Unfading*, le cadre ne bouge pas.

Le travelling est aussi une figure de style que tu utilises très régulièrement dans ton travail.

Le mouvement de la caméra participe au film comme le mouvement d'un corps à part entière.

Pour le film *Théorème* (2019) dont le travail porte sur les huit préludes de François Couperin tiré de son traité *L'Art de toucher le clavecin* (1716), tu as fait écrire, à partir de la partition originale, la version rétrograde (c'est-à-dire le mouvement retour de chaque prélude). Qu'est-ce qui préside à l'idée de cette écriture complémentaire et quels en sont les enjeux ?

J'ai voulu travailler le mouvement de l'aller/retour et toucher ainsi ce qu'il en est véritablement du point de vue de la perception temporelle de ce retournement. De ce point de vue, je n'invente rien. La musique baroque, un peu avant Couperin, pratiquait allègrement le contrepoint. J'aime beaucoup cette musique baroque mais, en même temps, je me suis demandé si on ne pouvait pas travailler cette écriture pour en trouver des accords contemporains, quitte à aller jusqu'à la disharmonie. Il s'agit aussi d'une musique extrêmement ornementale. Se pose alors la question de comment écrire cette ornementalité à l'envers ? C'est Marie-Anne Dachy et Jawher Matmati qui ont écrit cette version rétrograde. Marie-Anne elle, a interprété les deux versions successives des préludes. Le rapport au temps est évident dans la

confrontation du mouvement aller à celui du retour, mais aussi dans la présence de l'instrument lui-même sur lequel joue la claveciniste. En effet, la pièce est jouée sur un instrument de 1982 mais qui est une parfaite copie du modèle de Taskin de 1769. L'édition qui accompagne le film émane de la nécessité de faire exister le travail de musicologie de la partition à savoir la réécriture des huit préludes d'origine ainsi que leur version rétrograde. J'ai donc voulu faire éditer ces nouvelles partitions (Editions éléments de langage) en les accompagnant d'un texte original de Pascal Quignard, *Harmonie palintropos*.

Ce texte est une merveille....

Dans le même ordre d'idées, dans ton film *I-37* (2023), réalisé à partir de la composition musicale *I-127* (2002) de Peter Ablinger, tu fais le choix de réduire les séquences à 37. Pourquoi 37 ? Peux-tu aussi situer ce compositeur et ton intérêt pour celui-ci puisqu'il constitue également la matière première de ton dernier film *Ghosts and piano* (2025) ?

La réduction des séquences de sa pièce est autorisée par Ablinger. Mon idée première, complètement irréaliste, était de les jouer toutes. Tom Pauwels, le guitariste, m'a convaincu de réduire mon ambition à un segment de la pièce. Nous avons, dès lors, assez logiquement, choisi d'en privilégier 37, puisque chaque séquence a une durée de 37 secondes. Au moment où Ablinger crée ce type de pièces, il est à Berlin et il enregistre des tas de sons dans la rue pour en faire des mixes et en tirer des partitions. Dans la pièce, le guitariste joue une descente de gamme qui est brutalement interrompue par une espèce de noise (bruitage de la rue). Le musicien doit alors interpréter à la guitare, l'écriture particulièrement virtuose de ce chaos sonore. Lorsque cette interruption bruyante s'arrête, le guitariste reprend calmement la descente de la gamme sur sa guitare. Ces différents moments musicaux, tous différents, demandent à l'interprète une concentration maximale. La caméra établit un travelling régulier, de la gauche vers la droite du cadre, sur le temps des 37 secondes de la séquence mais s'interrompt lors de chaque irruption du noise pour reprendre ensuite son mouvement. L'interprète rentre et sort ainsi du cadre à chaque séquence dans une répétition 37 fois renouvelée.

A contrario, ton dernier film propose un dispositif beaucoup plus complexe...

Le projet est né au moment où la CINEMATEK (en collaboration avec le WIELS) m'a invité à présenter l'ensemble de mes films en lien avec la musique. (2) Le pré-cinéma et les premiers temps du cinéma m'intéressent beaucoup. Au même moment, je sortais de discussions avec Alain Franco pour la réalisation du livre *La musique comme image du temps* où nous avons évoqué la notion de hantise (Derrida) : nous sommes toutes et tous habités par des images mentales, des sortes de fantômes, qui se rappellent à notre conscience très régulièrement, comme des présences sensibles et récurrentes. J'ai donc proposé à la CINEMATEK de travailler un nouveau film qui tiendrait compte de l'histoire de la musique et du cinéma et particulièrement du cinéma muet. Je connaissais depuis longtemps la pièce inachevée de Peter Ablinger *Voices and piano*. Le principe de cette pièce est très simple, Ablinger utilise une série d'enregistrements originaux de voix marquantes du XXe siècle et il les transforme en partitions pour piano. Le pianiste joue alors la partition créée à partir de la voix sélectionnée pendant que celle-ci, se met à parler. J'ai ainsi, sélectionné pour mon film des voix issues du monde de la musique et du cinéma comme celles d'Arnold Schönberg, de Nina Simone, de Morton Feldman, de Setsuko Hara, de Cécil Taylor, de Billie Holiday, d'Orson Welles et d'Anna Magnani. Le film *Ghosts and piano* est construit sur l'enchaînement de ces huit voix mais celles-ci sont incarnées à l'écran grâce à l'intervention notamment de techniques issues de l'Intelligence artificielle. Ces personnages apparaissent tels des fantômes que la magie du cinéma à la Méliès réanime. Ce film muet est projeté en N/B dans la salle dédiée au muet à la CINEMATEK et accompagné par les voix et les partitions d'Ablinger jouées au piano droit par Alain Franco. Cette projection publique est filmée en couleur et constitue, elle, à proprement parler le film *Ghosts and Piano*. Lors de la première dans la grande salle de la CINEMATEK (le 5/04/2025), le son du piano a été éteint et Alain Franco a joué en live au piano la partition d'Ablinger sur chacune des voix, proposant ainsi une véritable mise en abyme du film dans le film. Celle-ci a opéré complètement puisque le public a applaudi prématurément sur le générique du film muet et puis encore après, sur celui du vrai film projeté.

Enfin, pour revenir à ton édition, celle-ci vient-elle clore le cycle musical de tes films ?

La musique reste mon matériau mais je veux, pour les prochains projets, essayer de me concentrer sur des créations musicales propres au film plutôt que de choisir des pièces du répertoire. Je travaille ainsi actuellement à un nouveau film basé sur la résonance, lequel convoquera une temporalité qui ira de l'aurore au crépuscule, une journée entière : *A whole day*.

Entretien mené par Pascale Viscardy, le 3 septembre 2025

(1) Stéphane Mallarmé, « Crise de vers », *Divagations*, Paris, Fasquelle Éditeurs, 1942, p. 252.

(2) Avril 2025

Projection

Unfading de Michel Lorand

Précédé d'une communication de Larisa Dryansky « Filmer le Temps – sphère » à propos des films de Michel Lorand

Le 18 octobre à 16H30

Jeu de Paume

1 place de la Concorde, 75001 Paris

<https://jeudepaume.org/evenement/unfading/>

Edition

La musique comme image du temps

Textes de Larisa Dryansky et G. Douglas Barrett. Entretien Alain Franco-Michel Lorand
Bruxelles, Editions CINEMATEK, 2025

208 p., versions bilingues FR/ANGL & FR/NL

ISBN 9789082389050

L'Union dans la poche

A Venise, des dames ayant un soulier dans l'art, un autre dans la mode, ont des projets. Elles font des fondations. D'autres en établissent, alors elles le font aussi. On dirait que c'est un peu comme ça que cela fonctionne dans la bonne société, par émulation. Puisque tout le monde vient tôt ou tard à Venise et que cela ne coûte pas encore si cher, comparé à Paris, Londres ou New York, il est commode d'avoir un lieu où recevoir en toutes circonstances. C'est Miuccia Prada qui a commencé, il y a quelques années. Elle a institué sa fondation dans un ancien palais sur le Grand Canal. Lieu qui est devenu, à l'instar de son versant milanais, un phare pour la scène vénitienne du fait de l'exigence (et de l'excellence, il faut bien le reconnaître) des expositions présentées. L'exposition que réalisa il y a peu Christoph Büchel, ayant tourné l'endroit en un mont de pitié, fut une des plus fabuleuses que Venise ait connu cette dernière décennie. Dont hélas, votre serviteur ne put rendre compte en ces pages. Le stylo étant resté en suspens, sous l'influence sans nul doute de quelque maléfice lagunaire dont il est ardu de se prémunir.

A présent, on annonce un grand projet d'une éminente turinoise, en la personne de Patrizia Sandretto Re Rebaudengo. Sans doute la figure la plus puissante d'Italie. Dans la lagune, elle aurait acheté l'île abandonnée de San Giacomo di Paludo, dit-on, et songerait à y inaugurer tôt ou tard un lieu d'exposition. C'est l'épisode à suivre. Il est dans l'air. Les hululements des goélands locaux, excités par cette perspective, nous en informent déjà.

Enfin, il y a Nicoletta Fiorucci, une collectionneuse d'art étroitement associée à un extravagant commissaire/artiste bien connu du monde de l'art italien, Milovan Farronato. Elle vient d'acheter, elle aussi un édifice dans les environs du campo San Barnaba. Et elle ne fait ni une, ni deux : elle l'ouvre dans l'état dans lequel elle l'a acquis, à savoir un état quelque peu décrépi. Elle y donne accès pour une expo avant travaux, un geste qui semble désormais un classique dans notre cher monde de l'art. Comme en témoigne par exemple ce que nous avons connu avec le Wiels à Bruxelles il y a des années, et plus récemment avec Kanal Pompidou, toujours à Bruxelles.

Il est incroyable que Venise recèle encore des lieux de ce genre, en plein centre. Comme si la Sérénissime ne cessait d'être fidèle à sa réputation, nonobstant les assauts en tout genre qu'elle subit, à savoir : être ce meuble de marquetterie à tiroirs secrets. Il s'agit d'un édifice qui n'a pas le prestige de celui que Prada a acquis sur le Grand Canal. Mais il n'en reste pas moins que c'est un lieu qui a une âme et qui a de l'ampleur. Ce bâtiment remontant au 14ème siècle aurait été occupé par un peintre dans les années 1920. Un certain Ettore Tito. Sur la porte figure par ailleurs un panneau suggérant que se tenait également là autrefois une dépendance du Ministère de la santé, en son service « d'assistance sanitaire aux navigants ». Attribution dont on trouve encore quelques traces dans le bâtiment même, sous la forme de restes de sanitaires communs, ou encore de l'apparition, au détour d'une salle, d'une affiche didactique nous expliquant « ce qu'est l'asthme ». Ce qui vous dit combien en soi, dans ce parfum de lagune oubliée, rehaussé d'une valeur d'usage, la moitié du job poétique est déjà accompli avant même d'avoir posé là un objet. Reste simplement à inviter quelqu'un qui a la sensibilité pour percevoir ce que le lieu donne d'émblée. Et a priori, tout artiste digne de ce nom possède la dite sensibilité. Que les autres aillent se rhabiller ! Et dire qu'ils ambitionnent de faire des travaux par la suite, ce qui devrait certainement ôter une bonne part de la valeur impalpable qui recouvre pour l'instant les lieux, tel un fin élevage de poussière. Ce qui n'a pas de prix. Mais c'est ainsi, le désordre n'est supporté que momentanément par ces dames. Quoi qu'on en dise, il faut reconnaître que leurs diverses initiatives ont le mérite de dynamiser la scène vénitienne, qui sait s'endormir facilement sur ses lauriers, une fois la biennale passée. Quand elle ne cède pas aux sirènes de la vulgarité, avec cette constellation de lieux dédiés à un art si inavouable, que ce n'est pas même la peine de le regarder. En témoigne encore l'installation récente, à vingt mètres à peine de l'Accademia, où reposent les illustres Bellini et autres Giorgione, d'une dépendance de la galerie Bartoux. Sorte de pinnacolo tragicomique du mauvais goût. Ce qui n'est pas du tout le cas de nos dames, qui ne boivent pas le thé avec la première madeleine venue.

En l'occurrence, l'artiste digne de ce nom qui a été conviée à se prêter à cet exercice de l'exposition avant travaux en ce nouveau lieu qu'est la fondation Nicoletta Fiorucci, est Tolia Astakhishvili, une créatrice géorgienne née en 1974. Aux commandes de cet épisode, on retrouve ni plus ni moins qu'Hans-Ulrich Obrist qui sait arpenter les galeries de glaces, de parquets, de tentures, où évoluent les dames à souliers et s'y faire bien voir. Comme tout ce beau monde a de la bouteille, on ne s'ennuie évidemment pas.

Notre fine équipe commence par déployer une exposition qui ne définit pas de parcours et qui opte pour la pénombre. Il y a très peu de lumière dans les salles sombres de la demeure dans laquelle on nous invite à pénétrer : ce très peu étant savamment contrôlé pour attirer discrètement l'attention, jeter une lueur blafarde dans les espaces, maintenir la suspense ainsi qu'une atmosphère volontiers cinématographique. Nous entrons dans un lieu abandonné et ne vous



guideront que votre instinct, vos craintes, votre curiosité, votre attention, ainsi que votre jugement quant à ce que vous estimerez être de l'art ou plus simplement une trace archéologique du lieu, fut-elle prosaïque, ne portant point le parfum d'un temps romantique, mais bien celui d'un temps mat, sourd, sans atours. Le bâtiment se développe sur deux étages, ainsi qu'en une cour arrière. Il propose de nombreuses salles et des zones de circulation en l'espèce de couloirs et d'escaliers. C'est évidemment un choix d'émblée efficace puisque, comme dans le judo on exploite les forces de l'adversaire, à savoir celles du lieu. Tout ce qu'il donne, on le prend. Et plus encore : on en vient à jouer son propre jeu. On le mime, histoire de troubler davantage l'expérience du visiteur. En effet, on a tôt fait de remarquer, dans le lieu, la présence récurrente de parois ou de volumes réalisés en plaques de gyproc, hâtivement jointes avec du plâtre : petits murets ou parois plus vastes, volume semblable à un podium... Sont-ce là des velléités de gros oeuvre d'autrefois, ou sont-ce des aménagements à la va-vite qu'on a réalisés dans le lieu pour le convertir à tel ou tel usage, en un temps ancien, mais là aussi sans prestige ? Ou est-ce déjà ce que la fondation ambitionne d'édifier pour le futur ? Ou encore, est-ce une scénographie d'exposition, construite à dessein pour l'artiste ? On nage d'émblée en ces eaux chronologiques incertaines. Se mouvoir physiquement dans cette exposition consiste à évoluer métaphoriquement dans une sorte de diorama enchâssant des états variés du bâtiment, s'apparentant à des états de transit, mais sans qu'on puisse se repérer sur la ligne du temps.

Cette sensation, de ressort architectural, émotif, transhistorique, se trouve comme confirmée dans la vision de deux vidéos, plus ou moins semblables dans leurs visées, que l'on découvre dans deux salles du rez-de-chaussée. L'une propose un travelling latéral faisant voir des salles de bâtiments indistincts en chantier, travelling régulièrement troublé par des voiles colorés obstruant le champ de vision, comme si la caméra était soudain trop proche de tel ou tel objet devant lequel elle serait passée, toute occupée qu'elle aurait été à balayer un espace du regard. Ces passages à vide ont en réalité une fonction stratégique. A chaque fois qu'ils adviennent, on glisse subrepticement d'un espace à un tout autre espace. Tout se passe sans heurts, au fil du glissement lent du travelling qui ne va pas sans résonner avec le parcours qu'on peut effectuer en barque dans Venise, au rythme lent de l'eau, sujet que nous sommes alors au spectacle des façades accotées défilant majestueusement sur les flancs de l'embarcation. Dans le film, n'interrompent ce défilé que ces brèves cécités faisant passer d'un monde à un autre. On semble être une fois dans une ville, aussitôt dans une autre. Comme si le film proposait des sauts quantiques, voire comme s'il accentuait cette nausée que l'on peut éprouver à découvrir combien le néolibéralisme (ou est-ici le communisme, ou une version hybride de ces deux régimes?) a produit des espaces stérilisés, peu propices à la vie, en tous points génériques, où qu'on aille. Tous les espaces que nous voyons défilé se ressemblent, non sans se distinguer très légèrement. Until est un peu plus typé du fait de la présence de tel ou tel détail : un échafaudage, un tuyau en plastique tombant du plafond d'une certaine manière... Ce qui unifie ces différentes salles filmées semble être l'état intermédiaire. On travaille ici ou du moins on a

travaillé, animé par quelque visée. Plane de facto la *valeur travail* qui a cours dans le communisme comme dans le néolibéralisme. Un travail cependant interrompu. Les ouvriers ne sont pas là, mais ils devraient revenir tôt ou tard... Le conditionnel est de mise.

L'autre film exploite également une prise de vue en travelling latéral, mais on le voit passer de l'examen d'une ancienne photographie au balayage d'un espace réel où serait suspendue la dite photographie. Le tout avec des curieux effets de distorsion 3D de l'image. On comprend que certaines des images que l'on voit dans le film renvoient à l'exposition même, comme s'il en était le compte-rendu en réalité augmentée. A moins que ce n'en soit le making-of ? Le trouble temporel ressurgit ici. Dans ce film, on voit notamment apparaître un personnage semblant tout droit sorti des années 1970 ou 1980. On dirait qu'il s'entraîne à défier les lois de l'attraction en vue de quelque voyage dans l'espace, tout harnaché qu'il est.

Ces deux films ont tôt fait d'aviver en notre cerveau les petites cases qui concernent l'Union Soviétique, notamment en ses ambitions spatiales. U.R.S.S. sous l'emprise de laquelle évolua la Géorgie de 1921 à 1991, pays d'origine de l'artiste. L'atmosphère du lieu à la Tarkovsky, partagé entre grandes aspirations et décadence, gonfle cette même voile. Tout.e artiste emmène avec elle/lui, partout où elle/il va, son monde. Ce monde, aussi grand soit-il, entre dans une valise. Dans une poche même. Et le succès de ce projet est certainement à chercher dans la connivence que l'Union Soviétique et Venise peuvent soudain avoir, en matière de grandeur et de décadence.

Une autre surprise de taille concoctée par Tolia Astakhishvili est que, contrairement aux apparences, son exposition n'est pas monographique mais bien collective. Une série d'autres artistes sont à l'oeuvre ici, malgré la grande homogénéité de l'ensemble, certes renforcée par la puissance du lieu qui fait beaucoup pour unifier le tout. Il s'agit de Ketuta Alexi-Meskishvili, Zurab Astakhishvili, Thea Djordjadze, Heike Gallmeier, Rafik Greiss, Dylan Peirce, James Richards et Maka Sanadze. On apprend en lisant l'interview réalisée par Hans-Ulrich Obrist, imprimée dans le catalogue de l'exposition, qu'il s'agit là d'un trait récurrent de la pratique de l'artiste. Plus d'une fois, elle joue cette carte de l'artiste qui collabore, qui convie, notamment avec des personnes très proches, comme ses propres père et mère, aussi artistes. Son père ayant la particularité d'être « devenu » artiste, sous l'influence de sa fille. Après avoir mené une carrière de médecin, il se serait mis au collage avec une certaine application, lit-on dans l'interview présente dans le catalogue. Généalogie créative inversée en soi assez troublante. Tout cela fait que le travail de Tolia Astakhishvili met la critique à l'épreuve : quand bien même on nous distribue un plan à l'entrée qui nous indique peu ou prou qui a fait quoi, on se trouve comme invité à estimer que ce que l'un ou l'une a fait vaut pour l'autre. Les amis de mes amis sont mes amis. Les oeuvres de mes amis sont mes oeuvres, et les miennes sont les leurs. Telle est l'originale ligne de conduite qu'on nous invite à emprunter ici, et que donc, on emprunte, se tenant pour dit que telle oeuvre réalisée par un autre artiste, est sienne, partage un esprit.

Dans l'homogénéité, paradoxale, de cette exposition, on serait tenté de relever là aussi des traces inattendues de communisme. Et si pas, de voir confirmer comment la pratique de l'artiste progresse sur une fine ligne de crête séparant le générique du particulier, le collectif de l'individuel. Le tout avec un souffle, avec un profondeur quasi psychanalytique. Car tout son projet est littéralement hanté : par les présences déclarées des autres artistes, par l'aspect du lieu, par une force qui nous fait dériver, nous fait perdre la rive ferme du langage, dont une des premières fonctions est d'identifier et donc de circonscrire.

Il faut conserver ce terme de psychanalyse et voir comment l'exposition semble en user, non pas tant à l'échelle d'un individu (encore que l'engagement du père et de la mère de l'artiste dans ses propres projets puisse nourrir cette approche), mais à celle d'un groupe dont le dénombrement serait confus. Si diffus que ce pourrait être soudain l'humanité même. La psychanalyse contamine en quelque sorte le communisme dans cette pratique, et vice-versa. On le remarque également dans la présence, récurrente de photographies de personnes qui sont égarées ici et là dans les salles d'exposition, voisinant des objets qui sont tantôt des ready-mades non déclarés, les traces archéologiques du passé du lieu, tantôt des oeuvres d'art, cependant plus centripètes que centrifuges, oeuvres ne vitupérant pas leur statut, mais le murmurant. Apparaissent sur ces photographies des visages qui nous sont inconnus, même si on se reconnaît facilement en eux. Visages connus du photographe cependant, et nous, témoins invisibles de cette connivence, nous trouvant de facto inclus dans cet espace à la fois rassurant et inquiétant de la photographie, espace à la fois solidaire et nihiliste (ce qui signe bien les deux extrêmes du communisme). La photographie prise équivaut ici à la photographie observée. Où observer vaudrait pour faire. Ce sont souvent des tirages 10 x 15 cm, ceux qui racontent des histoires de famille. Mais ces histoires ne tiennent que le temps de la vie des témoins. Les témoins à peine disparus.e.s, voilà ces récits basculant dans l'abîme (ou accueillis dans le commun, si l'on prend un angle moins dramatique). Dans l'abîme d'un genre humain sans plus d'attache. Un genre humain en général. Genre humain « communiste », au sens historique aussi, tant on est tous rendus sériels, subsumés par quelque système politique sans responsables, sans visages, qui dérape, est sujet à l'entropie, à la dystopie, nous dépasse.

Une autre opération consistant à troubler les contours de la personnalité tient dans le fait que l'artiste, dont on apprend également dans le catalogue qu'elle a pour médium principal le dessin, conjugué dans des installations, se plaît à exposer parfois des travaux qu'elle a réalisés enfant ou adolescent. Sans que ne soit établie, là non plus, une hiérarchie. A quel âge de notre vie est-on sensé s'identifier, semble-t-elle dire ? Pourquoi faudrait-il créer une hiérarchie des âges ? Pourquoi ne pas penser un communisme de l'âge, à plus forte raison dans le champ créatif, qui est volontiers sans âge ? Telles sont les questions qui découlent de ses choix.

On dirait qu'elle agit aussi sur les catégories de l'art, non seulement entre art et non art, comme expliqué précédemment, mais aussi sur ce qui serait identifié comme un art classique d'une part et un art d'avant garde de l'autre. Et Dieu sait si le monde soviétique aura su, au vingtième siècle, alterner ces deux formes d'art, que l'on songe au réalisme soviétique d'une part, et au constructivisme de l'autre. Cette équivoque sur les catégories semble intervenir chez elle d'abord dans cette conjonction de l'installation et du dessin. Quand on s'approche de ses dessins, on note comment ils peuvent relever d'un certain classicisme, sans être pour autant du réalisme soviétique, on s'entend. On suggère ici que ses dessins dévoilent souvent des corps, soumis à des tensions psychiques, voire sexuelles. Un peu comme s'ils empruntaient à Antonin Artaud, Unica Zürn ou Alberto Giacometti. Des ressorts désormais classiques, dirait-on, d'expressionnisme. Cependant, l'artiste a des manières assez alternatives d'encadrer et/ou d'exposer ces dessins. Dans l'exposition, il y a notamment une salle où des dessins encadrés dans des boîtes de plexiglas sont nonchalamment éparpillés sur le sol, au risque qu'on marche dessus. Dans d'autres cas, on découvre des encadrements inhabituels en bois brut très épais, ou des dessins sur des bâches en plastique. Il y a donc d'abord un geste (classique) de dessin, et ensuite une décision qui les propulse dans un registre d'installation bien moins classique, plutôt grunge.

Une autre particularité de ses dessins, qui se reflète à plus large échelle dans le projet, est que ce sont des dessins à peine esquissés sur le support, laissant le loisir à celui-ci de faire montre de sa matérialité, avant d'être image. Dans le coeur du dessin, il y a donc déjà cette dynamique entre quelque chose qui est posé et quelque chose qui fuit, s'étirole, s'évade. Quelque chose qui relève de l'art et de l'émotion et quelque chose qui est si brut et prosaïque (ici la feuille vierge, ailleurs l'espace abandonné même) qu'elle s'exclut de toute émotion. C'est ce qui accentue la sensation de hantise, de fantôme : ce contraste émotionnel, cette dichotomie dans l'incarnation.

Toujours dans l'interview d'Obrist reproduite dans le catalogue, on apprend que l'artiste a comme méthode de passer un temps long dans le lieu préalablement à l'exposition. Littéralement d'y séjourner, d'y faire une résidence. On croit comprendre ici qu'elle a vécu dans ce palais vénitien au mois de janvier 2025, pendant plusieurs semaines. Comme si pour exposer, il fallait hanter. Ce séjour d'im-



prégnation vénitienne semble s'être mué, dans l'exposition, en un propos additionnel sur la ville. C'est tout le second versant du projet qui semble s'ouvrir là. Comme si dans le revers du gant, elle s'était aussi penchée sur la question vénitienne en général, au-delà de tout ce que le palais lui donnait déjà. Bien entendu, ce n'est pas un discours continu ou attendu sur Venise qu'on perçoit ici. Mais un propos de la même teneur que le reste : un propos fait d'imprégnations, de dilutions. S'imprégner de soi, y compris des parts de soi qu'on ignore, qui nous remue ; s'imprégner des autres ; s'imprégner du lieu ; et enfin s'imprégner de la ville. Comme si, pour raconter la ville, il s'agissait de relater les moments lors desquels la ville aurait habité le corps de l'artiste, s'y serait diluée. Dans l'exposition, cela semble prendre une dimension topographique et architecturale. Quoi de plus logique, puisque Venise vous stimule spontanément sur ces deux plans. Relatons ici quelques situations de l'exposition qui, mises bout à bout, disent Venise.

Au rez-de-chaussée, dans l'espace principal fait de deux pièces formant un volume continu, traversant, on parvient d'abord dans une salle baignée d'une lueur jaunâtre, provoquée par la disposition sur les vitres de feuilles de papier de type calque, maculées de signes apparentés à des graffitis. De derrière ces voiles semi opaques, agit une source lumineuse dont on ne sait exactement dire au vu de sa tonalité si elle est artificielle ou naturelle. Même la lumière, en somme, est sujette à l'ambiguïté. Dans cet espace jaunâtre plutôt dégagé, on note la présence de morceaux de tôle d'aluminium ondulées, découpées sommairement, et dressés à la verticale (en réalité, une oeuvre de Thea Djordjaze, mais qu'importe l'autrice spécifique de tel versant de l'installation, nous l'expliquions plus haut). Ces volumes sont rassemblés le long d'un mur latéral et on y trouve également des ballons de football dégonflés. Toute la « scène » a tôt fait d'évoquer l'un de ces campos en bordure desquels s'élève telle ou telle église que les flèches d'aluminium ici présentes incarneraient. Le campo de San Giovanni e Paolo par exemple. Quiconque arpente Venise sait aussi que ces campi sont en été les zones où le soleil vous étirent (d'où cette lumière jaune, envahissante) et les ter-

rains de jeux favoris des jeunes footballeurs de la ville (ce que les ballons dégonflés rappellent).

Sur le côté de cette installation, une porte s'ouvre sur un espace d'où émane une autre lumière jaunâtre, plus forte. On pénètre dans ce qui s'apparente à un *cagibi*, courant jusque sous l'escalier qui monte à l'étage. Au mur de cet espace exigu est accrochée une grande oeuvre encadrée, classiquement dirait-on. Sauf que son emplacement est paradoxal quant à sa taille. L'oeuvre ne peut réellement être appréhendée avec du recul. Ce faisant, d'oeuvre encadrée, elle semble passer au statut de fresque, tant elle fait corps avec l'architecture au lieu de s'en distinguer. Cette allusion à l'art de la fresque, ou disons de la peinture murale, si répandu à Venise, est confirmé par la nature de l'oeuvre même (ici un C-Print contrecollé et encadré de 2010 intitulée *Prospective dream* d'Heike Gallmeier). On dirait qu'on est en présence de la photographie d'une peinture. La sensualité de la matière peinte est mise à distance par une impression. Comme si on rêvait ou hallucinait une fresque. Des spots lumineux sont dirigés vers le dessous de l'escalier, qu'un muret complète. Et le vide ainsi créé, en son éclairage, vient stimuler notre imagination et y faire naître l'idée d'une crypte...

Dans l'espace adjacent, nous faisons face au podium en plaques de gyproc, évoqué plus haut. Un examen plus attentif de ce volume dévoile la présence incongrue de couverts, non pas posés sur le volume, alors envisagé comme une table, mais intégrés à celui-ci. Fourchettes, cuillers, couteaux sont incrustés dans le plâtre, affleurant à ras de celui-ci. Le tout étant voisiné par une impression sur tissu, tombant tel un rideau coloré, diaphane, devant l'une des baies vitrées de cet espace (une oeuvre de Ketuta Alexi-Meskishvili). Cet ensemble évoque cette fois un banquet, dont Venise est et fut coutumière. Mais aussi, en quelque sorte, cela évoque la pétrification de ce même banquet. Comme si l'objet portait d'emblée deux passés. D'abord un passé plus ou moins proche (les restes d'un dîner de la veille ou d'une veille plus ou moins éloignée dans le temps). Ensuite un passé quasi renaissant, où tel repas, théâtre d'une réunion de personnages influents, aurait été immortalisé dans la pierre par quelque sculpteur. Et Venise, avant même sans doute d'être une ville emplie de peintures, est constellée de sculptures et de bas-reliefs de pierre et de plâtre.

Un détail encore mérite d'être mentionné : on apprend, dans le feuillet d'exposition cette fois, qui ne contient que le plan avec les oeuvres et leurs légendes, ainsi qu'un bref texte introductif d'Obrist, que ce podium en gyproc fut réalisé ici avec des plaques issues d'une précédente installation de l'artiste, intitulée *when the others are within us*, présentée en 2024 à New-York. Dans une logique de réemploi donc. Ce qui surprend, dans la mesure où une plaque de plâtre est le matériau le plus pauvre et le plus répandu qui soit. Ce qui n'inviterait nullement au réemploi, mais plutôt à un nouvel achat. Le coût d'un transport entre New York et Venise pour de vulgaires plaques de plâtre devant être rédhibitoire. Mais bien sûr, l'artiste ne fait pas ces calculs basement économiques. Elle semble vouloir miser sur l'énergie ésotérique dont se charge un matériau, ayant une valeur à ses yeux. D'où ce réemploi qui, dans le même temps, parle intimement de Venise. En effet, cette puissante ville de marins est connue pour ses pillages à travers la Méditerranée. Un lion sculpté flanquant l'entrée de l'Arsenale est connu pour avoir été pris à Constantinople et ramené à Venise. Il a même sur son épaule des signes vikings, gravés autrefois par ces flibustiers du nord, descendu jusqu'en cette lointaine Turquie et ayant marqué ce lion de leur emprise, sans qu'ils n'emportent toutefois la sculpture. Ce que firent plus tard les vénitiens, emmenant fortuitement avec eux cette arrogante marque d'un précédent conquérant. Du reste, au sein de la lagune même, le démantèlement pour réemploi fut un sport local très prisé. L'île de Torcello par exemple, emplacement primitif de l'habitat lagunaire, était autrefois bien plus bâtie. Mais ses édifices furent démantelés pour permettre la construction d'autres maisons et palais à Murano et Venise qui se développèrent à sa suite. La lagune porte donc toute une mémoire cumulative, faite de transplantations successives, les corps fantasmatiques de bâtiments se trouvant masqués en d'autres constructions.

Les allusions à Venise, en une fine lecture de son état passé et actuel se poursuivent tout au long de cette subtile exposition, dont l'un des mérites est de nous montrer que la notion d'écosystème, où des éléments se chevauchent, se mêlent, se dynamisent, ne recouvre finalement pas seulement le monde naturel, mais aussi ce qu'on pourrait nommer le tissu humain, fait de ces connivences secrètes qui nous lient, dans ce que nous sommes, ce que nous faisons, ce que nous avons été, ce que nous avons fait, par delà toute morale exclusive, toute narration univoque.

Jena Tausen

Tolia Astakhishvili
to love and devour
8 Mai-23 novembre 2025
Nicoletta Fiorucci Foundation
Dorsoduro 2829, Venezia
<https://nf.foundation/>

Rencontre avec Eric Lambé: *Muséum* ou la visite oubliée.

Muséum peut évoquer une déambulation en solitaire, ce qu'il se passe dans ce lieu, autant que ce qui ne s'y passe pas. C'est la visite silencieuse, le temps d'une lecture (ou de plusieurs, au départ de pages différentes), d'un livre qu'on peut déplier comme une boîte mentale, de façon à en découvrir les chambres et les antichambres. Semblent s'y déployer les pièces uniques et multiples de notre pensée, autant que les absentes. Dans ce voyage, l'intérieur peut être aussi noir que l'extérieur, mais l'ensemble du parcours est haut en couleurs irisées. Celles-ci viennent donc donner à la lecture son amplitude et sa dynamique. On y découvre certains tableaux, certaines sculptures qui occupent ces pièces oubliées : ici des Magritte, là des corps moulés par Duane Hanson. Mais force est de constater qu'on ne les avait pas vus comme cela auparavant : leur efficacité muette participe à des séquences, pour une déambulation dans un récit subjectif et sans paroles qu'on aimerait résoudre, tel un rêve qui ne dissipe pas. Quand on lit *Muséum*, l'espace commun est l'immobile et son plus vaste orchestrateur, de raison comme de déraison, est le temps ineffable qui s'écoule. La lecture déploie l'espace mental du lecteur, tout comme on le suppose celui de l'auteur. Dans ses dessins, Eric Lambé sait placer le "je" à la troisième personne. Et l'architecture dessinée par Giotto qui apparaît ponctuellement dans l'album semble indiquer le nombre de plans ingénieux qui peuvent composer l'image et permettre de lire et dessiner conjointement, c'est-à-dire d'enchaîner les passages qui mènent d'un voyage à l'autre. Du volume, nous passons au plan et inversement, du simple, nous passons au multiple. La pensée se fixera peut-être sur certains tableaux restés dans le musée quand plus personne n'y est resté. Les visages introspectifs dessinés y deviennent figures défigurées de l'imaginaire. Avec *Muséum*, parler, voir et entendre deviennent des objets rêvés et figurés.

Annabelle Dupret : J'ai plongé dans *Muséum*. De nombreuses questions me sont venues. Mais dans un premier temps, je voulais t'interroger sur les images qu'on y trouve. Je voulais aussi surtout savoir quel a été ton processus pour y aboutir ? Quelles sont les étapes qui en ont jalonné la réalisation ?

Eric Lambé : C'est un livre qui, en gros, s'est réalisé en deux temps principaux. Le point de départ remonte assez loin, à savoir au moment du covid, autour de 2020. C'est à ce moment que je me suis mis à en dessiner les séquences. Il n'y avait aucun scénario préétabli, c'était véritablement une naissance de séquences et d'images qui apparaissaient conjointement à ce que j'appellerais le fond. Comme je suis auteur de bande dessinée depuis longtemps, ma réflexion en est venue à se faire directement en séquence. Cela se produit dans une forme d'immédiateté. J'avais dessiné ces séquences dans une énergie assez directe, sans chercher à avoir un fil conducteur préalable, si ce n'est, dès le départ, la notion de musée qui sous-tendait l'ensemble. En fait, il y avait aussi, au départ de ce livre, la visite de l'exposition "Hyperréalisme", au musée de la Boverie, à Liège. Cependant, je n'étais pas du tout amateur, ni vraiment connaisseur de l'hyperréalisme. Et j'ai été fasciné par les sculptures exposées, notamment celles de Duane Hanson. Elles occupent donc une place choisie dans le livre.

Un phénomène important, c'est que, quand je l'ai visité, et ensuite dessiné, cet espace du musée m'a semblé encore plus réaliste que le monde lui-même. Par ailleurs, c'est un musée tout vitré, ce qui constitue une image forte. Ce sentiment global m'est venu en me promenant dans les salles, face à ces sculptures hyperréalistes qu'on croirait vivantes. Or, elles ne le sont pas du tout. Celles-ci me sont apparues plus vivantes que les vivants. C'était une expérience hors du commun, voir quelque chose de très vivant, dans quelque chose qui ne l'est en fait pas du tout. Le musée devenait donc un espace possible pour exprimer un sentiment de vie, alors même qu'il est plutôt considéré comme un cimetière (un beau cimetière). Les architectures des musées sont belles en général. Tout le monde est beau dans un musée. C'est un monde suspendu. Et pourtant, en même temps, c'est un lieu mort, un lieu où nous rangeons les œuvres d'art.

Outre la place du musée dans le livre, cela faisait aussi 25 ans que j'avais pris le pli de faire des dessins dans le métro. Je cherchais depuis longtemps à représenter les gens dans le celui-ci. Le métro et le musée représentaient pour moi deux lieux de départ très porteurs. Vivant à Bruxelles, ça m'était très accessible. J'ajouterais que dans le métro, on trouve un mélange de population, alors que dans le musée, il y a comme une sélection. Ça me semblait donc deux points intéressants, deux pôles assez différents et porteurs. Avec *Muséum*, c'est intéressant de noter qu'on parle de déambulation dans un musée, et qu'à mon sens, ce livre permet aussi cette déambulation. Je pense qu'il faut vraiment voir cela livre comme un assemblage de séquences dans lequel on peut voyager.

Dans le processus de réalisation et dans la lecture, j'y vois également un aplatissage du fond et de la forme, c'est-à-dire la possibilité de créer une connexion entre les deux. Ce n'est pas de l'écriture automatique. Je préfère ne pas utiliser cette expression. Je dirais plutôt qu'après 35 ans de pratique de bande dessinée, mon esprit, aujourd'hui, pense d'emblée sous la forme de séquences et de bandes dessinées. La connexion entre le fond et la forme se fait quasiment instantanément. Disons que l'idée de la suite d'image, de

la séquence naît en même temps que ce que je raconte. C'est d'autant plus vrai que c'est une technique extrêmement simple : c'est de l'encre et du papier.

Pour revenir au livre, il y a eu deux grandes étapes. La première étape s'est déroulée au moment du covid, où j'ai réalisé entre 70 et 80 pages. C'était un ensemble de séquences qui n'était pas ordonné. Mais pendant cette période, je les ai rangées dans un tiroir, car je ne savais pas comment organiser tout ça. C'est seulement, il y a deux ans, que je les ai ressorties, c'est-à-dire trois ou quatre ans après les avoir réalisées. J'ai donc rouvert le tiroir, j'ai sorti les planches, et je les ai mises au sol. C'est là que j'ai commencé à rechercher un ordre. J'ai repris des pages, et j'en ai supprimées d'autres. J'ai aussi masqué plusieurs images : certaines cases sont devenues noires (par exemple dans la séquence des chiens). Donc j'ai supprimé des pages, j'en ai également un peu retravaillées, mais pas tant que ça



au regard du nombre de planches déjà finalisées.

Annabelle Dupret : Est-ce que le thème de la "folie" imprègne aussi le livre ? C'est en tout cas ce que j'ai vu et lu pour ma part avec la première séquence qui entame la lecture : ce renard qui entre dans une zone d'ombre, qui entre dans l'invisible. Ce renard qui semble entrer dans l'ombre d'une rétine, d'un regard, d'un individu. À la lecture, on pense être initié à un voyage dans le doute, à un voyage dans l'inconnu, dans la zone d'ombre inexplorée, dans la psyché. C'est-à-dire dans un monde qu'on ne peut pas simplement décrire comme on observerait un paysage, d'un point de vue extérieur. C'est comme si le sujet qui explore devenait, en même temps qu'il explore, le territoire inconnu à explorer. Et dans ce chemin, on quitte les certitudes.

Eric Lambé : Le livre est véritablement une entrée dans un musée qui est un musée mental. Nous avons façonné le livre de cette façon : les gardes, où l'on voit de part et d'autre du volume des pages, une oreille droite et une oreille gauche, sont parties prenantes de cette conception d'ensemble.

Annabelle Dupret : Mon point de vue est que l'image représente une voie royale pour aborder la psyché, l'inconscient.

Eric Lambé : Tout à fait. Cela dit, dans ma pratique, il s'agit plutôt de développement de la séquence que de l'image. Je dirais même, des séquences. J'ajouterais que je n'utilise pas spécialement les mots pour les mettre en ordre. Or le dessin se prête par-dessus tout à cela. C'est une voie riche pour cela, selon moi. Quand on est dans un acte qui conjugue le fond et la forme à la fois, comme le dessin, quand on est dans la rapidité pour cela, ce sont vite nos propres obsessions qui font surface. C'est aussi un livre très introspectif (ou intime, je ne sais pas si on peut dire ça), mais il est ouvert sur le monde. Je pense véritablement que c'est un mouvement et un rapport qui vient de l'intérieur vers l'extérieur, et inversement, qui s'est établi.

Annabelle Dupret : À propos de ce rapport intérieur/extérieur, je vois également une place prépondérante que tu accordes à l'architecture dans tes planches. Je pense en particulier à ces

représentations de bâtiments de la Renaissance.

Eric Lambé : Oui, ce que tu vois, ce sont des planches venant de Giotto, c'est-à-dire de la Renaissance italienne.

Annabelle Dupret : Oui, cet aspect intérieur/extérieur y transparait très fort, tout en se présentant sous la forme d'une image plane. Tout ça m'invite à te questionner sur ta culture visuelle. Qu'est-ce qui t'a poussé à choisir ces images en particulier pour ton livre ? Où les as-tu trouvées ? Comment la sélection s'est-elle faite ? C'est très épuré, il y a une synthèse qui transparait.

Eric Lambé : Toutes les images qui sont dans le livre sont des images que j'ai vues ou qui m'ont touché à un moment donné. La séquence du renard est venue d'un extrait que j'avais vu sur les réseaux sociaux, d'une personne qui avait filmé un renard la nuit. C'était une séquence très courte. C'était une scène obscure et les yeux très brillants du renard m'ont impressionné. J'avais trouvé cela très beau. Le moment où je l'ai regardée était bien antérieur au moment où je l'ai dessinée.

Les dessins reprenant Giotto viennent d'une série de fresques qu'il a réalisées à Florence. Car à 14 ans, je suis entré pour la première fois dans une option art à l'école, en humanités et mon premier cours d'histoire de l'art était sur la Renaissance italienne. Et ce cours a changé ma vie. À mon avis, c'est de cette façon que mon parcours est fort lié à la bande dessinée, mais également, et c'est important de le souligner, à l'histoire de l'art. Les deux se sont placés de manière importante dans ma vie. Nous avons donc fait un voyage à Florence où j'ai découvert les fresques de Giotto, et c'est resté un choc visuel très fort d'adolescent.

Cette séquence était en fait distincte, elle n'était pas destinée à être dans le livre. C'est plutôt quand on a assemblé les planches et que nous devions opérer des passages, des transitions, que j'ai fait ce choix. J'apprécie d'autant plus ces dessins qu'ils proviennent d'une époque où on n'adoptait pas encore la perspective à deux points de fuite. Cela m'intéressait aussi de retenir l'architecture, en mettant de côté tout ce qui est religieux.

On trouve aussi une maison moderne à la fin du livre. C'est un bâtiment moderne proche du bar du matin à Bruxelles. Ce bâtiment était tellement grand qu'il faisait de l'ombre sur la terrasse du bar. C'est comme ça que m'est venue la séquence avec le vieux, ainsi que moi qui prend la photo du bâtiment. J'ai modifié le bâtiment, il n'est pas exactement comme cela. Ces architectures modernes, assez froides, c'est à la fois très beau, et à la fois très inhumain. J'aime assez bien cela aussi.

Annabelle Dupret : C'est une parenthèse, mais c'est intéressant de voir comment certaines architectures peuvent à la fois paraître inconciliables avec nos vies, et pourtant, nous refléter très fort quand on les voit en deux dimensions.

Eric Lambé : Pour aller plus loin, j'aime bien l'idée du livre comme une architecture. Au final, ici, le livre, c'est le musée. Le livre se présente comme une boîte. Cet aspect est revenu souvent dans mes réalisations. Le fils du roi se présente également comme une boîte à mon sens.

Annabelle Dupret : Dans "Le fils du roi", à un moment, nous n'avons plus besoin de regarder le livre en séquences. Pourrait-on parler du passage à la couleur dans ton livre ?

Eric Lambé : Il faut dire que je n'arrive plus à concevoir des livres en noir et blanc. La couleur, c'est quelque chose de très difficile à utiliser, on devient vite trop réaliste, car le réel est en couleur. Avec le noir et blanc, le décalage est d'office induit, et cela crée l'univers du livre. Avec la couleur, le risque avec la confrontation au réel est bien là. Le risque est donc alors d'aplatir la poésie. Selon moi, avec la couleur, il faut absolument être très poétique. S'il faut mettre un vert, je vais mettre autre chose. Si un ciel est bleu, je ne vais pas le mettre en bleu. Ce livre a donc contribué à un vrai plaisir de jouer avec la couleur. Cela apporte un élément à la fois très poétique et très expressif. Cela ajoute un côté pop également. Si le noir est ce qui est sombre, c'est la première étape du dessin, mais j'avais une vive envie que la couleur fasse son entrée, qu'elle soit là dans toute son amplitude, par bipolarité en quelque sorte.

Personnellement, la plupart de mes travaux fonctionnent en bipolarité, une chose permet de mettre sur le papier son contraire et ainsi de suite. La grande qualité d'impression du livre a permis de rendre ces couleurs très présentes. Pour moi, la couleur représente une pratique très instinctive, très intuitive. Ce n'est pas un travail mental, dans le sens conceptuel du terme. La couleur fonctionne par excellence avec l'émotion.

Entretien réalisé en octobre 2025.

Eric Lambé,
Muséum, FRMK, 2025.

POL PIERART

Mêmes et Autres murmures martelés

La galerie Bernard Bouche et la librairie Métamorphoses présentent conjointement l'œuvre photographique et picturale de l'artiste peintre Pol Pierart du 18 septembre au 18 octobre 2025 à Paris. Le choix rétrospectif détermine cette double présentation qui permet d'apprécier, selon la spécificité des lieux d'exposition, une peinture qui demeure confidentielle en France et qu'il importe d'aviser.

La galerie Bernard Bouche montre la peinture de Pol Pierart depuis 2002, pour un accueil qui ne manque jamais de piquer la curiosité esthétique de l'écosystème artistique parisien. Aussi, sommes-nous en droit de penser que l'actuelle association des espaces, entre la librairie et la galerie, puisse présenter à nouveau et de manière amplifiée, non seulement l'œuvre peinte, mais aussi une production de photographies qui complète ce que l'artiste écrit et déploie en peinture.

Les photographies montrent diverses scénographies d'aphorismes, alors que les peintures constituent une recherche *scripturale* d'un champ récurrent de mots. C'est le passage de la locution au vocable qui distingue la recherche exigeante que mène Pol Pierart depuis 30 ans, et c'est peut être ce qui le distingue de figures tutélaires auxquelles la comparaison est aisée, en songeant, aux mots entrecoupés de Pablo Picasso, aux dénominations paradoxales ou erronées de René Magritte, aux inscriptions éloquentes de Cy Twombly ou encore, aux écritures métaphoriques de Walter Swennen. Chez Pol Pierart, la phrase dans la photographie reste politique alors que le mot dans sa peinture déplie et rétracte, selon les formats, une dimension existentielle, philosophique que nous ressentons dans la structure même des lettres qui le composent.

Les avant-gardes des années 60 bouleverseront durablement la conception de la pratique artistique en mixant les disciplines du cinéma, de la peinture, de la littérature et de la poésie. Cette perméabilité deviendra effective parmi les formes d'expression alors émergentes, comme le montre, par exemple, le film de Marcel Broodthaers, *La pluie* (projet pour un texte), en 1969, où le fait d'écrire, conjugue celui de filmer à celui de la performance. Dans ce très court métrage en noir et blanc, tourné en 16 mm, le sujet et sa représentation s'estompent au bénéfice de la subjectivité de l'observateur, qui devient partie prenante de l'intention d'art, comme expérience nouvelle.¹ Ainsi, la pluie battante associée au flux de l'écriture rend dérisoire la figure de l'artiste démiurge en faveur de valeurs avant-gardistes, politiques et libertaires que le regardeur déterminera plus ou moins.

C'est en 1897 que Stéphane Mallarmé publiera le poème typographique nommé *Un coup de dés jamais n'abolira le hasard*.²



VIVRE, septembre 1997, acrylique sur toile, 155 x 172 cm

La mise en page organise la partition de la lecture, dotant les locutions et les mots de leur matérialité d'impression. La spatialité de cette versification libre et dénuée de ponctuation invite le lecteur à construire le poème de manière singulière et non directive. D'une autre façon, les divagations poétiques dans les romans d'André Breton, comme *Nadja* ou bien *L'amour fou*, relèvent de cette quête du libre arbitre. Quand l'auteur emprunte au corps du texte des bribes de phrases pour servir de légendes aux images, il use volontiers de l'équivoque pour ouvrir le champ des significations au croisement de l'interprétation entre ce qui est lu et vu.

La filiation des choix esthétiques reste indicielle, et ce qui advient et apparaît comme déterminant ne déclare rien qui soit linéaire. Quand Pol Pierart déclare : « *J'ai fait les beaux-arts, puis j'ai eu envie de faire tout autre chose, j'ai fait de l'art.* »³, nous comprenons que l'importance de cette énonciation, ne se trouve pas tant dans l'étude du précédent que dans le projet que cette formulation vise. Cette citation de l'artiste signifie : qu'elle est drôle, qu'elle est logique tant elle est paradoxale, et qu'ici se trouverait une clé de compréhension du ressort créatif de Pol Pierart. L'artiste représente des mots à la fois scandés et murmurés. Sa peinture bien qu'éloquente s'affilie à un *art pauvre*. Même si l'espace du grand format sert au mieux son expression, il est question d'y suggérer un champ lexical

qui développe des thèmes existentialistes, dont la prudence, la tempérance, la vitalité et le désenchantement dévisagent l'ordre intime de nos valeurs et de nos convictions. De fait, sa peinture évoquerait l'écriture d'un monde (le sien en vis-à-vis du nôtre), depuis le prisme de l'expression verbale, composée de lapsus, de fragilités, d'agilités, d'un humour correctif et rassurant. Il y a chez lui, le goût de l'oxymore et d'une communication implicite qui lui fait écrire un jeu de peinture.

L'art de Pol Pierart est une économie du mot et du *peindre* qui nourrit un monologue qui interpelle. Son aventure au long cours augure du temps qui passe au bénéfice d'une plastique et d'un vocabulaire qui résumant un art de la digression et du correctif. De fait, son art est un trait particulier, et un système de notation qui permet à l'amateur de peinture de déconstruire et de réarticuler, à sa guise, les paliers de lecture que l'artiste commet. Le fond conceptuel comme le fond pictural relèvent d'une ironie propre à Pol Pierart. Les supports effilochés, badigeonnés et additionnés des mots triturés de peintures acquièrent, par une lenteur de travail, une lumière qui inquiète l'ensemble. Certaines propositions sont tannées comme des peaux marquées. Elles présentent de réels moments de grâce en ce qu'elles unissent une qualité de percept, une musicalité sourde et percussive, un mot murmuré et martelé.

Jeanpascal Février

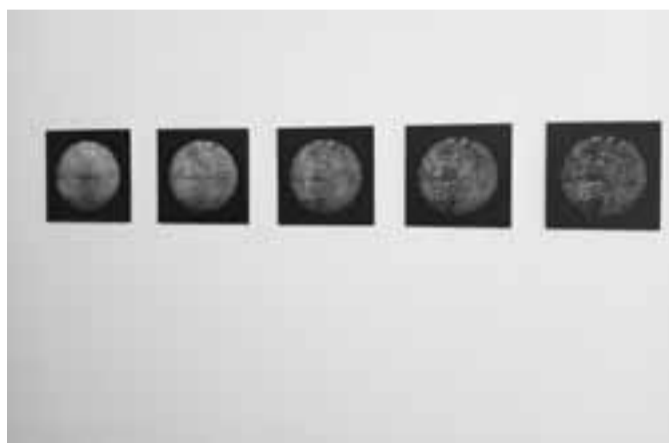
1. Marcel Broodthaers, *La Pluie* (projet pour un texte), film 16mm noir et blanc silencieux,
2. Stéphane Mallarmé, *Poème, Un coup de dés jamais n'abolira le hasard*, Editions Gallimard, juillet 1914, Paris, reproduit en fac-similé en août 2014 par la maison Gallimard.
3. Pol Pierart, citation entendue dans le contexte de la présentation d'une exposition de peintures et de photographies au théâtre de Namur, intitulée, *Noir, optimiste et jubilatoire*, juin-juillet 2020.

Galerie Bernard Bouche
123 rue vieille du temple 75003 Paris
Librairie Métamorphoses
17 rue Jacob 75006 Paris

18 septembre – 18 octobre 2025

Kamer Negen / K9

Cartographies en recherche de gémellités



Mappemonde en cinq vues estampillées chacune d'une empreinte digitale.
2022 Jocelyne Coster

Volontairement axée dans le champ de l'expérimental depuis son ouverture, la galerie de Baudouin Oosterlinck, collectionneur artiste, présente le travail de deux artistes femmes. Depuis de nombreuses années, un des principaux champs d'investigation de Jocelyne Coster et Chantal Vey se focalise sur le territoire cartographié. Si la première l'utilise en tant que méthode d'exploration mettant en dialogue l'empreinte du corps, le sien ou celui de ses proches, avec l'universel, en l'occurrence le champ terrestre; chez Chantal Vey au contraire le sismographe de sa cartographie tisse sa toile autour d'un personnage qui hante son parcours personnel depuis des années: Pier Paolo Pasolini. L'œuvre et la vie du cinéaste italien l'obsèdent au plus haut point. Une de ses dernières cartographies concerne le roman *Petrolio* qu'elle revisite pour le 50e anniversaire de la disparition de PPP, tel un enquêteur à la recherche de liens dans un constant souci de lever le voile sur un mystère. Pour ces deux artistes ce sont des allées et venues de corps dans l'espace et dans le temps.

L.P.

Kamer Negen / K9
Rue Robert Boisacq, 9
B-1330 Rixensart

Les samedis et dimanches du 15.11.2025 au 14.12.2025 de 14 h à 18 h.
les week-ends 14h-18h.

Finissage musique expérimentale Florence Cats le 14.12.2025 à 17h.
Rue Robert Boisacq, 9
1330 Rixensart



Série de 9 planches cartographiques retraçant le dernier roman «Petrolio» de Pier Paolo Pasolini.

MICHEL COUTURIER

POESIE D'UNE DERIVE URBANISTIQUE



Michel Couturier, *La friche, la galaxie*, 2022, video-still © Michel Couturier

A la Centrale for contemporary art (Bruxelles), la friche la galaxie, offre une traversée subtile dans la pratique de Michel Couturier. L'exposition, curatée par Colette Dubois et Tania Nasielski, met l'accent sur les vidéos et les dessins de l'artiste.

On attendait depuis longtemps une exposition institutionnelle consacrée à Michel Couturier permettant d'explorer la qualité et la richesse de son travail. Celle-ci permet de pointer la cohérence de sa démarche et sa manière si singulière d'appréhender les transformations des territoires liées à l'urbanisation, tant d'un point de vue esthétique, poétique que politique.

Certain-e-s ont d'abord rencontré la pratique de Couturier par le biais de ses vidéos, produites à partir des années 80. Certain-e-s l'ont approché par ses dessins dans lesquels trônent les silhouettes d'éléments urbains caractéristiques des villes modernes. D'autres encore découvriront son travail, grâce à cette exposition, dans un rapport de va et vient entre ces deux médiums.

Tania Nasielski : « *j'ai rencontré Michel avant qu'il ne commence ses dessins et j'ai tout de suite aimé son regard à la fois doux et lucide qu'il portait sur le monde qui l'entoure. Notre première collaboration remonte à 2009 pour l'exposition Looking for Clues au 105 Besme dans laquelle étaient montrés pour la toute première fois ses dessins. Il ouvrait un nouveau champ dans sa pratique, dans le prolongement de ses photos et vidéos. Il est parvenu à extraire des éléments familiers du paysage urbain pour en faire des signes. C'est dépouillé, simple et poétique. Ce que j'aime dans son travail c'est son maniement des contrastes, du signe et du langage. Cette exposition menée de manière extrêmement fluide avec Colette a été programmée avant son décès et est fidèle aux choix de Michel. Il voulait montrer des pièces qui abordent son rapport au béton, ses dernières vidéos et, globalement, ses pièces les plus récentes qui constituent le cœur de cette présentation.* » (1)

Michel Couturier a entamé son travail artistique à la fin des années 1970 par de la vidéo et de la photographie. Les silhouettes découpées de pylônes, paraboles et autres objets typiques des paysages contemporains, qu'il révèle dans ses dessins à partir de 2009, proviennent de ces premiers travaux. (2)

En Belgique, au début des années 1970, dans le champ des arts plastiques, la vidéo apparaît avec des documentaires et des films d'artistes. Grâce à des outils d'enregistrements faciles et peu coûteux (3), elle permet un accès à l'image filmée plus direct qu'au moyen de la pellicule. Michel Couturier fait partie de cette génération qui assiste à la naissance d'un nouveau médium. Il est un spectateur assidu de l'émission *Vidéographie* de la RTBF-Liège qui diffuse, pour la première fois en Europe, entre 1976 et 1986, de l'art vidéo international. Cette émission deviendra par la suite une structure de production pour les artistes. Actuellement, ARGOS – centre pour les arts audiovisuels basé à Bruxelles – rend hommage à l'émission culte avec l'exposition *Rewind, Replay : Vidéographie*. Coorganisée avec la SONUMA et en collaboration avec la SPACE Collection à Liège, elle propose une sélection d'archives, d'extraits, de compilations thématiques et d'œuvres vidéo pour souligner la puissance expérimentale de l'émission,

son esprit d'ouverture et sa capacité à explorer les sphères artistiques, technologiques et sociales.

Michel Couturier, tout en rêvant de cinéma et particulièrement fasciné par Pasolini et Godard, va réaliser quelques reportages pour la télévision en même temps que ses premières productions personnelles. En 1989, il réalise avec Marc-Emmanuel Mélon un vidéo-film sur les sculptures funéraires des grands cimetières européens, qui le place dans le sillage du documentaire poétique (4).

Le travail vidéo de Michel Couturier s'apparente au tableau vivant. Il réalise des prises de vue en continu qu'il juxtapose à la manière d'un diaporama. Il est imprégné par les longs plans-séquence et l'immobilité des espaces cinématographiques de Pasolini. Héritée du documentaire, cette approche permet l'immersion et la contemplation de réalités complexes. Pour l'artiste, cette manière de procéder en plans fixes, comme pour la photographie, induit la distance nécessaire avec le sujet, voire une forme de neutralité. A cette démarche de témoignage s'ajoute, au montage, un regard empreint de poésie et d'humour. Ceux-ci sont induits par le rythme, les contrastes entre les scènes, les artifices visuels et sonores ainsi que par les moments de silence et de contemplation absolue, au travers de plans particulièrement soignés.

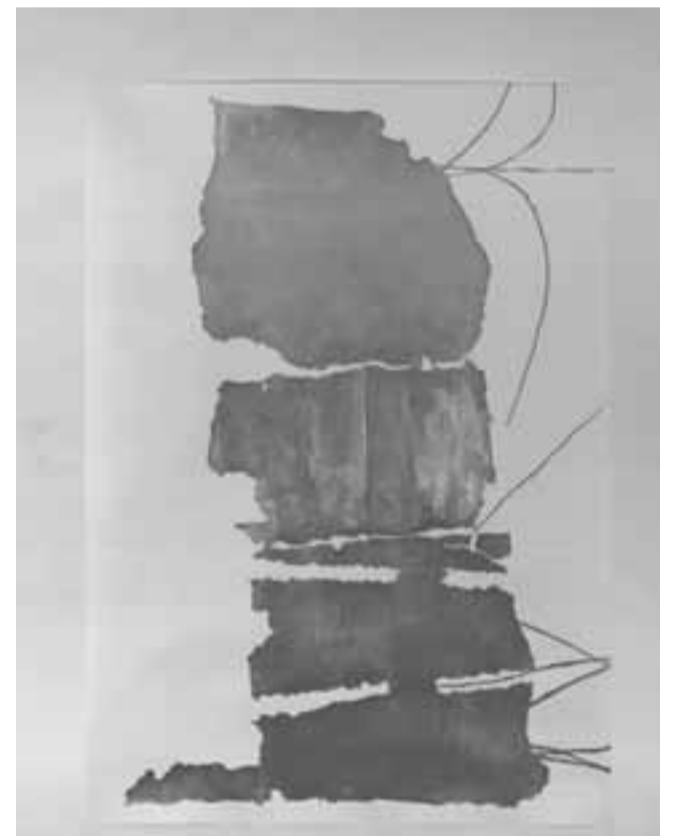
Le choix pour l'exposition s'est porté sur une sélection de cinq films produits entre 2006 et 2022. Ils montrent sa manière d'appréhender et d'arpenter les villes dans un contraste subtil entre passé, présent et futur. La série *Bonfires* (2006-2014) est dédiée à des balades collectives organisées dans les villes de Bruxelles, Berlin, Sofia, Venise, Valencia, Courtrai et Genève où des groupes collectent des matériaux combustibles pour allumer un feu à la tombée du jour. Cette lumière, fruit d'un geste collaboratif, devient un portrait singulier de chaque lieu traversé.

L'enlèvement de Proserpine (2018) est basé sur le mythe qui raconte que Pluton a enlevé Proserpine pour le conduire aux enfers sur les rives du lac de Pergusa. Michel Couturier explore les alentours du lac situé en Sicile. Il joue d'une dualité entre passé et présent, mythe et réalité, vitesse et lenteur, accentuée par la bande sonore qui transforme le paysage en un personnage muet porteur d'une menace à venir. Aujourd'hui, ce lac, situé aux côtés d'un circuit automobile, est déserté. Il devient la métaphore des enfers, la part gagnée par la civilisation sur la nature dans un récit aux accents écologiques. Les éléments urbains chers à l'artiste, tels les pylônes électriques, les caméras de surveillance, les éclairages publics et les panneaux de signalisation, révèlent la réalité du paysage contemporain. Michel Couturier, notamment par le choix de la colorimétrie, parvient à montrer cette réalité à la manière d'une fresque fantastique. Cette notion de fresque, au sens littéraire, est également présente dans *De hermosa corriente* (2019) qui aborde le rôle central joué en Argentine par le Rio de la Plata et le fleuve Paraná ; et dans *Est-ce là le centre ?* (2021) qui révèle les dessous de la Place St Lambert à Liège (sa ville natale) où sont ensevelis les vestiges d'une villa romaine.

Le travail de Michel Couturier est intimement lié à la littérature. Colette Dubois explique : « *ce lien est présent partout même quand il n'est pas visible. La vidéo La friche, la galaxie (2022) est marquée par*

le roman posthume Pétrole de Pasolini dont il emprunte la trajectoire dans Rome. Il utilise parfois des extraits de texte dans ses créations mais aussi ses lectures peuvent servir à préparer son travail en amont, et à repérer notamment les lieux à filmer dans une ville. Grand lecteur, les textes le nourrissent constamment, notamment ceux issus de la mythologie. A 20 ans, il est parti en Italie pour apprendre la langue, et son lien avec ce pays est particulier. Plus tard, il va lire les textes de ses auteurs préférés (Cesare Pavese, Erri de Luca, Pier Paolo Pasolini, Curzio Malaparte) en italien et acquérir une incroyable maîtrise de cette langue. » (5)

Lors de l'inauguration de l'exposition, Colette Dubois a d'ailleurs lu une citation de Pasolini traduite de l'italien par Michel Couturier : « *... derrière les traces bleues, mauves du paysage romain, derrière les vues urbaines intenses comme les plates-bandes qui se coagulent au pied du Pincio et du Janicule, vers des horizons de catacombes ou de volcans, derrière les échappées baroques, tortueuses, poissonneuses et marmoréennes, derrière les rangées d'arbres de la périphérie, parfumés de débris de verre, et les jardins roussis de salpêtre et de solitude, derrière les courbes célestes d'un Tibre national et festif ; et parmi les soupirs, les appels et les rires – tantôt proches, tantôt vertigineusement lointains, dans d'autres quartiers encore plus heureux...* » (6)



Michel Couturier, *Béton*, 2023, 154 x 108, feuille d'argent sur papier © Ph : Philippe De Gobert

La dernière réalisation vidéo de Michel Couturier, qui donne son nom à l'exposition *La friche, la galaxie* (2022), a été filmée à Rome. Elle témoigne de son intérêt pour les à-côtés afin de contrebalancer les images véhiculées sur les réseaux sociaux et guides touristiques, surtout lorsqu'on aborde une ville comme Rome. Il a cherché les terrains vagues sur lesquels Fellini ou Pasolini se seraient arrêtés aujourd'hui et a opté pour l'Est de Rome et ses quartiers populaires. Michel Couturier a également capturé les visages des bas-reliefs qui ornent les tombes de la *Via Appia*. Ils sont situés à la sortie de la ville, au sud-est, car il était interdit à l'époque romaine d'enterrer les morts au sein de la capitale. Ces visages dévastés par le temps renvoient à l'histoire singulière de ces ruines. Ils agissent dans la vidéo de l'artiste comme des témoins d'une mémoire mais également, dans une dimension plus politique, comme des observateurs/commentateurs d'une réalité actuelle. Cette création reflète la dualité de cet environnement fragmenté entre nature et culture, réalité et fiction, patrimoine et urbanisation, poésie et prosaïsme. Elle se traduit par une succession de plans filmés qui s'appuient sur le genre du paysage pour en révéler la déchéance, l'incongruité et même la poésie.

Colette Dubois explique que « *Michel avait ses propres échappées, une zone de liberté qui nourrissait son regard poétique et qui lui était absolument nécessaire. Il parvenait à apprivoiser les terrains vagues, les lieux de transits des marchandises, les parkings de supermarché pour les amener ailleurs. Ce n'est peut-être pas évident d'un premier abord mais la pratique de Michel, au-delà de la littérature, est certainement aussi imprégnée par la peinture italienne, notamment par les œuvres de Tiepolo.* » (7)

Les préoccupations de Michel Couturier autour des frontières, de la surveillance, du contrôle et des zones interdites témoignent d'une dérive urbanistique au service d'une société noyée dans une consommation effrénée et mondialisée. Dans ses dessins, les éléments caractéristiques de ces paysages deviennent des silhouettes, des personnages à part entière qu'il retranscrit au pastel, à la feuille d'or ou au bâton d'huile sur le papier. Ces signes se transforment alors en une poésie de l'urbain. On peut évoquer la série des fers à béton au pastel sec (2020) auxquels il redonne vie et qui font écho aux dessins de végétaux (*Roma*, 2023).

Les dessins de Michel Couturier isolent des dispositifs urbains familiers banals auxquels peu d'attention est portée d'habitude. Ces éléments bruts, grands et froids tels les panneaux publicitaires ou les éclairages urbains, qui pourtant peuplent les grandes villes, deviennent des motifs à regarder, voire à contempler. L'artiste parvient à leur donner une prestance qui les fait exister tout en révélant leur intérêt plastique et esthétique. Ces silhouettes deviennent les personnages à part entière d'une urbanisation sans limites, qui affirment leur présence tout en révélant une forme de fragilité et, par extension, d'humanité.

Jacques Cerami, son galeriste, encore très ému par la perte de son ami décédé en juin 2024, raconte que sa galerie, par son environnement (sur le rond-point de Couillet sous un pont d'autoroute et d'une zone commerciale à quelques kilomètres du centre-ville de Charleroi), est en quelque sorte le prolongement du travail de Michel Couturier. Ils avaient des échanges complices et Cerami se remémore cette histoire : « *il aimait me raconter la nouvelle Le bois sur l'autoroute (8), extrait du recueil Marcovaldo d'Italo Calvino. Marcovaldo, le personnage principal, n'a plus de quoi se chauffer et part avec sa famille chercher du bois dans une étrange forêt au bord de l'autoroute. Démunis, ils finissent par scier un panneau publicitaire pour subvenir à leurs besoins. Ce récit est très significatif du travail de Michel et il me ramène au côté humain qui est essentiel pour moi et qui oriente le choix des artistes de ma galerie. La première exposition que j'ai faite avec Michel était consacrée à ses dessins et j'ai été très frappé de comment de manière si juste il nous parlait du monde d'aujourd'hui. C'est après que je me suis intéressé à ses vidéos. Sa dernière exposition en Belgique dans ma galerie, en 2022, Voyages en Italie, témoignait spécifiquement de ce travail. La sélection s'était portée sur des vidéos tournées en Italie et l'attachement qu'on a tous les deux à ce pays était aussi quelque chose qui nous liait et je dois reconnaître que son italien était bien meilleur que le mien.* »(9)

L'exposition présente aussi le tout dernier travail de Michel Couturier qui use du même titre que son dernier film, *La friche, la galaxie* et qui constitue une parfaite synthèse entre image et dessin. En effet, cette série a été réalisée en 2023 et 2024 sur bases d'images captées pour son film dont il détourne, efface ou sublime des éléments par le biais de son ordinateur. Tous les principes déployés dans ses autres travaux sont activés dans une forme qui fait écho à la peinture de paysage. Il revisite le genre en révélant les lignes, les contours et les fuites dont il est si friand.

Celles et ceux qui le connaissent bien insistent aussi sur la drôlerie de Michel Couturier, qui le caractérisait et dont est empreint son travail. Cette manière si typique qu'il avait de ne pas se prendre au sérieux, de lever les yeux au ciel, qui lui a probablement permis d'observer mieux que quiconque ces immenses mobiliers urbains qui surplombent les passants. Cette fuite de son regard vers le haut lui a permis de ne jamais oublier de contempler la beauté du ciel comme étant la plus parfaite des échappées.

> L'exposition s'accompagne d'une édition menée par Colette Dubois qui a fait le choix d'une autrice, Marion Zilio, et d'un auteur, Pieter Vermeulen, qui portent tous deux un regard neuf sur le travail de Michel Couturier.

> Parallèlement à l'exposition de Michel Couturier, la Centrale propose l'installation *Gao* de Lázara Rosell Albear. Celle-ci témoigne, par le biais du quartier où elle a grandi à Cuba, de la trajectoire de ses habitant·e·s et de leur lutte collective pour affronter les défis du quotidien.

Nancy Casielles

A la Centrale for contemporary art :
> 22.02.26

- Michel Couturier, *la friche la galaxie*
- Lázara Rosell Albear, *Gao*

Centrale vitrine

> 07.12.25

Elias Cafmeyer, *Les gargouilles de Catherine*

Du 18.12.25 > 01.03.26

Grégoire Motte, *De Nacht van Witloof*

ARGOS:

> 21.12.25

Rewind, Replay: Vidéographie

Ed. La Lettre volée, 2025.

MICHEL COUTURIER, *La friche, la galaxie*, Bruxelles, Dir. Colette Dubois - Textes en FR, NL et EN: Tania Nasielski, Pieter Vermeulen, Marion Zilio - Design graphique : Esther Le Roy Studio

¹Extrait d'un entretien accordé par les commissaires de l'exposition, Colette Dubois et Tania Nasielski, à la Centrale, le 8 octobre 2025.

²Certains extraits de cet article sont repris d'un précédent texte que j'avais écrit pour l'exposition *Voyages en Italie* à la galerie Jacques Cerami, à Charleroi, en 2022.

³Au sujet de la naissance de la vidéo en Belgique, voir : DUBOIS, Philippe, MELON Marc-Emmanuel, *La création vidéo en Belgique (1970-1990)*, Paris, Points de repère, 1991.

⁴Sur la notion de documentaire poétique, voir : MELON, Marc-Emmanuel, « Documentaire poétique », in : DUBOIS, Philippe, MELON, Marc-Emmanuel, *La création vidéo en Belgique (1970-1990)*, Paris, Points de repère, 1991, p.58-63.

⁵Extrait d'un entretien accordé par les commissaires de l'exposition, Colette Dubois et Tania Nasielski, à la Centrale, le 8 octobre 2025.

⁶Le texte dont provient la citation s'intitule *Roma allucinante* (Rome hallucinante). Il a été publié dans la presse en 1951 (*Libertà d'Italia*, 9 janvier 1951) et repris dans le recueil de nouvelles *Agli dagli Rocchi azzurri* (Rome, Garzanti, 1965).

⁷Extrait d'un entretien accordé par les commissaires de l'exposition, Colette Dubois et Tania Nasielski, à la Centrale, le 8 octobre 2025.

⁸En 2010, il utilise le titre de cette nouvelle comme titre de son exposition chez Rossicontemporary, à Bruxelles.

⁹Extrait d'un entretien accordé par Jacques Cerami, à Charleroi, le 9 octobre 2025.



Vue de l'exposition, *la friche la galaxie*, Michel Couturier, Centrale, 2025 © Philippe De Gobert

NOUVELLE ADRESSE

“Changer l'art par ses marges”,¹ voici en quelques mots ce que charrie — à la fois comme intention et autres questionnements bouillonnants — la nouvelle initiative, portée par l'intermédiaire de l'asbl Mouvements Sans Titre et soutenue par la Fédération Wallonie-Bruxelles : *Adresse*. Sous un intitulé volontairement polysémique, cette nouvelle initiative inspire d'autres possibles, malgré une conjoncture particulièrement difficile et des conséquences probablement dramatiques en l'absence de financement culturel annoncé pour les quatre prochaines années. Face à l'incertitude, les démarches collaboratives représentent une réponse. À l'instar de la “recherche-crédation” dans le champ universitaire, les ambitions portées par *Adresse* revendiquent une complémentarité vertueuse des pratiques (artistiques, curatoriales, jusqu'à la réception qui en est faite). Curatrice et historienne de l'art établie à Liège, Sophie Delhasse a invité Thibaud Leplat — curateur associé de KOMPLOT vzw, Bruxelles — à collaborer au commissariat de ce projet. *Adresse* entend ainsi promouvoir, au sein de la création plastique contemporaine, des pratiques artistiques nourries par la recherche et portées par des valeurs collaboratives. En investissant un lieu non dédié aux arts et à la culture, en plein centre-ville de Liège, l'événement s'inscrit d'emblée à rebours du modèle d'exposition tel qu'établi par les institutions souveraines, en matière de reconnaissance et de monstration, revendiquant d'une certaine légitimité, voire d'un monopole, critique. “In statu nascendi.”² *Adresse* entend rapprocher le spectateur du processus de création, en valorisant non seulement des œuvres dites processuelles, mais en articulant aussi, pour la durée de l'événement, une programmation ponctuée d'ateliers, de rencontres publiques et de performances. Ici, la création n'est pas réduite à sa dimension purement esthétique, elle est productrice de connaissances. Dès lors, le processus supplante le résultat.³

Hôte de l'ancienne Maison des Langues, pour une durée de trois semaines, *Adresse* se présente en effet comme une invitation à cultiver une forme de transmission alternative des savoirs, à faire entendre des contre-récits. La langue, à la fois outil et frontière, devient ici un levier de contre-pouvoir. Véritable laboratoire de recherche et de partage en quête de nouveaux modèles, *Adresse* participe à réinterroger les codes de la création contemporaine aux côtés d'autres initiatives hérétiques, qui, depuis plusieurs années, ont façonné le paysage socio-culturel en Province de Liège.

Avec la participation des artistes, collectifs ou projets artistiques suivants : Noor Abed, Pierre Coric, Marcel Devillers, Camille Lemille, Marjolein Guldentops, Francesca Hawker, Carl Haase / Zero-Desk Editions, Duo ORAN, Mila Panić, Niels Poiz, Anna Safiatou Touré & Barbara Salomé Felgenhauer, The Anti-Class Residency et The LetterS Space Department.

¹ Cette affirmation est empruntée au manifeste signé par Charlotte Laubard (médiatrice au sein des Nouveaux Commanditaires en Suisse) et intitulé “Changer l'art par ses marges ?” (Collection *Manifestes*, Head— Publishing est la structure éditoriale de la Haute école d'art et de design de Genève, avril 2025).

² D'un état embryonnaire, en passant par un état transitoire, jusqu'à une forme plus aboutie. En chimie, l'expression latine “in statu nascendi” désigne quelque chose qui est “en train de naître” ou “en cours de formation”.

³ Voir, à ce propos, le guide d'évaluation publié par le Conseil sectoriel de la Recherche et de la Valorisation en Sciences Humaines de l'Université de Liège, en matière de recherche-crédation : https://www.recherche.uliege.be/upload/docs/application/pdf/2022-04/recherche-creation_-_evaluation_csr-sh.pdf#:~:text=D%C3%89FINITION%20DE%20LA%20RECHERCHE%20DCR%C3%89ATION&text=La%20recherche%20Dcr%C3%A9ation%20d%C3%A9signe%20une,favorisent%20la%20production%20de%20connaissances.

À l'ancienne Maison des Langues de la Province de Liège,
Boulevard d'Avroy 28,
4000 Liège,
Belgique.

Du 22 novembre au 14 décembre 2025,
Permanence du jeudi au samedi, de 14h00 à 18h00, et sur rendez-vous.

Programme :

22 novembre : Inauguration

17h00—20h00 : Présentation

+ Performance du Duo Oran et lecture du collectif The Anti-Class Residency

+ Drink

29 novembre : Éditions / Séminaire & Performances

Organisé par Carl Haase / Zero-Desk

11h30—14h30 : Séminaire

Alexia de Visscher, Pauline Hatzigeorgiou, Marcel Devillers, Sophie Delhasse (modératrice) - en français et en anglais

15h30—16h30 : Performances

Niels Poiz, Francesca Hawker

12 au 14 décembre : Weekend du vernissage

Performances : Camille Lemille, Anna Safiatou Touré & Barbara Salomé Felgenhauer, The LetterS Space Department, Marjolein Guldentops

En collaboration avec : Mouvements Sans Titre, Zéro Desk Editions, OLA Liège, La Loterie Nationale, Uhoda, La Fédération Wallonie-Bruxelles, la Province de Liège, Eurégio Meuse-Rhin et Interreg Small Project Fund.

Chantal Maes ou le chaos des passions vives



Tropismes. L'amie 2014 Tirage argentique noir et blanc, 75 x 90 cm (image), 105 x 120 cm (papier)

En 1991, je retrouve Chantal Maes, une de mes anciennes élèves de secondaire, au Centre culturel Jacques Frank. Je me souvenais d'elle comme d'une adolescente aux yeux grands ouverts bien dessinés, se tenant très droite et plutôt silencieuse. Qu'elle soit devenue photographe me ravit ; sa personne me touche, ses photos aussi. Je suis intriguée par ses petits tirages argentiques qui nous montrent des fragments de sous-bois désordonnés où troncs, branches, tiges, brindilles et feuilles obturent comme par plans successifs l'espace de la photo. D'une part, l'enchevêtrement et la densité de ce paysage végétal semblent nous exclure, d'autre part, les jeux de lumière et en particulier les touches claires qui donnent à l'ensemble un côté fleuri, nous enchantent. L'image a beau être immobile, quelque part elle vibre d'une émotion que je retrouverai tout au long de la carrière de l'artiste. Suivront trois décennies de travail photographique ancré dans une expérience intime ou plus exactement intérieure, la sienne mais aussi celle des personnes qu'elle regarde. Tantôt le sujet de la photographie se dérobe comme dans les images d'enfants masqués, cachés ou simplement de dos ou dans celles de femmes absorbées en elles-mêmes ; tantôt il est visible quand la caméra capte des gens en interaction avec d'autres. Mais toujours de l'émotionnel palpable dans la photo. Et même quand le sujet, une haie ou un tissu par exemple, emplit tout le champ de l'image, c'est encore d'émotion qu'il s'agit comme si la technique de l'«all over» consistait à contenir l'affect, à protéger de la vulnérabilité. La photo a donné à Chantal Maes cette chance de pouvoir apaiser le chaos des passions vives dont parle Jean-Jacques Rousseau (1) en lui fournissant le matériau d'un langage (cadrer, ouvrir le diaphragme, régler la vitesse, faire la mise au point etc.).

Je ne savais rien alors du cheminement que la photographe avait déjà accompli pour donner forme aux mondes intérieurs. Quand elle commence ses études, l'art n'est plus ce domaine interdit aux femmes dans lequel elles ne peuvent s'imposer qu'en faisant oublier leur sexe, leur réalité, leur vécu. Rien ne les empêche plus de suivre des cours en écoles d'art puis surtout de développer une pratique artistique. Chantal Maes trouvera assez vite une occupation professionnelle lui permettant de vivre et elle exposera régulièrement son travail qui sera primé à plusieurs reprises. Cependant, il lui a fallu s'autoriser à prendre la parole au sens large c'est-à-dire à considérer comme légitime de devenir artiste, elle qui était issue d'un milieu modeste sans capital culturel. Il fallait oser penser cela. Lorsqu'en 2018, par le plus grand des hasards, elle se voit, dans une séquence de Journal télévisé, entrer en première année de primaire, elle découvre une image d'elle-même -une petite-fille décidée, souveraine- qui va littéralement la booster en l'entraînant dans un travail de lecture rétrospective de sa vie et de son œuvre : «quand j'ai vu cette image, ça a été une révélation... tout à coup je me reconnectais avec une puissance que j'avais perdue» (2). Elle revoit les enfants avec qui elle était à l'école, des enfants appartenant à un autre

milieu que le sien, «les filles X qui avaient chacune leur chimpanzé, dont le salon regorgeait de peaux de bêtes et de masques car le père était collectionneur, la fille Y dont le salon arborait des murs de briques peints en blanc». Chantal Maes me raconte qu'elle a voulu être artiste pour rejoindre le monde de ces enfants-là. «Ils m'ont accompagnée ; j'ai toujours été en lien psychiquement avec eux», dit-elle en ajoutant «le fait de les voir dans un reportage, m'apportait la preuve que tout ce que je dis ou tout ce que j'ai vécu a existé, est vrai.» L'image du JT qui la montre puissante, semble fonctionner pour Chantal Maes comme une légitimation rétrospective de sa vie et de son œuvre d'artiste : se voir sur l'écran a confirmé qu'elle pouvait croire en sa propre parole, se reconnaître en tant qu'artiste. Mais si cette séquence emblématique répond au *pourquoi* elle est devenue artiste, elle ne nous dit rien du *comment* elle y est parvenue.

Une première étape consista à acquérir la maîtrise de son médium : Chantal Maes commence à faire des photos très jeune ; elle suit des cours du soir dès 17 ans pour préparer le concours d'entrée à la Cambre. Ensuite, il lui faudra non pas rejeter les goûts et les codes de son milieu mais les confronter à la culture d'une École des Beaux-arts. Dans ce processus d'acculturation, loin de faire table rase, elle va couler son expérience dans une forme contemporaine via le médium qu'elle s'est choisi. La série d'*Autoportraits* présentés au cours de ses études en témoigne : elle dit adieu aux tissus à fleurs qui peuplaient son univers familial en se photographiant au milieu d'eux. Ce sont des autoportraits pleins d'humour où affublée d'une énorme perruque blonde et vêtue des mêmes tissus d'ameublement que les rideaux qui l'entourent, tantôt elle disparaît dans ce décor, tantôt elle en prend congé d'une pirouette. L'expérience n'est ni déniée, ni snobée, elle est juste transformée par une jeune femme qui prend ses distances avec son passé en le mettant en scène. Il en va de même avec sa série des *Velours* qui lui rappellent son enfance mais qu'elle traite cette fois comme des détails de tableaux flamands du XV^eme : en abstrayant de leur contexte les plis de l'étoffe, elle rejoint l'intérêt de la modernité pour le médium lui-même. En effet, elle expérimente en laboratoire : «À un moment donné, j'ai fait des photos de sable, de ciel, des quatre éléments et je voulais que tout se ressemble. Je soumettais alors les épreuves à tout un processus : je passais du négatif au positif sur un lithe transparent, après quoi je transférais le positif sur un papier appelé P90 que je mettais dans le passe-vue de l'agrandisseur». Bref, elle cherche, elle explore son médium. Il lui obéit, elle n'est plus l'élève qui s'introduit dans un univers étranger. Bien qu'elle utilise aussi le digital, elle recourt pour une grande partie de sa production à la photographie argentique. Une technique exigeante qu'elle met au service d'un point de vue minimaliste.

Les séries qui suivent comme *Inward whispers*, *Tropismes*, etc. nous offrent des photos épurées,

très construites, plutôt froides au premier regard mais où bien vite on perçoit un affect aussi puissant qu'étroitement contrôlé via le médium. C'est le cas des photos qui mettent en scène des personnes en interaction avec d'autres comme les employées aux guichets des aéroports ou les enfants dans la cour de récréation. Ce que la photographe saisit est de l'ordre de l'émotionnel, pas du psychologique : «je ne parle pas de ces personnes-là, je capte leurs émotions qui sont universelles». «Je capte les états émotionnels qui découlent de situations», ajoute-t-elle. De situations d'interaction précisément, où un désir s'exprime et où règne l'incertitude de la réponse. Dans la photo «*L'amie*», par exemple, Chantal Maes ne prétend pas faire un portrait, ses personnages sont plutôt, comme les appelait Nathalie Sarraute, des «supports à émotions». Certaines de ces photos sont d'ailleurs intitulées *Tropismes*, soit ces mouvements psychiques qui n'entraînent pas de déplacements physiques : ici, une petite fille de face située à l'arrière-plan semble suspendue aux lèvres de son amie, de dos à l'avant-plan. Elle attend, inquiète, non sûre que sa parole ait été comprise... Nous ne voyons pas le visage de l'amie, nous ne savons pas comment elle reçoit le message, elle est juste «le réceptacle». Le temps s'arrête mais un

Chantal Maes a appris avec le temps à gérer son bégaiement (logopédie, autohypnose, groupes de parole etc.) mais la fragilité (en grande partie génétique) dans les neurotransmetteurs à l'origine de ce trouble ne la mettra jamais définitivement à l'abri ; la moindre fatigue est susceptible de provoquer un état émotionnel pouvant déclencher le processus. Et puis un beau jour, un ensemble de circonstances l'amènent à la vidéo. D'une part, le son qu'elle avait découvert en enregistrant des avions en phase d'atterrissage, d'autre part, la découverte de textes relatifs au bégaiement grâce aux personnes expertes ou patientes qu'elle avait rencontrées, et voilà les ingrédients d'une nouvelle forme artistique qu'elle s'approprie : la vidéo. A partir de ce jour, le bégaiement qu'elle s'est efforcé de contrôler dans sa vie, de réduire au maximum, ainsi que tous les affects qu'elle contraignait dans une forme exigeante, entrent explicitement dans son œuvre.

L'idée lui est venue de réaliser en vidéo ce qu'elle appelle «une performance en différé». «A la limite, c'est bien ou c'est pas bien, je m'en fiche, je l'ai fait. C'est comme une performance, être au plus près du corps, au plus près de ce que je peux ressentir. D'ailleurs la phrase, *Take a look from the*



Jardin 1990-91 Tirage argentique noir et blanc, 30 x 30 cm

mouvement est perceptible car l'émotion circule. En donnant comme titre à la photo le nom de la personne adressée, Chantal Maes déplace le curseur de la locutrice vers la réceptrice. C'est elle qui compte, car elle va trancher, dire si elle a entendu, compris, si elle croit son amie. «Croire en la parole de l'autre, dit Chantal Maes, c'est le reconnaître comme autre, comme sujet, c'est la preuve de son existence». De la réponse de son amie dépend l'existence de la petite-fille. Cette question de l'adresse est au cœur de l'expérience de l'artiste et des situations qu'elle a vécues depuis l'enfance du fait d'un bégaiement traumatisant : «Quand tu bégayes, tu es attentive au regard de l'autre. La plus grande souffrance, c'est quand tu entends des rires, des réactions». Elle a développé une vigilance continue étant donné la nécessité «de savoir en permanence si l'autre, la personne à laquelle je m'adresse, a bien compris ce que je veux dire. Je suis toujours aux aguets, j'anticipe ce que l'autre pense de moi, de la manière dont je parle. J'anticipe et en même temps je me demande si l'autre a remarqué que je bégaié. Cela fait beaucoup de conversations à tenir !» Au-delà de la métaphore de la bégayeuse, il me semble que «*L'amie*» doit se lire aussi comme une métaphore de l'artiste, celle qui adresse sa production au monde, celle qui prend le risque de donner à voir son travail au public et qui, dans l'incertitude et l'angoisse, attend un signe de reconnaissance.

inside (viens voir dans mon intérieur ce que j'y vois) donne le titre à la série de vidéos». Caméra à l'épaule, elle filme le texte du poète Dotremont à propos du bafouillage à travers l'ocillon de la caméra tout en le déchiffrant à voix haute. Elle filme de tout son corps si bien que la lecture se fracasse, hoquette : «quand je lis, je ne tente plus de contrôler mon bégaiement. Dans ma tête, c'est fluide mais il y a cet empêchement physique auquel l'émotionnel est collé». Face à l'écran, nous voilà en situation d'empathie : à notre tour de vivre le bégaiement et les sensations qu'il traduit. Chantal Maes a produit d'autres vidéos bégayantes pour l'exposition au BPS22, toujours à partir de textes qui l'affectent car si ces textes ne traitent pas explicitement du bégaiement, ils s'y appliquent parfaitement. De même que l'oiseau fait son nid avec son ventre dans le texte de Jules Michelet, Chantal Maes fait ses films avec son corps, sa voix, son souffle. Quant au texte de Goffman, il fait écho à une préoccupation qu'elle connaît bien : comment ne pas perdre la face ?

«Le bégaiement n'est pas quelque chose en plus ou en moins, il m'a construite, il m'a façonnée, il a structuré mon œuvre», affirme-t-elle. Pourtant, je ne peux m'empêcher de penser qu'elle aussi a construit et façonné ce bégaiement, d'une part en le soignant (elle a fréquenté des psychologues, des logopèdes, réalisé tout un travail sur son corps, ses émotions, sa psyché) et d'autre part en s'engageant

dans un processus artistique où elle l'inclut, donc à l'opposé de son travail photographique où le médium tendait à l'exclure. Quelque chose a été inversé : l'artiste enfermait l'émotionnel dans un espace clos avec une technique éprouvée (cadrage, jeu de flou et de net, etc.) ; ici l'émotionnel met l'appareil en mouvement car il excède, déborde dans un flux chaotique. Cette fois, le geste va renforcer l'affect. L'émotion autrefois voilée, ou détournée se retrouve exhibée, travaillée. Chantal Maes a fait du bégaiement sa création. Elle en est maîtresse quand elle se laisse traverser par les textes qu'elle choisit «comme si (elle était) un filtre et que ces textes d'auteurs passaient par tous (ses) pores, par tous (ses) fluides. Il y a là quelque chose de chimique.»

Le film *José, le dernier jour*, réalisé pour l'exposition marque une nouvelle étape dans son parcours artistique. Chantal Maes n'a jamais été une observatrice distante, impassible, elle fait toujours montre d'empathie. Comme ici, dans ce voyage, le dernier, au cours duquel elle accompagne José, un taureau avec lequel elle a noué une relation particulière. Il faut savoir que petite-fille, elle avait vu pour la première fois un taureau dans la ferme jouxtant le domicile de sa logopède. Des années plus tard, elle fit la rencontre de José, qu'elle adopta en souvenir du premier. Elle s'est rendue à plusieurs reprises à l'étable pour le photographier et avait pris l'habitude de converser avec lui : «Nous avons bien travaillé. Merci de m'avoir permis de faire une belle photo. Tu ne voudrais pas bouger un peu... etc. Je pense qu'il m'entendait». Les photos de José frappent en ce qu'elles transforment le bovidé massif et inquiétant en un animal tendre, victime sacrificielle. Si l'association du taureau au bégaiement était à l'origine due au hasard, avec le film *José, le dernier jour*, elle relève désormais de la nécessité. En effet, ce n'est plus le corps de Chantal Maes qui transmet l'affect à l'œuvre, comme dans la vidéo sur le texte de Dotremont car elle ne filme pas. C'est le montage tant sonore que visuel qu'elle utilise pour nous faire vivre de l'intérieur une sorte de chaos émotionnel suscité par le dernier voyage de José du pré à la ferme puis au camion qui l'emmènera vers l'abattoir. La réalisatrice opère une série de choix

esthétiques qui vont construire un film bousculé, heurté, fait d'arrêts et de départ, de lumière et d'obscurité, d'hésitations et de décisions, de brusqueries et de douceurs, équivalant aux trébuchements et aux ralentis des mots de l'artiste dans la vidéo précédente. Tout d'abord, les frontières entre fiction, documentaire, poème se révèlent poreuses. On passe d'une séquence plutôt descriptive montrant les manœuvres des fermiers pour amener l'animal à aller vers la ferme ou à monter dans le camion à une autre quasi onirique où l'on distingue à peine l'œil ou le jarret de l'animal dans le noir de la ferme.

Si Chantal Maes choisit la surexposition pour dire le bonheur d'un pré bucolique digne de la renaissance italienne où le taureau déambule lentement, levant la tête ici et là pour attraper avec élégance les feuilles d'un arbre -une beauté déchirante car nous savons que c'est le dernier repas du condamné-, elle s'accommode tout aussi bien de la sous-exposition dans certaines scènes de l'étable où l'obscurité, les flashes sur des fragments de corps du taureau, les gestes nerveux des fermiers, leurs cris renforcent encore la tension de la séquence.

Ensuite, elle ne nettoie pas la bande son originale laissant ses commentaires comme pour rappeler son amitié avec le taureau «Il avait sa patte un peu comme ça tu vois. Il était tout...» ou «quand il se balance comme ça, j'aime bien aussi». Ou encore pour dire qu'elle n'oublie pas de «penser film» quand on l'entend dire au cameraman «même si c'est flou, c'est pas grave, on continue» et «son œil là... parce qu'il est bien éclairé».

Enfin, elle ne jette pas le bout de pellicule résultant d'un moment d'inattention où la caméra se perd, elle la garde et transforme cette image ratée, dénuée de sens en pure émotion qu'elle insère dans le récit de ce voyage vers la mort.

De tels choix esthétiques vont à l'encontre des conventions et des attentes. Tout est permis, écran blanc, écran noir, images floues, formes invisibles, paroles inaudibles, sons étouffés ou stridents, tout prend sens avec le rythme qu'elle imprime au récit. Elle traite son médium avec une liberté toute fraîche pour notre plus grand plaisir.

Nadine Plateau



José 2020 Tirage argentique noir et blanc, 90 x 74 cm (image), 120 x 104 cm (papier)

Notes

- (1) Voir le texte de Jean-Jacques Rousseau extrait du livre III des Confessions qui sera le matériau d'une nouvelle vidéo de Chantal Maes dans la série intitulée *Take a look from the inside*.
(2) Toutes les citations sont issues d'entretiens que j'ai eus avec la photographe durant les mois précédant l'exposition.

«...puisque bafouillent aussi les astres»
BPS22 -
Boulevard Solvay, 22
6000 Charleroi
Curateurs : Jean-François Chevrier et Élia Pijollet
Exposition du 31.01 au 03.05.2026

Prix jeunes artistes 2025.

Sculpture et installation : du vernissage à la tribune



Mikail Koçak, installation, © FluxNews

(extraits in FluxNews.be)

Depuis 1994, le Prix Jeunes Artistes du Parlement de la Fédération Wallonie-Bruxelles s'emploie à désigner, parmi la multitude de créateurs émergents, ceux dont l'œuvre porte non seulement la marque d'une promesse plastique et conceptuelle, mais aussi la patine d'une véritable singularité du propos. Car l'Artiste, s'il est digne de ce nom, ne célèbre pas tant sa propre maîtrise qu'il ne révèle, à son corps défendant, les dysfonctionnements profonds de son époque.

Il est d'ailleurs inespéré, en ces périodes d'utilité froide et de culture comptable, que protocole et financement s'accordent en un même geste pour aider encore un peu les artistes à créer.

Au regard du discours introductif de l'inénarrable Alain De Clerck, rayant la disparition des aides financières comme un maître de maison turbulent — valeureux Liégeois à la gouaille riieuse mais judicieusement pamphlétaire —, l'instant paraît presque miraculeux. Cet instant, devenu trop rare, où le politique consent enfin à se faire esthète, à suspendre son calcul pour couronner ce qui, d'ordinaire, l'inquiète ou l'énerve. Car aujourd'hui, sous le badigeon de la bienveillance, le Pouvoir a plutôt fini de dispenser de l'argent et donc, dans la langue du consumérisme, de la considération à ceux dont l'œuvre ose le questionner, voire le dévisager — ou, pis encore, le contester.

C'est donc sous les trompettes attendues de la lutte politique que s'ouvre cette édition 2025, dédiée à la sculpture

et à l'installation : disciplines de monumentalité et de radicalité, de résistance et de matière, où la forme suinte, s'étale et se contracte, cherchant dans un intervalle le lieu exact de son expansion.

Ainsi, pour la seconde fois, la New Space de Liège accueille avec brio ce prix officiel : la rudesse contenue de l'endroit, sa sobriété presque brute, offrent encore une fois aux intentions les plus hautes la possibilité de se révéler pleinement. Ici, les propositions — retenues parmi 97 candidatures — de Léonie Chauchat, Harold Lechien, Alexis Deconinck, Mikail Koçak et Charlotte Lavandier, grande gagnante de cette édition, trouvent l'espace de respirer. Chacune affirme son style, laisse affleurer son ton, son rythme et sa matière. Et, malgré les tensions extérieures, rien ne se heurte : les œuvres coexistent et leur voix respective peuvent précieusement se déployer sans contrainte.

Jean-Marc Reichart

L'intégralité du texte avec commentaires sur les œuvres est à découvrir en ligne sur FluxNews.be

Prix Jeunes Artistes 2025

Catégorie Sculpture et Installation.

Du 10 octobre au 15 novembre 2025

Visible à la NEW SPACE, rue Vivegnis 234, 4000 Liège
www.space-collection.org

(quantique)

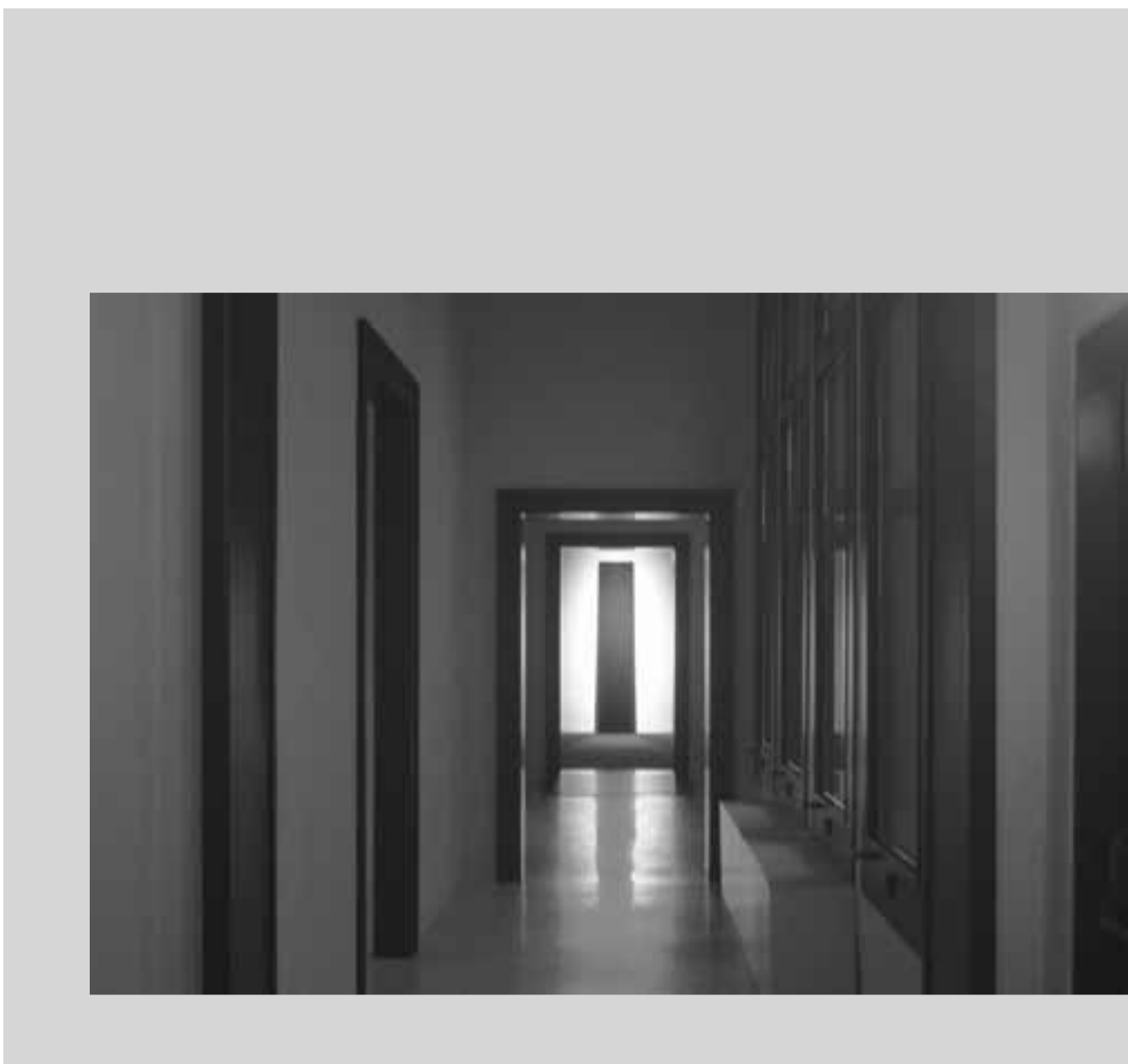
Il tombe annuellement sur Venise la même quantité de pluie qu'à Bruxelles. Mais le nombre de jours de pluie est divisé par deux. Un jour de pluie à Venise en vaut donc deux à Bruxelles. Ou encore, quand il pleut à Venise : il tombe des cordes. C'est bien le cas aujourd'hui. Les touristes qui ont payé leurs vacances sont à la peine mais ne se laissent pas démonter. Ils s'équipent de capes de pluie colorées qui les transforment en des chaperons rouges, roses et jaunes. Ils chaussent des guêtres en plastique que des commerçants ont hâte de leur proposer, heureux d'écouler leur stock, dont la vente stagne depuis que fonctionne le Mose, ce barrage lagunaire contrariant les *acque alte*. La piazza San Marco est donc presque aussi agitée que de coutume lorsque vous vous y rendez en cet humide jour d'octobre. Les badauds profitent des arcades pour s'abriter. C'est précisément sous ces arcades que vous vous glissez. Vous parvenez à la billetterie de ce nouveau centre d'art, le SMAC : San Marco Art Center. Il fallait l'inventer. Passé un détecteur de métaux, on vous indique une porte latérale qui vous engage en une solennelle cage d'escalier, toute harnachée de ses luxueux lampadaires en acier ouvragé. Comme pour vous rappeler où vous êtes et vous inviter à courber quelque peu l'échine.

Le dit centre d'art se trouve aux étages de ce bâtiment qui flanque la piazza San Marco en son versant de coutume le plus éclairé par le soleil, et qui a pour particularité d'être long et étroit. C'est donc d'emblée une donnée spatiale qui a son importance : le centre fait succéder de nombreuses pièces, dont les fenêtres donnent en série sur la place. On ne verra pas la place cette fois-ci, à moins que vous n'écartiez les rideaux qui ont été posés pour obscurcir les lieux. Vous êtes venu voir l'exposition que ce centre d'art fraîchement baptisé propose, attiré par les posters placardés en ville, une habitude de papier que Venise perpétue. Le casting de la dite exposition est ronflant : de grosses pointures sont annoncées. Vous venez avec la crainte qu'il s'agisse d'un de ces blockbusters racoleurs que Venise sait accueillir. Mais quelque chose vous a suggéré d'aller juger sur pièce. Et vous avez bien fait, car l'exposition dont le commissaire est Daniel Birnbaum, qui lui aussi a ses lettres de noblesse (Moderna Museet de Stockholm, Portikus de Francfort...) est effectivement un blockbuster, mais de ceux dont on sort satisfait. Et nous pouvons deviner qu'être un blockbuster était du reste précisément son intention, comme nous le verrons...

C'est de toute évidence une grosse production. On ne s'est pas encombré ici de nouveaux venus, on a invité seulement des gens de métier, ou presque. Dans le casting, il y a Isa Genzken, Jeff Koons, John Mccracken, Sturtevant, Marck Leckey... des gens comme ça. On met donc les gros moyens et on vise l'Oscar. On sent que toute l'équipe du centre d'art est toutefois un peu inquiète en ce qui concerne la fréquentation de l'exposition, les premiers chiffres qui émanent des salles obscures. En témoigne l'empressement de l'attachée de presse à votre égard, qui semble espérer qu'on fasse du tam-tam. Le centre d'art en question débute. Et s'il est plus que central, en son emplacement, il court aussi le risque de passer inaperçu du fait même qu'il est au coeur de tout et qu'on est là sujet à distraction. De fait, il n'y a pas foule dans les salles en ce jeudi pluvieux d'automne. Mais qu'à cela ne tienne, cela n'est pas votre affaire, et cela fait vos affaires en ce qui concerne la tranquillité de votre visite.

L'exposition a pour titre *The quantum effect* et prend le risque de s'attaquer à cette fameuse physique quantique qui est sur toutes les lèvres et qui est sensée bouleverser à plus ou moins court terme notre perception du monde. Ce qui revient à dire, dans notre monde tout entier tourné vers la technologie, que quelque chose se prépare en ce domaine. Car hélas l'être humain ne semble envisager le changement, de nos jours, qu'en termes technologiques. C'est à la fois un sujet casse-pipe car, avec la physique quantique, à moins d'être titulaire d'un doctorat en physique obtenu à Harvard avec les félicitations du jury, il est difficile de comprendre réellement de quoi il s'agit et par conséquent, il est difficile de verser dans autre chose que de la vulgarisation. Mais c'est aussi un sujet qui a le vent en poupe. De sorte que celui qui fera l'exposition décisive sur un tel sujet peut ambitionner d'emporter la palme de celui qui, effectivement, l'aura faite. Birnbaum semble assez friand de cette rhétorique du pionnier, coutumière de l'histoire de l'art, lui qui s'est attaché en son temps à promouvoir dans le monde de l'art, au départ du musée suédois dont il avait la charge, la prodigieuse Hilma af Klint. Arguant de son statut de pionnière de l'abstraction. Un statut de découvreur auquel nous le laisserons.

En ce qui concerne la présente exposition, l'astuce de Birnbaum, pour éviter les écueils se présentant au devant de sa caravelle est



d'avoir en quelque sorte confié aux oeuvres le rôle de nuancer son sujet périlleux. Ce sont donc les oeuvres qui s'emparent des quelques affirmations de l'exposition, relevant de la vulgarisation de la physique quantique, et qui leur donnent de l'épaisseur, une substance. On peut toujours compter sur l'art pour asseoir des thèses qui seraient à la fois tangible et intangible... Le commissaire met les oeuvres de ses artistes dans de bonnes conditions en développant une structure curatoriale qui invite à lire leur apport potentiel à une interprétation de la physique quantique. Ce qui est intéressant sur le plan de la critique d'art, c'est qu'il double ainsi l'interprétation des oeuvres. Les oeuvres viennent avec ce qu'on dit d'habitude d'elles (que ne dit-on pas sur Jeff Koons...) et le commissaire glisse une interprétation supplémentaire à l'aune de son sujet, qui tient la route. Ce qui semble déjà une opération quantique en soi : dédoubler. La dite structure curatoriale consiste à développer une exposition symétrique, faite de deux séries de huit salles, filant dans des directions opposées au départ d'une salle centrale. Un travail soigné. Qui va au-delà, nous le verrons.

Pour donner un crédit supplémentaire à l'exposition, à moins qu'il ne s'agisse de lui conférer une atmosphère, il convie également le professeur suédois Ulf Danielsson, un physicien de haut vol, par ailleurs secrétaire du comité du Prix Nobel de physique. Excusez du peu. Ce professeur produit des équations que nous retrouvons ici et là dans les salles, sur les cartels des oeuvres en acier doré qui les égayent, formules qui semblent nous transmettre quelque secret fondamental tombant en notre oreille comme un bruit chantant d'eau. Le tout avec le prestige de la plaque dorée, que nous associons à la façade des cabinets de nos médecins, à qui nous confions, aveugles, nos destins.

Vous comprenez que quelque chose commence à s'installer, quelque chose comme un vertige, entre la Piazza San Marco, ce lieu quasi trop beau pour être vrai et ce palais qui nous la donne à voir d'un point de vue que nous ignorions. Et d'ajouter encore cette série de pièces closes, se démultipliant, et l'obscurité générale de l'exposition... L'affirmation de ce vertige vient avec la salle qui marque le centre des deux séries de huit salles, salle numéro zéro, où surgit une installation d'Isa Genzken étonnamment sobre en ce qui la concerne, apparaissant sous la forme d'une pièce dont les parois sont couvertes de miroirs, et d'un pupitre musical sur lequel repose l'un de ses typiques collages. On ne sa lasse jamais de cette expérience consistant à voir l'espace démultiplié à l'infini du fait de ces miroirs s'auto-réfléchissant. On en tire un plaisir enfantin. Le plaisir ici n'est pas galvaudé puisque cette démultiplication touche à l'une des dimensions vulgarisées de la physique quantique dont il est question ici. Tentons, à la suite du commissaire, de vous les évoquer ci-après.

On dit de la physique quantique qu'elle bouscule la relation de cause à effet telle que nous la connaissons aujourd'hui. Elle suggère qu'au départ d'un état donné positionné dans ce que nous jugeons comme relevant du réel, une série de variantes existent d'une façon concomitante ailleurs, en un univers qui ne nous est pas visible, et que leur avènement dans le réel que nous connaissons dépend de

l'attention qu'on leur porte. En gros. En somme que l'état d'une chose ne dépend que de la manière dont on l'envisage, dans une interdépendance entre qui voit et ce qui est regardé. En informatique, lorsqu'on s'emploie à imiter, ou disons à appliquer cette logique, cela veut dire qu'au lieu de se baser sur un langage formé d'une alternance de 0 et de 1, on développe un langage qui envisage simultanément un plus grand nombre d'alternances, ce qui produit une démultiplication considérable de puissance. Univers parallèles, matière noire, télétransportation... Telles sont les expressions, dans la science-fiction, de la dite physique, dont l'exposition s'empare avec un délice manifeste. Avec le même plaisir enfantin que confère l'expérience de la salle des miroirs d'Isa Genzken.

Il faut encore mentionner deux faits en ce qui concerne l'appareil curatorial de cette proposition. Le premier fait est que Daniel Birnbaum ne se présente pas ici seul aux commandes. Il annonce l'implication d'une seconde commissaire, en la personne de Jacqui Davies qui, du reste, surgit aussi à titre d'artiste dans l'exposition. Cette personne, relativement inconnue au bataillon, semble être une productrice de films. C'est du moins ce que vous trouverez en faisant une rapide recherche sur Internet. D'un côté, on serait tenté de croire à l'existence de cette personne. Puisqu'on nous le dit. Mais depuis Reena Spaulings, on sait aussi faire preuve de doute quant à ces existences que Google certifie. Est-ce que cette Jacqui Davies, dont le patronyme ne va pas sans rappeler ces croisements entre l'anglais et le français dont Duchamp était friand, est bien réelle ? Ne serait-ce pas une pirouette de notre commissaire principal, Birnbaum, créant son double artiste ? Comme pour donner le change à ce stéréotype voulant qu'un commissaire est un artiste qui s'ignore ? Que ce soit là une affirmation farfelue faite sur le dos de notre bien réelle Jacqui Davies, il n'empêche que l'exposition donne des signes de ce que le jeu quantique fut aussi joué sur ce plan-là. Une autre preuve en est que Birnbaum a produit, du temps de son emploi de directeur au Moderna Museet de Stockholm une exposition très enthousiaste sur le *Grand Verre* de Duchamp, envisagé en particulier en sa dimension mathématique. Si vous vous intéressez au catalogue de la dite exposition, vous découvrirez que les mesures des diverses parties du *Grand Verre* renferment aussi des secrets, généralement peu évoqués dans la littérature sur Marcel. Duchamp, notre éternel héros ! Le double de Duchamp étant Rose Sélavy, cette Jacqui Davies arrivant en notre scène pourrait aussi en être l'imitation. Soit, n'allons pas plus loin dans cette fantaisie, et revenons à la conviction que cette Jacqui Davies est bien une productrice de film à laquelle Birnbaum se serait ici associé...

Le second fait est que l'exposition revendique son affiliation à l'inévitable Raymond Roussel. Duchamp ne faisait pas autre chose. Cette éminence blanche de l'art du vingtième siècle partage son titre avec un autre maître de la poésie et de la mathématique entremêlées : Mallarmé. Nous connaissons ces filiations, plus d'une fois évoquées dans la littérature sur l'art ou dans les expositions. Que reprend Birnbaum ici en rappelant que Roussel a planté dans le *Locus Solus*, son énigmatique écrit à tiroirs, huit tableaux enchâssés dans des boîtes de verre. D'où les deux fois huit salle de cette exposition vénitienne...



Entrons à présent dans le corps de celle-ci, ou du moins, visitons-la en picorant, tel un pigeon de la piazza San Marco, quelques-unes de ses apétissantes miettes, conscient de ce qu'il y aurait trop à manger s'il s'agissait de la dévorer toute entière. L'exposition fait le choix, assez attendu, mais non moins plaisant, de dédoubler chaque salle. Une salle vue dans la série des salles filant à gauche de la salle centrale de Genzken trouvera donc systématiquement son équivalent dans la série des salles filant à droite de la même salle centrale.

Par exemple, dans la Room 2, on découvre une oeuvre iconique de Jeff Koons : *One ball total equilibrium tank*, de 1985. A savoir, ce fameux aquarium, rempli d'on ne sait quel liquide permettant à la balle de basketball de marque Spalding de rester en parfaite suspension dans son cube de verre, devant nos yeux ébahis. Une oeuvre qui, sous ses dehors démonstratifs, voire idiots, condense voire annonce toute une époque, faite de dématérialisation comme de marketing extrême, d'intelligence colossale comme de stupidité incommensurable, de nouvelles réalités comme de nouvelles illusions. Songeons seulement à ce que le Meta fantasmé de Zuckerberg doit à cette balle de basket de Koons, imaginée alors qu'il était âgé d'un an à peine.

Le divertissement supplémentaire que nous pouvons tirer de cette oeuvre est de savoir que Koons en a fait des variantes : aquariums à deux et trois balles ! Et la curiosité supplémentaire que nous pouvons nourrir pour cette oeuvre est qu'on apprend que l'artiste, pour la réaliser, aurait consulté à l'époque le physicien Richard Feynman. Comme on consulte un psychanalyste, sinon que l'on parle ici d'une sommité de la physique quantique, qui disparaîtra quelques années plus tard à peine, en 1988, et dont on notera (au passage) le sourire engageant, à la Walt Disney, que Koons, en maître de l'image, ayant bien compris les missels de Duchamp et de Warhol, sait toujours adopter quand on le portraiture.

Quand on se déplace de l'autre côté de cette ROOM 2, on trouve donc son contraire : la MOOR 2. Notons le jeu de mot anglais en cours : de *Room* (salle), on passe à *Moor* (soit presque *more*, c'est-à-dire *plus*). Comme pour dire : nous sommes plus que ce nous pensons être. Cette salle qui fait le pendant contient une « oeuvre » de la dite Jacquie Davies, datée de 2025 et intitulée « equilibrium ». C'est une projection sur un écran en suspension, nous donnant l'impression que l'image projetée se transforme en un volume. On retrouve la balle de basketball, mais on la voit se métamorphoser en une lune, une bille de verre, une bulle d'air... etc. Et l'on devine aussi comme un oeil... Cet oeil réapparaît ailleurs dans l'exposition, et on a tôt fait de comprendre à travers lui et à travers d'autres signes que l'exposition multiplie les références à un monument du cinéma, à savoir *2001, l'Odyssée de l'espace* de Stanley Kubrick.

De la balle de basket de Koons, on migre donc vers l'oeil de l'ordinateur Hal, et son pendant, l'oeil épouvanté de l'astronaute abandonné par la machine dans l'espace infini. Hal, prémisses de l'intelligence artificielle et de son cauchemar. Une autre allusion à ce film réside dans sa séquence ultime même, qui a fait couler tant d'encre. Où l'on se retrouve, en un saut qui a tout de la physique quantique, projeté soudainement dans quelque salon mi antique, mi informatique, avec ses statues dans les alcôves, ses divans, n'allant pas sans évoquer le luxe superfétatoire des salons de Venise où se tient l'exposition même. Enfin, on découvre un indice que l'on saura considérer comme étant décisif, en l'espèce d'une sculpture de John McCracken se présentant tel un monolithe noir, posé contre le mur : *Untitled (black plank)* de 1973. Oeuvre placée tout au bout du couloir distribuant les salles de l'exposition, dans son axe même, en son horizon même, ce qui fait surgir aussitôt le souvenir de cette séquence du film où des hommes préhistoriques atterrés, perplexes, découvrent une stèle semblant venue d'un autre lieu et temps. Sommes-nous aujourd'hui ces hommes préhistoriques et cette stèle noire insondable est-elle l'informatique quantique que nous voyons aujourd'hui apparaître à l'horizon de notre temps ?

Plus on parcourt l'exposition, plus on ressent en quoi ce basculement vers le monde du cinéma est opérant. C'est une exposition qui croise habilement les expériences de spectateur que l'on peut faire dans un musée d'une part, dans un cinéma de l'autre. Les deux expériences nous transmettent des sensations à la fois distinctes et semblables. Vous aurez certainement ressenti ce trouble, au sortir d'une exposition : où tout soudain vous paraît teinté de la logique de l'artiste sur lequel vous vous serez concentré, le temps d'une visite. Cette chance que vous avez, le temps de quelques instants, s'évanouissant hélas bien vite, de voir le monde avec son regard, avec une fraction de son regard, en tout cas. La chance d'être très brièvement *dans un autre cerveau*. Votre expérience d'intelligence artificielle à vous : vivre ce fantasme d'emprunter l'espace d'un instant un autre système d'observation et de pensée. Quant au cinéma, vous vous souviendrez semblablement de ces transitions, presque violentes, entre la salle obscure et le dit réel, là-dehors. Tel ou telle cinéaste a su vous emmener, deux heures durant, dans un songe si convaincant, qu'il vous aura fait quitter votre perception de la réalité, vous projetant tout entier dans le film, dans la peau des personnages, dans leurs émotions, leurs secousses. *The quantum effect* conjugue ces deux sensations. Ainsi, lorsque, au terme de votre visite, vous vous retrouvez dehors, sur la piazza San Marco, où la pluie entre-temps a cessé, vous avez de bonnes raisons de ne pas en croire vos yeux.

Louis Anecourt

Dans les perles – Flux

Lorsque je marche, tape le verre contre mon thorax. Il est froid et dur. Loin est l'instant où il fût fondant chaud, en fusion. Loin est la création des mondes. Le mien, je le tiens désormais dans mon poing ; je l'ouvre, se découvre la perle. Il y a plusieurs couches – au centre, la feuille d'or brille, bat, pulse. Autour se baladent s'envolent d'autres teintes, mélangées, équilibrées – parfaites. C'est le monde, le mouvement de l'eau, la lagune qui vit, dedans le verre. Les six perles que je porte autour du cou forment six constellations six cosmogonies, chacune narrant quelque chose de la vie ou du monde plus grand qui l'entoure. La matière : émotion, la couleur : sentiment. C'est ce que nous racontent les mains de Muriel Balensi, celle qui fait naître. Elle travaille la perle depuis quinze années, oui c'est depuis quinze années que ses perles vibrent, que son chalumeau raconte, que Murano l'accueille, qu'elle accueille Murano.

Depuis des vies, l'île vénitienne enfante une tradition du verre. Les perles y sont opaques – depuis des vies. Celles de Muriel, qui cherche la lumière, sont transparentes. Se dégagent alors les couleurs, les couches qui se superposent. Nous les voyons toutes. Les explorations de la créatrice sont infinies ; dans le respect et le prolongement de la tradition, elle s'en va trouver la bonne alchimie – sortir la perle-monde.

Et la perle-monde parfois ne bouge pas seule, non, parfois la voilà entourée. Nous pensons à la collaboration avec Giova, l'éternel maître verrier Giovanni Nicola, le grand le beau le généreux, enfant de la terre, enfant du verre, lui, son univers qui s'est fondu dans celui de Muriel, autour d'eux il y a maintenant de précieuses pièces où les perles jaillissent dans le verre soufflé par Giovanni ; voilà que naissent des œufs aux cœurs perlés, des flacons, des jeux d'échecs géants ! Ensemble s'est construite une grande recherche sur les liens à explorer entre les deux médiums. Immergeons, submergeons, trouvons la compatibilité entre verrerie et chalumeau, ceux-là qui ne s'arrêtent jamais de tourner, et nous,

nous qui sortons du vaporetto, Murano Venier, il est vers les dix-huit. Voilà que l'heure s'en va et que les touristes la suivent, oui les pavés sont vides il n'y a plus que les bars qui vivent : on passe celui de Marco on tourne, on sonne, la porte s'ouvre nous marchons et entrons dans l'atelier de Muriel Balensi. Il y en a partout, des perles. Sur des mannequins, en robe, sur des arbres à collier, sur des tables, suspendues, oui, tous ces mondes cohabitent dans l'espace. De la lumière en sort.

Au bout, Muriel tient le chalumeau, manipule sous ses lunettes des cannes de verre colorés, achetés à la désormais seule source de l'île, la Fabrique Effetre, située à Murano Faro.

Muriel, c'est une peintresse qui manipule le verre avec précaution, respectant proportion et chronologie : le travail se doit d'être précis et l'erreur est fatale. Très vite une couleur pourrait prendre le dessus, alors voilà que s'effondrerait l'équilibre lumineux. Mais Muriel parfois, souvent, trouve l'association parfaite, celle où chaque couleur puise dans l'autre, exulte l'autre fait chanter l'autre ; lui donne vie.

Muriel choisit la couleur dominante, dans le cristal transparent sont fondues d'autres cannes transparentes colorées, entre chaque couleur est coulé du verre, et au centre toujours, toujours ou presque il y a cette feuille d'or, recouverte de sept, huit, mille teintes. Avec la vetina, fil de verre fin, sont ajoutées quelques gouttes de couleurs opaques, que le stylet fait circuler dans le fondant qui deviendra perle. Inclusion, strates, nous plongeons dans la perle comme dans une infinité de micro-mondes. Des micro-mondes uniques, les miens, qui tapent contre mon thorax ; mon poing qui les entourent, je ressens les pulsations, je pense à la lagune et au maître verrier.

Charlie Demoulin



Chronique 32

Aldo Guillaume Turin

Simone Cantarini, Robin Campillo,
Richard Avedon, Le Louxor, Maurizio
Cattelan.

UN TEMPS SANS AGE

Quand on découvre le palais ducal d'Urbino depuis le bas des murs, c'est aussitôt pour s'apercevoir que ses tourelles, ses balcons incrustés à flanc de façade, les nombreux ajours qui dessinent comme des ouvertures de compas destinés à arrêter le regard mettent en pièces l'idée de beauté telle qu'elle est répandue. La pesée architecturale effectuée le tour de force de dissoudre tout ce qu'une telle idée, solidaire d'une tradition bien établie, comporte de convenu : mais, plus que l'emprise causée du fait de la masse de l'ensemble, on voit se faire jour un jaillissement dont les briques roses et le marbre clair, qui alternent, seraient les molécules actives. L'attrait pour cette surprenante levée verticale que le soleil à midi ne parvient jamais à réduire ou contraindre est si marqué que l'on gardera longtemps après avoir quitté ces lieux l'image non de sa puissance, ou de son impact intérieur, mais plutôt de son éventail de clarté, de son organicité foncière. Rare prématuré de la future Renaissance, maintes fois réévalué dans ses composantes par les bâtisseurs, le palais se déclare à juste titre des merveilles – selon la formule employée autrefois par Carlo Bo, il incarne inégalement « *una perenne soluzione di interventi* » : une suite d'interventions devenue duré.

Au mois d'août dernier, l'édifice abritant aujourd'hui dans tout son lustre un musée prêtait l'une des ailes du rez-de-chaussée, côté portail d'apparat, à une exposition de tableaux dus à Simone Cantarini. Quantité d'attestations prouvent si besoin est que ce peintre, né en 1612, mort en 1648, a incarné de façon conjugulée le type de l'artiste exemplaire, car doué d'instinct autant que de savoir, et celui du disciple sous condition, c'est-à-dire capable à des moments de ne plus rien commémorer de l'enseignement reçu, plus tard même de traiter les matériaux qu'il emploie comme un inconvenant à des poussées ou des soumissions l'absorbant tout entier dans son être propre. Il fut ainsi l'élève, ce qui à l'époque voulait dire : le suiveur, de Guido Reni, et, bien que redevable au maître de cet aventurisme baroque rendant les coups aux grandes découvertes géographiques d'alors, le premier vrai contradicteur de celui-ci. À peine serait-il indiqué de définir son style par le recours à une vision non euclidienne du rapport de ce qui se perçoit à ce qui est – pour autant, parler, dans le cas d'un peintre encore en herbe, d'une aventure des sens à laquelle il conduit, abîme d'affects et vacillement de l'esprit, possède une vérité certaine. À cet égard, l'exposition que voici fait très judicieusement la part des choses en plaçant l'un face à l'autre l'instructeur et l'apprenti : une manière de joute à lieu à travers les contrastes de couleurs. Ici Reni fondant sa réflexion à leur sujet sur un renversement de leurs priorités, tandis que là Cantarini dans une grande partie de son œuvre s'en tient devant elles à une posture préparatoire qui relève de quelque balbutiement en attente de réalisation. Le jeune émule limite son accès à la couleur à ce que les propriétés de cette dernière lui opposent de résistance ; il semble reconnaître leur valeur intrinsèque et de premier plan, à mi-chemin ou à mi-hauteur de la sensibilité qui est la sienne ; il la pratique comme si elle était un trajet de lumière naturelle.

Sous une apparence plus modeste que son prédécesseur plus célèbre, Cantarini pressent-il que l'art ne peut se contenter d'un rôle esthétique ? L'œuvre s'offre tel un simple marchepied aussi bien dans le temps puisque, brève, elle s'affole souvent par accident, quoique magistrale, et se renforce dirait-on de la fragilité même de l'existence à son origine, cette vie d'un homme qui ne sait pas qu'il n'aura droit en elle qu'à fort peu. Un sentiment de perte existentielle domine. Une importance d'un genre nouveau est accordée au destin, mais un destin découronné et qui pourrait adopter le nom de hasard. Quant aux effets démontrés par ces tableaux d'ample format où Vierge et saints se creusent d'ombre, où le *non finito* paraît laisser s'échapper un cri de douleur, s'ils sont un éblouissement, ils s'affirment tout autant le contraire d'un montage chargé d'obéir au culte de l'invisible transcendantal. Propices à l'impression d'imminence, leur raccord avec une promptitude attestée signale – et la couleur ici sert le dessein de vouloir rester inassimilable à toute interprétation d'un bloc – l'extrême besoin de plus que ce que l'art propose et, apport de l'humain tout de même, donne à partager.

*

Quand un film commande le respect, on note qu'en général il prend, le temps passant vite et déjoignant son contenu de son dispositif formel, une signification plus large pour atteindre une réelle importance dans les mémoires. Voilà ce qui advient au long-métrage de Robin Campillo daté de 2023, intitulé *L'île rouge*. Une œuvre qui prend acte de ce qui compte au plan de la vie qui se déroule, maintenant singulièrement abordée par le regard d'un enfant comme s'il se trouvait aux premières loges, s'accotant tant bien que mal avec la cécité des adultes. On songe quelquefois, de manière tout à fait indirecte, à *L'incompris* de Comencini. L'enfant, hôte de l'île rouge, se réfugiant cette fois-ci non dans une chambre mais dans une caisse en bois à l'intérieur de laquelle il se transforme en guetteur. Nourri de paysages cernés par un cadre semblant avoir conscience de la déprise du toucher qu'engage l'écriture filmique, lorsque le mouvement décélère puis reprend suivant des axes très sûrs, et ce compte tenu de l'évidence naïve dont la fantasmagorie enfantine scelle les composantes, ce film porte sur une situation d'une sorte à la fois contingente et tramée d'étrangeté.

De jeunes Français servent leur patrie outre-mer, il s'agit d'un collectif de garnison en charge de mission territoriale et la caméra, qui remonte les années, dresse le portrait peu amène de familles en exil, intéressées avant tout à maintenir le rang. Ce groupe n'est pas un

groupe, ces hommes et femmes sont tous aussi désorientés les uns que les autres. De qui-vive pour ces colons de jadis, gradés ou seulement récipiendaires, il n'en est point. La magie du récit caractérisant *Le désert des Tartares* a fondu dans un infranchissable sommeil, il n'y a pas d'ennemi prêt à l'attaque au-delà de l'horizon de mer et du rouge des plages du dimanche. Les rapports de force, dès l'entrée en matière, se marquent, derrière leur violence sourde, sexuée, d'un dégrisement permanent car tout semble dit une bonne fois au sujet d'un farniente trompeur, de l'échéance du prochain rappel en métropole. Ces couples ne paraissent ni inconsolables ni privés de projets d'actions, ils ne sont que ce qu'est le réel pour eux : éloigné du sens et, de même, de toute utopie possible. Un garçonnet cependant pose, à l'inverse, des images mentales, les siennes, autre pensée de ce qui est, sur cet univers fermé « *volant* » comme le résume si bien Proust « *vraiment d'étoiles en étoiles* ». Il occupe la place centrale dans cette histoire, laquelle, par son entremise, se dédouble de façon stupéfiante – à charge pour ce témoin de devoir briser le miroir : ce qu'il exécute en manifestant son adhésion à un ordre symbolique avec à la clé une nébuleuse d'émotions, d'initiatives promues transcendance de l'ordinaire. Il revêt le costume de Fantômette, héroïne répertoriée de la littérature de jeunesse, personnage de papier auquel les habits confectionnés par la mère donnent apparence matérielle depuis la profondeur d'une époque révolue. La pure invention se troque contre un monde de prédation, de vaine controverse. À ce stade, le cinéaste alterne plans à ciel ouvert où se fomentent des comportements triviaux et plans qui proposent une atmosphère de ruissellement onirique dont la fonction, alors même qu'ils s'évanouissent, est de construire une impression persistante d'intimité troublée. Mais le film s'achèvera par un retournement total et donnera lieu à une longue bordée de séquences où enfin se voient les colonisés, séquences d'une pigmentation fulgurante, intensément nocturnes, destructrices de toute vision romantisée, prouvant que le film s'est refusé à appliquer un programme. Qu'il a lentement élaboré une refonte de la lecture que l'on en fera. – Au final, ce n'est pas l'emprise de la cruauté que l'on retient de ces images, bien que présente ; plutôt serait-ce un sentiment d'égarement qui est ce qu'on peut dire une conscience affaiblie, de plus en plus vulnérable. De fait, c'est à une catharsis que l'on assiste par-delà les considérations que l'on tient à tirer à partir du spectacle que donnent les personnages. Leur veulerie passe même à des moments pour un caprice et leur solitude à chacun pour un signe d'appel, si peu retentissant soit-il, si peu médité au fond. Et c'est tout l'art, tout le travail du film d'induire le rapport qu'il faut avoir avec eux.

*

Le choix, ou le geste, vaut célébration. Rien d'indécis, rien de flou. L'ouvrage *In the American West* réunissant plus d'une centaine de portraits posés, œuvre de Richard Avedon, vient de connaître une réédition et la réussite ne peut se contester. Ce livre sert de conclusion à une enquête qu'il a pratiquée sur les terres d'un grand nombre d'États américains, si le mot enquête convient. Le photographe avait voyagé dans ce but durant quatre ans, avait planté sur le sol une chambre sur pied à l'ancienne. Ce n'était pas par extravagance ou lassitude envers la pression urbaine ; on suppose qu'une telle randonnée légitimait un désir d'arrêter le temps. À l'occasion de rencontres, provoquées ou accidentelles, avec des gens dont la visibilité était absente – il faut préciser que ce voyage se déroula de 1979 à 1984, époque de dureté sociale pliée à la main des puissants – Avedon s'en prend au mythe de la frontière, cette construction artificielle que les mentalités essentialisent à défaut de réussir à l'atteindre. La « *frontier* » : le lendemain enchanteur de la misère subie et qui articule isolement et société, famille et politique, histoire contée et histoire trahie. Le beau livre d'Avedon fait ainsi état de la vérité d'un passé. La compréhension qu'il sait pour lui-même partielle face aux êtres, toujours des oubliés et toujours des anonymes, se veut prescience du contraire, opte pour un questionnement absolu de la vie par remise en cause des limites imposées par toute image, vu que les moyens auxquels elle recourt substituent leur loi à la complexité des expériences. « *Mes sujets sont ces êtres que personne ne regarde* » : c'est ainsi que l'artiste se soumet à une pensée photographique rompant avec les valeurs consacrées, tenant tête aux « *idoles* » du théâtre visuel ordinaire.

Le livre récent accompagne quelque chose que l'on pourrait comparer à une prouesse : montrer dans une exposition l'entière série des portraits en hommage à une quête qui a guidé une expérience du monde. Obtenir avec talent une réussite à ce plan aura nécessité que l'adhésion du public soit envisagée dans une amplitude hors norme.

L'événement a lieu à la Fondation Henri Cartier-Bresson, à Paris, où un accrochage au cordeau reprend un à un les portraits, et la découverte est d'autant plus forte que ce sont les tirages de référence auxquels on se trouve pour la première fois confronté. Comme sortis d'un enfer et alignant leurs visages en un noir et blanc qui les représente à l'égal d'une succession de statues perçues de front, les traits irradiés par l'éveil, cow-boys, barmaids, mineurs et ouvriers d'abattoir apparaissent depuis le dedans de leurs formes, si bien que par là s'explique peut-être le contour embrumé, contour élusif, de chacune des personnes, chacun de ces voyageurs du temps. Ils ne s'appartiennent plus, proscrivent l'individu qu'ils sont pourtant mais, tout ensemble, en lui ils semblent se transcrire, à l'épreuve d'une humanité commune, leur royaume, à la fois leur début et leur fin. Trop, trop tard à vrai dire, en conséquence de

quoi l'instant de la prise provoque l'effondrement des certitudes et crée un besoin nouveau. C'est-à-dire que désormais Avedon croit pouvoir combattre le topos photographique lui-même en défiant ce qui le constitue, soit la matérialité inhérente à l'action qui le préside. C'est sans doute cela qui fait résonner les choses au niveau de la démarche du photographe : lui qui incarne la brillance dès qu'il travaille en studio, portraiturant des vedettes, se tenant pour assujéti aux aspects du luxe, voici qu'il s'en remet pour la finition de ses tâches beaucoup plus proches de l'âme, plus proche des visages que du système monoculaire que ces visages ailleurs appréhendent, oui, voici qu'il travaille en plein jour et s'en remet à la clarté naturelle. Comme s'il avait conçu l'espoir ultime de filtrer ainsi le langage qui est le sien, le plongeant dans une eau lustrale.

*

Le Louxor, « Palais du cinéma », créé en 1921, était dans les années soixante-dix un des bâtiments parmi les plus reconnaissables dans Paris. Situé boulevard Magenta, sa façade égyptienne tranchait avec les alentours, fort encombrés, poussiéreux, puis ce fut la fermeture forcée et l'on a craint un abandon définitif. Il a aujourd'hui retrouvé son rôle, bien que renvoyé seulement à une seconde chance. Les stucs, les mosaïques chamarrées ont été restaurés – cependant l'ensemble a beaucoup perdu de son prestige et paraît, alors qu'autrefois il stimulait l'imagination, se suffire. Le sauvetage de ces murs se révèle contraire au halo filmique qui autrefois les faisait crépiter dans l'obscurité si avenante à Pharaon. Une perte en teneur spectrale affecte l'atmosphère du lieu en enlevant aux accès aux places, aux rangées de fauteuils l'impression qu'ils donnaient de sortir de terre. À Rome aussi il existait, à l'intérieur de certains quartiers, de ces salles au décor cette fois vaguement gréco-romain. Elles ont disparu. Elles ont emporté avec elles le bourdonnement que causait le projecteur à sa mise en marche.

*

S'il est un film que l'on retiendra, victime pourtant du mouvement de balancier où l'époque que voici alterne crises du jugement et mises en demeure des aptitudes cognitives, un film-métaphore des idéaux comme des erreurs, intimes et historiques, c'est *Citizen Kane*, d'Orson Welles. Petit à petit happé par la mort, un magnat de la presse à la fortune inestimable s'y livre en esprit à la recherche d'un nom, celui attribué jadis à la luge de son enfance, et cet objet, on le retrouve englouti sous un amoncellement de trésors artistiques issus du monde entier. Il fait apparaître que la dépossession de soi est aussi un espace, une dissidence fautive. La pureté d'être, toute simple, a déchu dans le lucre. Indéniablement une entreprise comme celle à laquelle s'est consacré Maurizio Cattelan au Centre Pompidou-Metz pourrait représenter un contrepoint à ce film, l'espèce de réorientation du regard qu'exige l'actualité muséale où, si les convictions ne manquent guère, ni les enjeux, ni les apostrophes dès qu'on s'empare des fils disjoints de la nécessité et de la norme, la question demeure celle du champ de perception choisi. Kane collectionneur n'aura scruté les tableaux et statues par lui accumulés qu'à travers le reflet de légende dû à Midas, il n'a rien reçu en retour, il a ceint l'enfant qu'il fut dans un mauvais pacte de croyance.

En Lorraine, Cattelan est commissaire de l'exposition « Dimanche sans fin » mais se veut surtout observateur, depuis qu'il a été autorisé à prélever certains travaux dans la très riche collection du Musée national d'art moderne, des tolérances exercées par ces derniers une fois admis en vis-à-vis. Plus de trois cents pièces sont réparties de bas en haut du lieu culturel et contre l'idée de cloisonnement, ce qui déjà, quant aux principes visuels moins évidents à circonscrire qu'il n'y paraît, imprime qu'une seule voie n'est pas l'option, que la capacité à trouver un recours envers les obédiences courantes, mais aussi les mots d'ordre dont parfois les œuvres démarquent la ligne en se faisant leurs interprètes, s'incarne, se révèle. On ne parlera de foisonnement, en l'occurrence, qu'en rapport avec l'impression de proximité dégagee par ce grand rendez-vous qui fait voisiner Giacometti avec Martin Arnold, Malevitch et Jean Daligault – un artiste quasi inconnu mais ici délivré de l'ombre qui le tenait caché –, Man Ray et Katharina Fritsch, réputation internationale et entre-soi, le tout et tout ce qui l'entoure. Une telle proximité, au risque d'être asphyxiante, touche à quelque chose ayant à voir avec l'irrésolu, en dépit d'une organisation et d'une présentation modelées sur une litanie d'œuvres d'envergure et de fine pertinence. Presque tous les travaux, un à un, prennent appui sur un rapprochement avec d'autres pour chercher des réponses aux énigmes, formelles, voire existentielles, qu'ils posent, et encore convient-il de dire qu'une proximité autre s'invite qui laisse pressentir que l'aiguillon authentique de l'exposition coïncide avec le questionnement de la signification et ses contraintes, du refoulé et sa charge d'illusion. À ce titre, ce sont bien les leurres et libres essors de l'imaginaire dont Cattelan témoigne dans ses propres inventions plastiques, ici et là reliées au reste, qui constituent, qui même vivifient le principal apport critique – ils redoublent, par la fréquentation d'une pensée qu'ils supposent sans complaisance, le bonheur ressenti face au *Mur de l'atelier d'André Breton*, jamais oubliable, ainsi que cette sensation de pas compté qui en émane.

Le Banc du Large d'Eva Evrard et la *Vitrine coloniale* de Benoît Jacquemin intègrent le site et les collections du MACPA

Musée d'Art Contemporain en Plein Air du Sart Tilman



Benoît Jacquemin, *Vitrine Coloniale*, © Julie Bawin

Inaugurées le 18 octobre 2025, deux nouvelles œuvres viennent d'intégrer les collections du MACPA. Installées dans l'écran naturel du Sart-Tilman, non loin l'une de l'autre, ces deux nouvelles acquisitions abordent deux thématiques d'actualité : les missions de l'Université et la réception contemporaine de l'héritage colonial.

L'œuvre d'Eva Evrard *le Banc du Large*, s'est constituée dans un dialogue avec l'Association des Professeurs de l'Université de Liège qui en est le mécène (ou le commanditaire). L'enjeu principal transmis à l'artiste étant de représenter ou de symboliser par le biais d'une œuvre les trois missions de l'Université : la recherche, l'enseignement et le service à la communauté. Eva Evrard avait déjà posé un regard sur le cadre universitaire liégeois lors de son exposition personnelle « Fig. » au MACPA (1) en 2024. De premières recherches dans la bibliothèque de la Faculté des Sciences avaient porté la curiosité de l'artiste sur des ensembles de dessins scientifiques dont elle s'empare pour développer un vocabulaire visuel, une iconographie nouvelle reliant sciences, savoir et art. *Le Banc du large* se compose également de motifs scientifiques, enchâssés entre des plaques de verres qui donnent le rythme de ce nouveau mobilier urbain, composé, également, de bois et d'acier (2). Eva Evrard utilise une série de symboles liés à la connaissance, le banc lui-même se place dans la tradition du lieu de l'étude et de la transmission. Installé ici dans l'espace public, il s'offre à la 'communauté' et devient lieu de réflexion, de rêverie, d'écoute ou de débat. Au milieu du mobilier, l'artiste choisit d'y intégrer un chêne à hautes tiges comme le « symbole de la connaissance en perpétuelle croissance » (3). Bien que le message de l'œuvre puisse paraître intemporel, la demande de l'Association des Professeurs de l'Université de mettre en valeur les missions de celle-ci résonne avec une actualité brûlante, en Belgique autant qu'à l'internationale.

Les soutiens publics des institutions universitaires sont menacés par de nouvelles réformes arbitraires, puisque sans dialogue avec celles-ci. En avril 2025, une carte blanche est notamment écrite par des enseignants et chercheurs des universités de la Fédération Wallonie-Bruxelles pour « sauver la recherche, l'enseignement et la prospérité » (4). *Le Banc du large* inaugure, peut-être, une forme de résistance, en symbolisant dans l'espace public l'essence même des institutions universitaires.

Si l'œuvre d'Eva Evrard épouse discrètement le paysage, Benoît Jacquemin se positionne avec un langage plastique brut et monumental pour embrasser un sujet d'actualité qui dérange la Belgique depuis plusieurs décennies : son héritage colonial et sa réception contemporaine. L'œuvre *Vitrine Coloniale* voit le jour dans le cadre de la Biennale d'art Contemporain *WAW !*, 2024, curatée par le Centre Culturel Wolubilis. Installée durant la Biennale, dans un parc proche du Musée Royale de l'Afrique Centrale de Tervuren, Benoît Jacquemin décide de questionner un des outils de propagande durant l'époque coloniale de la Belgique : la vitrine muséale. L'histoire coloniale belge s'entremêle avec l'histoire familiale de l'artiste, un « héritage teinté de tabous et de mystères » (5). Le motif de la vitrine - dispositif de propagande et de domination culturelle et idéologique - est augmentée par l'artiste pour se transformer en une œuvre constituée d'acier, vouée à se charger de rouille, comme un vestige contemporain encombrant, laissé à l'abandon, révélant « une violence silencieuse » (6). En dessous de la vitrine, Benoît Jacquemin reproduit volontairement un socle, base des sculptures placées dans l'espace public, faisant écho au déboulonnage des statues qui traverse notre époque contemporaine (7). Imposante par sa taille autant que par l'histoire qu'elle charrie, *Vitrine Coloniale* se mue en un mausolée qui ne reflète plus que lui-même, une sculpture qui se transforme par le passage du temps en un rebut monumental, une grosse poussière que l'Etat belge tente de mettre sous le tapis depuis trop longtemps. Son emplacement sur le site du Sart-Tilman n'est d'ailleurs pas laissé au hasard, l'œuvre de Benoît Jacquemin jouxte *Le Pâtre* (1956) d'Idel Ianchelevici qui avait lui-même essayé de détourner une commande de l'Etat belge pour glorifier la colonie, en proposant une représentation du travail traditionnel congolais. *Vitrine Coloniale*, située aujourd'hui sur le site de l'Université de Liège (8), engage un dialogue avec les chercheurs actuels et futurs. Elle s'impose au cœur de l'enseignement et de la transmission de notre histoire et de sa réception critique.

Sophie Delhasse – Novembre 2025

Il ne s'agit pas de la première collaboration entre le MACPA et l'artiste, en 2020, trois œuvres de la série « Presse » d'Eva Evrard intègrent déjà les collections du MACPA et sont placées sur les murs de l'ancien restaurant universitaire.

² Le banc est réalisé grâce à la collaboration de plusieurs entreprises liégeoises avec lesquelles l'artiste a collaborés pour donner à forme et surtout matière à sa création.

³ Thibaut Wauthion, *Eva Evrard et l'art public à Liège et à La Louvière*, consulté en ligne : <https://artcontent.be/2025/10/31/eva-evrard-et-lart-public-a-liege-et-a-la-louviere/>

⁴ « Un avenir sombre pour les universités francophones », *Le Soir*, 28/04/2025 consulté en ligne : <https://www.lesoir.be/671749/article/2025-04-28/un-avenir-sombre-pour-les-universites-francophones>

⁵ Thibaut Wauthion, *Benoît Jacquemin interroge « l'encombrante histoire coloniale belge »*, consulté en ligne : <https://artcontent.be/2025/10/19/benoit-jacquemin-interroge-lencombrante-histoire-coloniale-belge/>

⁶ *Idem*

⁷ Le geste de 'déboulonnage de statues' n'est pas neuf puisqu'il apparaît lors des mouvements révolutionnaires au 18^e siècle. Cependant, en 2020 un mouvement nouveau de 'déboulonnage' de statues lié aux figures coloniales et esclavagistes voit le jour. Ces sujets sont notamment développés dans l'ouvrage de Julie Bawin, Professeur d'histoire de l'art contemporain à l'Université de Liège et directrice du MACPA « Art public et controverses », 2024, CNRS Editions.

⁸ L'œuvre intègre les collections du MACPA grâce au soutien de la Fondation Marie-Louise Jacques.



L'œuvre d'Eva Evrard, *le Banc du Large*, les couleurs sont à découvrir sur [Fluxnews.be](https://fluxnews.be), © Eva Evrard



Rédaction: asbl Flux • Edit.resp.: Lino Polegato / Conception graphique, remerciements à Anne Truyers
60 rue Paradis, 4000 Liège • Tél. : +32.4.253 24 65 • fluxnews@skynet.be • www.fluxnews.be

Avec le soutien de la Fédération Wallonie-Bruxelles



Galerie Flux
de Janvier à Avril 2026

12/12/2025 - 10/01/2026: MUTE
(en famille)

Marie France Bonmariage,
Pablo Garcia Rubio, Theophile Garcia,
Julia Garcia Rubio

23/01- 14/2/2026: Werner Moron

20/02-14/03/2026: Expo sous commissariat
de Pierre Gerard: Fabien Rouwette,
Frédéric Darras, Yoann Van Parys,
Raphaël Van Lerberghe

20/03 - 18/4/2026: Moïra Deepijan

Galerie Flux
60 rue Paradis,
4000 Liège
fluxnews.be

