



FLUX NEWS

Trimestriel d'actualité d'art contemporain : juin, juillet, août 2025 • N° 97 • 3 €



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

2 Edito par Lino Polegato
4 BPS22 recensement expo Hervé Charles par Florent Delval
5 Botanique, film experimental de Pierre Jean Giloux par Florent Delval
Expo Jacqueline Mesmaecker au Musée d'art mod. de Salzbourg par Colette Dubois
6&7 Livres, la sélection de claude Lorent: Gilbert Herreyns, Chemins Croisés. Enrico Lunghi et Wim Delvoye. Poemes pour Cadere. Sortie d'un livre de Stephane Gilot par Judith Kazmierczak.
8 Recensement d'une expo au FOMU d'Anvers par emmanuel d'autrepppe
9 Au Musée M de Louvain expo de Sigfriede Bruma Hautman, Jena Tausen.
10 Un texte de Caroline Lamarche sur Berlinde De Bruyckere au Bozar
11 Expo au Macs de Haim Steinbach par Louis Annecourt.
13 Prix féministe à l'Ikob, un texte de L.P.
14 & 15 Belgian Art Prize un essai de Yoann Van Parys sur Suchan Kinoshita.
16 Recensement d'une BD de Dominique Goblet et Kai Pfeiffer par Annabelle Dupret.
17 Biennale de Venise d'architecture 2025, un point de vue par Thierry Genicot et Frederique Van Leuven.
18/19 Un essai autour de Benedetta, L'ex-tase mystique par Véronique Bergen.
21 Un Dimanche sans fin, expo au Centre Pompidou Metz, un recensement d'Alain Delaunoy + Interview de Donatien Grau
21 expo au Centre Pompidou Metz, interview de Chiara Parisi par Alain Delaunoy.

22 Expo thématique sur le copisme par Alain Delaunoy+ Interview de Bertrand Lavier.
23 Magic Realism Wiels par Luk Lambrecht.
24. Project Room un texte de Clémentine Davin sur Letizia Romanini. + Expo Aline Bouvy au Casino Luxembourg
25 Arp Mythique, par Jeanpascal Février.
26 Expo sur Noel Dolla, Lionel Sabatté et Bernar Venet par Bernard Marcélis.
27 Expo au Musée des Beaux arts de Charleroi de Benoît Bastin et Barbara Geraci, un texte de Benoît Dusart.
28 Présentation d'une expo d'Art public a Bouillon par Anna Ozanne.
29 Et au loin la périphérie, un texte de Céline Eloy sur Jonathan De Winter
30 Expo Laure Prouvost à Roubaix, un texte de Michel Voiturier. «Vestiges» Une expo de France Felt et Michael Nicolaï à la Centrale , un texte de Jean Marc Reichart.
31. Super conceptuel pop, expo au CAB par Pierre Yves Desaive. Livre. Vincent Peal par Véronique Bergen.
32 Expo à la NewSpace, Caroline Mesquita et Martin Belou, texte de Marjorie Ranieri. Livre, Stumead par Véronique Bergen.
34 Chronique 31 d'Aldo G. Turin sur Victor Erice, John Murphy, Mireille Liénard, Ho Tzu Nyen, Djos Janssens
35 un focus sur la ZENTRALE Kunst und Kultur située à Busch (Lontzen) par Catherine Barsics.

- Prière de ne pas toucher !
- Cette petite phrase placardée dans tous les musées respectables prévient le visiteur : attention, transgresser est interdit. Cela va de soi devant un Courbet ou un Rodin. Mais face à une banane scotchée au mur (*Comedian, 2019*), l'injonction prête à sourire.
- Cette réflexion m'est venue à Metz, dans le cadre de l'exposition Cattelan. *Un Dimanche sans fin*. L'envie de franchir le seuil de la transgression, de faire semblant de toucher, m'a traversé. Et très vite, sous l'œil vigilant d'un gardien, ce désir est devenu un geste immédiatement interrompu. Pris « la main dans le sac ». J'adore cette expression, elle évoque une forme d'ingénuité enfantine.
- Depuis toujours, j'aime les « pointeurs » dans l'art : Piero Manzoni dans sa démesure, mais surtout Marcel Broodthaers, en haut de mon panthéon personnel. Je pense à cette photo où Broodthaers, d'un geste solennel, pointe le ciel de l'index. Toute la poésie de l'art conceptuel y est contenue. À cette époque, la spéculation existait déjà — sans qu'on parle encore de crypto. Broodthaers dénonçait le cirque d'un monde de l'art déjà phagocyté par le marché. Il rêvait de fuir la scène. La maladie, cruellement, exauça son vœu.
- Rien n'a vraiment changé. Cattelan se plaint aussi, prône le retrait. Un départ mis en scène, qui fait évidemment partie intégrante de sa stratégie. L'exposition de Metz ironise sur cette fin sans cesse annoncée et sans cesse différée. Et elle le fait avec intelligence.
- À voir absolument : un petit bronze doré de Victor Brauner, placé face au Carré noir de Malévitch. Un chef-d'œuvre intemporel, digne de sa propre chapelle. Petite déception, toutefois : je rêvais de voir le fameux échiquier de Duchamp. Confronté au film magistral de Hans Richter, le dispositif paraît figé.
- Les pièces ressemblent à des soldats au

garde-à-vous. Il manque le mouvement, la vie. Je me suis surpris à rêver de grands maîtres internationaux jouant réellement dessus, réinjectant du souffle dans ce théâtre d'échecs. Même constat pour le baby-foot de Cattelan, exposé sans joueurs. Privé de frénésie, privé d'interaction. Je suis presque certain que l'artiste en aurait voulu autrement — un souhait soufflé à Chiara Parisi peut-être ? Cette exposition magistrale est chroniquée dans ce numéro par Alain Delaunoy, avec une interview de Bertrand Lavier et Chiara Parisi, une directrice devenue incontournable, qui, à chaque projet, s'emploie à faire bouger les lignes.

Ce numéro consacre également une large part à des parcours féminins. Moment fort : la vie mystique et poétique de Santa Benedetta revisitée par Véronique Bergen, entre extase divine et érotisme sacré. Dans un registre plus expérimental, un essai de Yoann Van Parys sur le travail de Suchan Kinoshita — récemment honorée du Belgian Art Prize — marque le lancement d'une nouvelle rubrique prospective dans la revue.

Caroline Lamarche, de son côté, revient sur l'œuvre de Berlinde De Bruyckere en réponse à un texte publié dans le n°96 par Jean-Marc Reichart, écho lointain de la joute entre Marthe Wéry et Jean-Pierre Ransonnet dans nos pages.

À l'Est, l'IKOB a décerné son prix féministe — un compte-rendu critique accompagné d'un film sur YouTube vous attend. En clôture : un aperçu du second Micro Festival de la ZENTRALE, entre arts plastiques, performances et musiques, signé Catherine Barsics. Un bel été!

FMLJ
Fondation
Marie-Louise
JACQUES

Fondation Marie-Louise JACQUES
Prix de la sculpture 2025 :

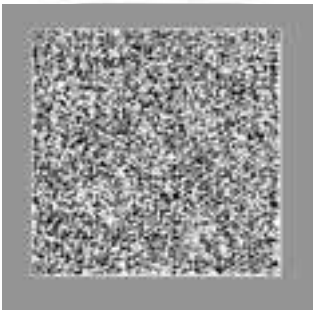
Appel à candidatures => 30 septembre 2025



Lauréate 2024 Sofhie Mavroudis

Infos et règlement :
<https://www.fmlj.be>

@fmlj.be



Hervé Charles

Albedo

07.06 > 31.08.2025

BPS22 Musée d'art de la Province de Hainaut
Campus Charleroi Métropole - 22 Boulevard Solvay
6000 Charleroi, Belgique | bps22.be



Hervé Charles, Albedo, 2024

Face aux matières du monde

Trente années d’images, arrachées à la terre, aux ciels et aux mers, composent le fil invisible de cette rétrospective. Hervé Charles, photographe de l’instinct et du vertige, capte la matière du monde sans en dévoiler les chemins. À travers ses œuvres, c’est le sublime qui affleure — cette force obscure et fascinante qui nous attire autant qu’elle nous dépasse. Entre abstraction et engagement, cette traversée invite à contempler le lent bouleversement de la planète autant que celui d’un regard.

Lorsque Pierre-Olivier Rollin propose à Hervé Charles de travailler sur une rétrospective de ses œuvres, l’artiste photographe a une réaction tout à fait légitime et se demande pourquoi. Pourquoi maintenant et pourquoi ne pas se concentrer sur une dynamique de prospective? Pierre-Olivier Rollin aime avoir recours au format rétrospectif pour donner un éclairage différent à des carrières artistiques à mi-parcours ou un peu plus avancées, mais toujours en mouvement. On se rappelle par exemple de l’expo Banks Violette de l’année dernière. La mise en perspective d’œuvres d’Hervé Charles sur les trente dernières années soulignent la cohérence de la démarche. Mais les artistes préméditent rarement leurs trajectoires et le goût cohérence n’étaient pas forcément ce qui a guidé le travail photographique d’Hervé Charles au fil des années. En effet, il se présente plus volontiers comme un modeste aventurier mu par des forces qui le dépasse, plutôt que comme un rigoureux



Hervé Charles, "Albedo" (view of the show), BPS22, 2025. © Leslie Artamonow

cartographe. Ses cadrages serrés, sans beaucoup de repères d’échelle, ressemblent parfois à des peintures abstraites. On ne mesure pas toujours exactement combien ces prises de vues ont été difficiles à réaliser : Pourtant certains clichés ont été arrachés aux paysages après avoir parcouru des chemins escarpés. Le chemin qui y a mené est effacé, la rencontre humaine avec les guides est

éludée. Le processus n’est pas explicité, seules restent les images. Seules restent les surfaces abruptes de la Nature, la force sublime qui anime la Terre. Hervé Charles ne sait pas expliquer pourquoi il aime flirter avec le risque pour réaliser ses œuvres, mais sans doute faut-il chercher dans cette direction : ne serait-ce pas un moyen

d’exorciser le sublime auquel il est confronté? En s’approchant des matières brutes que sont les nuages, ou la lave, nous contemplons des temps immémoriaux. Pourtant, Hervé Charles ne revendique pas forcément être à la recherche de la “beauté”, il préfère utiliser le terme “attraction”, qui d’une part évoque l’attraction terrestre, mais aussi le lien physique qui lie le public à l’œuvre. Les grands tirages aux couleurs intenses, ou qui jouent avec les transparences, nous appellent et demandent de nous approcher pour accéder aux détails. Ce pouvoir d’attraction est ce qui permet aux séries “Marée noire”et “Marée verte” de fonctionner si bien. L’esthétisme des gros plans de nappes de pétrole recouvrant la mer, les reflets irisés attirent l’œil. Grâce à ce traitement, nous regardons en face la catastrophe écologique de laquelle on se détourne quotidiennement. Par delà l’évolution d’un artiste, par delà le progrès technique, cette rétrospective invite à réfléchir sur l’évolution de la planète et de notre rapport à celle-ci au cours des dernières décennies.

Florent Delval

Exposition Hervé Charles “Albedo” au BPS22 (Charleroi)
07/06/2025 - 31/08/2025

Une arche de Noé dans une chapelle

Dans le chœur, une gravure monumentale présentant quelques-unes des milliers d’espèces menacées d’extinction aujourd’hui. Pour y accéder, il faut traverser la nef, où sont suspendues des dizaines de fragments de cette gravure, comme autant de carcasses d’animaux.

L’espace désacralisé de la Chapelle de Boondael continue à dégager une ambiance très particulière, propre à accueillir des artistes dont le travail fait lien avec une notion de sacré.

C’est le cas de cette vaste installation de Camille Dufour et Rafael Klepisch. Après nous le déluge, titre de l’exposition, comme une interjection, mais sans le point d’exclamation qu’on attend d’habitude à la fin de cette formule. Car ce n’est pas une phrase lancée au monde pour signifier qu’on n’en a cure de la suite des événements, mais un constat que posent les deux artistes.

La faune et la flore souffre du réchauffement climatique et de très nombreuses espèces disparaissent. Le duo s’empare du sujet et a créé cette installation belle et équilibrée, plutôt spectaculaire. C’est en se promenant entre les grands papiers que le sens, tragique, se déploie.

Camille Dufour a imprimé à la main (sans presse) ces grands fragments, chaque bois gravé encré une seule fois puis imprimé plusieurs fois jusqu’à épuiser l’encre de chaque panneau. L’artiste a frotté le papier sur la planche gravée à l’aide de morceaux de savon, faisant le lien avec une résidence passée qu’elle a fait dans une ancienne



Jean-Paul Lutzhay dans son atelier, © FluxNews

savonnerie. Mais aussi, posant ce savon comme un onguent ou un baume réparateur. Au recto, la gravure, d’abord noire et dense, puis, au fils des papiers, de plus en plus pâle. Au verso, les traces du savon, visqueuses, qui accentuent l’aspect peau et carcasse. De part et d’autre du chœur, deux grands bois gravés.

Mieux encore, l’oeuvre est rendue collective via un dispositif très précis, pensé par le duo Dufour-

Klepisch : 2000 fragments de cette gravure monumentale ont été distribués aléatoirement dans des boîtes aux lettres à Ixelles. Soigneusement plié, le fragment contient une carte-réponse pré-affranchie qui invite les habitants à se positionner sur la tragédie en cours, à la manière d’une grande consultation. Ainsi, le duo propose que des images sur papier circulent par la poste, et non pas en quelques microsecondes via internet. Le procédé propose d’amorcer un ralentissement. La matérialité du papier du fragment reçu et du

carton-réponse est importante aussi. Elle permet de mettre en jeu le toucher, d’ajouter un sens à la perception du sujet abordé. Les réponses reçues, très touchantes pour la plupart, sont présentées dans le chœur, sous la grande gravure. On y trouve des textes, des dessins, d’enfants, d’artistes, ...

Ce dispositif œuvre à interpeller les habitants sur le sujet de la disparition des espèces, et les invite à participer à l’exposition.

Sous les hauts plafonds de la chapelle, l’installation invite aussi à se rappeler l’aspect sacré du vivant. On circule comme dans une large matrice, ronde et accueillante, entre les grands papiers et l’on ne peut que faire silence. Après nous, que faire ?

Muriel de Crayencour

Après nous le déluge
Camille Dufour & Rafael Klepisch
Chapelle de Boondael
Square du Vieux Tilleul 10
Ixelles
Jusqu’au 15 juin, samedi et dimanche de 14h à 18h, ou sur Rdvs

Hybridations urbaines : poésie et technologie

Biomimetic Stories Part II mêle film expérimental, architecture prospective et réalité augmentée pour explorer les hybridations entre ville, nature et technologie. À travers quatre films immersifs, l'exposition propose une méditation sensorielle et poétique sur les tensions et imaginaires du futur urbain.

Biomimetic Stories Part II est une actualisation de l'exploration engagée par Pierre Jean Giloux autour des croisements entre réalité augmentée, architecture prospective et écologies fictionnelles. A la lisière du film expérimental, de la simulation de projet architectural et de l'installation immersive, l'exposition déploie un dispositif non linéaire dans lequel le spectateur devient acteur d'un récit spéculatif à entrées multiples. Avec cette tétralogie indienne — *Bioluminescent Tower* (2025), *Madurai* (2024), *Pirana Dump Yard* (2022) et *Dholera* (2024) — Pierre Jean Giloux articule une réflexion complexe sur l'urbanisation accélérée, les technologies vertes et le devenir hybride des formes architecturales, en convoquant une esthétique oscillant entre le documentaire critique et la simulation fictionnelle.

Hybrider l'image pour penser le territoire

L'artiste poursuit ici une esthétique de la stratification visuelle : des captations in situ sont augmentées par des modélisations 3D, des séquences animées ou des éléments graphiques qui rejouent les tensions entre réel et virtuel. Ce travail d'hybridation esthétiquement cohérent avec les problématiques soulevées — le biomimétisme, entendu comme processus de traduction du vivant en solution technique, devient ici un prétexte à questionner les paradigmes de la ville du futur. Il ne s'agit pas d'en illustrer les principes, mais d'en éprouver les imaginaires. Chaque film agit comme un fragment autonome, mais s'inscrit dans un ensemble polyphonique : Chandigarh devient le théâtre d'expérimentations bioluminescentes quasi post-humanistes ; Madurai s'offre comme une fable animiste d'urbanisme



*Biomimetic Stories #4 – Dholera, 2024 © Adagp Paris 2025
Courtesy of the artist & Solang Production*

végétalisé ; Ahmedabad expose une esthétique du déchet portée à sa dimension quasi mythologique ; Dholera, enfin, synthétise les angoisses dystopiques liées aux smart cities en révélant une grammaire visuelle du quadrillage et du contrôle. Cette synergie est renforcée par le positionnement des écrans dans l'espace qui crée différentes juxtapositions en fonction de notre position dans la salle. Par ailleurs, chaque film propose un récit qui s'étale sur 24 heures, un cycle qui permet de sentir les rôles cruciaux que jouent lumière et chaleur au sein de l'urbanisme.

Une écologie du regard

Loin d'une approche strictement critique ou dénonciatrice, Giloux cultive une ambiguïté formelle qui évite le piège de la moralisation. La beauté parfois hypnotique des images, la lenteur

des mouvements de caméra, la musicalité du

montage trouvent un contrepoint dans l'installation sonore in situ, conçue par Lionel Marchetti. Ce travail sonore, en dialogue avec les films mais autonome dans son écriture, produit un continuum acoustique qui spatialise le regard, engage le corps du spectateur et crée un véritable environnement immersif. L'exposition devient alors dispositif sensoriel, dans lequel voir et entendre participent d'une même expérience spatiale.

L'urbanisme comme rêve collectif

Madurai déploie un espace filmique où ville et nature fusionnent dans une lente respiration commune. La ville tamoule, historiquement marquée par son architecture religieuse et son urbanisme labyrinthique, se voit ici surplombée — et protégée — par une canopée artificielle devient un dispositif climatique : elle capte la rosée, produit de l'énergie et filtre la lumière. Ce geste fictionnel convoque autant les mythes fondateurs (l'arbre-monde, l'arbre de vie) que les

recherches contemporaines sur les infrastructures biomimétiques. *Dholera* (2024) apparaît comme le contrepoint dystopique à la douceur visionnaire de *Madurai*. Ici, Pierre Jean Giloux n'imagine pas un futur harmonieux, mais déconstruit un projet bien réel : celui de la **smart city de Dholera**, ville indienne planifiée à grande échelle dans le désert du Gujarat, censée incarner le modèle urbanistique du XXIe siècle. Un réveil difficile après un rêve trop grand.

Vers une esthétique post-anthropocentrique

Avec *Biomimetic Stories*, Pierre Jean Giloux interroge l'imaginaire de la ville comme forme totalisante, mais aussi comme écosystème à reprogrammer. À travers l'usage de technologies de l'image — qu'il détourne d'une logique de contrôle vers une poétique du possible — l'artiste inscrit son travail dans une lignée de pratiques contemporaines post-disciplinaires, où l'image animée, le dessin préparatoire et l'installation sonore coexistent en tant que modalités égales de pensée. En réactivant la notion d'arcologie (de Paolo Soleri) dans un contexte post-numérique et climatiquement instable, il ne s'agit pas tant de proposer des solutions que de rendre visibles des tensions : entre croissance et effondrement, entre utopie technologique et fantasme de maîtrise, entre le vivant et sa simulation.

Florent Delval

Du 13 juin au 17 août 2025, le Botanique à Bruxelles présente Biomimetic Stories Part II, nouveau cycle de films en réalité augmentée entre urbanismes et sciences du vivant, de l'artiste Pierre Jean Giloux.

Au Muséum der Moderne de Salzbourg, « Secret Outlines » de Jacqueline Mesmaeker

Il aura fallu cette exposition pour que je me rende dans la ville natale de Mozart ! Le génial compositeur y est mangé à toutes les sauces par les hordes de touristes qui arpentent la vieille ville. Le petit centre, tout à fait charmant, est entouré de petites collines rocheuses et boisées qui jouent à ressembler aux montagnes que l'on entrevoit plus loin. C'est sur l'une d'entre elles, le Mönchsberg, que se trouve la partie du Museum der Moderne qui accueille la première grande rétrospective de Jacqueline Mesmaeker hors de la Belgique.

L'exposition réunit des dessins, des installations, des sculptures, des photographies, des objets et des vidéos. On y retrouve des œuvres montrées au CC Strombeek, à Bozar et au Ravel Museum en 2020-2021, pourtant, ce nouvel accrochage apporte une nouvelle dimension à l'œuvre et à l'artiste : nous sommes en présence d'une toute grande artiste de notre temps. On pensait la connaître et on la découvre. L'accrochage aborde la forme des œuvres et reste extrêmement discret par rapport aux thématiques de l'artiste ce qui crée de nouvelles lectures et façonne un regard neuf. Ainsi, une salle s'attache particulièrement au thème de la mer, mais le « rose »

s'insinue dans presque toutes les salles. On y découvre aussi la série « Circus » qui fait partie des derniers « Contours clandestins » réalisés par l'artiste.

Les films (tout autant pellicule que vidéo) prennent ici une dimension magistrale. La qualité exceptionnelle des projections (en très grand ou tout petit format) rencontre véritablement le désir et la conviction de Jacqueline Mesmaeker : « filmer c'est peindre ». Et même peindre en trois dimensions, si l'on considère les installations : « La serre de Maximilien et de Charlotte » ou « Surface de réparation », œuvre qui rejoint la Generali Foundation Collection à l'occasion de cette exposition.

Colette Dubois

« Secret Outlines » de Jacqueline Mesmaeker au Museum der Moderne, Mönchsberg 32, 5020 Salzburg
museum.der.modern.at



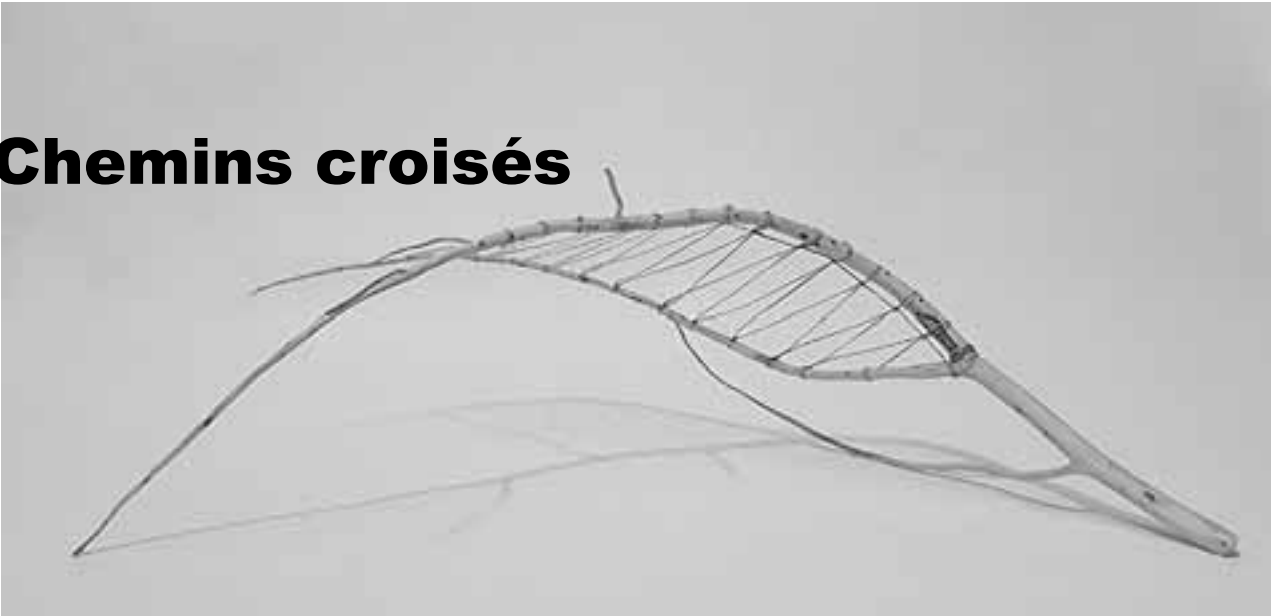
Gilbert Herreyns, Chemins croisés

Une copieuse monographie retrace doublement, en récit autobiographique de l’artiste et en reproductions d’œuvres présentées chronologiquement, le parcours créatif et de vie du peintre bruxellois établi en Espagne à Formentera, Gilbert Herreyns. Le récit d’une passion et d’un engagement humain.

C’est sous les meilleurs auspices que débuta le parcours artistique de Gilbert Herreyns (Bruxelles, 1943 – Vit et travaille à Formentera / Espagne) puisqu’après une formation à la Cambre, la galerie Saint-Laurent, lieu de l’avant-garde à Bruxelles, l’expose dès 1966, Il récidivera en 68 et 69. Il pratique alors la technique de la tempera en optant pour l’abstraction géométrique. Il faut dire que ses rencontres et relations de l’époque l’engagent dans une voie expérimentale qu’il ne quittera jamais. Les Salkin, Glibert, Delahaut, Goemaere, Gouat, Marti et autres sont de la partie. Tout au long du parcours qu’il retrace et détaille dans un récit monographique paru récemment, le rôle des relations humaines fut pour lui primordiales, tant dans sa vie privée que professionnelle, tant en Belgique qu’en Espagne où il choisit de vivre dès les années septante. Le présent ouvrage, dont il est l’auteur, se lit d’une traite car cet itinéraire artistique est avant tout celui d’un homme pour lequel la vie quotidienne, l’art, les relations humaines et professionnelles constituent un tout indissociable, attachant, sensible. On ne parlera pas ici de plan de carrière mais de chemin de vie dans la sincérité et l’authenticité. Comme l’illustre une photo, publiée dans l’ouvrage des quatre artistes réunis à la Maison de la culture de Tournai en 2005, Alain Winance et Gilbert Herreyns, Michel Mouffe, Georges Meurant (décédé en 2023), trio avec lequel nous avons publié un entretien*, peuvent en témoigner. Un cheminement à découvrir, révélateur d’une œuvre abstraite néanmoins en connexion étroite et permanente avec l’humain et la nature. « Si je réfléchis aux énergies et aux sensations que je découvrais et découvre toujours aujourd’hui en travaillant avec la nature, écrit-il, je me rends compte de l’ampleur des connexions possibles et des multiples manières de les manifester. Le monde dans son infinité nous est ouvert lorsque nous devenons sensibles, et cela me motive pour travailler ».

Reconnaissance internationale

Reconnu en Belgique tel un artiste de valeur et de grande qualité, il l’est davantage encore à Formentera où il vit et à Ibiza où il fut très actif artistiquement. On sait moins, car il reste discret, qu’il l’est également dans le contexte international par ses expositions à l’étranger, notamment en Espagne, aussi lors de son séjour de deux ans à New York ou de ses présences en Italie où une toile monu-



Gilbert Herreyns, SC19, 2018, bois et ficelle, hauteur 25 cm. © D.R.

mentale bleue (la méditerranée) fait partie du célèbre Caffè Florian à Venise. La Belgique n’est pas en reste, que ce soit en galeries ou en institutions à Bruxelles, Tournai, Namur, La Louvière... Cette œuvre construite et rayonnante, libre, très conscientisé a été célébrée par quelques plumes de référence dont celles de Toni Roca et d’Yves Michaud.

Œuvre pluridisciplinaire

Peintre à part entière pratiquant la tempera, la peinture à l’huile et l’acrylique, insérant des branchages de sabines ou des aiguilles de pins pour structurer et créer des reliefs, Gilbert Herreyns est artiste pluridisciplinaire qui pratiqua abondamment la gravure et l’impression tout en s’adonnant à de vastes installations ainsi qu’à la création de sculptures à base de matériaux naturels, branchages souples, ficelle, corde ou pierre de marès. Distinguant plusieurs périodes dans son parcours, il est resté fidèle à l’abstraction dans une variété d’approches exploitant les ressources du trait de la ligne droite ou libre, des croisements, des croix, des grilles, des empreintes du pin-ceau, des principes de répétitions sans se départir d’affirmation chromatique franches, vives, imposantes, en dominations monochromes modulées de vibrations et nuances intimes. « Les alternances de techniques que j’ai pratiquées tout au long de ces années, écrit-il, sont importantes. Elles montrent avant tout ma préoccupation pour l’adéquation de la nature à l’idée du travail ».

En 2003, nous écrivions à l’occasion d’une exposition solo à la Maison de la culture de Namur : « Reposant sur les qualités plastiques, le travail de Gilbert Herreyns se fonde sur des harmonies, sur des accords, sur des cadences et des rythmes. Rien n’y est régulier ou

sévère, tout se situe dans les tremblements qui ne sont ni hésitations ni indécisions mais palpitations imperceptibles de la vie dans ce qu’elle a de plus secret, de plus indicible. Cette peinture, qui jamais ne se livrera totalement malgré les études approfondies que l’on pourrait lui consacrer, nous dit, avec beauté et sagesse, que l’essentiel ne se perçoit qu’au plus intime de soi ».

Pour conclure cette riche et passionnante histoire couvrant plus de soixante ans de création artistique, citons cet extrait qui sonne comme tel un credo : « L’art comme je l’entends, ne peut pas être considéré seulement comme une chose plaisante et divertissante. Je pense qu’il doit aller plus loin. Qu’il doit atteindre l’essence, la beauté intérieure. Comprenant cela, on élimine ainsi automatiquement certaines appréciations ou critiques de l’art contemporain qui prétendent le justifier par le profit ».

C. Lorent

Gibert Herryys, *Chemins croisés*, monographie. Texte de l’artiste, (fr,angl) reproduction coul. des œuvres de 2002 à 2022, 248 p., éditions Baláfia Postals, Espagne.

En ce moment, en Belgique, l’artiste est représenté par la galerie Faider, Bruxelles.

*Claude Lorent, *La peinture abstraite aujourd’hui*, entretien avec Gilbert Herreyns, Georges Meurant, Michel Mouffe, 2005, coll. Alentours, éd. Tandem.

Les Couloirs jaunes où l’écho précède la voix



Alors le Cluedo revisité fut conté. Espace, corps, et voix ravissaient l’œil et l’oreille vers des lieux inédits... Puis le livre parut. A Montréal en 2025.

Avant la publication, il y eut deux expositions en deux lieux et deux temps différents.

Pour la première exposition en 2017, inspiré par le plan du jeu Cluedo, Stéphane Gilot avait extrait le dédale de couloirs menant à chaque pièce, scène susceptible de meurtres et intrigues. Il avait conçu la structure au sol et l’avait accompagnée de textes choisis par ses soins évoquant espaces intermédiaires, entre-deux, entre-temps, où d’autres réalités peuvent advenir. Ensuite, Stéphane Gilot avait convoqué trois artistes performeuses (Caroline Boileau, Hanna Sybille Müller et Alisha Piercy) afin qu’elles habitent son installation intitulée *Ce que racontent les couloirs jaunes* selon leur sensibilité et leurs médias de prédilection.

En 2024, pour le second projet, Stéphane Gilot fragmente les couloirs et les dispose telles des sculptures dans les différentes pièces de la galerie de Pierre-François Ouellette. A nouveau, il fait appel aux mêmes artistes pour dialoguer librement avec sa nouvelle installation intitulée *Où l’écho précède la voix*. De la rencontre naîtra une luxuriante créativité composée d’aquarelles, de dessins, de textes, de mouvements et de diverses performances. Les multiples rhizomes jaillissant des couloirs-sculptures à première vue rigoureux, neutres et muets témoignent de la charge inspirante suscitée, à l’instar

du roman *La petite pièce hexagonale* de Yoko Ogawa, où chaque visiteur n’a de cesse de revenir déposer ses mots, dans le lieu mystérieusement sobre et stimulant.

L’exploration des motifs graphiques extraits du Cluedo réclamant la dimension de livre-archive, Stéphane Gilot et Emmanuelle Choquette coéditent et publient *Les couloirs jaunes, où l’écho précède la voix*. Le mince livre noir paré en sa couverture d’un élément de couloir jaune décline finement toute l’aventure collaborative entre Stéphane Gilot et les autres artistes avec moult photographies des œuvres et des performances, ainsi qu’avec de nombreuses citations et extraits de livres ayant nourri la réflexion de l’ensemble du projet avec l’apport de chaque protagoniste.

Voilà un précieux objet d’Outre-Atlantique à commander sans plus tarder.

Judith Kazmierczak

Maison d’édition : L’humour des montagnes
Collection : L’installation mode d’emploi
Prix : 15 € (+ frais d’envoi)
Contact : stephanegilot@hotmail.com ou A l’enseigne du commissaire Maigret.



Figure de proue de l’émergence de l’art contemporain au Grand-Duché de Luxembourg, historien de l’art, critique d’art, commissaire d’expositions, ex-directeur des institutions artistiques phares grand-ducales, Enrico Lunghi retrace son parcours de pionnier en suivant le fil d’Ariane de ses liens avec l’artiste belge Wim Delvoye. Histoire vécue.

Entre la fin des années soixante et l’an 2000, Luxembourg, aussi bien la Ville que le Grand-Duché, a connu une mue d’envergure en passant d’une entité industrielle sidérurgique réputée à un statut de capitale économique et financière enviable. Cette mutation par l’action de quelques personnes s’est accompagnée d’une transformation culturelle qui a placé petit à petit la Ville sur la carte européenne de l’échiquier de l’art contemporain de référence. Au début des années nonante, l’activité de quelques galeries locales dont la galerie Beaumont dirigée par Martine Schneider, principalement axées sur la France et les artistes de l’abstraction lyrique, connu de nouvelles ouvertures ; le projet politique encore très vague de construction d’un Centre d’art contemporain et la volonté de quelques-uns de faire évoluer la situation en faveur de l’art contemporain à partir d’un petit noyau, ont engendré une dynamique progressiste dont le bénéfice est devenu probant.

C’est à cette époque, en 1992 que le jeune historien de l’art formé à Strasbourg, Enrico Lunghi (1962) visite la documenta IX de Kassel, signée Jan Hoet et est interloqué par une œuvre signée Wim Delvoye. Il ne se doutait pas, alors qu’il occupait un poste temporaire au Musée national d’histoire et d’art à Luxembourg (MNHA), que ces deux personnages déjà bien médiatiques allaient l’engager dans la voie de l’art le plus prospectif de son temps et le mener à la tête du musée de niveau international. C’est ce récit, semé de très belles et riches rencontres, certes aussi d’anecdotes mais bien parlantes, que livre l’auteur avec à la fois une simplicité, une modestie et une truculence aussi touchantes. Pour avoir suivi d’assez près ce parcours en tant que journaliste critique d’art, force m’est d’en souligner la rigoureuse authenticité.

Parcours exemplaire

On laissera à chacun le plaisir de découvrir les arcanes d’un riche labyrinthe dont la sortie officielle fut malheureusement marquée par une malversation qui fort heureusement et fort justement ne ternit en rien tout le mérite d’un parcours exemplaire auquel le Luxembourg culturel et artistique est grandement redevable. Cet épisode désastreux qui prive aujourd’hui le Luxembourg d’une tête bien faite, libre et prospective, ancrée dans les multiples réalités de son temps, est narrée en fin de volume. Un procès est toujours en cours. Parmi les étapes les plus marquantes de cet itinéraire totalement dévolu à la défense et à la diffusion de l’art contemporain, on retiendra particulièrement,

outre un entretien avec Ieoh Ming Pei futur architecte du musée, le rôle moteur de sa rencontre et des contacts avec le bouillant Jan Hoet et la première visite, suivie de bien d’autres, de l’atelier de Wim Delvoye, « un jeune homme plein d’énergie, exquise-ment cultivé, éperdument passionné, curieux de tout, avenant, sympathique, et d’une intelligence hors du commun ». Un rendez-vous suivi par une expo solo de l’artiste en la galerie Beaumont en 1994. Depuis, le lien entre eux ne fut jamais distendu et se mua en réelle amitié. Un an plus tard débuta la préparation des expositions conséquentes au titre de Luxembourg Capitale européenne de la culture, suivie par l’aventure du Casino Luxembourg et sa pérennisation sous l’égide artistique du jeune responsable des expos. Bien évidemment, il y avait introduit une œuvre marquante de Wim Delvoye. Un beau coup de maître qui dura jusqu’en 2008 ! Entre temps et à trois reprises il fut le commissaire du pavillon luxembourgeois à Venise, présentant Bert Theis, Simone Decker et Jill Mercedes, et renforça ses liens belges par la fréquentation des collectionneurs Anton et Annick Herbert, mais aussi d’un certain Bart de Baere, de Micheline Szwacjer, de Laurent Busine et de Jacques Charlier avec qui il allait réussir l’exploit d’un off vénitien retentissant. Un épisode raconté avec saveur, plus avant dans le présent ouvrage.

Wim et lui

« Wim était devenu un habitué du Luxembourg, du Mudam et du Casino, et plusieurs de ses œuvres ont été montrées dans des expositions collectives », écrit Enrico Lunghi, mais la pièce capitale du gantois fut la Chapelle qui occupa une place permanente dès l’inauguration du musée. Elle fut malheureusement démontée en 2018. Wim Delvoye reste à n’en pas douter « l’enfant terrible » et pas uniquement de la scène belge ! En 2007, grâce à une collaboration entre le Casino Luxembourg et le Mudam (dirigé par Marie-Claude Beaud) furent exposés de part et d’autre les fameuses machines Cloaca. Ce qui valut aux institutions, outre un succès bien au-delà des frontières, en interne étatique, une volée d’insultes et une intervention au parlement !

Désormais directeur du Mudam depuis 2009, Enrico Lunghi persiste et signe. Il ne concocte rien moins qu’une grande expo Wim Delvoye qui, au grand dam des nouveaux membres du conseil d’administration « purs produits de l’arrogante et suffisante ère néolibérale » la cérémonie officielle prévue pour les dix ans du musée fut célébrée « le même jour que la magnifique rétrospective de Wim Delvoye », sans « dîner de gala en smoking ». Par contre, ce fut un événement très médiatisé suivi d’un « week-end du grand pique-nique public » au cours duquel « Wim et moi, [étions] costumés en chefs de cuisine ». Sans jamais dévier de sa trajectoire, le directeur démissionnaire « cloué au pilori, jeté en pâture sur la place publique », parvint, le dernier jour de sa prestation à faire acquérir par le musée et à l’unanimité (c’est dire le soutien et la reconnaissance) « un ensemble de quatre énormes pneus sculptés à la main de Wim Delvoye ».

Dans une dernière évocation de rencontre avec Wim Delvoye à l’occasion de sa récente exposition (2024) au Musée d’art et d’histoire de Genève, Enrico Lunghi note : « Une fois encore, cet artiste inépuisable et sans pareil me surprenait et me désamorçait, venant déjouer mes attentes et contourner les codes établis, m’offrant une palette élargie de motifs pour penser et repenser l’art, celui du passé comme celui du présent ».

Une chose est certaine, Enrico Lunghi, au cours de toutes ces années, grâce à sa détermination, ses amitiés luxembourgeoises et internationales, belges en particulier, son esprit libre, sa capacité d’écoute, aura réussi à faire de Luxembourg une place forte et reconnue dédiée à l’art contemporain le plus prospectif. Personne ne pourra lui enlever ce mérite. Et Wim Delvoye y a largement participé.

C. Lorent

Publication. Enrico Lunghi, Wim Delvoye et moi. Art, amitiés et turbulences, 116 p. Editions Phi. 17 €

Citation. Dans cet ouvrage où se manifeste énormément de sincère empathie, Lino Polegato est cité en tant qu’interviewer pour Flux News. En exergue du texte, une citation de Wim Delvoye : « En jouant avec de la merde, je suis sûr de garder mon innocence » est extraite d’un papier paru dans La Libre Belgique du 25 décembre 2002 signé par Guy Duplat et Claude Lorent.

Poème pour Cadere



Artiste et poétesse, Laurence Skivée, publie un long poème dédié aux barres de bois rond du plasticien André Cadere.

Artiste mondialement reconnu et célébré, André Cadere a promené ses barres de bois rond multicolores dans les galeries, les villes et dans quelques-unes de grandes manifestations artistiques. Peu importe qu’il soit ou non officiellement invité, ses déambulation, œuvre sur l’épaule, s’apparentaient à la promenade d’un quidam, par ailleurs artiste plasticien d’obédience

conceptuelle à la fois peintre et sculpteur. Si ces œuvres font aujourd’hui partie de collections prestigieuses, elles entamèrent leur vie en tant qu’objets nomades, déposés ça et là au gré des pérégrinations de l’artiste. Grâce principalement à l’historien et critique d’art contemporain Bernard Marcelis, l’artiste parisien d’adoption né à Varsovie en 1934, néanmoins de nationalité roumaine effectue quelques happenings (terme d’époque) en Belgique dont le plus célèbre reste sans doute sa présence à Kain (petite commune voisine de Tournai) au Café de l’Oasis en 1975. C’est chez nous aussi, en diverses communes bruxelloises, qu’un autre artiste d’origine espagnole mais installé en Belgique, Emilio Lopez Menchero a, en quelque, sorte rendu un hommage à Cadere en prenant la pose photographique dans des *Trying to be*, en l’occurrence posture de Cadere, en 2013.

La voix poétique

Sur l’artiste roumain, les écrits et publications ne manquent point dont plusieurs sont dues à Bernard Marcelis, véritable spécialiste de l’œuvre et de la démarche de l’artiste, dont le catalogue raisonné (avec Karola Grässlin & Fabrice Hergott, 2008, VBWK Éditeur). Voici en complément singulier, la voix poétique par le truchement de *constellation*, un poème sur un travail d’André Cadere écrit par Laurence Skivée, artiste et autrice (Liège, 1973, vit à Bruxelles). L’ouvrage qui s’ouvre sur un dessin au trait est une forme de récit graphique dans la mesure où le lettrage, le corps variable des lettres, en majuscules ou minuscules, parfois en couleur, à l’horizontale ou à la verticale, en gras ou en maigre, participe d’une mise en page soignée dont le texte se découvre sur un rythme saccadé, un peu comme l’on arpenterait une suite des dessins d’écriture. Le récit, en vers libres avec quelques interventions chiffrées ou purement graphiques, est finalement celui de la vie, d’un cv sélectif poétisé, de la démarche artistique et des œuvres portables, les *barres de bois rond* de Cadere. A leur manière des *Peintures sans fin*, comme la *Colonne sans fin* d’un autre artiste Roumain Constantin Brancusi. A ceci près que celle-ci est dressée, verticale, élévation, alors que les bâtons colorés peuvent occuper toutes les positions. L’autrice, Laurence Skivée, à raison, insiste sur deux aspects, d’une part l’insertion de l’erreur dans les bâtons aux anneaux colorés, de l’autre les permutations mathématiques. Et de citer : « entre l’ordre/ et l’erreur/ pure abstraction/ et vice versa ».

L’ouvrage qui se lit dans lentement, comme une marche, dans le calme et la sérénité, comprend également quelques brefs extraits de lettres rédigées entre le 19 mai et le 3 juillet 1978, à l’hôpital international de l’université de Paris où l’artiste était soigné pour une tumeur au cerveau. Ces lettres, remises au galeriste français Yvon Lambert, furent l’objet de deux livres publiés chez JBE Books. Cadere meurt, à Paris, le 12 août 1978.

En postface, Yves Depelsenaire, psychanalyste, écrivain et commissaire d’expositions, parle d’une « démarche sans aucun romantisme et ascétique, liée à l’écriture et qui fait songer à celle de l’Oulipo ».

C. Lorent

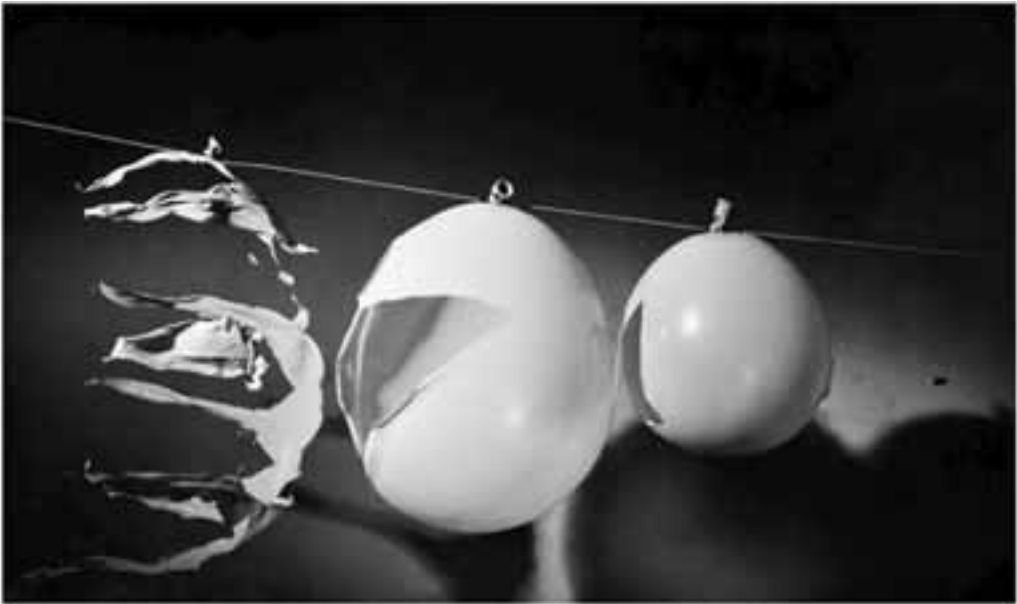
constellation, Poème sur un travail d’André Cadere, Avec une postface d’Yves Depelsenaire, 60 p., dessin en n/bl, éd. La Lettre volée, 14€.

La photographie aux quatre vents

Jusqu’au 8 juin encore courent, au FOMU d’Anvers, quatre passionnantes expositions : de **Lee Miller**, **Mashid Mohadjerin**, **Chrystel Mukeba** et, last but not least, autour de **Katja Mater** (d’une durée d’un an, celle-ci). Incarnations parfaites, si pas volontaires, de quatre missions certainement essentielles d’un musée, en ces temps d’images particulièrement troublés et de fragilisation des institutions: relecture historique, ouverture à la recherche, soutien à la jeune création et engagement dans la diversité...

À tout(e) seigneur(e)?...

La première exposition, « Lee Miller in Print », est la première rétrospective d’envergure en Belgique consacrée à cette figure emblématique et quasiment historique, sous l’angle particulièrement approprié et minutieux de la diffusion de son travail à travers la presse. Lee Miller (1907-1977), mannequin, correspondante de guerre, photographe, compagne de route des surréalistes et artiste protéiforme, a effectivement marqué son époque par sa vision unique, son implication, sa trajectoire de vie à la fois riche et singulière, pour ainsi dire insaisissable. Si elle a évolué dans les cercles surréalistes à Paris autour des années 1930, elle réalisait en parallèle des photos de mode pour *Vogue* et *Harper’s Bazaar*, forte de son expérience de mannequin et de son habitude de poser aussi devant l’objectif. Si sa vie et son œuvre sont impossibles à résumer ici, on se contentera de rappeler que son physique avantageux ne lui a pas uniquement facilité la vie (de jalousies possessives en remariages hasardeux), faite d’aventures et de traumatismes, pour certains probablement enfouis à jamais; et que son travail, exemplaire dans la façon dont il lui a permis de « traverser le miroir » (1) (de femme-objet photographiée à femme-sujet photographiant, décidant de sa carrière) n’aura échappé que de peu à ce qu’on n’appelait pas encore une forme d’invisibilisation insidieuse— ou du moins à une disparition par négligence tacite, qui ne fut pas le fait du fils, Anthony Penrose; c’est à sa ténacité que l’on doit une bonne part de cette sauvegarde et de cette reconsidération. Pendant la Seconde Guerre mondiale, Lee Miller malmènera en effet les codes et les conventions en devenant photographe et correspondante de guerre, immortalisant des moments cruciaux dans un contexte où peu de femmes occupaient ce rôle. Son œuvre (notamment sa série remarquée sur le *Blitz* à Londres), publiée dans des magazines prestigieux et internationaux aussi bien que dans les publications des Alliés, révèle un regard personnel et sans préjugé sur cette période tumultueuse, notamment sur l’épisode particulièrement pénible de la libération des Camps, qu’elle fut parmi les premiers (premières en l’occurrence) à photographier. À ce titre, on soulignera la sobriété et la qualité de la mise en place des documents historiques, car en suivant le fil rouge des publications, sans excès didactique ni anecdotique, on se dispense ici de la joliesse des redéploiements surréalistes (on a largement donné un peu partout dans la commémoration, l’année dernière) aussi bien que de effets frappants voire nauséux liés à la révélation des horreurs de la Shoah, ou encore des passerelles hâtivement jetées entre vie privée, vie publique et œuvre plastique. L’exposition, conçue initialement par le Museum Boijmans Van Beuningen, mais aussi le catalogue touffu et rigoureux qui l’accompagne (2), remplace les images de Lee Miller et ses articles (d’elle ou à propos d’elle) dans le contexte de l’évolution de la photographie au XXe siècle, et notamment de l’utilisation de la photographie comme outil illusionniste et instrument de propagande. Elle fait droit à la trajectoire étrange et complexe de cette pionnière, que la folie du siècle et l’histoire des images —syndrome révélateur voire annonciateur— ont bien failli mettre un peu trop sous l’éteignoir...



mater-Harold-Eugene-Edgerton-Bullet-breaching-three-balloons-1959-Collectie-Fotomuseum-Antwerpen © Harold-Eugene-Edgerton.

Mashid Mohadjerin, Chrystel Mukeba

L’exposition « Spiraling Outward » de Mashid Mohadjerin, qui explore la complexité des identités et des expériences personnelles à travers une série d’œuvres visuelles et interactives, sera pour beaucoup une découverte et elle vaut également le détour. Mohadjerin, artiste belgo-iranienne, utilise la photographie, la vidéo et l’installation pour questionner les notions de mémoire, d’appartenance et de transformation. Son travail met en lumière la manière dont les récits individuels s’entrelacent avec des contextes sociaux et politiques plus larges, créant un dialogue entre l’intime et le social, le personnel et le collectif. L’exposition invite le spectateur à une réflexion nuancée sur la manière dont nous concevons, percevons et projetons notre propre identité dans un monde changeant, en proposant une expérience à la fois multisensorielle — de grâce, n’allons pas jusqu’à parler d’immersif — et sensible. On soulignera notamment la qualité de présence, comme enivrante, de ses projections vidéo superposées ou, un brin surréalistes encore, secouants en tout cas, ses photomontages et collages débridés. *Thumbs Up* (2019) est pour sa part une compilation d’images de Maedeh Hojabri issues d’Instagram: elle fut arrêtée en 2018 pour avoir dansé en public de façon jugée impudique, et avoir donc défié les restrictions imposées aux femmes dans un Iran indécorablement masculiniste, qui tente encore de museler la résistance des jeunes générations...

Un étage plus bas, plus timide et discrète car encore en construction, la proposition « I’ve Never Seen My Father Cry » de Chrystel Mukeba (soutenue et rendue possible, il faut le dire, par une bourse du FOMU!) (3), raconte un épisode très personnel et marquant: son premier voyage en RDC, avec son père, Congolais d’origine. Par petites touches, certes encore impressionnistes, « Je n’ai jamais vu mon père pleurer » explore le passé du père mais aussi celui de la photographe, reflète la complexité des expériences de diaspora : douleur des arrachements, fragilité des retours ou des retrouvailles (hésitante, la vidéo est assez révélatrice) et l’entre-deux qui en résulte ; la quête de réponses autour de l’identité et de l’histoire familiale, et le douloureux silence auquel se heurtent les questions. « Homecoming » est le premier volet de ce récit autobiographique de Mukeba, et le visiteur pourra presque s’étonner du confort (de production ou de monstration) dont il a pu bénéficier à ce stade; il attendra surtout, comme le dit la formule consacrée, « la suite », où l’on trouvera sûrement davantage d’épaisseur et la patte délicate de la photographe, son sens des instants suspendus qui faisait précisément l’attrait de son travail précédent (*Les Instants*, ARP éditions, 2022). Et que l’on retrouve ici, même si c’est moins le propos, à travers un émouvant portrait du père, en noir et blanc, de trois-quarts dos...

No Longer Not Yet

De temps, il est encore question, sous toutes ses coutures, dans l’exposition collective « No Longer Not Yet », conçue par l’artiste néerlandaise Katja Mater, et pas seulement parce que celle-ci dure... un an!, soit jusqu’en février 2026. « No Longer Not Yet » explore librement les collections du musée à travers ce thème précis, le transformant surtout en espace à travers des installations qui mêlent objets anciens et œuvres plus actuelles. Katia Mater, artiste, cinéaste, rédactrice et enseignante née en 1979, qui vit et travaille entre Amsterdam et Bruxelles, joue ici avec la perception du flux et de l’écoulement, le rythme corporel, la mémoire et l’invisible, proposant une expérience diversifiée et stimulante, souvent bouleversante, à la fois sur le plan émotionnel et en ceci qu’elle chamboule nos habitudes de pensée, de perception, d’appropriation: du temps, de l’espace, mais aussi tout simplement de la photographie en tant qu’image, trace, objet concret voire fétiche, apparition et disparition tout à la fois. Mater met en valeur des détails souvent ignorés, comme une inscription au dos d’une photo ou l’impossibilité de découvrir, de certains albums fermés, autre chose que la simple date. Elle amène des façons de voir décalées (miroirs et inversions, projections, présentation insolite) tout en créant de nouvelles œuvres inspirées de la collection, notamment autour du *Kaiserpanorama*, spectaculaire dispositif de visionnement collectif et stéréoscopique datant de 1905, et fleuron des collections du Musée. On pointera, parmi tant d’autres, le plaisir de découvrir d’anciens travaux de Marie-François Plissart déployés sur table plutôt que consultables en livres (la perception du temps et de l’espace, sujet même de son photo-roman *Droits de regard* {1983}, s’en voit toute chamboulée et peut-être même enrichie), la mise en lumière de facettes de Suzy Embo trop peu connues par ici, ou encore une myriade de petites perles (4) dues à des artistes ignorés ou oubliés, des amateurs souvent anonymes qui confirment — et c’est réjouissant — que, davantage qu’une logique purement auteuriste et chronologique, ce sont les images singulières, les pratiques marginales et les dispositifs inventifs qui intéressent et mobilisent la commissaire.

Si le judicieux travail curatoriel de Mater (5) invite à une réflexion sur la temporalité et la perception, il accompagne plus largement ce questionnement que plus d’un mélancolique inquiet pourrait nourrir intérieurement, en cette saison où fleurissent les IA sans fond, les effets sans forme et les selfies sans âme: ce pressentiment, qui a quelque chose de l’archaïsme ou précisément de l’anachronisme, cette conviction que la photographie n’aura bientôt plus rien à nous (dé)montrer, plus rien à dire en tant qu’image, mais que sa dernière façon de tenir debout (et de nous faire tenir à



Mohadjerin RS273280 Riding-003

elle) consistera en la qualité inégalée, et vertigineuse, de son ancrage dans le *temps*, dans l’évolution et la révolution du phénomène de durée. Elles-mêmes sûrement révolues, éternellement à retrouver... Le reste, ou ce qu’il en reste, ne sera donc sûrement, comme le prophétisait déjà Valéry en son temps(6), *que littérature*.

emmanuel d’autreppes, avril 2025

- (1) C’est de cette idée que Sylvain Roumette tira le beau titre de son excellent portrait documentaire, *Lee Miller ou la Traversée du miroir* (1995).
- (2) En version néerlandaise et anglaise uniquement.
- (3) Sur une suggestion du Centre nomade des Arts Moussem, partenaire du FOMU. Cette bourse entend « contribuer au développement de la carrière artistique des photographes en Flandre », stimuler « le dynamisme et l’innovation », mais aussi élargir au sein du FOMU un regard « polyphonique, en termes d’expositions comme de développement de sa collection »; elle bénéficie du soutien de mécènes, les FOMU Patrons.
- (4) On pointera notamment une jolie série non attribuée sur la célèbre éclipse de soleil d’avril 1912, celle-là même qui valut à Eugène Atget de faire la couverture du premier numéro de la... *Révolution surréaliste* quelque temps plus tard, à son corps défendant!
- (5) On soulignera aussi l’aide précieuse d’Ingrid Léonard, de Sonia Mutaganzwa et du reste de l’équipe du FOMU, aussi bien dans la conception de l’expo que dans celle de l’indispensable catalogue, bel objet disponible (gratuitement!) en néerlandais, français ou anglais.
- (6) Dans son discours à l’occasion du centenaire de... la photographie!

Herculanium

C’est une poésie forgée par Sigefride Bruna Hautman, née en 1955, que le musée M de Louvain s’est proposé de sortir de l’ombre.

C’est une poésie qui complète le puzzle de l’imaginaire belge en y ajoutant des pièces manquantes, égarées du fait de nos diverses cécités.

C’est une poésie qui a poussé dans l’interstice entre Delvaux et Magritte, plus près de Magritte à vrai dire, pour une question de PH sans doute, là, dans ce morceau de terreau-là, où il y avait encore de la place et assez de lumière et de nutriments pour croître, d’abord timidement, on lui disait que rien ne pousserait à l’ombre des grands arbres, que se mettre là dans les années 1980 aurait relevé d’une sorte d’anachronisme, mais notre vaillante plante n’a pas tenu compte de ces avertissements, et a fait sa tige et ses feuilles, pris de la hauteur pour se faire une place au soleil, et là voilà avec toute sa chlorophylle, dans son vert éclatant, prête à être vue maintenant.

C’est une poésie violente, du moins dans un premier temps, sans doute moins dans le second, en ce qu’elle ne donne pas de marge de réception, pas de temps d’attente, pas de délai, choisissant au contraire de s’imposer d’emblée à nous, de nous tomber dans les mains, presque comme si l’on devait se charger d’un orphelin qu’on aurait déposé sur notre seuil un matin, mais ensuite pas de panique, la vie suit son cours, et l’enfant grandit, sans trop de mal, d’où la seconde phase dont je vous parlais qui n’est pas si violente que ça.

C’est une poésie alcoolisée, d’un alcool blanc et fort qui monte d’emblée à la tête, qui ne se sirote pas, mais s’empare de notre foie, le colonise, y plante son drapeau et après on a toute la vie pour dessaouler à petit feu.

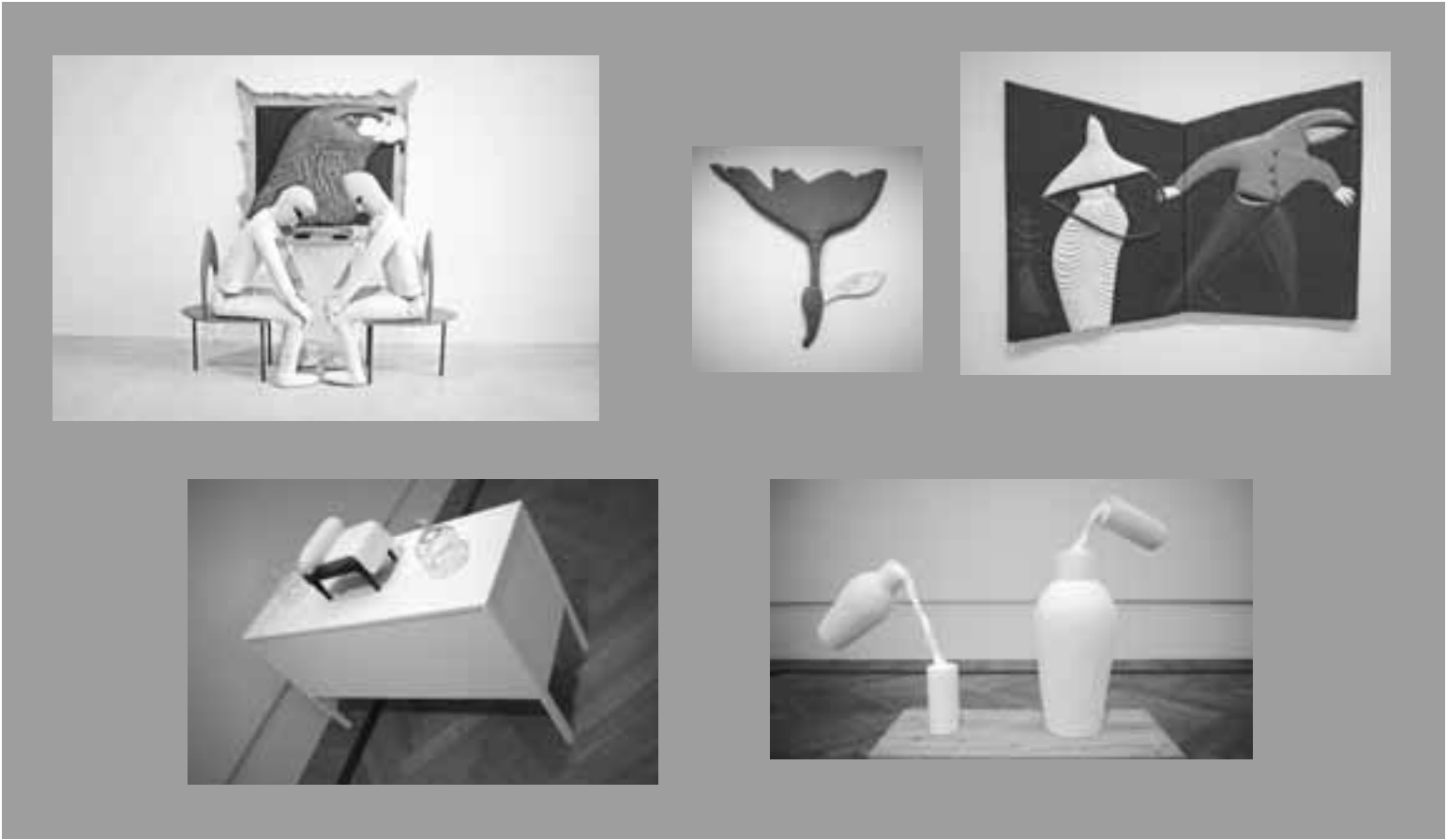
C’est une poésie qui décide d’être en co-présence avec nous, d’être dans le volume et non pas dans l’image, d’être dans le corps à corps et non pas dans le face à face, et c’est à ce titre qu’elle ne laisse pas le choix de sa réception au public, à ce titre qu’elle vous tombe dessus, laissant à d’autres, soucieux d’image, les retards, les circonvolutions, la psychanalyse, les effets de manche de l’esprit.

C’est une poésie qui prend Magritte par le col, et qui le fait sortir de sa petite maison de Jette pour le mettre sur le trottoir, là, voilà, et maintenant, tu dis quoi ?

C’est une poésie qui s’évade de la prison de l’image, et d’ailleurs la preuve c’est qu’elle est en ronde-bosse, elle est photographiée au moment où elle franchit le mur du bagne.

C’est une poésie qui a l’air d’être une pétrification de ce qu’on pensait n’être que dans notre tête, qu’immatériel, que dans cette gélatine allant du tableau à notre esprit, rien de solide là-dedans, rien de tangible, réussit-on seulement à matérialiser l’imaginaire, non, d’ailleurs l’artiste dit justement qu’un de ses défis plastiques fut notamment de donner incarnation à l’eau, et dans cette confession il faut lire tant, il faut lire plus, comprendre en quoi c’est là son talent, celui de solidifier ce qui est impalpable et qu’on pensait immuable, en cet état.

C’est une poésie qui s’attache à certains détails des tableaux de Magritte, un lit par exemple, et à d’autres de Delvaux, un pont par exemple, et qui choisit de les faire sortir du cadre doré où ils reposaient confortablement, comme pour jouer les baby-sitters, les parents sont de sortie venez les enfants on va s’amuser, et c’est ainsi qu’on voit le lit et le pont vivre soudain leur propre vie, et on



ne s’était pas rendu compte que ces éléments périphériques au tableau avaient ainsi une autonomie, qu’il étaient doués de vie, comme pour nous rappeler qu’aux portes du surréalisme belge il y a toujours eu l’animisme en embuscade, là pas loin, au point d’ailleurs que quelques surréalistes de queue de peloton l’ont parfois timidement murmuré, avancé comme concept cet animisme-là, quand ce n’était pas cet autre coupole tirée de la littérature que fut le réalisme magique, dont d’ailleurs le Wiels donne une bien curieuse interprétation de nos jours, soit dit en passant.

C’est une poésie qui met en scène à part égale des personnages et des objets, cependant quand il s’agit d’objets ce sont volontiers des portraits de proches de l’artiste qu’elle personnifie au moyen d’accessoires, comme cette pièce par exemple montrant deux récipients s’échangeant des liquides, *Portret 5 (Yvon)* qui évoque les relations de filiation et de maternité entremêlés, et puis dans d’autres cas encore, on en appelle à une interaction avec le public, comme pour faire venir le corps par cet autre biais encore, à l’image de cette majestueuse pièce constituée de deux trônes semblant tirés d’on ne sait quelle civilisation oubliée, entre égyptiens et phéniciens, sur lesquels les visiteurs étaient à l’origine invités à s’asseoir, non pas tant pour entrer dans la poésie, mais pour confirmer en quoi ils pouvaient être déjà dedans, même sans être assis dedans, une pièce de 1987 titrée *Since I know you cannot sit on a cloud*, ce qui veut en soi tout dire.

C’est une poésie qu’on pourrait venir interroger avec l’outil Werner Herzog, puisque dans le fond ce qui est troublant avec Herzog est qu’il enchaîne des dites fictions et des dits documentaires, sauf que l’un et l’autre genre finissent par s’échanger leurs moyens et leurs fins, ne fut-ce que sourdement, en filigrane, *Aguirre* étant documentaire du tournage de cette fiction impossible dans la jungle, et de même avec Sigefride Bruna Hautman, quand elle se fait réaliste et phénoménologique on devine qu’elle est onirique, et quand elle opte pour le camp du songe, on sent que c’en est le documentaire, ce qui signe la double nature de son travail, sa double épaisseur, son double fond.

C’est une poésie qui peut paraître tendre, sucrée, kitsch diront certains sceptiques, mais qui se dur-

cit et se noircit après le premier abord, comme un bonbon à la réglisse, nous souvenant du reste qu’une fréquentation du pop art fut le surréalisme, dès lors que le pop se prit tout de suite de sympathie pour le glucose circulant dans le sang de son aïeul, et nous en voulons pour preuve le délire qui entoure Magritte de nos jours en terme de marketing, le marketing ayant été la grande conquête du pop art, marketing que notre Sigefride Bruna Hautman tient quant à elle bien sûr à distance, grâce au choix de l’âpreté qu’elle pose là en garde-fou d’une candeur à laquelle globalement elle souscrit.

C’est une poésie qui use du même principe du rébus visuel cher à Magritte (et cher aussi à Delvaux, mais à un degré moindre), comme on le voit dans cette autre pièce/portrait qu’est *Portret 1 (Vader)*, de 1990, s’apparentant à un lit d’enfant hybridé à un pont, à moins que ce ne fut la colonnade d’un viaduc sur la frange duquel est posée une bouteille contenant un bateau miniaturisé, le tout couronné d’une chaussette sur poteau comme on en voit dans les petits aérodromes de province, servant à connaître la direction du vent, atmosphère côte belge, Delvaux, Middelkerque, vous disais-je, mais on a un peu l’impression que le rébus est moins rhétorique que chez Magritte, qu’il se dilate différemment, et à ce titre sans doute se rapproche-t-elle là de Delvaux, son autre oncle, mais alors en enlevant complètement toute la dimension érotomaniaque de l’ami Paul, en somme tout ça pour dire qu’il y a en matière de surréalisme divers types de tensions qui sont installées dans les rébus, soit dans la façon qu’on a de faire une phrase avec des objets, de les faire basculer d’un statut ontologique à un statut linguistique, parce que c’est quand même beaucoup ça le surréalisme, tendre le tissu de l’indicible pour l’attacher au châssis du dicible, le tendre jusqu’à le déformer, tissu ou châssis d’ailleurs.

C’est une poésie visuelle qui, dans ses titres linguistiques, reste généralement explicite versant peu dans cette riche ambiguïté langagière à laquelle Magritte et ses amis s’affilièrent, non Bruna Hautman n’allait pas dans ce café, ne faisait pas partie de ce club, quand elle titre elle dit : c’est Yvon, mon fils, ou ailleurs, c’est mon père, et dans cette immédiateté, nous avons confirmation de la défiance que l’artiste semble nourrir à

l’égard de tout ce qui pourrait faire obstacle à la circulation de son art qui, tel un alcool nous le disions, tel un médicament, doit agir vite et directement, pas le temps de traîner dans le déchiffrement de la pierre de Rosette, les langues, il faut tout de suite les parler, le corps, on doit l’éprouver, la vie étant affaire de corps plus que d’esprit.

C’est une poésie éminemment rituelle, liquides sans doute aidant, théâtralisation aidant, personnages costumés aidant, accessoires aidant, symboles aidant, ainsi l’on sent toujours qu’on assiste à un baptême, à un sacrifice, à une offrande, à quelque messe, sans pour autant que cet appareillage mystique ne s’avère encombrant, dès lors qu’on sent en quoi s’il y a un rituel, il opère à un niveau élémentaire, à l’os, au cœur de l’être, et ce faisant il est universel, il n’est d’aucune religion, d’aucun bord, pas plus phénicien qu’égyptien, pas plus Bruxelles que Middelkerque, il est avant tout convocation de l’invisible dans le visible, convocation obligatoire, on y échappe pas comme quand il faut aller voter, ce que Magritte a fait en somme toute sa vie : installer le cadre du rituel, puis s’en aller en disant qu’il va revenir, sauf qu’il ne revient jamais, et c’est là que tout commence, tandis que Bruna Hautman, elle installe, fait et ne part pas, et contrairement aux inquiétudes qu’auraient pu nourrir Magritte, et bien, quand on reste, cela marche aussi.

C’est une poésie qui capitalise sur l’archéologie plus encore que ne le faisait Magritte qui distillait déjà des signes d’archéologie dans ses tableaux – ruines, bustes, pierres de taille et autres châteaux – en ce qu’elle y voit le parfait compromis du rêve et du réel, car quoi de plus stupéfiant que de tomber nez à nez avec Toutankhamon, avec telle ou telle caryatide, sortie de terre, soudainement, par le biais de méthodes réelles, bien réelles, excaver notamment, mais trouvaille qui ensuite bouscule tout réel, un paradigme invraisemblable étant offert là, ici et maintenant, mais qu’est ce que c’est dans le fond que cet ici et maintenant ?

Jena Tausen

Sigefride Bruna Hautman
M, Leuven
www.mleuven.be
14.02-31.08.2025



Berlinde De Bruyckere

« Cette douleur aujourd’hui, c’est *nous* ».

« Nous nous trouvons sur le territoire le plus abominable de toute l’histoire. Nous sommes effrayés, effrayés *en tant que substance profondément troublante dont est fait l’homme nouveau*, et dont est fait notre nouveau concept de nature et de *renouvellement* de la nature ; tous autant que nous sommes, nous n’avons été au cours du demi-siècle écoulé qu’une seule et grande douleur ; cette douleur aujourd’hui, c’est *nous* ; cette douleur est aujourd’hui notre état d’esprit. »

(Thomas Bernhard, « Le froid augmente avec la clarté », in « Sur les traces de la vérité », discours, lettres, entretiens, articles, traduit par Daniel Mirsky, éditions Gallimard)

S’agissant de territoire, jamais, sans doute, celui de Berlinde de Bruyckere n’a été exploré avec tant d’exhaustivité que dans *Kreupelhout*, l’œuvre immense de la Biennale de Venise (2013). Il suffit de lire les lettres qu’elle adresse à John Coetzee pour saisir ce que cette création née de la douleur, de la perte, bref du corps d’un arbre mort, doit aussi à une ville – Venise qui dépérit –, à une maladie – la peste – et à un martyr – celui de Saint Sébastien cloué par des flèches à un arbre qui semble faire corps avec lui.

Cette œuvre monumentale n’a pas trouvé place dans l’exposition KHOROS installée au cœur du Palais des Beaux Arts dans le respect total de l’architecture de Victor Horta. Berlinde s’inscrit dans les lieux où on la convie avec une humilité radicale, adaptant sa dramaturgie à l’espace, la lumière. Ici son *Kreupelhout* eût été à l’étroit. Mais son *Saint Sébastien* – un orme redressé après sa chute et dont le moulage revêtu de couches de cire conserve la mémoire du bois – dit la beauté troublante du jeune martyr, son torse transpercé de flèches. L’arbre en devient si formidablement sensuel qu’il faut lutter pour ne pas le toucher, le caresser plutôt, lui qui a si courageusement vécu. Il arrive même que l’envie nous vienne de lui dérober quelque chose, d’emporter, dans un désir violent, un morceau de cette substance étrange.

Cette attraction irréprensible se nourrit d’un élan obscur, fusionnel, fait d’identification profonde. L’œuvre-arbre est notre chair, notre sang, le corps de la terre même, elle nous ouvre à la connaissance de « l’homme nouveau » qui n’a ici rien à voir avec celui des régimes totalitaires. Il s’agit, Thomas Bernhard le dit, comme l’Evangile, d’un « homme de douleur » dont l’irruption exige un langage qui répudie l’arrogance pour déplier finement toutes les couches du vivant. Car pour Berlinde la continuité existe entre le bois et la chair, le corps humain, l’animal, l’arbre. Et si nous l’oublions, émiétés par la terrible angoisse contemporaine, toute l’œuvre nous y ramène avec une douce obstination. Aussi y a-t-il pour chacun d’entre nous – et cette unanimité est l’une des surprises que nous réserve l’exposition – un plaisir primitif à tourner autour de ces créatures torturées, parfois pensées par de douces étoffes, veillées avec délicatesse, qui irradient d’une étrange beauté.

Cette « substance profondément troublante », pour reprendre les mots de Thomas Bernhard est celle de toute œuvre digne de ce nom. Il s’agit bien d’inventer, comme il l’a fait, comme le fait Berlinde aujourd’hui, une manière nouvelle d’accéder à la connaissance comme découverte et chemin de ce qui nous constitue. Cette matière inédite et cependant ancienne, chaude et froide, animale, végétale et humaine à la fois, c’est la cire. Tendre cire, infiniment plus picturale que le marbre ou le métal, transparente comme une seconde peau, miroir de notre monde devenu vulnérable. Faire

confiance à ce matériau fragile, le déposer en couches qui conservent la profondeur et la légèreté d’un épiderme humain, animal, végétal, jusqu’à la trace des blessures et brisures, c’est interroger tout le vivant, de nos jours menacé par tant de violence et de morts.

Berlinde de Bruyckere met en scène l’épuisement et la nécessité du repos. Un repos qui n’a rien de morbide car il qui contient, comme dans l’histoire de la réanimation de Lazare, la possibilité de la mort ET de la vie. *Il n’est pas mort, il dort*. L’œuvre désigne ce moment où l’espoir et le désespoir sont suspendus, où il convient simplement de cesser de se débattre et de se lamenter. Cet état de l’être en lequel, toutes les forces parvenues *au point mort*, la seule nécessité, *vitale*, devient de *faire le mort*.

Il est permis de s’en offusquer par effroi ou par impuissance. Au moins convient-il de s’interroger : de quelle nature est ce sommeil, cette immobilité qui dit l’imminence du réveil comme celle de la disparition totale ? « Nous nous trouvons sur le territoire le plus abominable de toute l’histoire », répète Thomas Bernhard. Sommes-nous à la fin de l’histoire ? À la fin de notre planète, de l’humain ? Ou au début d’autre chose qui n’apparaît pas encore clairement ? C’est une des dimensions de l’œuvre qui pourrait expliquer son pouvoir d’attraction. Ainsi *Kreupelhout* – *Cripplewood* en anglais, le bois blessé – et son avatar, le Saint Sébastien transpercé, apparaissent-ils en miroir de notre dérégulation planétaire et plus particulièrement de la fin de notre vieillesse Occident, ce géant ramifié, à la vitalité très ancienne, aujourd’hui abattu.

Et à ce propos, s’agissant d’être *abattu*, adjectif qui en français qualifie un arbre tombé autant qu’un humain profondément découragé, comment ne pas évoquer, à propos de l’œuvre de Berlinde, la mélancolie, cet état qui accompagne la fin d’un monde mais qui contient aussi bien des forces créatives insoupçonnées ? La puissance de la mélancolie, Dürer l’a représentée en gravant une femme plongée dans une humeur noire mais entourée des outils de l’art et de la science. Et le film *Melancholia* de Lars Von Trier place une femme souffrant de dépression en guide hyperlucide à l’heure de la fin du monde.

Berlinde, ce prénom de béguine ou de fée, convient à cette artiste audacieuse et pensive. Si son travail touche un public de plus en plus vaste, elle n’en reste pas moins simple et proche. Chacune de ses créations renouvelle son parcours et réveille notre regard, nos sensations, nos plus intimes intuitions. Nous voilà surpris, troublés, émus. L’affluence jour après jour dans l’exposition KHOROS et la ferveur qui s’en dégage en témoignent. Lumineusement.

Caroline Lamarche

Adapté en partie d’un texte paru en traduction (anglais et allemand) pour l’exposition *The Embalmer* à la Kunsthau de Brezgenz, Autriche, 2015.

KHOROS, Berlinde De Bruyckere à Bozar jusqu’au 31 août 2025.

Les regardeurs font le tableau (mise à jour requise)



Objects for people, annonce Haim Steinbach en guise de titre de son exposition au Grand Hornu... Titre d'apparence généreuse, humaniste, grand prince. Comme pour dire : je fais ça pour vous. Titre n'allant pas sans évoquer l'intitulé d'une œuvre de Blinky Palermo, soit dit en passant : *To the People of New York city*, œuvre séminale (et ambivalente, elle aussi) dédiée par Palermo, l'étranger, aux habitants de New York. Ville où le jeune artiste allemand séjourne de 1973 à 1976, produisant des tableaux faits de surfaces géométriques colorées. Tableaux abstraits mais aussi subtilement et candidement figuratifs. Tableaux qu'il envisage sous forme de suite presque musicale dans une allusion au Jazz, mais aussi à l'architecture et à l'urbanisme new-yorkais, tant ces oeuvres suggèrent les intrusions et élévations géométriques de la métropole, ses lumières, la façon dont on peut se sentir submergé par elle, immergé en elle...

Objects for people. Je fais ça pour vous, moi qui vient de l'étranger, et qui arrive en ambassadeur d'un ailleurs. Ou alors vous faites ça pour moi, dans le sens où c'est de vous qu'il s'agit, moi je n'interviens pas ? Faut-il lire le titre comme un manifeste de neutralité ? Comme un credo minimaliste ou comme un credo émotif, comme un credo égoïste, ou un credo altruiste ? Palermo dédie un ensemble de tableaux aux gens de New York, mais ces tableaux semblent au premier abord ne rien dire d'eux, ne rien contenir même : ce ne sont que des surfaces de couleur, sans rien ni personne. Quel sens cela a-t-il d'offrir le rien ? Arriver les mains vides en somme, ne serait-ce pas là mépris ? Ou est-ce une méditation typique de ces années septante, étreintes de la pensée orientale, auquel cas le rien serait le tout, serait donc plus grand et plus haut que tout ? Objets pour le peuple... Objets pour des gens... Les objets des gens ? Ceux qu'ils possèdent, ceux qui sont à eux et qui les définissent ? Des objets et des gens : du pain et des jeux ? Tant qu'ils ont des objets, les gens sont en affaire, sont heureux ?

Il ne faut pas s'attendre à des réponses avec Haim Steinbach, parce que c'est un roi de l'esquive. Une preuve en est la perche tendue par le Mac's : comme à son habitude, le musée suggère aux artistes d'intégrer une composante locale dans leur projet. Voire que l'aspect local soit central (encore récemment, Daniel Turner fut invité à travailler sur une prison si pas locale, au moins régionale, en l'occurrence la prison de Forest à Bruxelles). Cet accent mis sur le local est un héritage de Laurent Busine. Et c'est bien sûr aussi le caractère unique de l'ex site industriel que nous connaissons qui appelle naturellement cela. Alors, Steinbach, à cette demande, ne dit pas non... Il songe à réactiver une pièce ancienne qu'il avait proposée lors de son exposition à la Neuer Berliner Kunstverein et à l'Haus der Kunst de Munich en 2000. Où il s'agissait de demander à une série de personnes de choisir un objet qui leur était cher et d'en parler, en vidéo. Le musée ne fait ni une, ni deux et embraye. Il invite diverses personnes, qui se prêtent au jeu. Et Steinbach en fait de nouvelles vidéos. Cependant, au lieu de centraliser ces vidéos en une salle de son exposition, ce qui aurait pour effet de condenser une géographie, une communauté, il les disperse dans tout le musée. Il les distille à petites gouttes, ce qui revient à les diluer, à les délocaliser, les déréaliser. Et en outre, on découvre que les vidéos se focalisent sur les objets, et au maximum sur les

maines des personnes qui les manipulent. Points de visage, quelques détails furtifs tout au plus, laissant à peine de quoi faire des hypothèses sur l'identité des personnes participantes. Tout cela pour favoriser l'objet, avant tout, plus que tout. Pour faire en sorte que l'objet soit le point focal. Au point qu'il s'agisse presque d'hypnose ! D'une psychanalyse ! On fixe ces objets des yeux, et on ne sait bientôt plus quoi en penser, ou alors on pense tellement de choses à leur propos, qu'on est comme débordés par ces pensées. La résultante de cette opération est qu'il n'y a pas une goutte de Hainaut qui survit aux alambics d'Haim Steinbach. Pas de Hainaut : aucune autre région non plus. Steinbach est l'anti In situ : il est un peu le grand-père impossible de Jérémy Deller, d'ailleurs. Cela peut paraître paradoxal dès lors que son art met tant l'accent sur le folklore qui par définition est l'endroit même ou la culture s'encanaille avec le local. Mais Steinbach est plus philosophe que sociologue, et au moment où on lui fait des confidences, là, dans le confessionnal, il n'écoute qu'à moitié. Et s'il doit agir en plein jour, alors il fait un petit tour de passe-passe, dans son dos, avec ce qu'on lui confie : ce qui est donné dans une main disparaît dans l'autre. Quelque chose semble le pousser à éviter tout enracinement. En cela, a-t-il anticipé la mondialisation ? Anticipe-t-il aussi l'ère Internet, voire l'ère de l'intelligence artificielle, où tout ce qui saura constituer une identité pourra potentiellement relever du mime, de l'emprunt de toutes pièces ? Un, deux, trois ou cinq composantes, et voilà une identité toute constituée. Un peu comme dans *Fortnite*, où on peut s'acheter des équipements, affûter virtuellement sa silhouette en songeant de moins en moins à qui on est, là, en-dehors. Les sculptures de Steinbach ressemblent à des gros Mac, des débuts (l'ordinateur Macintosh je veux dire, pas le musée !). Elles ont souvent cet embonpoint, et cette fantaisie, ne faisant qu'augmenter avec les années, tant nous jetons un regard tendre sur les traces de notre lointain passé, qu'elles soient traces photographiques, ou traces de design. Tout ce qui aura su nous accompagner dans nos vies dites quotidiennes ! Tout ce en quoi on aura cru. My way ! Steinbach avouait au vernissage sa passion pour Magritte. Magritte est aussi un peu dans l'embonpoint, en ses formes, en ses objets : à commencer par son appétissante pomme. On peut dire que Steinbach, c'est du surréalisme à la Magritte, mais informatisé, systématisé, popularisé. Et partant, neutralisé, parce qu'on a plus besoin de tout ce qui constitue le paysage psychique d'arrière-fond, du dit René, toutes ses petites névroses d'homme marié, désirant d'autres femmes, tout ça, on laisse de côté afin que le récit soit plus large, plus inclusif. Le ballet d'objets que René a mis en scène dans chaque tableau est transformé par Steinbach en récurrence, en algorithme. Les pommes, les chapeaux, les rochers en suspension, les Georgette : tout cela circule, cela suit des circuits. On saute de plateforme en plateforme, comme dans Mario Bros. L'informatique aussi suscite son lot de tendresse : quelle lubie n'avions-nous pas, se sont dit rétrospectivement Bill et Steve, des années plus tard, les yeux humides, de joie.

Louis Annecourt



IK
OB

Museum für Zeitgenössische Kunst
/ Musée d'Art Contemporain
/ Museum of Contemporary Art

16.09.–

30.11.

vernissage:
14.09.2025, 15:00

2025: Léon
Wuidar
UM DIE
ECKE

Rotenberg 12b
4700 Eupen
Belgien
/ Belgique
/ Belgium

www.ikob.be



Province
de Liège

Ostbelgien



rom

Au cœur des voix féministes

L’IKOB – Musée d’Art contemporain d’Eupen décerne un prix artistique tous les trois ans. En 2019, ce prix a été attribué pour la première fois avec un focus explicitement féministe. Partant du constat que la situation mondiale en matière de discrimination de genre ne cesse de s’aggraver, l’IKOB se démarque des autres centres d’art en Belgique par sa mobilisation pour une politique artistique résolument engagée en faveur des minorités culturelles. Mis en œuvre depuis l’arrivée de Frank Thorsten Moll à la direction de l’IKOB secondé par Brenda Guesnet (cocuratrice) le prix constitue l’un des marqueurs les plus visibles de cette orientation.

Vu le succès croissant de ce type d’initiative à l’international, la sélection en 2025 s’est limitée aux artistes des quatre pays limitrophes : Belgique, Pays-Bas, Luxembourg et Allemagne. On y retrouve onze candidates retenues parmi plus de 400 dossiers, et le résultat est une réussite totale. La qualité est élevée — tant par la scénographie, qui exploite avec finesse l’architecture du lieu que par la diversité des propositions présentées. Installations multimédias, peintures, photographies, performances : toutes témoignent de la vitalité d’un art féministe qu’on jugeait naguère superflu. Néanmoins on regrettera dans cette édition certains clichés caricaturaux prônant un jury exclusivement féminin. Une attitude radicale qui pose question, comme si les hommes n’étaient pas concernés par cette problématique.

On s’en rend tous compte, les pensées d’extrême droites sont de plus en plus diffusées de manière pernicieuse sur les réseaux sociaux. Le premier prix cette année a été décerné à Sandra Singh pour son installation «Virtual War,» un projet immersif dénonçant la misogynie en ligne. Une petite tour métallique incrustée d’écrans diffuse des archives compilées par l’artiste, invitant le public à interagir via des claviers. Extraits de conversations en ligne et vidéos YouTube composent un melting pot frontalement violent. Virtual War pose une question forte : «Les violences contre les femmes sur internet sont-elles une forme de terrorisme ?» Sandra Singh flirte ici avec les frontières du journalisme d’enquête, mêlant esthétique et technologies de surveillance.

Un autre moment fort , notre coup de coeur au sein du parcours, l’installation de Bernice Nauta & G.C. Heemskerk, composée d’un film et de dessins. Le duo sensibilise au monde végétal via une inversion des rôles en rétablissant non sans humour une hiérarchie des valeurs: les plantes s’éveillent, se rebellent et prennent le pouvoir. «Nous voulons faire preuve de solidarité avec le monde végétal, auquel nous sommes entièrement liés», déclarent les deux artistes. Les aquarelles du story-board subliment la proposition, prouvant leur finesse poétique.

Magdalena Frauenberg, elle, s’intéresse au recodage des figures iconographiques féminines par la technologie contemporaine. Elle propose, entre autres, la reconstitution d’une sculpture de Carpeaux, «l’Amour blessé» par un programmeur robotique, troublant ainsi notre rapport à l’art , une véritable mise en abyme qui déstabilise nos sacro-saints principes liés à l’unicité de l’oeuvre. Lynne Gbodjrou Kouassi & Nora Heidorn invitent à la détente avec Naturkulturpolitik : sous une lumière douce, un amoncellement de couvertures colorées et ballons de gymnastique qui nous invitent à nous étendre et à nous relaxer. «Naturkulturpolitik» se réfère à un livre ethnographique qui plaide en faveur de la réadoption de postures d’accouchement primitives en opposition à une tradition occidentale. Ce collectif est en réalité ouvert à toutes les interprétations possibles et s’amuse en réalité des nouvelles orientations qui s’opèrent à leurs dépens. (Voir la vidéo en ligne)

Herlinde Raeman (deuxième prix) propose une œuvre collaborative autour de la maternité et de la création, mêlant photographies argentiques et carnet de notes questionnant les tâches répétitives. Le temps, n’étant plus une contrainte, mais une liberté fait songer à Joseph Beuys et «l’art au féminin», qu’il concevait comme accessible à toutes les sphères de la vie.

Cordula Ditz intègre l’IA : dans une installation audiovisuelle de 44 minutes. Elle revisite figures mythologiques façon Disney ou manga pour interroger l’effacement des femmes dans l’histoire de l’art.

Catherina Cramer invite petits et grands à Dylan’s Room, un immense nounours-sofa rose et noir sous lequel se projette un film de science-fiction sur la fatigue chronique — une installation au parfum d’art-thérapie.



Huize You, (troisième prix) née en Chine et aujourd’hui installée près d’Eupen, propose un projet photographique documentant l’installation de deux étudiants à Berlin. Entre tradition et modernité une recherche d’identité se dévoile également dans son travail de créatrice de mode . Huize You crée des sculptures portables non genrées : un retour aux sources déployé entre image et corps.

Myrthe van der Mark présente une performance minimaliste sur flexi disque : A l’écoute prolongée, une feuille de vinyle se détériore, accompagnant un enregistrement des derniers moments de son père. Myrthe van der Mark grave le son de la perte : disque dégradable, vinyle de deuil. Fluxus n’est plus un jeu, mais un adieu. Sophie Schmidt aborde la peinture dans une optique post-expressionniste : «J’aimerais emprunter des chemins de traverse utopiques et renégocier le corps», nous dit-elle. Son obsession érotique et vitaliste s’exprime notamment dans sa représentation démesurée d’une langue comme extension du corps. Ainsi, Sophie Schmidt peint le corps-fleuve, la langue-organe, le sang comme moteur narratif. Elle s’expose. Rien n’est feint.

Enfin, Bethan Hughes mêle archives photographiques et installation sculpturale composée de chaises et table minimalistes. Des fleurs de pissenlits séchées rendent hommage aux milliers de femmes dont l’existence fut transformée par l’usage industriel de ce produit.

Cette exposition illustre parfaitement la richesse et la diversité de l’art féministe aujourd’hui, qui ne se limite plus à une cause, mais s’élargit à des problématiques sociétales plus vastes — Pollution misogyne sur le net, identité, technologie, environnement, corporalité.

L.P.

<https://www.ikob.be>

Ikob
Prix de l’art féministe 2025
Jusqu’au 24/8/2025
Prochaine expo: Léon Wuidar

Images prises lors du vernissage, de haut en bas: installation de Magdalena Frauenberg, Frank Thorsten Moll devant une toile de Sophie Schmidt 2024, installation multimedia de Sandra Singh, «Toxic Technoculture Tower, 2025, en bas, installation de Catherina Cramer, Dylan’s room, 2024.



Idéogramme

De nos jours, depuis la dernière polémique
Le Belgian Art Prize n’est plus clique
Mais choix anticipé d’un individu unique
Pour se prémunir des mouvements de foule, c’est pratique

Certains se souviennent peut-être de cette édition
Dans laquelle s’agitèrent de fieffés trublions
Qui firent vaciller le prix sur ses fondations
Au point d’enflammer les bastions

Joëlle Tuerlinckx, Kobe Matthys, Sadie Choua, Sammy Baloji et même Jacqueline
Furent impliqués en 2019 dans cette gabegie ayant donné aux sponsors triste mine
Nous parlons d’un temps d’avant la pandémie
Où déjà le monde était en état d’anémie

Nous saluons le panache de cette estafette
Qui se vit néanmoins privée de toute guinguette
L’exposition n’ayant finalement pas eu lieu
Ce qui, dirent-ils, était pour un mieux

Depuis lors nos amis les mécènes
Semblent avoir changé de bord de Seine
L’objectif est de pointer un seul artiste
Et de le faire entrer aussitôt en piste

L’artiste a d’emblée gagné la coupe du monde
Sur base d’un secret coup de sonde
Que tout un milieu puissant de l’art
Effectue en coulisses quelque part

Ainsi ils conservent l’apanage
De la désignation du beau page
Demeure en leurs mains le pouvoir
De faire briller leur bon vouloir
C’est eux et elles qui peuvent dire
Ce qui vaut de l’or, ce qui est pire

Et ainsi le monopole du discours
Reste sous égide de cour
Rien de neuf sous le soleil, vous me direz
Enfin voilà, en préambule, il fallait l’annoncer.

Nous ne ferons pas plus avant le difficile
Car il est un fait que celle qui joue ce soir à domicile
Fut de longue date une de nos chouchous
De celle pour qui nous donnerions le dernier sou
Je vous parle de Suchan Kinoshita
Une artiste du Japon, et de l’Allemagne, n’est-ce pas.
Qui hybride dans sa volubile pratique
Ces deux terres, ces deux esthétiques

Et c’est un grand plaisir de la suivre
De bondir derrière elle, de courir
En ses mouvements spectaculaires de guivre
Faisant fondre de son feu tout le givre

On lui a attribué pour son exposition ces belles salles
Auxquelles on accède en traversant plusieurs halles
Trois espaces partant d’une rotonde centrale
Permettent de jouer agréablement à la balle

L’installation est faite d’un enchâssement de plateaux
Construits avec différentes sortes de panneaux
Que l’artiste semble avoir récupéré dans les réserves
En son attitude typique de reine de la conserve

Suchan Kinoshita, il y a de cela des années
S’était fendue d’un livre intitulé « Le sens est moite »
Ce qui suggérait humidité, présageant moisissure
Selon une interprétation plus ou moins sûre

Ainsi on comprend en quoi ce programme
Est inscrit de longue date en son âme
Cela suggère que si une signification se dégage
Elle l’est des œuvres du temps, ce grand mage
Agissant en son mode nonchalant
Sans en avoir l’air, en passant

Chez Nadja Vilenne, on se souvient aussi
De ces grandes balles de plastique noirci
En lesquelles l’artiste avait emballé
Des objets résiduels non identifiés

Anticipations d’archéologie
Voire versions alternatives de modernes momies
Goût enfantin du jeu en tout cas
Consistant à faire et à défaire son cabas
Dans les combines de l’enfant agissant sans maman, sans papa
Sans oublier les manches moelleuses des geishas
Enceintes d’onguents et de tout ce qu’on ne dit pas

Donc à Bozar, Kinoshita refait le coup
Elle regarde promptement là en dessous
Elle ouvre des portes closes d’acajou
Afin de servir son propos aigre-doux

Au milieu de la rotonde richement pavée de pierres colorées
L’artiste déplace le meuble dans lequel les produits d’entretien sont stockés
Ainsi au fil des différentes journées
On verra apparaître sous notre nez
Des acteurs et des actrices improvisés
Effectuant un ballet de gestes mesurés
En les personnes des sympathiques employés
A cette tâche d’entretien tout dévoués

Cette implication d’individus délicatement convertis à la performance
En ce compris les visiteurs et visiteuses de toute provenance
Est un fait coutumier de notre artiste chorégraphe
Qui est également, nous le verrons, polygraphe

A ce titre elle partage avec Franz West l’autrichien
Ce sens d’un art au cœur duquel on intervient
Comme au Skulptur Projekte de Münster autrefois
Où le public se retrouvait de part et d’autre d’une paroi
Dont la transparence engendrait un double spectacle
Dans et en-dehors d’un blanc habitacle

Un autre signe de son art dansé
Se trouve dans la régularité
De formes circulaires ajourées
Ayant semble-t-il vocation née
D’être des carrousels autour desquels valser

A l’Ikon Gallery de Birmingham en 2006 par exemple
On vit un plateau circulaire posé au centre d’un ensemble
Constitué de pupitres de musique coiffés de mots
En lieu et place de partitions posés sur leur dos

A Bozar c’est la rotonde même qui a pour vocation
D’opérer circulairement toutes les distributions
On retrouve aussi plus loin le carrousel
Dans des colonnes facetées ne manquant pas de sel
Mimant simultanément le recel
De Victor Horta en son missel
Tout affairé à appareiller ses marbres précieux
En des gammes de verts agréables aux yeux

S’il fallait d’ailleurs choisir une couleur, c’est heureux
Ce serait le vert pâle que Kinoshita porte pour deux
En ce vert (ou ce verre) on perçoit
En quoi ses deux imaginaires font repas
Le Japon et l’Allemagne se retrouvent au carrefour
De cette teinte et de ses nombreux atours

A plus d’un titre cette exposition
Célèbre cette subtile conjonction
Une négociation finement chromatique
Valant bien rencontre diplomatique
Au milieu de laquelle notre architecte célèbre
Joue l’hôte arrangeur sorti des ténèbres

Il nous faut aussi parler de cette nouvelle orientation
Que l’artiste a donné à sa stimulante création
Depuis quelques temps on la voit
Réaliser des aquarelles d’étrange aloi
Pour lesquels certains diraient : maladroit
Ce sont généralement des doubles pages de cahier
Qui, paraît-il sont réalisées lors de trajets prolongés
Entre deux lieux, deux endroits, deux cités

On la connaissait essentiellement sculptrice
De sorte qu’il est surprenant de la croiser au Saint-Sulpice
De la peinture et de tous ses supplices
En vérité quand on est majesté comme elle
Il y a toujours de quoi motiver l’hirondelle

Il faut lire dans ces doubles pages de cahier
Couvertes de figures hâtivement brossées
Rien d’autres que des partitions chorégraphiques
Dès lors que les personnages graphiques
Se trouvent toujours distribués
De part et d’autre d’un trait centré

Le pli du cahier joue le rôle
D’une barre de *pole dance* un peu drôle
Au long de laquelle l’être humain
Tournoie, perd la boule et la main

Meaning is moist, le sens est moite
Ainsi est humide l’aquarelle
Evoquant de façon adéquate
En quoi l’être l’est de manière parallèle

L’être est ce réceptacle de l’émotion
De quelque chose qui n’est pas de raison
Aussi le papier flanche, gondole
Tandis que l’on danse la carmagnole

C’est ici le spectacle de la maladresse
Qui est offert au regard de la presse
Et cela a quelque chose d’audacieux
En une époque où l’art est sensé être dans bien fait, le mieux

Parlons à présent du langage
Puisque nous disions sans ambages
Que Kinoshita était aussi polygraphe
En marge de son activité de scénographe

Dans son installation qui résonne beaucoup avec l’art de sa collègue Joëlle
Suchan disperse de grandes lettres en métal martelées, toutes à elle
On ne sait pas toujours déchiffrer le sens
Des mots formés en ces censes
On devine la récurrence du mot *werf*
Qui pourrait désigner dans le flamand d’Antwerp
Un chantier, une construction en devenir
Mais si c’est en allemand qu’on respire
Alors il nous faudrait le traduire
Par le mot lance, Sire
Cette arme de jet qu’on utilise
En temps de guerre, sous balises

Ce qu’il faut d’abord voir chers amis
Est en quoi le langage chez Kinoshita
Semble être placé sous le même régime d’ironie
L’ayant portée ici et là
à bousculer l’antinomie
Entre l’au-dessus, l’en deçà.

Tout se passe comme si
Elle nous étalait là aussi
Le spectacle de la maladresse
Auquel notre superbe s’abaisse
Lorsque nous nous lançons
Dans de neuves énonciations
En des langues qui nous sont étrangères
En des phrases qui ne nous sont pas familières

C’est un peu comme si Kinoshita déployait là
La fabrique du borborygme, du balbutiement
Dans lesquels versent de courageux adultes et d’innocents enfants.
Et bien entendu on comprend
En quoi de tels jeux de langages
Ne sont pas pour elle de vains passages
Dès lors qu’entre l’allemand et le japonais
Sans parler du français et du néerlandais
Il y a quelques acrobaties linguistiques à prestér
Et bonne chance pour ne pas tomber sur le nez

Il semble être question aussi
De la manière dont ce qu’on dit
Se charge d’un sens plus ou moins choisi
Là où signe et sens s’agrègent
Là où se frottent le signe et l’image
Là où l’on produit des arpèges
Là où l’on griffonne des pages
En allant dans un sens ou dans un autre
Selon la culture, selon nos apôtres

Néanmoins, l’exposition ne cède pas uniquement à l’amusement
Car bientôt l’on peut lire en quoi subrepticement
Elle propose une lecture de notre temps.

En effet chaque salle a tôt fait de susurrer
Un récit politique patenté
Ainsi dans cette salle des lances,
On devine le déploiement de grandes instances
Toutes ces armes avec lesquelles nous sommes en présence
Evoquent cette massive tendance
Poussant à un global armement
Budget de la commission Européenne aidant
Bruxelles, où l’on énonce des édits, des lois
Qui ont des conséquences jusqu’à Kiev, jusqu’à Gaza
Là où des mots de métal forgent une langue de bois

Ainsi tous les plateaux enchâssés peuvent potentiellement suggérer
Une bruxelloise, une occidentale urbanité et humanité
Tout affairée à se barricader, à s’armer
Des constructions en volutes dans l’installation
Allant jusqu’à évoquer le Berlaymont
A moins que ce ne soit quelque édifice générique du pouvoir
Puisque de toute façon il a toujours la même moire

Cette hypothèse politique sera opportunément renforcée
Toute en suggestions, en propos contenus, intériorisés
Lors de la visite des autres espaces de l’exposition
Se déployant également sous la rumeur des canons

Dans la seconde grande salle par exemple
Nous voyons se dresser une sorte de temple
Qui est tout autant un mur, une muraille
Et de même une bibliothèque maintenue ouverte sous la mitraille
On devine en quoi c'est là un élégant croisement
Entre deux symboles d'hier et de maintenant
Le mur de la honte et celui des lamentations
Fait tantôt de pierres, tantôt de béton
Manière de faire se rencontrer les enjeux de prière et de peine
Qui sont seuls prompts à réunir les peuples meurtris
Par les agonies atroces, les cris

Dans cette même salle, il y a deux nobles sièges
Doublés d'une table polie et beige
Sur le plateau de laquelle gisent des petites sculptures optiques
Ressemblant à ces instruments dont on use en balistique

On comprend que ce serait là comme le poste de commandement
De quelques sinistres généraux observant de loin le champ
En lequel précipiter la piétaille, la chair à canon, l'arrière ban

Il y a encore une autre salle qui pourrait faire couler beaucoup d'encre
C'est cette fameuse demi rotonde en laquelle on jette l'ancre
Dès lors que de coutume elle conclut le parcours de notre déambulation
En cette aile pensée par notre architecte Art Nouveau en sa belle maison

Kinoshita a fait le choix de la peindre en noir
Et d'égrener là des curieux portraits à l'encre de Chine
Fait sur des papiers roses de boucherie avec cette couleur du soir
Là aussi, on est dans un balbutiement pictural
Mais cette fois, aux fins de dresser le portrait d'un puissant général

On peut lire que ce sont des reprises d'un carnet
Que le grand Hokusai a couvert de portraits
Kinoshita se prête à l'imitation du maître
En des encre sur papier agressives un peu traîtres

Ce faisant on devine en filigrane
Que la rotonde évoque quelque conseil
Peuplé de vieillards belliqueux au ton vermeil
Qui décident de précipiter dans les mânes
Des personnes, des gens, des âmes

L'exposition sous ses dehors amusés
Livre donc un propos politisé
Sans être pour autant désespéré

Car au cœur du drame, dans cette exposition, il y a le manuel
Sorte de registre mécanique et formel
Destiné à faire mieux, à faire différemment
A se rencontrer, fut-ce maladroitement

Ainsi de ces planches récupérées, découpés, assemblées
Offertes à l'imagination des individus de bonne volonté.

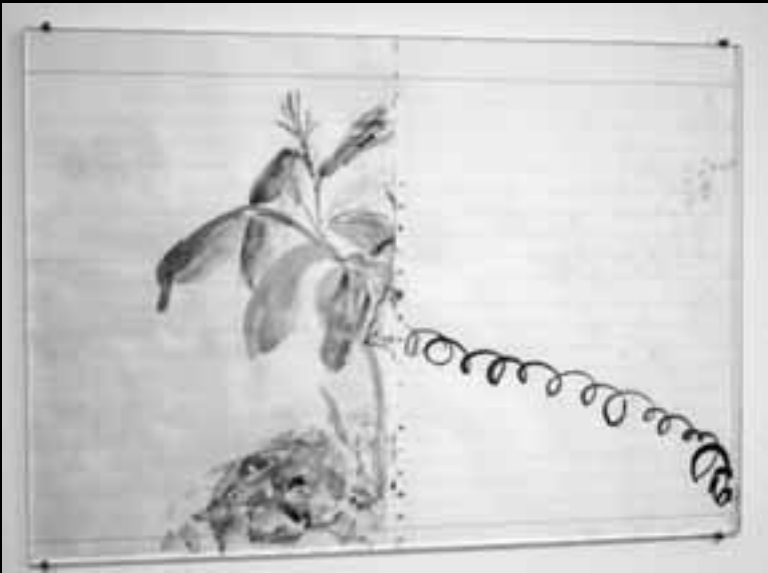
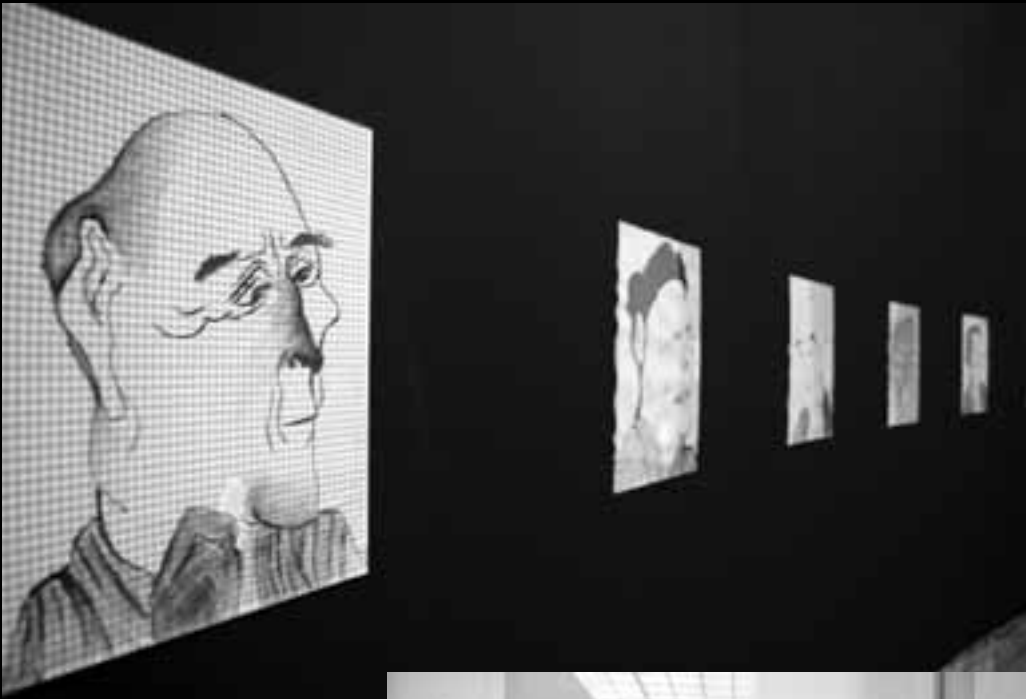
Il s'agit toujours d'agir, de faire
De faire se déplacer la terre et l'air
Il s'agit de créer un habitat
Puisque finalement, c'est là qu'on demeure, qu'on se voit
Et japonaise est Kinoshita
Qui sait transformer tout lieu
En un harmonieux endroit
Certes, toujours rompu par quelques surprises
Histoire de faire circuler la brise

Les japonais ont inventé des charpentes
Qui sont des merveilles d'emboîtements, de pentes
Ils ont confectionné des parois en papier de riz
Pour tamiser, équilibrer le jour, la nuit.

Kinoshita en philosophe non pas lyrique mais prosaïque
Conclut son exposition par un geste apotropaïque
Elle ouvre une dernière porte close
Et aménage une pièce rose
Qui a pour vocation d'être un bar
Dans lequel on va le jour comme le soir
Qu'on serve des trappistes à tout va
Et que cessent les guerres, bon sang de bois

Yoann Van Parys

Belgian Art Prize
Suchan Kinoshita
24.04-29.05.2025
www.bozar.be



L'ÉTÉ INDIEN DU “JARDIN DES CANDIDATS”

DE DOMINIQUE GOBLET ET KAÏ PFEIFFER.

Préliminaires :

“Le jardin des candidats” est une bande dessinée volumineuse grand format pour adultes, sortie l’année dernière, et réalisée par l’autrice et dessinatrice Dominique Goblet (BE) et son complice de création, l’auteur et dessinateur Kaï Pfeiffer (DE).

On y découvre les passe-temps de candidats, vaquant dans le jardin de la Mère, attendant sans fin l’ultime réponse que leur parade nuptiale annonçait : entrer dans sa demeure convoitée et partager sa nuit. Mais cette attente indéfinie prend toute l’étendue du livre puisque, quid d’un concours de barbecue en petite tenue pour la séduire, quid de la lecture de toute sa bibliothèque disséminée dans le jardin et qui prend l’eau ; rien ne la décide à effectuer son choix et ils se trouvent tous, les uns avec les autres, à se partager leurs vœux et leurs souhaits inavouables, le plus souvent en pleurs, et sans défense face aux attaques de la faune locale !

Comme avec tous les livres, cela débute avec une couverture, mais celle-ci est particulière avec son opacité apparente et sa pointe moderniste, alors qu’elle annonce tout autre chose : un ensemble de *culs-butes* performatives des auteurs autant que des candidats que la Mère a collectés sur des plateformes de rencontre.

La lecture du livre est une délectation, car en bande dessinée, l’art de l’autoportrait peut renvoyer autant aux maladresses balbutiantes de l’auteur qu’aux souhaits que l’on voudrait voir exaucés.

En préambule donc, cette première image couvre d’un voile pudique l’humour audacieux où mènent tous les chemins de traverse du récit, sans être à court de *slapsticks* désopilants et dénués de sens. Là, ce sont bien les célibataires qui pourraient être mis à nu ! *Le jardin* n’est autre qu’une mise à l’honneur des faiblesses du sexe fort dans une vaste composition lyrique et allégorique aux encres vertes et roses, accompagnées de céramiques évocatrices et d’objets incongrus glanés çà et là.

Sur la couverture, donc, on trouve une maison quatre façades, faite de traits à l’encre rose, qui éclaire de ses projecteurs (c’est-à-dire par ses fenêtres éclairées en pleine nuit) les parcelles éclatées, presque cubistes, d’un jardin des plaisirs (haut lieu des ébats selon Sade), mais où rien ne se réalise réellement, et dévoilant des *close-up* sur quelques protagonistes secrets du récit, dont la faune et la flore qui ne sont pas oubliés et qui peuvent commenter les scènes.

Chaque parcelle y est donc piquante d’attributs de séduction: un paon stylé arbore avec orgueil sa roue tout en rayons ; un livre ouvert devient vulvaire depuis qu’il prend l’eau ; une ou deux cavités fuient dans le terrain et semblent tout engloutir ; quelques amphores envoûtent les manants par leurs chants ; et les massifs du paysage adoptent les formes de corps caverneux. Bref, le paysage, depuis les terrains vallonnés, jusqu’aux nuées dans le ciel, évoque une sensibilité à fleur de peau. Même les cavités du décor peuvent créer la confusion et entraîner avec elles les rêves les plus incongrus des candidats qui y sont dévoilés un à un. Chaque dévoilement nous met à nu, jusqu’à en perdre le sens de lecture (c’est une bande dessinée collage et c’est donc nous, acteurs malgré nous, qui y donnons un sens balbutiant). On feint l’équilibre, à pieds nus, sur les pages imbibées. Ces nuées de traits déliés et

parfois lancinants semblent couvrir de leurs encres roses et vertes le paysage du volumineux album, bien gonflé, et dessiner autant de visages en pleurs des candidats que de voiles subjectifs que seule la sincérité trahit, à travers les lucarnes de l’imagination la plus tendre, mais aussi la plus périlleuse.

L’ensemble des textes présentés dans l’ouvrage n’est autre que la collecte littéraire, sans la moindre correction, des annonces que Dominique Goblet et Kaï Pfeiffer ont collectées sur des plateformes de

Performance

Pour aboutir au livre, au printemps 2024, le projet s’est avant cela décliné en une dizaine d’expositions, dont la dernière en date au Cartoonmuseum de Bâle, en 2024, la dernière au Cartoonmuseum de Bâle, où les dessins et les objets ont été, pas à pas, scénographiés en installations pour permettre aux deux auteurs d’ouvrir des brèches dans le scénario visuel qu’ils étaient en train d’écrire.



rencontres, où ils se sont eux-mêmes inscrits au début de leur projet. L’intimité embarrassante et touchante qui se dévoile sur les plateformes amoureuses à l’ère du *big data*, s’y révèle comme majeur. On lit ainsi ce que déclare sans filtre et sans modération un internaute en quatrième de couverture, en guise d’annonce et de conclusion : “Aime donner de l’amour et en réservoir” (pas “recevoir” — vous avez bien lu — NDLR) ! Décomplexées de la bonne ligne, les silhouettes masculines de tout style et de toute corpulence s’égrenent au fil des pages, en pleurs le plus souvent, dans l’attente d’une réponse de celle qu’on appelle *La Mère* et qui les avait conviées dans son vaste jardin aux airs Sadiens. Le jardin des candidats est véritablement une tragédie, au sens où rien ne se résout, et au sens théâtral d’une unité de temps, de lieu et d’action, mais le burlesque n’est jamais loin, et tous les jeux sont permis

Et toutes ces expositions, aussi ludiques que plastiques, composées d’objets fétiches, de dessins aux délicieuses variations de formats, de céramiques originales illustrant le récit, n’était autre qu’une façon de plus de rendre compte de l’existence aussi fictive que réelle, avec tous ces objets fétiches incongrus et ces situations burlesques dépeintes avec légèreté, de cet étrange jardin Lacanien que nous cultivons tous, avec ses facettes aussi ridicules que sublimes ? Alliant le goût du jeu, de la performativité, de l’humour désinvolte, et de la pluralité des sens, le délié littéraire et visuel du livre, son audace, sont tels qu’on en oublierait la grappe d’années qui a été nécessaire au duo d’auteur pour le composer et le publier !

Kaï Pfeiffer explique ce qui a pu tenir en haleine, sur plus de dix ans, la réalisation de cette composition allégorique contemporaine :

“Pour nous, l’humour était primordial. On en avait besoin dans le premier volume (“Plus si entente”, FRMK, NDLR), mais ce n’était pas évident pour tous les lecteurs. Certaines personnes trouvaient ça évident, mais d’autres pas, le trouvaient même plutôt glauque. Dans ce livre-ci, le côté “slapstick” est indéniable et également dans les annonces de sites de rencontre qu’on a collectées pour le réaliser. Elles réunissaient le ridicule et le sublime en même temps. Ces annonces nous évoquaient la question de la beauté des sentiments, mais qu’ils sont en même temps très embarrassant. En dessinant, on exagère le ridicule, d’un côté, mais d’un autre côté, on aimerait trouver là-dedans quelque chose de touchant. Il y a cet aspect ridicule, débile, mais il y a aussi une naïveté qu’on trouve dans ces textos de sites de rencontre qui sont plein de finesses. On voulait laisser le lecteur imaginer quelqu’un qui a tous ces rêves et tous ces souhaits, mais sans que nous perdions dans les textes de celui-ci tout ce qui n’a été ni relu ni corrigé.”

Une retranscription quasi automatique...

“Le processus de création a débuté avec un esprit associatif. Mais en poussant ce processus dans la durée, on a pu découvrir et renforcer une logique qui s’installait. En tant qu’auteurs, on pouvait alors se soumettre à cette logique, car on ne décide pas de tout en fait. C’est ce qui m’intéresse le plus : ce moment où on arrête presque d’écrire, et où on commence plutôt à retranscrire tout ce qu’on peut voir apparaître dans le système qui s’est alors mis en place suite à nos initiatives”.

“Au sortir de cette expérience hyper créative, il m’est venu l’idée que dans la vie, on ne peut pas vraiment dissocier les images des intentions. Les candidats peuvent parler de leur propre naïveté, de leur rôle, mais quelque chose les empêche de comprendre ce qui se passe. C’est la même chose pour nous. Si je poursuis le raisonnement plus loin, et si j’élargis la question, je pense que tous les débats politiques qu’on peut avoir, mènent à la conclusion que, en tant qu’êtres humains, nous pouvons être intellectuellement très conscients de ce qui se passe, de comment les choses fonctionnent, et, néanmoins, quand nous voulons influencer sur ce que l’on voit, nous pouvons agir en fait dans le sens contraire.”

C’est de cette façon que Kaï Pfeiffer envisage la performance de chacun dans la vie, indissociable d’un certain humour et d’une narration, dont nous avons éperdument besoin :

“Donc voilà, c’est un livre qui s’explique, se commente lui-même, comme un chœur grec. Mais chaque personne a toujours sa façon de lire qui reste à elle, et aucune ne sait comment échapper à sa situation”!

Dominique Goblet fut présidente du jury à Angoulême en 2019, gratifiée en 2020 du prix Atomium de la fédération Wallonie-Bruxelles (BE) et du grand prix Töpffer pour l’ensemble de son œuvre (CH).

Annabelle Dupret
Juin 2025.

25ème Biennale d’Architecture de Venise, 2025

Glanage à la Biennale d’Architecture 2025, quelques images et réflexions ramenées de Venise par Frédérique Van Leuven et Thierry Genicot



Australie
« Le vrai domicile de l’homme n’est pas une maison mais la route, et la vie elle-même est un voyage à faire à pied » - Bruce Chatwin. Ici, c’est un continent habité où se poser, toucher, sentir, tracer des signes dans le sable, parler, revenir, prendre le temps, encore et encore... (HOME Australia Pavilion, Giardini)



Better Shelter
« En 2024, on comptait au moins 122,6 millions de personnes déplacées de force dans le monde » – Aperçu statistique Haut Commissariat aux Réfugiés. Ici, des familles entières cuisinent, jouent, se chauffent, rient et vivent dans un espace de la taille d’un salon-télé. (Wireframe of Life, Better Shelter, image du film de Senay Berhe, “Une journée à Tana River, Arsenale)



Serbie
« Le mouvement lent de la laine, une canopée éphémère, ou les doigts de Pénélope. Ici, on se laisse hypnotiser par leur danse ancestrale. (Démêler ; Nouveaux espaces, Serbie, Giardini)

Intelligens.
Natural.
Artificial.
Collective.



SCHILLER WATER BIKES
« Quand le naturel s’en va, il revient en bicyclette » - Achille Chavee. Jessica raconte qu’à San Francisco les habitants mettaient des heures à contourner la baie pour aller travailler, alors un jour l’idée lui est venue de la traverser en vélo. Ici, à rouler sur l’eau, on se sent réellement transporté. (Les waterbikes de Jessica Schiller, San Francisco, Arsenale).



Deserta Ecofolie
“Ici, on peut capturer les nuages... Nous avons de l’eau, de l’électricité et des fruits, et les gens peuvent habiter et survivre dans le désert d’Acatama sans être connectés à des sources d’eau et d’électricité. » - Pedro Ignacio Alonso, architecte. Tout cela dans 16M2. (Deserta Ecofolie, Arsenale)



Liban
« Bien que le phosphore blanc soit classé dans la catégorie des armes incendiaires, il provoque une contamination environnementale à long terme. Nous voulons présenter cette pétition réclamant son interdiction en tant qu’arme aux organismes internationaux. Nous appelons les visiteurs à s’informer et à signer la pétition » - Elias Tamer, architecte. On ne sait ce qui serre plus le cœur, voir se consumer un olivier multiséculaire du Liban Sud (et on lit que plus de 65 000 d’entre eux ont brûlé), ou voir un paysan, tel Sisyphé, ôter des débris de phosphate précautionneusement, un par un... pétition signée. (« La terre se souvient », Liban, Arsenale)



Pologne
« Un extincteur sacralisé en Vierge Marie, délire d’idéogrammes pour habiter en toute sécurité ». Et nous, que faisons-nous pour protéger nos maisons ? (Les lares et les pénates : construire un sentiment de sécurité en architecture », Pavillon polonais, Giardini)



AUTOUR DE BENEDETTA.

L'EXCÈS MYSTIQUE

Benedetta Carlini (1590-1661), religieuse catholique italienne et mystique ayant vécu en Toscane au XVIIème siècle, compose une figure de femme subversive qui a bousculé les registres de la condition féminine, de la foi et de l’institution ecclésiale. Dans son film *Benedetta* sorti en 2021, une adaptation du livre de Judith C. Brown, *Sœur Benedetta, entre sainte et lesbienne*, le réalisateur Paul Verhoeven met en récit le problème des trois corps, corps de l’Histoire (faite à l’époque par les hommes), de l’Église (dominée par un pouvoir patriarcal) et des femmes (assujetties au rang d’épouse ou de mère). Sœur Benedetta travailla à ouvrir ces trois corps, à leur imprimer de nouvelles directions qui passaient primo par la contestation de la condition féminine au XVIIème siècle, secundo par la proclamation d’une communauté sacrée entre amour spirituel et amour charnel, un amour charnel, qui plus est, homosexuel.

L’existence de Benedetta condense la question « qu’est-ce que la foi au féminin ? ». Elle semble donner à voir et à sentir une foi au plus près du message originel du Christ, affranchie du carcan du Vatican, trempée dans l’amour mystique du Seigneur et des créatures. Benedetta exemplifie la continuité entre extases mystiques et extases érotiques, leur identité de nature, la conjonction des tréfonds et des hauteurs, du fondement métaphysique et du fondement anatomique. Le carburant de la foi et de l’érotisme a pour noms libido, désir de plénitude, et pour destination secrète la jouissance, en soi, en l’autre ou en Dieu. Benedetta Carlini vit à l’heure de la Contre-Réforme, à une époque où des épidémies de peste, perçues comme un châtiment de Dieu, frappent la Toscane. Son destin semble scellé dès la naissance, dessiné par son père. L’accouchement se présentant sous un jour qui met en péril la vie de la mère et celle de l’enfant, Giuliano Carlini implore Dieu de les sauver l’une et l’autre. Son vœu exaucé, le Très-haut ayant accompli un prodige, il baptise sa fille « Benedetta » (« la bénie ») et s’engage à la vouer au Seigneur. Des témoignages font état de miracles que la fillette expérimente durant son enfance. Affichant des prédispositions aux expériences mystiques, elle traverse des épreuves surnaturelles qui, aux yeux de ses parents, des habitants, indiquent que Dieu l’a choisie pour combattre le diable (incident du chien noir — une des apparences prise par le Malin — qui tente de ravir l’enfant, rossignol en lequel s’est incarné un ange gardien protégeant Benedetta). Dedicée à la vie monastique, quittant sa mère pour la Madone, la Mère de Dieu, elle sera conduite à l’âge de neuf ans au couvent des Théatines où, dès 1613, elle est sujette à des visions divines, à des transports mystiques qui, peu à peu, lui procurent une aura sacrée, un statut d’élue.

Depuis le XIIème siècle, sans être courants, les cas de femmes visionnaires laïques, de religieuses visitées par la grâce n’étaient pas rares et suscitaient la plus grande circonspection de la part de l’Église catholique. Valorisés parce qu’ils témoignaient d’une incarnation des faveurs divines et servaient la propagation de la foi et l’évangélisation de la population, les phénomènes mystiques éveillaient la méfiance en raison de leur nature et de leurs effets. Si les miracles décrétés irréfutables après avoir été soumis à des enquêtes critiques avaient pour vertu de pousser des mécréants, des sceptiques, des indécis à se convertir, l’incertitude quant à leur origine, quant à leur identité faisait encourir les plus grands dangers aux dogmes, à la doctrine du Vatican. Qui se tenait derrière ces phénomènes surnaturels, inexplicables par les lois de la science ? Toute transe, toute extase pouvaient être le fait du Malin qui, leurrant sa victime, se faisait passer pour Dieu. Le doute quant à la nature divine ou maligne des expériences mystiques se devait d’être levé au fil d’enquêtes religieuses, de recueils de témoignages, de preuves. Quant aux effets — propagation et renforcement de la foi, accès aux instances du pouvoir, mais aussi déchaînement de désordres dans les communautés religieuse et civile, bouleversements des croyances, de la hiérarchie en place —, ils appelaient un semblable contrôle de leurs possibles valences anarchiques. Frappant davantage les femmes que les hommes, allant des visions aux révélations, des stigmates aux emportements extatiques ou au mariage spirituel avec le Christ, les phénomènes mystiques procuraient une certaine autorité aux possédées dont le pouvoir recueillait les conseils afin d’orienter les affaires de l’Église et de l’État. Les procédures de validation ou de condamnation (en tant que fruits du Diable ou impostures, affabulations) étaient menées par une autorité ecclésiale masculine.

La foi et le pouvoir.

De façon exemplaire, le cas de Benedetta montre que, face aux débordements de la foi entraînés par des expériences surnaturelles, la mère supérieure, certaines autres religieuses, le nonce par la suite ont pris peur. La force de l’irrationnel, le caractère impératif et sauvage des visions, la part naturelle, associée au féminin, échappant à la culture, au masculin, présentent une menace pour l’institution ecclésiale assise sur des dogmes, sur une hiérarchie stricte et des règlements immuables. Par ses puissances extatiques, réelles ou enrobées de manipulations, sœur Benedetta quitte une position subalterne pour gagner une position dominante. Infiniment plus efficace que les intrigues, les stratégies ou le droit de cuissage, le lien électif avec Dieu lui fait gravir les échelons de la hiérarchie religieuse. Par ses pouvoirs mystiques hors du commun, elle contourne

l’exclusion qui frappait les femmes et accède à un pouvoir jalousement réservé aux hommes.

En raison de l’efficacité séculière des miracles, de l’hystérie collective qu’ils suscitaient, les saintes embarrassaient l’institution. Après avoir été reconnues comme véritables saintes, nombre de mystiques furent déclarées hérétiques, mises au ban de la communauté, diabolisées. De nos jours, la clinique pose un diagnostic d’hystérie, de psychose sur certaines transes mystiques, sur certaines grandes figures de sainte. L’antiquité grecque a assis la théorie de l’inspiration, ce souffle que les muses apportaient dans le domaine de la création, cette « mania » bénéfique, d’origine divine, extra-humaine, qui se manifestait dans les champs de la mantique, du poétique, du téléstique et de l’érotique. Visités par des forces qui les dépassent, les mystiques témoignent de cette « mania téléstique », de cette perception initiatique qu’évoque Platon. C’est ce désordre créateur, ce soulèvement des visions et ce débordement du corps devenant un corps prophétique que la médecine enfermera dans le champ de la maladie. Des comportements extrêmes, des rapt, des débordements se voient soustraits à la sphère du spirituel « sain », glorieux pour être plongés dans le pathologique. Que dit du divin une femme qui, dès l’enfance, a la capacité de produire des miracles, d’être le réceptacle de l’intervention de Dieu ? Comment l’ordre religieux est-il à même de gérer ces phénomènes marqués par l’excès, de discerner les vrais miracles de la fraude pieuse, des abus des imposteurs ?

Concurrence des modèles de la foi.

Le mysticisme se qualifie par la difficulté, voire l’impossibilité de réfréner ses ardeurs. Lorsqu’en 1615, on somme Benedetta de faire taire ses visitations, de leur apposer une bride, un frein, son corps est la proie de tourments, de souffrances qui l’accablent durant deux ans. En 1617, dans le but de calmer ses douleurs en lesquelles notre époque verrait un processus de somatisation, on dépêche auprès d’elle la religieuse Bartolomea (Mea) Crivelli chargée de veiller sur elle, de dormir dans la même chambre, d’apaiser les cauchemars qui la hantent. Lorsqu’en 1619, elle est nommée abbesse à la tête du couvent, lequel sera reconnu par la papauté, par le Saint-Siège en 1620, Benedetta gagne un pouvoir que l’Église réserve traditionnellement aux seuls hommes. L’institution religieuse traquait chez les femmes mystiques les soupçons de machinations et de faux miracles dont elles usaient afin de convoiter un pouvoir séculier. Judith C. Brown expose les changements survenus dans l’Église catholique dès le XVIème siècle quant à sa position par rapport aux faiseurs et faiseuses de miracles. « L’Église avait déjà connu trop d’imposteurs et de fourbes, au cours du demi-siècle écoulé, pour en encourager d’autres désormais. Le fait est, qu’à partir du XVIème siècle, réagissant peut-être contre l’excès d’étalage de certains mystiques, ou ripostant aux brocards des critiques protestants, l’Église s’était évertuée à décourager la croyance populaire dans les visions et miracles non authentifiés ». (1) Benedetta arrive trop tard. En ce début du XVIIème siècle, le modèle de foi qu’elle exalte est frappé de suspicion. Au fil des siècles, l’Église a mis en place des modèles de foi concurrents.

Corps de Benedetta et corps de l’Église.

Les comportements autoritaires de Benedetta, son orgueil, sa sévérité, le soupçon d’imposture, de mise en scène lui valent deux enquêtes menées sur sa personne. Diligemment en 1619 par le prévôt Cecchi, la première enquête la suspend temporairement de ses fonctions au profit de Felice Guerrini. Au terme de quatorze visites, entrecoupées de nouvelles apparitions mystiques, au terme d’une auscultation scrupuleuse des stigmates, de l’étude du caractère hérétique ou non des visions, de leur possible falsification par le Diable, l’investigation confirme le bien-fondé des transports de Benedetta. Lavée de tout soupçon, reconnue comme visionnaire authentique, Benedetta réintègre ses fonctions d’abbesse en 1620. Les faits et gestes de l’abbesse suscitant à nouveau des hostilités parmi certaines religieuses, des nouvelles procédures chargées de déterminer la nature de ses visions sont mises en place avant que le nonce Giglioli n’ouvre une deuxième investigation en 1623. Allant bien au-delà de la seule personne de l’abbesse, les enjeux et les visées de cette deuxième procédure engagent la respectabilité de l’Église, la défense de sa crédibilité en tant que corps institué. Nous passons du corps de la religieuse au corps de l’Église. Sous-tendus par un scepticisme qui oriente l’enquête, les rapports déposés en 1624 sont cette fois accablants. Les émissaires dépêchés par Giglioli, au nombre desquels des moines capucins, décrètent que l’autoritarisme de l’abbesse, sa vanité, le caractère menaçant des messages du Christ qui met en garde ceux et celles qui ne croiraient pas aux prophéties de la sainte, la tonalité érotique de ses visions, ses colères, son manque de vertu, les noms extravagants portés par des anges qui n’appartiennent pas au corpus ecclésial, l’intervention possible du Malin dans l’apparition de stigmates, le sacrilège et la bouffonnerie de son mariage avec le Christ sont autant de preuves tangibles et sans équivoque d’une hérésie. Tout est passé au peigne fin, la nature de ses visions, de ses stigmates, l’onomastique inquiétante de ses anges aux noms biscornus (Splenditello, Tesauriello Fiorito, Virtudioello, Radicello).



Tout bascule avec les confessions tardives de Mea. Lorsque, peut-être en proie à des problèmes de conscience, poussée par une étrange force, Mea entend se délivrer du péché et, trahissant son amant, confesse à des moines abasourdis les rapports charnels auxquels Benedetta l’a contrainte, la destitution de l’abbesse est scellée. Cas exemplaire d’une âme sous la coupe du Démon qui l’a leurrée en se présentant sous la forme d’un ange de lumière, Benedetta est non seulement la victime d’une possession, mais elle a transgressé ses vœux de chasteté, d’obéissance et « corrompu » une jeune religieuse. Si, à l’époque prémoderne, l’Église connaissait et réprimait violemment l’homosexualité masculine, condamnait les rapports entre des religieuses et des moines ou des hommes de la société civile, ce qu’on allait appeler « sodomie féminine » était non seulement peu connu mais impensable, inconcevable pour un milieu ecclésial partageant une vision inégalitaire entre les hommes et les femmes. Une femme ne pouvait pas convoiter une autre femme, son désir ne pouvant se porter que sur un être plus achevé, supérieur, à savoir l’homme. C’est pourquoi un homme pouvait désirer un autre homme. L’homosexualité féminine mettait en crise les fondements d’une pensée chrétienne vertébrée par une hiérarchie entre les deux sexes. Où placer les faits exposés par Bartolomea dans le catalogue des « péchés contre nature » et des degrés de gravité attendant aux types de luxure ? Comment était-il concevable que « l’inférieur » soit attiré par « l’inférieur » ? Se détourner de l’amour pour l’homme, n’était-ce pas se détourner de Dieu, avoir des penchants contre-nature ? Le rapport remis fin 1623 aux altesses sérénissimes se traduit en 1626 par l’emprisonnement de Benedetta qui sera incarcérée dans le couvent jusqu’à sa mort survenue trente-cinq ans plus tard, le 7 août 1661. Cinq ans après son incarcération, la peste ravagera Pescia. Bartolomea Crivelli mourra en 1660, un an avant Benedetta.

La Benedetta de Paul Verhoeven.

Sa révolte contre les normes religieuses, contre la condition féminine, l’ascendant qu’elle exerce sur la population de Pescia, son orgueil, ses étreintes saphiques sont impardonnables aux yeux du Saint-Siège, de la mère supérieure, d’autres religieuses. L’imposture est un sacrilège. S’agissait-il d’éliminer une religieuse subversive qui dérangeait ? A-t-elle été victime d’une machination destinée à la destituer ? Le procès-verbal ayant été perdu, n’ayant à notre disposition que des documents (actes d’accusation, témoignages, lettres...) recueillis par l’historienne Judith C. Brown, (2) l’hypothèse d’une cabale est indécidable au même titre que la nature de ses visions. La question de savoir si elle a dupé la communauté religieuse en faisant accroire qu’elle entretenait un commerce privilégié avec Dieu, que Jésus l’avait demandée en mariage, que le Très-Haut parlait en sa bouche, par son truchement, reste en suspens. L’escroquerie spirituelle, les mises en scène sont d’autant plus indécidables que les mystiques croient en leurs visions, accordent credo à leurs croyances. La fin justifie les moyens comme le suggère le film de Paul Verhoeven qui, grand maître de l’ambiguïté (de *Basic Instinct* à *Benedetta*), laisse le dernier mot au mystère, à la non-certitude. En butte au doute des Théatines, afin de lever ces derniers, Benedetta a-t-elle dû ajouter aux miracles qui la visitaient des signes miraculeux qu’elle s’infligeait ? Y a-t-il une ligne de partage stricte entre ces deux catégories de prodige ? Lors des stigmates qu’elle se serait faite, n’était-elle pas en transe, conduite par la main de Dieu ? Si c’était sa main matérielle qui lacérait le front, les paumes des mains, les pieds, le flanc, la volonté animant son geste n’était-elle pas celle du Christ ? Quelle est l’instance qui la dominait lorsque des bouts de verre entaillaient ses mains ? Quelle altérité s’emparait d’elle ? Forte d’une auto-conviction délivrée par une expérience sensorielle et spirituelle privée, reconnaissant une charge de réalité aux expériences qu’elle endure, Benedetta (interprétée par Virginie Effira) croit en l’ange Splenditello, cet alter ego masculin, ce double que, soutiennent certains, elle se donne pour assumer son homosexualité, pour se dédouaner. Ce montage psychique rend d’une part la liaison saphique, charnelle « acceptable » et produit, d’autre part, une communication entre le spirituel et le charnel via un intercesseur dont elle seule sent véritablement la présence intime. Si c’est Dieu qui a mis la jeune Bartolomea (incarnée par Daphné Patakia) sur sa voie,



DU PERSONNAGE AU FILM DE PAUL VERHOEVEN.

glace dans *Basic instinct*, comme ce dernier, il est l’objet qui prouve la culpabilité. Dans l’ouvrage de l’historienne, il n’est nulle mention de la présence d’un jouet érotique diabolisé par l’Église.

Le souci de reconstitution historique importe moins que la mise en récit d’un conflit entre une personnalité hors normes et une institution ecclésiale obtuse, antisémite que Verhoeven pourfend. Au nombre des anachronismes voulus (en phase avec le jeu très contemporain des actrices et des acteurs), des modifications des dates des événements, je mentionnerai l’épisode de la peste et la scène de torture infligée à Bartolomea. Dans le film, apporté par le nonce (Lambert Wilson), symbole d’un châtiment véhiculé par les plus hautes autorités religieuses, le fléau frappe Pescia lorsque Benedetta est abbesse, soumise à l’enquête du nonce qui la condamnera. La peste atteste la faveur divine dont jouit la sœur, laquelle garantit aux habitants que l’épidémie épargnera leur ville dès lors que celle-ci se tient sous la protection de Dieu. Lors de la scène du bûcher auquel Benedetta échappe, les manifestations populaires en sa faveur se traduisent par la délivrance de la sainte et la mise à mort du nonce. En réalité, la peste frappe Pescia en 1631, soit cinq ans après l’emprisonnement de Benedetta. Les sévices qu’endure Bartolomea soumise à la question, commis par un bourreau aux ordres de l’Inquisition, l’usage de la poire d’angoisse, la condamnation à mort, au bûcher de l’abbesse relèvent d’inventions filmiques qui évoquent davantage le Moyen-Âge que le XVII^e siècle en Toscane.

Si elle est centrale pour l’Église, la question de l’impos-ture ou de l’authenticité de Benedetta est secondaire pour Verhoeven et dans le cadre d’une anthropologie de la croyance. En effet, le problème se dépasse dans le dispositif de visions que la sœur met en place, dans un nouage complexe entre foi « pure », désintéressée et foi intéressée, matinée d’une soif de pouvoir, entre mission religieuse et émoluments pragmatiques, avantages amoureux, entre auto-conviction et manipulations en vue d’assouvir un but spirituel et un amour charnel.

Bartolomea, catalysatrice de la subversion.

Tant le personnage historique connu par l’étude de Judith C. Brown que le personnage fictionnel de Paul Verhoeven se tiennent au cœur d’un renversement en acte des grands partages métaphysiques de l’Occident, au cœur d’une subversion de l’idéologie dualiste de l’Église catholique. La rencontre flamboyante avec Bartolomea l’amène à se débarrasser des enseignements religieux auxquels elle est soumise depuis sa tendre enfance. L’irrésistibilité de son amour et de son attirance pour la jeune novice entraîne une remise en question des normes morales, religieuses. Pour que deux nonnes consomment leur amour dans le cadre d’un couvent, pour qu’elles bravent l’intériorisation de puissants interdits religieux, il fallait que Benedetta en vînt à révoquer le mépris du corps que l’Église professe. Lors de son arrivée au couvent, sœur Jacopa (Guislaina Londez) lui inculque le lien entre haine du corps, souffrances physiques et rapprochement de Dieu. De la jouissance, sœur Jacopa ne connaît que celle que lui procure son doigt de bois. Par le truchement de l’amour fou qu’elle éprouve pour Mea, Benedetta accomplit une pré-révolution nietzschéenne prônant la transmutation des valeurs : pour vivre son amour interdit, pour le celer dans la clandestinité, il lui faut vaincre les crédoes ecclésiaux, venir à bout — via le corps et la révolte — de la métaphysique nihiliste qui pré-vaut du platonisme au christianisme, une métaphysique basée sur l’éloge de l’esprit, de l’intelligible, de l’éternité, de la forme et la dévalorisation subséquente du corps, du sensible, du temps, de la matière. La honte de la sexualité, de la nudité, des plaisirs charnels que le catholicisme inculque vole en éclats au contact de la jeune Bartolomea.

Ange innocent, paysanne illettrée, sensuelle, sauvageonne levant les tabous de son amante, l’éveillant au royaume de la jouissance physique, Bartolomea est l’élément perturbateur qui initie Benedetta à une vie plénière, qui la guide, la mettant sur la voie d’une révélation qui dynamite le cadre de la foi traditionnelle. Par le biais de l’aimée, Mea, la femme tentatrice, la femme-serpent, s’appuyant sur la certitude d’être l’épouse de Jésus, sœur Benedetta conclut à la connexion intime entre l’éthéré et l’obscène, entre le transcendant et le scatologique, entre le spirituel et l’anal. Chez Verhoeven, abusée par son père qui la bat, par ses frères, Mea, la non vierge est vierge de tout endoctrinement religieux, païenne. Benedetta, la lettrée, lui apprend l’écriture tandis qu’elle lui enseigne en retour le langage corporel, l’écriture archaïque de la chair, l’alphabet de l’éros physique. La violée, la violentée, la créature sauvage, non domestiquée, a accès à d’autres régions de l’existence. En d’autres termes, Bartolomea incarne le trait d’union entre le gode et God. Entre éros et agapè.

Trouble-sens davantage que trouble-fête, elle dévoile à Benedetta l’infinité plasticité de Dieu quand il s’agit de se manifester aux humains. Qu’il s’exprime dans une passion folle pour le Christ ou dans une ardeur de feu pour une mortelle, l’amour s’avance comme le principe vital qui anime le monde et relie les entités qui le composent. Cette expérience intérieure que traverse la religieuse Benedetta lui fait découvrir l’égalité entre pureté des âmes aimantes et corps emportés par la volupté, entre prière à Dieu et corps en prière. L’amour en Dieu n’est rien sans l’amour pour le rossignol

si c’est l’ange Splenditello qui prend possession de Benedetta, si c’est dès lors lui qui étreint, fait l’amour avec Mea, son attirance folle pour la religieuse la délivre de toute responsabilité, la lave de tout péché. La métamorphose vocale de Benedetta visitée par Splenditello (Jésus dans le film), le message reçu de Jésus énonçant que les relations érotiques entre les deux femmes ne relèvent en aucun cas du péché convainquent Bartolomea (Mea, celle dont le prénom indique qu’elle appartient à Benedetta), du sceau divin apposé à leurs ébats. Au même titre que Benedetta est l’élue de Dieu, de Jésus, Bartolomea est l’élue de Benedetta. Dans l’entretien figurant sur le DVD, Paul Verhoeven ajoute que la volonté de Benedetta de devenir abbesse, de « surjouer » les miracles afin d’être reconnue comme investie de pouvoirs surnaturels était prosaïquement motivée par le désir d’un appartement qu’elle occuperait avec son amante, où elles pourraient se livrer à leurs ébats sans être inquiétées.

Le vagin, affaire politique et religieuse.

L’étymologie de son prénom dicte son essence et sa fonction. « Bénie », Benedetta bénit les êtres et les escorte vers le ciel. Sujet mystique, Benedetta retourne les signes de l’abjection de soi en corps glorieux, fait l’épreuve d’une dissipation de son être propre littéralement avalé par Dieu. La rencontre avec Bartolomea relève du même schème mystique, d’une perte de soi en l’autre, d’une nouvelle naissance à soi via les envols charnels. Comme l’analyse Julia Kristeva dans *Thérèse, mon amour* (3), un essai consacré à sainte Thérèse d’Avila, la conjonction entre être rien et être tout, être déchet et être lumière se conquiert au terme d’une quête de mortification, d’abaissement. La sainte, le saint s’avilit, s’humilie devant Dieu afin de lui offrir son corps déchu et si la grâce le touche au fil de l’ascèse, ce corps abject se voit relevé en corps glorieux en raison de sa visitation par Dieu, par Jésus, par les anges. Ce mécanisme de passage du matériel dans le spirituel est à l’œuvre dans les ébats avec Bartolomea, exacerbé par le fait qu’il s’agit, en arrière-fond, d’un amour à trois, sous la conduite de l’ange Splenditello (de Jésus chez Verhoeven comme je l’ai mentionné), d’une jouissance-gigogne, l’ange visitant Benedetta qui possède Bartolomea. Sans oublier l’attirance pour la Vierge Marie que Verhoeven donne à voir dans la scène miraculeuse de la chute de la statue de Marie. Alors qu’agenouillée, la fillette prie la Vierge, l’implore, la sculpture se décolle de son socle, s’abat sur Benedetta sans l’écraser. L’enfant s’empare du sein de la Vierge couchée sur elle et tête avant l’irruption des sœurs alertées par le bruit.

Le vagin des femmes est une affaire religieuse et politique nous dit Paul Verhoeven. Les grandes saintes, les mystiques nous enseignent que la foi relève d’une forge pulsionnelle qui excède la raison et les enseignements de l’Église apostolique, catholique et romaine.

Libertés narratives.

Parmi les libertés historiques prises par Verhoeven, je ne citerai qu’une poignée de faits infléchis dans le sens des exigences narratives. Dans le film, Bartolomea enseigne l’amour à Benedetta, l’éveille aux plaisirs charnels, l’initie au royaume d’éros alors que dans le livre de Judith C. Brown basé sur des dépositions des témoins, c’est Benedetta qui séduit la sœur et jette son dévolu sur elle.

Sauvageonne, illettrée, victime d’inceste, abusée par son père et par ses frères, Bartolomea implore les Théatines de la prendre à leur service. Dans une scène cardinale non dénuée de burlesque, fuyant son père qui la poursuit, elle pénètre dans le couvent, se jette aux pieds de Benedetta, la suppliant de la garder, de l’arracher à sa famille. L’essai de Brown ne comporte aucune indication d’inceste, de viols commis sur Mea.

Le personnage de la religieuse Felicita (Charlotte Rampling) n’a pas existé ; il fusionne deux personnalités historiquement attestées, Pierra Pagni et Felice Guerrini, une sœur jalouse, rivale.

Central dans le film en ce qu’il relève d’un acte sacrilège passible de la peine de mort, le godemiché précipite, lors de sa découverte, la condamnation des deux femmes. Équivalent du pic à

qui la suivait dans son enfance, sans l’amour pour la souffrance des créatures, pour la beauté des êtres, du ciel, des arbres et pour la splendeur charnelle de Mea. Il assemble en un seul mouvement culte pour la Nature naturante (*Natura naturans*) et culte pour la Nature naturée (*Natura naturada*), pour le Créateur et pour ses créatures. Benedetta est tout entière délire d’amour pour Dieu, pour son élue de cœur et de corps. Comme l’écrit, trois siècles plus tard, Colette Thomas dans *Testament de la fille morte*, l’amour de Dieu (au double sens du génitif objectif et subjectif) et l’amour de l’aimé humain, d’Antonin Artaud ne forment qu’un : « alors, j’ai prié. J’ai demandé « Je prie le Dieu crucifié de m’accorder la souffrance qui dépasse la mienne ». « Et je fus exaucée (...) il ne me semble pas qu’il existe tant d’amours — je ne crois qu’à cet « unique » amour — c’est-à-dire à l’amour *même* » (4).

Une seule et même passion, spirituelle et charnelle. Théorème mystique du continu.

Chez Benedetta, la métaphysique des humeurs, des larmes, de la salive, de la cyprine, du sang, s’inscrit tout à la fois dans le cadre du dolorisme chrétien, des exercices de pénitence, de flagellation et dans la quête d’une jouissance spirituelle et charnelle. Elle culmine dans le phénomène miraculeux des stigmates, du « ceci est mon sang », et dans les étreintes physiques — réelles avec Mea, imaginaires avec Jésus/Splenditello, jusqu’à l’effacement de la frontière entre réalité et imagination. L’autoritarisme de l’abbesse se module en sadisme, en cruauté, en vexations et châtiments corporels d’une dureté inhabituelle imposés aux nonnes, à son amante. Des religieuses l’accuseront de feindre de s’auto-flageller alors qu’elle réintroduit dans la communauté cette pratique de mortification. Lors d’une scène, Bartolomea évoque le plaisir que son amante a pris à la vision de Christina (Louise Chevillotte) contrainte de se fouetter. Benedetta la détrompe, rectifie, non la nature mais l’objet de son émoi sexuel. C’est d’imaginer Bartolomea obligée de se punir en se lacérant le dos qu’elle a éprouvé une flambée d’excitation sadique, une ivresse des sens. Lorsqu’on passe de la scène désirante, des jeux érotiques à la réalité des sévices imposés par l’Église, lorsque Mea se fait torturer par l’Inquisition, loin de procurer jouissance à Benedetta, les hurlements que la douleur arrache à sa compagne la plongeant dans l’effroi et le désespoir.

Le statut accordé au langage verbal par Benedetta devenue abbesse est central dès lors qu’il concourt à asseoir son autorité en la crédibilisant. A côté des phénomènes surnaturels, transcendants, extérieurs à la parole (illuminations, stigmates, trances, miracles...) qui marquent son esprit et son corps et attestent son élection en l’authentifiant charnellement et psychiquement, le verbe dont Benedetta use lors des prêches, lors des prières liturgiques, lors des déclarations publiques s’avance comme une arme de persuasion, chargée, au même titre que les visions et les stigmates, d’emporter la conviction des sœurs. Que sa parole soit le prolongement d’une visitation par une entité divine, la métamorphose de sa voix lors des homélies ou avant/pendant ses ébats charnels avec Bartolomea l’atteste : la mue vocale témoigne de sa possession par un ange qui ne relève pas de l’angélogologie officielle, doté d’un nom hérétique. Essentielle, la parole se voit aussi reléguée dans l’inessentiel lors des glissements vers l’extase, vers le plaisir. Lors des possessions par Dieu, par l’ange, lors des trances érotiques avec Bartolomea, l’acuité d’une sensorialité démultipliée, illimitée, le langage des images, des musiques, des caresses, des lèvres, des peaux nouées la plongent dans une expérience infra-linguistique, la seule qui puisse se révéler en phase avec l’Infini par essence indicible. Benedetta ne noue pas un rapport au mystique mais s’éprouve comme traversée par l’énergie de Dieu. Sa dévotion ardente, sa foi habitée par des révélations font éclater les coutures des régimes du vivre, du prier et du sentir. L’élévation vers la lumière divine serait incomplète sans l’élévation vers ce que l’Église appelle luxure. La même énergie divine parcourt tous les échelons de la Création, imprègne l’oraison comme elle féconde le stupre, elle traverse autant l’hostie que le sexe de Mea. Comme le montre la scène entre le nonce et l’abbesse, c’est au travers de son amour particulier pour Bartolomea que Benedetta atteint l’universel. La même passion s’adresse à Dieu, à Jésus et à son amante. La seconde authentifie la première en même temps qu’elle est validée par elle.

Véronique Bergen.

1 Judith C. Brown, *Sœur Benedetta, entre sainte et lesbienne. Toscane, XVII^e siècle*, trad. de l’anglais et de l’italien, Paris, Ed. Gallimard, coll. « Bibliothèque des histoires », 1987, p. 141.

(2) Le travail de Judith C. Brown s’appuie sur le dossier *Miscellanea Medicea 376, inserto 28*, découvert dans les Archives d’État de Florence.

(3) Julia Kristeva, *Thérèse, mon amour*, Paris, Fayard, 2008.

(4) Colette Thomas, *Testament de la fille morte*, Postface de Pacôme Thiellement, Paris, Ed. Prairial, 2021

Au Centre Pompidou-Metz, un « Dimanche sans fin » mais pas sans pain

Sélectionner près de 340 œuvres en provenance de la collection du Centre Pompidou de Paris, en y associant la participation active de Maurizio Cattelan, à la fois en tant qu’artiste et commissaire : Chiara Parisi, la directrice du site de Metz, réussit un dialogue où la réflexion supplante la (possible) controverse.

En ouverture, dans le hall du musée, trône cette grande sculpture blanche de Maurizio Cattelan, *L.O.V.E.* Une réplique de celle qui est installée depuis 2010 sur la Piazza degli Affari, à Milan, juste devant le bâtiment de la Bourse construit sous Mussolini, et qui suscite encore la controverse : une main dont tous les doigts sont tranchés, sauf un, le majeur, doigt d’honneur en érection qui fit réagir vivement les milieux économiques locaux. L’œuvre se lit comme une critique implicite des marchés financiers mais également comme un salut fasciste certes amputé, mais toujours présent. Selon son habitude, Cattelan n’a jamais tranché, lui, et laisse la porte ouverte à toutes les interprétations possibles. Y compris en l’installant au cœur d’une institution muséale. Un peu plus loin, l’artiste, ou plutôt *Charlie* (2003), son effigie en petit garçon, nous accueille sur un tricycle télécommandé à distance, sans qu’on soit certain que la différence d’échelle par rapport au gigantesque squelette d’un chat nommé *Felix* (2001), lui permette d’en percevoir toute la fascination drolatique.

Il en ira de même avec les œuvres choisies dans sa propre production, de l’épatant éléphant dissimulé en fantôme (*Not Afraid of Love*, 2000) et des chevaux taxidermisés encastrés dans un mur (*Kaputt*, 2013), jusqu’à son kicker démesuré (*Stadium*, 1981) ou ses masques-autoportraits (*Spermini*, 1987). Un peu moins de quarante pièces depuis les années 1980-90 qui, en 27 entrées et un abécédaire, introduisent le visiteur dans l’univers toujours à double sens de l’artiste italien (Padoue, 1960). Moins objets de scandale que sujets à réflexion – *Comedian*, la banane scotchée de 2019, a néanmoins droit à son cabinet personnel et fait la couverture du catalogue –, les œuvres de Cattelan s’avèrent ici subtilement intégrées à l’ensemble. Ce qu’elles perdent en gestualité provocatrice individuelle, elles le gagnent par la fréquentation continue avec la communauté d’autres œuvres aussi disruptives ou subversives. Un abécédaire (*lire notre entretien avec Chiara Parisi*) constitue la formule magique imaginée par la directrice et Cattelan afin d’amener le visiteur à (re)découvrir ainsi les plus de trois cents œuvres (et presque autant de chefs-d’œuvre) de l’immense collection d’art moderne et contemporain rassemblée à Paris depuis un demi-siècle.

Sur deux niveaux, on croise donc en un dialogue jouissif, interpellant, poétique, ou magistralement intuitif, une myriade d’œuvres de toutes générations jusqu’aux années 2000, dont le rassemblement lui-même a rarement été imaginé et, dans sa réalisation, si bien mis en valeur. Un douloureux triptyque de Francis Bacon, un *Carré noir* sur plâtre de Malevitch, un grand diptyque lumineusement enjoué de Joan Mitchell (au titre pas innocent : *Sylvie’s Sunday*) que l’on peut mettre en relation avec la *Spring Bank* d’Hélène Frankenthaler, des portraits photographiques de Diane Arbus, une longue scène de bal « orphique » peinte en 1913 par Sonia Delaunay, aucun Matisse et un seul Picasso (miracle !), soit une sculpture en bronze mais



aérienne d’une *Petite fille sautant à la corde*, sont les voisins plus ou moins proches de figures majeures des avant-gardes du XX^e siècle (cubisme, futurisme, expressionnisme abstrait, minimalisme...), d’un *Grand Nu* (1907) de Braque à Richter, Arp, et Sophie Taeuber-Arp, de Paul Klee à Henri Laurens, et d’Asger Jorn à Robert Ryman, Philip Guston, Giuseppe Penone, ou encore Rosemarie Trockel et Sophie Calle. Les surréalistes (Duchamp, Brauner, Ernst, Tanning, Toyen...) ne sont pas en reste, mais de ce point de vue, le « champ magnétique » le plus électrisant d’une collection demeure encore et toujours la reconstitution du mur de l’atelier d’André Breton au 42 rue Fontaine. Caverne somptueuse, mur ouvert sur l’imaginaire et le mystère poétique autant que sur le monde : figures rituelles (arts d’Afrique, d’Océanie, des Indiens Hopi...), cabinet de curiosités (agates et bois flottés, coquillages ou plumes, os et ivoire sculptés, objets trouvés), qui s’accordent avec un silencieux portrait d’Elisa, des peintures de Picabia, Miro et Arp, ou la *Boule suspendue* érotisante de Giacometti : autant d’œuvres mal perçues à l’époque de leur création et devenues des classiques toujours vivants.

Un dernier apport important du projet est le catalogue qui en résulte. Une brique épaisse comme un dictionnaire, où figurent toutes les œuvres « classiques » de l’exposition, des textes introductifs, ainsi que les œuvres de Cattelan, qui ouvrent les sections de ce « Dimanche sans fin ». Reprenant le principe de l’*Abécédaire de Gilles Deleuze* (1988-1995), l’artiste italien énonce des observations écrites sur son processus de création, la philosophie (et l’humour) qui soutiennent ses œuvres, mais complète également l’approche par une réflexion sur le monde aujourd’hui – et sur des éléments de son intimité personnelle.

Alain Delaunois

« Dimanche sans fin. Maurizio Cattelan et la collection du Centre Pompidou »

Centre Pompidou-Metz,
1, parvis des Droits-de-l’Homme, 57000 Metz.
Jusqu’au 2 février 2027
www.centrepompidou-metz.fr

Catalogue collectif sous la direction de Maurizio Cattelan et Chiara Parisi. Editions du Centre Pompidou-Metz, 448 p., 39 euros.



Ci-dessus: Maurizio Cattelan, *Shadow*, 2023, © photo FluxNews

Au centre: Victor Brauner, *Tot in Tot (Le tout dans le tout)*, 1945. Bronze et peinture dorée, 37 x 9 x 29 cm. Paris, Centre Pompidou-MNAM, AM 1980-548. Don A. Iolas, 1980. © photo FluxNews

Donatien Grau: « Opposer la copie et l’acte de création, c’est un non-sens »

Donatien Grau, conseiller aux programmes contemporains du musée du Louvre et commissaire avec Chiara Parisi de l’exposition « Copistes » à Metz

Alain Delaunois : L’exposition s’intitule « Copistes », au pluriel. Pourquoi pas « Copies », par exemple, puisqu’il s’agissait pour les artistes d’imaginer à chaque fois la copie d’une œuvre ?

Donatien Grau : Parce que nous sommes dans un processus d’inversion de la copie. Ce n’est pas une exposition didactique, thématique, ou hagiographique, consacrée à la copie. C’est une invitation à cent artistes contemporains de venir ou revenir au Louvre, de devenir copistes et de créer une œuvre à leur manière... d’après une œuvre ancienne existante. Ce qui nous a intéressés, Chiara Parisi et moi, c’est bien davantage la singularité du processus de création des artistes et de leurs choix qui contribuent à ce projet. D’où ce titre, « Copistes ».

A.D. : Vous insistez sur la singularité de chacun, mais également sur le développement collectif de cette exposition, aussi bien dans l’installation des œuvres, leur emplacement, la communication entre les artistes...

D.G. : Bien sûr, car le collectif n’est pas la négation de l’individualité. Au contraire, ce qui apporte les ressources les plus riches, c’est un collectif formé d’individualités. Si l’on regarde cela au niveau historique et dans le fil des siècles depuis l’Antiquité, copier d’après les maîtres, apprendre leurs techniques, c’est ce qui a permis à de nombreux artistes d’approfondir leurs pratiques personnelles – et de se réaliser en coexistence avec d’autres. Quand on va dans un musée comme le Louvre, on est dans une forme d’expérience collective, un ensemble qui réunit quelque 30 000 autres personnes, et, en même temps, on reste soi-même. L’acte même de la copie, c’est la relation avec l’autre.

A.D. : Quelle latitude avez-vous laissé aux artistes d’aujourd’hui pour choisir une œuvre du Louvre ?

D.G. : Toute latitude, aussi bien dans les époques que dans les disciplines. Il y a des œuvres exposées en permanence, d’autres qui sont en rotation ou en prêt ailleurs, d’autres encore qui sont en réserve car elles sont parfois trop fragiles pour être exposées... Les œuvres ont de multiples vies, elles bougent. Il faut casser ce mythe des œuvres qui, parce qu’elles sont en réserve, n’auraient plus aucune existence, aucune visibilité. Une artiste contemporaine comme Nathanaëlle Herbelin, se fonde sur des *Portraits du Fayoum*, actuellement en réserve au Louvre parce que nous sommes en train de restructurer cette partie du musée. Elles ressurgiront d’ici peu, mais Nathanaëlle Herbelin en assure à sa manière personnelle une visibilité continue. En revanche, il y a d’autres œuvres, comme celle sur laquelle s’est penchée Ryoko Sekiguchi, avec un texte intitulé *Absence confirmée*, qui nous parle aujourd’hui d’une œuvre perdue, volée en 1999 à Roubaix. Ainsi, même dans leur *Absence confirmée*, ces œuvres perdues continuent d’exister.

A.D. : Nous vivons dans une époque de multiplication des images, faciles à trouver, consommées et jetées à volonté, et dans le

même temps, on observe un regain d’intérêt des artistes pour l’exercice de la copie. Comment l’expliquez-vous ?

D.G. : Ce n’est pas seulement propre à aujourd’hui que de regarder vers le passé, pour créer dans le présent. Dire de la copie qu’elle s’oppose à l’acte de création est un argument qui ne tient pas la route, c’est un non-sens. La plupart des artistes qui ont marqué leur temps sont ceux qui ont eu cet intérêt pour le temps long. Regardez Giacometti, passant à la fin de sa vie un temps infini à copier des antiquités égyptiennes au Louvre, ou Picasso obsédé par Velasquez. Les mouvements d’avant-garde n’ont jamais négligé le passé, même si c’était pour le déconstruire. Quelqu’un comme Guillaume Apollinaire pouvait révolutionner la poésie, supprimer la ponctuation, créer les calligrammes, défendre les cubistes, et dire tout son intérêt pour la peinture de Chardin. Le concept théorique d’une modernité individuelle, sans relation, si elle a pu exister autrefois, n’a plus aucun sens aujourd’hui.

Chiara Parisi : « Dialoguer au présent avec des artistes morts les rend vivants »



Chiara Parisi. © Le Républicain Lorrain/Karim Stari/DR



Maurizio Cattelan, *L.O.V.E.*, 2010. Courtesy Maurizio Cattelan’s Archive / Franz West, Auditorium, 1992.
© Archiv Franz West © Estate Franz West © Photo Centre Pompidou-Metz/Marc Damage 2025

Entretien avec Chiara Parisi, Directrice du Centre Pompidou-Metz et co-commissaire de l’exposition « Dimanche sans fin »

Alain Delaunois : L’ouverture de votre nouvelle exposition, « Dimanche sans fin », avec pour commissaire associé Maurizio Cattelan, coïncide avec la fermeture en cours pour travaux du Centre Pompidou à Paris, et les 15 ans du Pompidou-Metz. Quelles opportunités cela ouvre-t-il pour vous ?

Chiara Parisi : Depuis quinze ans, nous avons des prêts exceptionnels du Centre Pompidou-Paris. Et cela va continuer, d’autant qu’à Paris les travaux vont durer quasiment cinq ans. L’exposition « Dimanche sans fin » propose un dialogue entre presque 40 œuvres d’un très grand artiste contemporain, Maurizio Cattelan, et près de 340 autres œuvres extraordinaires de la collection de Paris. Il y a là des chefs-d’œuvre que nous n’aurions jamais eu la possibilité d’exposer avant, par exemple le « mur » de l’atelier d’André Breton, un *Grand Nu* de Braque. Ou encore, *La Table d’échecs*, de Duchamp, une œuvre exceptionnelle récemment entrée dans la collection. Ces œuvres étaient exposées à Paris, elles sont maintenant à Metz. Et depuis cinq ans, nous présentons des expositions fortes qui croisent et interrogent les relations entre l’histoire et l’art, et même entre l’histoire de l’art et l’art. C’est ce que nous faisons avec Cattelan aujourd’hui. Et c’est ce que nous avons fait précédemment avec « Face à Arcimboldo », ou l’exposition Lacan, qui exposait notamment Le Caravage. Et bien sûr, c’est le même état d’esprit dans notre seconde nouvelle expo, « Copistes », en collaboration avec le Louvre et la participation de 100 artistes contemporains. Donc nos relations avec Paris, entre les équipes, et avec le dynamisme de chaque lieu, vont se renforcer.

A.D. : Opportunité d’un plus grand nombre de visiteurs également ?

C.P. : C’est certain, la fermeture du Centre à Paris va nous amener une plus grande fréquentation, notamment de visiteurs parisiens : nous ne sommes qu’à une heure de la capitale. Notre fréquentation actuelle couvre notamment la Région Grand Est, la France et les pays voisins, comme la Belgique ou l’Allemagne. Il y aura bien sûr un sentiment de nostalgie, et c’est normal, par rapport à ce bâtiment fascinant et merveilleux de Paris, à son image, et à ce qu’il a représenté dans l’histoire de l’art moderne. Mais notre installation à Metz depuis quinze ans est constante, et l’âme de la collection de Paris sera préservée et enrichie

également par l’expérience vécue ici, et par la fluidité accrue des publics.

A.D. : Vous avez évoqué les prêts d’œuvres entre les deux sites. Quels seront les axes que vous souhaitez accroître, en tant que directrice de Pompidou-Metz ?

C.P. : En dehors des prêts, notre travail commun est aussi celui de la médiation vers les publics, des activités pédagogiques vers les plus jeunes, des événements ponctuels dans le domaine des arts vivants, la danse, le théâtre, la musique, le jeu vidéo, le hip-hop, ou les DJ’s. Nous mettons en avant aussi ce qu’on appelle « la nouvelle scène », les jeunes artistes émergents, pas encore connus du grand public, mais qui circulent déjà, en France ou à l’international. Tout cela nous permet de multiplier les perspectives de créations pour l’avenir.

Il n’en reste pas moins que nos missions reposent sur deux axes, qui ont chacun leur intérêt et développent ou questionnent l’imagination des visiteurs. Il s’agit d’une part de proposer des expositions qui peuvent être thématiques et collectives, comme ici avec Cattelan et la collection, ou « Copistes », et précédemment « La répétition », « Worldbuilding », qui explorait les liens entre les jeux vidéos, le numérique et l’art... D’autre part, il nous faut aussi donner une visibilité, nouvelle parfois, à certains artistes, par des expositions monographiques. On l’a fait avec Fabrice Hyber, avec André Masson qu’on n’avait plus montré dans un ensemble tel que le nôtre. Avec Suzanne Valadon également, que nous avons exposée d’abord à Metz, puis à Paris, avec là-bas un choix d’œuvres parfois différent, parce que les équipes, les sensibilités sont différentes : ça devient une autre exposition.

A.D. : La présentation de vos expositions en dehors de la France reste à l’ordre du jour ?

C.P. : Oui, tout à fait. Pour l’automne, nous préparons une grande exposition sur Louise Nevelson, artiste américaine exceptionnelle, dont les sculptures sont reconnues internationalement, mais qui est moins connue chez nous. Cette exposition partira ensuite dans plusieurs musées américains. Notre exposition des sculptures lumineuses de Cerith Wyn Evans, récemment terminée, est actuellement présente à Sidney. Donc pour les expositions de groupes ou individuelles, l’itinérance, la circulation des projets montés par nos équipes fait vraiment partie de notre ADN. Elle s’impose également si l’on veut accroître la renommée du Pompidou-Metz à l’étranger, et faciliter la réalisation financière de certains pro-

jets inédits, qui autrement ne pourraient pas être envisagés.

A.D. : Dans l’exposition « Dimanche sans fin », le commissariat est assuré par vous-même, votre équipe, et Maurizio Cattelan. Pour quelle raison avoir choisi un artiste contemporain, souvent sujet à polémiques ?

C.P. : Même lorsque des artistes ne sont plus vivants, on doit dialoguer avec eux, on ne sait pas d’où ils vont surgir. Maurizio, en tant que commissaire associé, a choisi des œuvres auxquelles nous n’aurions pas pensé pour présenter la collection du Centre. Il est très important de penser que les artistes, même décédés, sont toujours vivants, sinon on se trompe dans l’accrochage et on manque quelque chose de leur œuvre, qui peut nous parler encore aujourd’hui. Quelqu’un qui n’est plus vivant ne peut plus défendre son propre travail. Il faut donc des personnes, des relais, comme Maurizio et d’autres, qui défendent ces artistes en créant de nouveaux passages avec les créations actuelles et les visiteurs d’aujourd’hui.

A.D. : Et comment s’est élaborée la sélection des œuvres personnelles de Maurizio Cattelan dans cette très vaste exposition ?

C.P. : Ah ! On le voit souvent comme un personnage assez léger, un provocateur superficiel. Il y a un réel malentendu autour de lui. Cattelan est un intellectuel, dont les œuvres sont profondes et réflexives, d’une manière impressionnante. Nous nous connaissons depuis longtemps, nous avons déjà travaillé ensemble, lui-même été commissaire d’autres expositions dans le passé. Cela crée des liens forts. Il a regardé et analysé de manière très systématique la collection du Centre Pompidou, qui compte quand même quelque 120 000 pièces. Et puis il a regardé son propre parcours. Il a passé en revue son travail, depuis les années 1990 jusqu’à ses productions récentes. Et ensemble, nous avons pu choisir ses œuvres, car nous avons inventé un langage qui nous convienne : celui d’un abécédaire. Des lettres, qui peuvent déboucher sur des mots, des injonctions, un vers poétique... La lettre A comme « Air de famille », B comme « Bats-toi », C pour « Conduis-moi sur la lune »... et cela jusqu’à Z, pour « Zombification ». Cela crée une suite de thématiques possibles, mais pas du tout celles de l’histoire de l’art et de ses catégories traditionnelles : pas de sections de paysage, de portrait, de peinture religieuse, de peinture flamande, etc. Par contre, à travers cet abécédaire, on peut aborder des questions plurielles, des questions intimes, philosophiques, artistiques, et les réflexions qu’elles peuvent susciter.

A la suite de cela, oui, le dialogue est né entre ses propres œuvres et celles de la collection. Dans « Air de famille », par exemple, il nous a demandé de faire les recherches sur toutes les mères qui avaient été peintes ou représentées par leur fils ou fille. Dans cette section, il a entre autres choisi une œuvre des années 1920 de Julio González, une peinture de Giacometti début des années 1950, une œuvre de Niki de Saint-Phalle des années 1970. Et il y a intégré sa propre mère – alors qu’il avait jusqu’ici plutôt abordé la figure de son père. C’est une œuvre de 2023, intitulée *Shadow*. Il s’agit d’une effigie réaliste de sa mère, qui est maintenue, assise, dans un réfrigérateur vertical dont la porte est entrouverte. Toutes ces œuvres forment un dialogue d’artistes du XX^e siècle, mais également un dialogue entre les artistes, les visiteurs, et leur représentation personnelle de la figure maternelle.

A.D. : Est-ce également une manière de dresser, notamment avec l’aide du catalogue, un Cattelan différent de son image habituelle ?

C.P. : Ce que nous souhaitons montrer de Cattelan, ce sont les différentes phases d’œuvres qu’il peut réaliser, et dont les contenus, polysémiques, nous plongent dans des atmosphères très distinctes. Il y a une partie de son travail qui concerne le rapport à la religion et l’autorité, avec *La Nona Ora* (l’effigie du pape Jean-Paul II, 1999) ou *Him* (celle d’un petit Hitler agenouillé, 2001). D’autres sujets sont liés directement à la violence, comme dans *Sunday* (2024), de grands panneaux recouverts d’or, sur lesquels on a tiré à coups de carabine. S’y révèle également la problématique du marché de l’art, dont *Comedian* (2019) est la pièce la plus connue actuellement. C’est une valeur médiatique indéniable, et selon moi cette fois plus ludique que polémique, car Cattelan ne fait que dire ce que peut être le mode spéculatif de l’art aujourd’hui. Donc on se plie à son jeu, on change régulièrement cette banane scotchée sur une cimaise, dans une institution muséale. Mais c’est également l’idée de la nature morte, de la vanité : l’œuvre est là qui dépérit sous nos yeux, et c’est le sort qui nous attend quand nous disparaîtrons.

Centre Pompidou-Metz

Cent artistes contemporains, cent copistes

En lien avec ses 15 ans d’existence et l’exposition de Maurizio Catelan / Collection du Centre Pompidou, le Centre Pompidou-Metz s’est associé avec un second acteur muséal majeur, le musée du Louvre. Pour l’exposition « Copistes », ils ont offert une carte blanche à cent artistes contemporains. Une seule contrainte aux artistes : à partir d’une œuvre de leur choix, issue de la collection du Louvre, il fallait en imaginer une copie.

Cézanne disait du musée du Louvre qu’il était « un grand livre dans lequel nous apprenons à lire. » L’histoire de la copie passe en France par ce grand livre puisque, dès son ouverture en 1793, le Louvre dispose d’un « bureau des copistes ». Et depuis le XV^e siècle, copier d’après les maîtres, c’est non seulement apprendre d’eux des techniques et des règles, mais également pour les meilleurs et les plus audacieux, développer par et pour soi-même les bases d’une œuvre qui deviendra personnelle. En 1993, l’exposition historique « Copier-Créer », à l’occasion des 300 ans de l’institution, avait mis en lumière les relations entre les maîtres et leurs disciples, depuis Turner jusqu’à Picasso. Trente ans plus tard, le propos des deux commissaires, Chiara Parisi (pour le Pompidou-Metz) et Donatien Grau (pour le Louvre) interroge davantage la contemporanéité de la pratique. Une grande part des acteurs de l’art contemporain, notamment chez les plus jeunes et les peintres, ont effectué un retour vers la figuration. Et dans des registres entièrement différents. L’avènement du numérique et la multiplicité des images ont à la fois augmenté les possibilités de visualiser les œuvres (figuratives ou non), et donné de nouveaux élans à la méthode de la copie. Les technologies permettent beaucoup, mais pas tout. Aujourd’hui, il s’agit également de créer une œuvre qui puisse être référentielle, mais pour accentuer la tension existant entre l’original et la copie – qui soit autre chose qu’une duplication. L’exposition « Copistes » réunit donc des artistes de toutes disciplines et multiplie les écarts générationnels, sur tout un étage. Spatialement, le lieu offre suffisamment d’ouvertures pour y accueillir pas moins de cent artistes. Plus de cent furent invités, quelques-uns seulement ont décliné la proposition. Et de grandes figures internationales aussi bien que des artistes de la scène émergente ou de moindre notoriété se sont visiblement pris au jeu, incluant dans leur participation des questions plastiques stimulantes, mais aussi des interrogations touchant à notre



Agnès Thurnauer, Eugène Delacroix/Monique Wittig. Acrylique et feutre sur toile, 240 x 240 cm, 2025. Graphic design Loan Tourreau Degrémont. © photo : ADs/DR

société aujourd’hui : questions de genre, de représentations de soi, de minorités, de racisme, d’écologie, de conflits et d’enjeux planétaires, d’une manière qui, pour être expérimentale, n’en constitue pas moins un bel appel d’air, dans un dialogue avec les œuvres patrimoniales du Louvre. Pour donner une visibilité accrue à cette notion de création authentique, seules les œuvres des artistes contemporains sont exposées. Mais des cartels explicatifs situent très précisément l’œuvre inspirante. En contrepoint, le catalogue ne reproduit qu’en vignette les œuvres contemporaines, mais en meilleur format les œuvres inspirantes, et se dote en outre d’une contribution écrite de chacun des artistes : pourquoi cette œuvre-là ? Cette liberté très grande du regard, laissée au visiteur face aux œuvres, souligne combien l’opposition qui a longtemps perduré entre l’original et sa copie reste largement factice, en fonction des époques et des courants esthétiques dominants.

Les artistes contemporains, comme ceux d’hier, regardent le passé (*lire l’entretien avec Donatien Grau*). Jeff Koons ouvre le bal à partir d’une sculpture toute en rondeurs d’un *Hermaphrodite endormi* de l’Antiquité. Thomas Hirschhorn présente une accumulation-installation en hommage à François Boucher, quand Elizabeth Peyton s’empare finement du Titien. Yan Pei-Ming réinterprète la *Bethsabée au bain* de Rembrandt, en se focalisant brillamment sur la figure secondaire d’une servante. D’autres créateurs viennent du stylisme textile et de la mode, tels agnes b. (Titien encore) et Yohji Yamamoto. Un sculpteur comme Antony Gormley réinterprète à partir de terracotta l’usage de la brique mésopotamienne, il y a 4000 ans d’ici. Fabienne Verdier, si sensible à nos artistes des Anciens Pays-Bas, propose sa révisitation d’un chef d’œuvre de Van der Weyden, *L’Annonciation*. Impossible (et inutile) de recenser ici toutes les œuvres qui méritent bien plus qu’un regard rapide. Il faut prendre le temps, s’attarder, ressentir, admirer, rarement s’écarter. Quelques figures du passé restent très présentes : Delacroix, Géricault, Chardin, Ingres, Vermeer. Giulia Andreani (Venise, 1985) reprend le célèbre *Portrait d’une femme noire* (1800) de Marie-Guillaume Benoist. Bertrand Lavier nous saisit littéralement par sa lecture-objet de *La Liberté guidant le peuple* de Delacroix (*lire l’entretien*). La même œuvre devient palimpseste chez Agnès Thurnauer, qui relie la peinture à l’écriture du texte féministe de Monique Wittig, *Les Guérillères*. Delacroix rebondit encore chez Georges Adéagbo, qui le fait figurer parmi d’autres dans son *Louvre Remix*. Et on n’oubliera pas de sitôt le *Samochaos* du Brésilien Humberto Campana, d’après la *Victoire de Samothrace*, entièrement noirci comme du charbon de bois, allégorie du grand effondrement qui menace la planète aujourd’hui.

Alain Delaunois

« Copistes », en collaboration avec le musée du Louvre
Centre Pompidou-Metz,
1, parvis des Droits-de-l’Homme, 57000 Metz.
Jusqu’au 2 février 2026.
www.centrepompidou-metz.fr
Catalogue collectif sous la direction de Donatien Grau et Chiara Parisi.
Editions du Centre Pompidou-Metz, 512 p., 25 euros.

Bertrand Lavier : « Aux armes citoyens ! »

Alain Delaunois : Que représente pour vous la notion de copie ? L’œuvre qui vous a inspiré pour l’exposition « Copistes » est le célèbre tableau *La Liberté guidant le peuple*, peint par Delacroix en 1830.

Bertrand Lavier : Je dirais d’abord qu’il y a dans ce que je présente... beaucoup de liberté, ce qui est le thème même de Delacroix. La copie est pour moi une question que je ne me suis jamais posée dans mon travail, et que je ne me pose pas. Mais lorsque j’ai été invité à participer à cette exposition, j’ai dit à Chiara Parisi et Donatien Grau : êtes-vous sûrs que vous ne vous trompez pas ? Je me suis mis dans la situation d’une commande, en réalité. Et je ne savais franchement pas quoi faire. J’étais un peu comme Anna Karina dans *Pierrot le Fou* : « Qu’est-ce que j’ai pu faire ? J’ai pas quoi faire ! », vous voyez. J’ai arpenté le Louvre, au début je pensais que j’allais plutôt me diriger vers une sculpture, ou vers une œuvre qui m’intéresse. Et finalement, c’est la question de la grandeur nature de l’œuvre de Delacroix qui m’a saisi. Ce tableau, c’est l’un des plus connus du Louvre, ses dimensions sont imposantes, 2 mètres 25 sur 3 mètres 60, et les objets qui sont au second plan sont peints en taille réelle, à l’échelle 1/1. Ma question a donc été : si j’isole ces objets, le fusil, le tromblon, le sabre, les pistolets, le drapeau bien sûr, et les présente sur une toile, est-ce qu’on va reconnaître le tableau ? On a d’abord fait quelques essais, et des photos. Et effectivement, on reconnaissait le tableau. Après, il a fallu trouver les objets, et j’ai finalement eu beaucoup de chance : un brocanteur mettait en vente des armes d’après 1800.

A.D. : Vous isolez les objets, mais surtout vous les présentez non pas peints, mais en tant qu’objets réels, comme souvent chez vous, en trois dimensions, apposés sur un simple fond uni-forme bleu-gris acier.
B.L. : C’est comme dans la phrase de Duchamp, « c’est le regardeur qui fait le tableau ». Effectivement, le regardeur voit clairement la femme tenant le drapeau, le jeune homme, les autres qui montent... Tout ça est très mental, en fait, et c’est donc une manière un peu subliminale de réaliser une copie. Et avec des armes, qui sont évidemment les éléments les plus agressifs présents dans le tableau de Delacroix... mais pas aussi visibles que le drapeau, elles sont juste présentes dans le cadre.



Bertrand Lavier devant Aux Armes citoyens (d’après la Liberté guidant le peuple, de Delacroix). Bois, métal, tissu sur panneau peint à l’acrylique, 260 x 325 cm, 2025. © photo ADs/DR

A.D. : Chez Delacroix, l’intention est aussi allégorique, avec le titre et cette jeune femme à moitié dévêtue qui monte à l’assaut. Votre liberté à vous réside également dans le titre que vous donnez à l’œuvre.
B.L. : Oui, c’est pour ça que je l’ai appelée *Aux armes citoyens*. C’est très littéralement cela. C’est une violence. Une violence silencieuse car il n’y a pas de sang, contrairement à la chanson de Rouget de Lisle, pas de corps au sol non plus... C’est comme si une bombe à neutrons était passée par là. Je la découvre pratiquement avec vous, car nous l’avons montée directement ici, sur place, sans essai préalable. Donc je mesure maintenant son effet dans l’espace. L’espace du musée, et l’espace mental.

A.D. : Vous avez souvent dit que vous travaillez non pas par « séries », mais plutôt par « chantiers ». A quel chantier se rapporte cette nouvelle pièce ?
B.L. : Eh bien... c’est un nouveau chantier ! Un chantier qui ne serait pas celui de la copie, ça sûrement. Que j’utilise des objets, ce n’est pas inhabituel, et grandeur nature, non plus. Mais ceci est une dérive que je n’avais pas du tout envisagée. Il a fallu cette proposition pour arriver à ça.
A.D. : L’idée même de la copie, d’après des artistes que vous appréciez, ne sera donc pas un nouveau chantier ?

B.L. : Non, pas du tout. Il y a beaucoup d’artistes dont le travail me touche, m’atteint. Souvent, et dans l’art contemporain cela me vient plus vite, je me dis : « Ah, ça, j’aurais bien aimé le faire. » Mais c’est plutôt pour moi un exercice d’admiration. Je suis un admirateur... extrêmement facile ! J’ai réalisé certaines œuvres, comme par exemple repeindre sur un tableau de François Morellet, et à sa demande. Là, on n’est pas dans la copie, on est plutôt dans l’effet Larsen, il y a un court-circuit qui se produit. La copie reste selon moi quelque chose de plus... sage. J’aime travailler sur le décalage qui se produit, ou qu’il faut inventer, imaginer. Sur l’ambiguïté du regard.

A.D. : Vous avez présenté en 1993 votre « Giuletta », que vous appelez, en référence à Duchamp, un « ready-destroyed ». C’est un modèle iconique, cinématographique ou presque, d’une Alfa Romeo rouge mais accidentée, récupérée dans une casse. Elle disait selon vous quelque chose de notre société, de son histoire, et du monde dans lequel on vit. C’est pareil ici ?
B.L. : Certainement. Ces objets agressifs qui sont mis en évidence, je ne les ai pas inventés. La peinture de Delacroix à son époque, non plus. Ce que je propose, c’est au regardeur d’aujourd’hui de s’en occuper. Oui, c’est une œuvre qui dit encore quelque chose. Mais je ne peux rien vous dire de plus. Disons que je ne suis pas innocent non plus.

Réalisme Magique au Wiels

De magnifiques œuvres d'art traitant d'un réalisme brut rehaussé d'une touche de magie.

Le Wiels, à Bruxelles, demeure un lieu exceptionnel — propice à la réflexion et à la création. Dirk Snauwaert confirme ici que la Kunsthalle Wiels reste le lieu le plus audacieux et stimulant de notre paysage artistique saturé. Réunir plusieurs artistes est une autre paire de manches que de monter une série de solos : cela exige une rigueur conceptuelle, une recherche enracinée ainsi que des essais et textes pour soutenir l'exposition. Magical Realism remplit ces critères, investissant tous les espaces du Wiels et rejoignant ceux d'Argos avec ses installations vidéo immersives, dont une de l'Américaine Joan Jonas. La visite exige présence d'esprit et attention soutenue. Les essais du catalogue sont denses, tout comme le texte du directeur Dirk Snauwaert. Avec courage, il redonne vie à ce courant littéraire et esthétique en soulignant que, suite aux bouleversements de la modernité, cette dichotomie se nourrit désormais d'éléments fantastiques, mythologiques ou surnaturels, rendant le temps fluide et la matière poreuse à l'esprit. Il évoque aussi la réintroduction de mondes refoulés, tels que les fables, la science-fiction et la fantasy, analysant avec acuité le flou entre progrès, archaïsme et futurologie.

On pense à la Biennale de Venise 2022, *The Milk of Dreams*, de Cecilia Alemani, qui a mis en lumière d’innombrables artistes oubliées—les mêmes concrétisations que pointe Snauwaert, alors trop peu visibles sur le plan médiatique. Cette biennale a ouvert la porte à une relecture du rêve, du fantastique, du surréel à l’interface du réel. En visitant Magical Realism au Wiels, je me suis rappelé Leonora Carrington (1917-2011) : son œuvre, construite autour de l’imagination, mise en scène dans des mondes magiques, où le temps et l’espace s’entremêlent, démontaient les identités intimes au profit d’une capsule multidimensionnelle. Jadis considérées trop délirantes, ses métamorphoses sont aujourd’hui chères à ceux qui rêvent de réenchanter un monde assombri — comme Goya, en fin de XVIII^e siècle, le montrait dans *Le Sommeil* de la raison.

Magical Realism au Wiels ne se contente pas d'introduire une littérature complexe via les textes de murs ou du catalogue — ce serait probablement mieux ainsi, car certaines œuvres ne s'écartent guère des expositions personnelles des participants. Une trame subsiste toutefois : l'artiste crée une forme de distanciation, redresse la réalité pour en extraire une étrangeté familière. L'exposition donne à voir de vastes œuvres, mais parfois sans véritable interaction entre elles. Par exemple, les nouveaux travaux en miroir d'Ann Veronica Janssens jouent avec des motifs de fissures, couplés à des brindilles en résine, mais sans un dialogue formel évident avec le reste de la scénographie. De même, Daniel Steegman engage un lien conceptuel avec *La Pensée sauvage* de Lévi-Strauss.

Ade Darmawan propose un cadre colonial solennel, où des dessins générés par IA occupent un genre de lab-bureau : meubles chargés de senteurs indonésiennes, ambiance de plateau de test scientifique. Pas de magie là-dedans, mais un exercice sensoriel qui rappelle subtilement le colonialisme.

Anne Marie Maes, Bruxelloise injustement sous-estimée, est également présente. Elle développe une œuvre en perpétuelle mutation, un laboratoire vivant où les bactéries contaminent le support, créant une esthétique éco-biologique autonome, hors de tout contrôle.

Les vidéos d'Edith Dekyndt et Precious Okoyomon intriguent sans révéler de sens explicite. Animal Methods de Dekyndt met en scène des mains élégantes qui manipulent des peaux de serpent transparentes, créant un étrange ballet entre mouvement et inertie. Precious Okoyomon, dont la performance à la Biennale de Venise en 2022 fut remarquable, présente ici une vidéo panoramique montrant un ours en forêt, éclairé d'un rose tamisé, symbole d'un continuum entre végétation et colonialisme.



Bianca Baldi, Verso 2: Research Sketch. Sicomoro Centenario(2024) Courtesy of the artist© Bianca Baldi

Sont aussi exposés des travaux de Marisa Merz et du duo Barbara & Michael Leisgen. Les sculptures en aluminium froissé de Merz (*Untitled [living sculpture]*, 1967) évoquent l'intimité d'un espace domestique. Les photographies Rhombus (1974) du couple Leisgen, portraiturant les bras tendus formant un losange dans un paysage rural, paraissent moins clairement liées au réalisme magique — mais leur inexplicabilité résonne puissamment dans l'ensemble.

La diversité des pratiques, venues des quatre coins du monde, rend l'exposition riche et stimulante. Par exemple, face aux pancartes d'anciens éléments minéraux de Maarten Vanden Eynde, l'installation poétique d'Otobong Nkanga offre un contrepoint délicat : une souche fixée, reliée à un fil de verre et à des bulles transparentes contenant des plantes. À ses pieds, un fragment de poème s'enfonce dans la terre noire. Chez Nkanga, la connexion se fait sans mots, directement au ressenti.

La Chilienne Cecilia Vicuña brille dans une salle où sont présentées plusieurs anciennes peintures empreintes d'un contenu diffus mêlant fables et brouillage entre figures humaines et animales. NAU-fragra (2022) est une installation dense composée de 161 fils de pêche sur lesquels sont suspendus des coquillages, des fragments de textile tissés, ainsi que de petites assemblages d'objets trouvés ou de déchets. L'ensemble génère un jeu visuel intime et mouvant, rythmé par la douce brise provoquée par le passage des visiteurs. Chez Cecilia Vicuña, culture et nature respirent à l'unisson dans une œuvre où le temps semble suspendu, sans emprise. Parallèlement, l'artiste est également à l'affiche d'une sublime exposition à la galerie Xavier Hufkens à Ixelles, confirmant sa place sur la scène internationale.

Sur le toit du Wiels, on peut découvrir une œuvre in situ du collectif Mountaincutters. À des mâts sont suspendus, par un fil de cuivre partiellement torsadé, de nombreux objets en verre, bronze, acier, etc., formant une sorte de parade intime de motifs – des mains, des figurines diverses – évoquant des pensées archéologiques et des notions insaisissables comme celle du temps.

Depuis cette terrasse, on peut profiter en toute quiétude d'une vue imprenable sur la métropole bruxelloise, et moi-même, sous ce ciel bruxellois d'un bleu azur, j'ai pensé à cette petite œuvre presque invisible d'Ann Veronica Janssens, deux étages plus bas : Aerogel, composée à 99,9 % d'air, où les réfractions lumineuses révèlent des couleurs cosmiques et d'une profondeur vertigineuse.

Ici, le cercle semblait – pour un instant – parfaitement bouclé.

L.L.

Réalisme magique au Wiels > jusqu'au 28/09



Otobong Nkanga, Alignment, 2022Kröller-Müller Museum, 2022
© Photograph by Marjon Gemmeke



*Marisa Merz with Living Sculpture, Turin, 1966 Photograph by
Renato Rinaldi Courtesy of Archivio Merz© SIAE*

REGNO AMICALE

En septembre 2023, Letizia ROMANINI (°1980, Esch-sur-Alzette) inaugurerait sa première exposition personnelle, intitulée *5 km/h* (1), un état des lieux personnel de son tour à pieds des abords du Luxembourg, réalisé deux ans auparavant, qui se déployait de manière résolument sensible et progressive dans l’agencement en enfilade du Centre d’art Nei Liicht, caractéristique de cette ancienne demeure privée située dans la ville de Dudelange. C’est à l’initiative du Ministère de la Culture du Luxembourg et de la bourse « Résidence à domicile » que l’artiste plasticienne, installée dans la région Grand Est depuis le début des années 2000 et formée à l’École Supérieure des Arts Décoratifs de Strasbourg – dont elle sort diplômée de l’option Objet / Matériaux souples dirigée par Edith Dekyndt en 2009 –, entreprend de partir à la (re)découverte de son pays natal via la délimitation de son tracé géographique. Partie de Esch-sur-Alzette le 1er août 2021, l’artiste y revient 23 jours plus tard, après 356 kilomètres de frontières (France, d’abord, suivie de la Belgique puis de l’Allemagne) et 9 kilomètres de détours parcourus, auxquels viennent s’ajouter quantité de clichés et un certain nombre d’objets récoltés au fur et à mesure de sa progression. «356 est une aventure périphérique qui a déplacé plusieurs choses dans mon travail. En plus d’avoir réellement installé la photographie dans ma pratique – *Je voulais enregistrer mécaniquement les traces de mes déplacements, le plus intuitivement possible* (2) –, elle m’a offert l’occasion de toucher au plus près un sujet qui me tient à cœur depuis longtemps, et qui est celui de la limite, ou plus exactement de l’appréhension de la ligne ou zone de démarcation (invisible entre deux espaces voisins.» (3) Lors de cette exploration en autonomie et en solitaire, l’artiste fait également l’expérience de deux sentiments marquants et diamétralement opposés. D’un côté, une intense sensation de gratitude à l’égard de ce temps de «retrait fécond» – cher à l’historien français Jean-Miguel Pire et autres partisans de l’*otium* ou désintéressement (4) –, propice à la contemplation et au cheminement intellectuel car exempté des



Installation *Regno Amicale*, 2025, Korschthal Esch - détail 1
© Letizia Romanini

injonctions productivistes dictées par les lois du marché ; de l’autre, une profonde désolation envers les éléments naturels bouleversés par les changements climatiques, ce qui a notamment eu pour effet d’éveiller son attention et son intérêt pour les espèces adventices, communément appelées «mauvaises herbes» du fait de leur capacité à pousser de manière spontanée sur un territoire sans y avoir été invitées, comme les plantes herbacées de la famille des astéracées que sont le chardon ou le pissenlit. Cette pratique du glanage, qui accompagne Letizia depuis de nombreuses années, trouve sa plus belle sanctuarisation au sein d’une collection, relativement confidentielle et non titrée, de vingt-six petits objets récupérés dans

les rues de Berlin, lors d’une résidence en 2009 et qui, depuis, est accrochée à l’un des murs de son atelier : chaque *laissé pour compte* a ainsi été conservé, nettoyé puis recouvert d’une fine couche d’or avant d’être soigneusement disposé au sein d’une caissette en bois faite sur mesure, soit à la proportion de chacun de ses *pensionnaires*. L’année dernière, lors d’un trajet en vélo reliant son domicile à son espace de travail situé en zone périurbaine, l’artiste est immédiatement attirée par des rameaux d’acacia abandonnés sur le bas-côté. Elle décide de les emporter avec elle, sans vraiment savoir quel destin leur sera réservé. Aujourd’hui, ces branchages fragiles et cassants, symboles de renouveau, se sont métamorphosés en de délicates pièces de collection

capables de résister à l’épreuve du temps. Suivant un mode opératoire qui extrait les éléments de leur contexte ou milieu naturel, et qui généralement nécessite un temps de gestation à l’atelier, les images comme les nombreux matériaux et objets collectés par l’artiste au fil de ses pérégrinations ne révèlent leur potentiel créatif qu’une fois passés entre ses mains, c’est-à-dire lorsqu’ils se voient transposés, transformés et/ou réinterprétés, que ce soit sous la forme d’impressions sur tissu, de sculptures en bronze, de marqueteries de paille ou encore d’installations composites. C’est ainsi que, selon un complet renversement de point de vue, d’échelle et de portée, l’installation *Regno Amicale* (2025), produite spécialement pour l’espace de la Korschthal Esch, déjoue nos perceptions habituelles en nous plaçant, *de facto*, dans une position d’humilité face à une nature grandiose et millénaire, qui nous surplombe autant qu’elle nous protège. Au sein d’un vaste dispositif immersif, mêlant tirages photographiques et sérigraphies réalisées à l’encre miroir, l’artiste nous invite, non pas à faire l’expérience du règne animal, mais à entrer dans une sorte de communion conscientisée avec les roches, les arbres et les plantes qui nous environnent. *Regno Amicale* de Letizia Romanini joue admirablement le rôle de plaidoyer en faveur d’un nécessaire décentrement face à une situation sans limite, en invitant le public à une déambulation à rebours du temps présent, qui convoque tout à la fois le passé industriel glorieux du Minett – haut lieu d’extraction du minerai de fer –, et la capacité d’adaptation de ce même écosystème aux agressions extérieures ; une résilience souterraine ô combien essentielle à la survie de l’ensemble des êtres vivants sur Terre et pourtant toujours plus durement mise à l’épreuve. « L’humanité, les sentiments humains, semblent advenir précisément quand chacun se montre capable de dépasser la sphère limitée de ses intérêts pour considérer ceux d’autrui. [...] Le désintéressement est alors l’aptitude à se hisser vers cette sphère supérieure. Indispensable à la recherche de la vérité, une telle exigence commande aussi la démarche éthique. Sur le plan poli-

tique, elle fonde également la possibilité de concevoir et de s’attacher à l’intérêt général. À cette condition, l’individu peut devenir un sujet, c’est-à-dire une conscience libre et autonome, capable d’appréhender tout objet en toute indépendance, notamment vis-à-vis de ses propres intérêts. [...] Dans l’histoire de la pensée, cette première valorisation du désintéressement et de la vie contemplative constitue un événement déterminant. » (5)

Clémentine Davin

PROJECT ROOM. LETIZIA ROMANINI
REGNO AMICALE
12.07 > 21.09.2025
Vernissage : 11.07.2025 à partir de 18h
Curatrice : Charlotte Masse

Korschthal Esch
29, boulevard Prince Henri
L-4280 Esch-sur-Alzette
info@korschthal.lu

Jeu 11h-20h
Me/Ve/Sa/Dim 11h-18h

- Notes :
- (1) www.galleries-dudelange.lu/exhibitions/display/171.
 - (2) Citation de l’artiste tirée d’une conversation avec Nina Ferrer-Gleize et Audrey Ohlmann, extraite du catalogue *356*, publication bilingue français / anglais de Pétrole éditions avec le soutien du Fonds culturel national, Luxembourg, Strasbourg, 2023, p. 85 (<https://www.petrole-editions.com/editions/356/>).
 - (3) Citation de l’artiste extraite d’une rencontre à son atelier à Luxembourg-Ville le 30 mai dernier.
 - (4) www.cultureetdemocratie.be/articles/prendre-le-temps-dexister-pour-un-droit-universel-a-lotium.
 - (5) Jean-Miguel Pire, *Otium : Art, éducation, démocratie*, éd. Actes Sud, 2020, pp. 62-63.

Hot Flashes

La nouvelle exposition personnelle d’Aline Bouvy vient tout juste d’ouvrir ses portes au Casino Luxembourg. De retour dans le pays de son enfance, la plasticienne a choisi de développer un propos mi-humoristique, mi-acerbe qui questionne l’instrumentalisation de la position de l’enfant dans notre société, entre autres via la voix des media et des dirigeants politiques : de qui parle-t-on exactement, lorsque l’on parle de nos enfants ? quel(s) point(s) de vue adoptons-nous vis-à-vis de ces derniers ? Ces questions pour le moins rhétoriques sont, pour Aline Bouvy, un prétexte pour concevoir un récit, en partie inspiré par le travail de l’artiste américaine Julie Becker (1972-2016), mêlant peinture murale, sculptures, maquettes et dispositif de réflexion autant que de circulation, qui nous place, d’office,

dans une inversion des rôles. Après une exposition monographique remarquée au MAC’s Grand-Hornu en Belgique en 2022, suivie d’une vaste installation immaculée, aussi époustouflante que déstabilisante, à la Friche Belle de Mai d’abord, puis à la Ferme du Buisson en France en 2024, l’artiste belgo-luxembourgeoise présente un nouveau dispositif qui s’écrit, cette fois-ci, en trois chapitres, et dont le premier opus pensé spécialement pour le premier étage du Casino Luxembourg s’achèvera, en fanfare, lors de la traditionnelle «Nuit des Musées», le 12 octobre prochain. *Hot Flashes*, première itération d’un scénario installatif et performatif destiné à s’enrichir au fil des présentations, fera ainsi l’objet d’une reconfiguration spatiale et plastique en 2026, lors de son intégration au sein du pavillon

luxembourgeois à la Biennale de Venise, puis à l’occasion de son exposition de clôture, la même année, au Salzburg Kunstverein. Une affaire à suivre, donc.

Clémentine Davin
Aline Bouvy – *Hot Flashes*

Commissaire : Stilbé Schroeder

21.06 > 12.10.2025

Casino Luxembourg
41, rue Notre-Dame L-2240 Luxembourg
www.casino-luxembourg.lu



Hot Flashes © Aline Bouvy & Xavier Mary, 2025

ARP MYTHIQUE, ARP ANTIQUE

CE QUI EXISTE DANS NOTRE PENSEE



Jean Arp, *Pompéi*, 1925. Droits fondation arp



Vue de la fondation arp. Photo S. Tardy.
Droits fondation arp

L’année 2025 commençait aux derniers jours de l’exposition Hans/Jean Arp & Sophie Taeuber-Arp au Palais Bozar à Bruxelles.¹ Les œuvres nombreuses révélaient une complicité comme pui- sement d’une force centrifuge et leur intimité comme lieu où se fête l’invention d’un art aussi discret qu’avisé. Ce sentiment intact se retrouve en visitant leur maison-atelier de la rue des Châ- taigniers à Clamart, à quelques kilomètres de Paris. A l’initiative de Marguerite Arp-Hagen- bach, la seconde épouse de Jean, elle est devenue la Fondation Arp en France en 1978. Elle abrite aujourd’hui une collection, les archives, un fonds documentaire et se veut garante de la diffusion des œuvres de Sophie Taeuber et de Jean Arp en France et à l’étranger. Une exposition en cours s’enquiert de la relation que Jean Arp entretint avec la sculpture grecque et l’écriture Rongo- rongo de l’île de Pâques en Polynésie orientale pour cultiver une forme universaliste de l’art depuis Dada.

Dans les années 30, un escalier alors sans ram- barde reliait les deux ateliers, celui de Jean au pre- mier étage et celui de Sophie au second. C’est dans cet espace conjugué que Sébastien Tardy, commissaire et responsable des collections pré- sente un choix d’œuvres des années 50 et 60, quand le plâtre spécifiera la recherche chez celui qui entrevoit l’horizon d’une vie à nouveau parta- gée, depuis la mort accidentelle de Sophie Taeu- ber, le 13 janvier 1943 à Zurich dans l’atelier de Max Bill. Il s’agit ici d’apprécier la qualité d’un ensemble dont la blancheur et l’épure des formes propage l’écho du style cycladique et de la période archaïque d’une Grèce qui a autant dispa- rue de la mémoire qu’elle en est empreinte. La culture serait en ce sens une plasticité appréhen- dée de certains faits, au bénéfice d’une liberté fai- sant le lit d’une multiplicité de relations cultu- relles, intellectuelles et sensibles. L’accrochage volontairement élémentaire interroge la nature de ces relations chez l’artiste poète, qui trouvera dans les sources mythologique et mythique, de quoi opérer une distance vis-à-vis de la pratique anté- rieure de son art en vue d’un autre rapprochement.

Déméter (1961), est un plâtre posé sur un socle bien plus anthropomorphe que figuratif. Cette masse *fluide* faite d’un mouvement corporel est perceptible en suivant ses profils. Le déhanché prononcé invite à contourner le volume, comme le *contrapposto* d’origine grecque dont la discrétion du hanchement fut cette invitation au trajet de la ronde-bosse. En nommant l’œuvre du nom de cette divinité, Jean Arp permet d’associer ou non cette révolution circulaire, à la seule représenta- tion d’un jeune corps ou figurément, à la déesse des moissons en quête de sa fille. Ceci précise-t-il la relation de Jean Arp à la culture grecque ? Il semble a priori attaché à la raison thématique, mais pour développer un vocabulaire de formes non iconiques et biomorphiques. L’artiste renon-



Jean Arp, « *Ganymède* », 1954. Plâtre, 21 x 33 x 26 cm.
Photo J.P. Pichon. Droits fondation arp

cera en 1917 à une géométrie orthogonale en faveur de formes nouvellement abstraites et libre- ment inspirées de la nature. C’est à l’occasion d’un séjour à Ascona, un village qui borde le lac Majeur, qu’il réalisera des dessins à l’encre de chine en observant l’eau du lac charriant le limon et sa fertilité de branchages. Nous trouvons ici une première conjonction de travail entre un caractère dadaïste qui traite aléatoirement d’un sujet lui- même arbitraire et une admiration non dissimulée pour une culture antique, sujette à la tentation de sa réappropriation. En tant qu’alsacien, Arp n’ignorait sans doute pas quelle raison de Culture faisait dire à l’historien et archéologue Johann Joachim Winckelmann que penser l’imitation de l’art Grec était le seul moyen de devenir *Grand*.² La copie interprétative sera une conséquence du temps de l’Histoire et d’une passion, que l’époque romaine, la Renaissance italienne et l’engouement néoclassique perpétueront et dévoieront, pour qu’advienne un paradigme esthétique qui visible- ment fit encore sens auprès de Jean Arp.

La sculpture *Daphné II (1960)*, rappelle que les formes chez Arp ne sont jamais molles, pour être, au contraire, anatomiques et le produit de forces et de tensions intérieures. D’où l’importance du matériau qui reçoit la lumière pour un modelé plus ou moins révélé, quand le bois, la pierre cal- caire, le bronze, le marbre, le plâtre teinté ou non, imposeront à l’artiste, l’expérience de l’antithèse, concernant une pratique de la sculpture, tantôt évocatrice, tantôt tentée par ses affinités envers un art concret. Dans cette sculpture et dans bien d’autres, l’artiste tranche le plâtre dans la masse,

pour retirer des morceaux qui ne lui conviennent pas. Cette pratique de l’amputation et du morcel- lement permettra à Jean Arp de penser nouvelle- ment une pratique du collage, en ajoutant certains fragments pour de nouvelles compositions, tout en réservant d’autres morceaux à un usage ultérieur. Cette pratique du recyclage trahit la même ambi- valence, laquelle partage en même temps, un réflexe dadaïste et un égard pour un patrimoine antique d’œuvres mutilées et restaurées.

Les œuvres nommées *Au pays de Thalès (1954)*, manifestent la reconnaissance que Arp adresse à l’histoire des sciences qui lui enseignera le sens de l’observation du monde pour regarder ce der- nier comme un poète moderne. Bien que le plâtre *Ganymède (1954)*, convoque encore l’histoire d’une métamorphose pour un autre rapt, sa forme suggère davantage la géométrie schématique des constituants élémentaires de la matière. Cette œuvre est un motif organique ou minéral, un signe arbitraire et synchronique, comme l’unité d’une langue. Très tôt, l’abstraction et l’abstrait tenaient lieu d’expériences plastiques pour le couple d’ar- tistes qui souhaitaient voir dans leurs composi- tions, des formes et des signes pour des forces universelles. L’exposition montre enfin les numé- ros 2 et 3 des Cahiers d’art de 1929.³ Dans cette revue d’art et d’anthropologie que dirigeait Chris- tian Zervos, il est porté à la connaissance du public, des reproductions et des schémas des tablettes de bois gravées de glyphes cryptiques trouvées sur l’île de Pâques. Le *Rongorongo* découvert au XIX^e siècle est l’alphabet d’une langue écrite autochtone non traduite à ce jour, et

il est manifeste de constater combien les unités lexicales ressemblent à la grammaire des formes que Jean Arp modèlera sur quarante années de tra- vail. Chez lui, l’ambivalence est libertaire et éro- tique. Elle favorise les glissements de sens qui rappellent l’époque zurichoise de 1916, quand Sophie Taeuber-Arp dansait sur des poèmes scan- dés simultanément en plusieurs langues, le tout sciemment parasité d’onomatopées pour un concert bruitiste.

Jeanpascal Février

1. « *Hans/Jean Arp & Sophie Taeuber-Arp. Friends, Lovers, Partners* », exposition à Bozar/Palais des Beaux-Arts, BRUXELLES, du 20 septembre 2024 au 19 janvier 2025.
2. Johann Joachim Winckelmann, *Réflexions sur l’imitation des œuvres grecques en peinture et en sculpture*, traduit de l’allemand, présenté et annoté par Marianne Charrière, Nîmes, J. Cham- bon, édition 1991, p. 4.
3. Christian Zervos est un philosophe, éditeur et critique d’art grec. Il est le fondateur de la revue Cahiers d’Art à Paris en 1926 (97 numéros de 1926 à 1960), dont chaque numéro tente un nou- vel équilibre de questions entre les arts premiers et les arts modernes et contemporains.

Arp Mythique, Arp antique
Le regard d’un artiste moderne
sur les civilisations anciennes
Exposition du 7 février
au 23 novembre 2025
Fondation Arp
21 rue des Châtaigniers
Clamart.

Points cardinaux et autres considérations

Noël Dolla et Lionel Sabatté ou comment faire sens dans des expositions d’envergure muséale (ce qui n’est pas donné à tous les artistes…)

A priori, il y a peu de points communs entre le travail Noël Dolla (né à Nice en 1945) et Lionel Sabatté (né à Toulouse en 1975). Le premier est peintre et fait partie de l’aventure Supports/Surfaces au tournant des années 1960-1970. Le second est essentiellement connu pour sa démarche de sculpteur proche de la nature, lui qui a passé dix ans de sa jeunesse sur l’île de La Réunion. L’un expose dans le vaste espace muséal de la galerie Ceysson & Bénétière à Saint-Étienne, l’autre dans les lieux atypiques que la même galerie occupe dans le domaine vinicole de Panéry, non loin d’Uzès. Noël Dolla est confronté à un volume intérieur composé de quatre salles carrées se rejoignant au croisement de leurs cimaïses communes; cette localisation centrale offre un panorama à 360° de l’ensemble des salles. Lionel Sabatté prend en compte l’espace ouvert du domaine à partir de sa cour principale. Sans le vouloir bien entendu, tous deux ont déterminé les points cardinaux des lieux qui les accueillent, tant pour construire leur exposition que pour induire à propos de celles-ci une approche et un regard qui se nourrit précisément de ces territoires. Les artistes ne proposent pas un parcours, mais plutôt une déambulation à la carte dans un espace physique, mais aussi mental, les axes de convergence restant toujours en mémoire visuelle (dans le volume clôt de la galerie) ou virtuelle (dans celui ouvert de l’exploitation vinicole).

La tarlatane comme prise en mesure des lieux et une peinture engagée

Cette exposition est l’occasion pour Noël Dolla de déployer son médium favori, la tarlatane, dans des portées exceptionnelles, c’est à dire à la dimension des lieux. Au cours des deux années précédentes, il a pris un soin particulier à visiter ceux-ci - lors d’expositions de ses confrères analysées dans la perspective de sa propre intervention - pour s’en imprégner, autrement dit choisir des oeuvres en fonction de ceux-ci, et en créer de nouvelles pour la circonstance. La souplesse de ce support spécifique lui permet d’envisager des pièces monumentales qui n’en demeurent pas moins frêles, qu’elles se déploient dans les volumes des lieux ou qu’elles partent à l’assaut de ses gigantesques cimaïses. En effet, pour lui, *«la tarlatane est un matériau à la limite de la toile, fait de coton pur, avec un tissage lâche, d’une grande simplicité d’utilisation, très léger et très malléable»*. Il l’a découvert dans une vie précédente, celle où il était encore un peintre en bâtiment, secteur où on l’utilise pour réparer les fissures murales. Proche de la peinture minimaliste ou fondamentale, la tarlatane se suffit à elle-même au point que la majorité de ces oeuvres ne portent pas d’autre titre que celui de leur matière.

La pratique de Noël Dolla ne se limite cependant pas à son matériau fétiche, les toiles ont aussi leur importance. Certaines sont d’ailleurs partiellement couvertes de tarlatane, comme la série des «Plis et Replis» (2018), faites de compositions maîtrisées d’allure cosmique; d’autres combinent acrylique et fumée, traitée comme des pigments. On retrouve ceux-ci, mêlés à de la cire, dans de superbes «Dessins de Fer». Malgré la diversité des techniques et des supports utilisés, le travail ne manque pas de cohérence et il en faut pour affronter une galerie de cette dimension.

Les choses prennent encore une tout autre ampleur quand le regard s’attarde sur les cartels. Les « Dessins de Fer » sont ainsi sous-titrés « Il pleut sur Gaza » (réalisés en octobre 2024). L’intitulé des compositions horizontales de la série « Gerni-Gazavirgule » parle pour lui-même. Celui des oeuvres verticales de l’ensemble « Iwo Jima. (Sniper 14 mai 2018) » est plus énigmatique. Il faut savoir qu’il s’agit de la date du transfert officiel de l’Ambassade des États-Unis de Tel-Aviv à Jérusalem, sous le premier mandat de Donald Trump. Ce jour-là, plusieurs dizaines de Palestiniens qui protestaient contre ce transfert ont été tués à la frontière entre la bande de Gaza et Israël. Pour Noël Dolla, qui affirme *« avoir toujours essayé d’avoir une pensée humaniste »*, la peinture a toujours, idéalement, quelque chose à dire : *« À la différence de certains de mes confrères, j’ai toujours pensé que ce qui faisait la force d’une œuvre c’était sa complexité et l’obligation dans laquelle elle mettait le regardeur de se déplacer par rapport à ses croyances et à sa conscience »*. Il poursuit : *« Pour moi, la peinture est avant tout une parole donnée à des gens intelligents - quels qu’ils soient et tout le monde est intelligent - à partir du moment où ils prennent la peine de regarder »* (1). C’est effectivement ce qu’il convient de faire dans cette exposition et ne pas se fier aux apparences d’une peinture abstraite, non moins séduisante.



« Lionel Sabatté. Sappho Patera » Vues in situ © Cyrille Cauvet

La pouzzolane pour une peinture tellurique

Lionel Sabatté, lui, poursuit un travail tout aussi personnel qu’intrigant sur le minéral, le pictural et l’animal. Il produit tantôt un bestiaire qui semble découpler la force de la nature - il faut le voir caresser et l’entendre parler de son « Sanglier de Bacchus », certes en bronze, mais qui paraît surgir des bosquets avoisinants - tantôt des peintures dont l’aspect tellurique accentue sa part de mystères et, plus loin, des chouettes monumentales qui ponctuent les points cardinaux du domaine, comme autant de refuges ou d’abris pour se protéger dont on ne sait quel cataclysme imprévisible. L’ensemble de l’œuvre du sculpteur et peintre français déborde d’une énergie et d’une vitalité intrinsèque, dues notamment à un usage hors norme des matériaux, dont beaucoup sont poussés à la limite de leur résistance et donc de l’équilibre ultime de la pièce. En découle un paradoxal sentiment de fragilité et parfois même de légèreté qui fait oublier la densité des matériaux utilisés.

À l’instar du titre de l’une d’entre elles, « Le cratère du lion », les nouvelles peintures de Lionel Sabatté possèdent cette même force de puissance, celle d’une explosion picturale d’ordre tellurique. Dans cette discipline, l’artiste est également un alchimiste des matériaux, n’hésitant pas à combiner à la surface de la toile une matière classique comme l’huile, une moins usitée dans ce contexte comme des fragments de tissu en soie et, enfin, une troisième des plus surprenantes, la pouzzolane. Il s’agit d’une poudre volcanique, rouge ou noire, qui entrait dans la composition du ciment utilisé en leur temps par les Romains. Cette poudre renvoie ipso facto à tout un imaginaire collectif associé aux volcans, à leurs éruptions des origines jusqu’à nos jours, aux régions qui en ont été victimes, bref à une histoire géologique, mais aussi générale qui traverse notre planète depuis les débuts de l’humanité, donnant naissance à autant de peurs que de mythes. On détecte dans ces peintures l’apparition d’un magma indéfinissable, car explosif: le temps est perceptible comme celui d’un instant décisif en photographie, instant à nul autre pareil et qui peut se répéter sous des formes dissemblables, à l’instar des différents tableaux de cette série. L’expérimentateur qu’est Lionel Sabatté ne néglige pas pour autant des supports plus classiques. En témoignent ces quelques oeuvres sur tissu où il mêle à nouveau les matières comme de l’huile et des fils de laine. Cette fois c’est l’animal qui y fait son retour, comme ce loup animé de la même vitalité que le sanglier en bronze évoqué ci-dessus et qui semble « crever l’écran » de la toile qui a du mal à le contenir.

On perçoit dans les différentes figures du bestiaire de l’artiste ce besoin de dépasser les limites, qu’il s’agisse de celles du matériau ou de la surface de la toile qui risque de les enfermer. Les hautes chouettes en ciment torturé qui veillent sur les extrémités du domaine ont manifestement trouvé ici un cadre propice à cette extension des limites, un peu à la manière de la fabuleuse installation de son démesuré squelette de poussière réalisé il y’a quelques années pour le Musée d’art moderne et contemporain de Saint-Étienne. Sa finalité en était la destruction inéluctable, façon comme une autre de repousser les frontières d’un travail hors norme, même si ce n’est pas le cas ici, où les sculptures d’extérieur s’inscrivent dans le long terme.

Bernar Venet au domaine de Panéry

Issu d’une complicité de longue date entre Bernar Venet et les propriétaires du domaine, ce projet établit un double dialogue. Un premier entre créations récentes de l’artiste et œuvres plus anciennes ; un second entre les espaces intérieurs et extérieurs des lieux, avec l’occupation et le déploiement des pièces entre le patio, l’orangerie et le vaste parc vinicole. L’exposition se concentre sur la ligne - droite, courbe ou indéterminée – en ayant pour ambition d’interroger la sculpture « non pas comme volume, mais comme phénomène ». Ce phénomène pourrait être celui du « désordre maîtrisé » cher à l’artiste qui le pratique depuis de nombreuses années. On le retrouve ici dans la série des « Gribis », ces gribouillages monumentaux en acier adossés aux murs ou dans les « Stacks », ces amoncellements d’autres lignes - celles en acier Corten - qui s’imposent par la force née de leur empilement et le paradoxal équilibre fragile qui en émane.

Bernard Marcelis

(1) Toutes les citations sont extraites d’un entretien avec l’artiste, réalisé le 27 mars 2025.

« Noël Dolla. Peintures 2018-2024 », Saint-Etienne, galerie Ceysson & Bénétière, du 28 mars au 24 mai 2025.

« Lionel Sabatté. Sappho Patera », Pouzilhac-Panéry, galerie Ceysson & Bénétière, du 19 avril au 14 juin 2025.

À voir cet été au Domaine de Panéry : « Bernar Venet. Lines, Grids & Stacks », du 4 juillet au 27 septembre 2025, Route d’Uzès, F - 30210 Pouzilhac (www.ceyssonbenetiere.com)

Incursions – ou la persistance de l’ordinaire

Le Musée des Beaux-Arts de Charleroi accueille jusqu’à fin juin le travail de Benoît Bastin et Barbara Geraci. Sous le commissariat d’Adèle Santocono, responsable du Secteur des arts plastiques de la Province du Hainaut, *Incursions – ou la persistance de l’ordinaire* relève d’un dialogue aussi conceptuellement dense que visuellement pertinent. L’exposition engage une réflexion sur ce qui demeure — les gestes, les lieux, les objets — dans un monde traversé par la disparition d’un certain type de travail ouvrier et la recomposition de ses mémoires. L’ordinaire, ici, ne vaut pas pour ce qu’il a de banal, mais pour ce qu’il permet d’entrevoir : des structures sociales à peine visibles, des résistances ténues, des récits enfouis qu’il s’agit moins d’illustrer que de faire résonner.

L’exposition s’ouvre, dans le grand hall d’accueil, sur une multitude de paillassons floqués d’accueillants et consensuels *Home sweet home*, *Hello*, ou encore *Welcome*... On a l’impression de marcher sur une « installation trouvée » de Guillaume Bijl. Très vite, une question se pose : de quoi cet ordinaire est-il le nom ? On sait depuis *Strip-Tease* — aujourd’hui TikTok — que le kitsch (ou « cringe ») et le misérabilisme associés aux mises en scène du « quotidien » dans ses versions dites « populaires » fonctionnent comme levier de légitimation symbolique pour celles et



Copyright photo: Andy Simon Studio



Copyright photo: Andy Simon Studio

ceux qui, souvent à peine moins précarisés, sont en mesure de reconnaître cet univers tout en le disqualifiant. Le paillason fantaisie, comme le faux puit du jardin, ne sont-ils pas les accessoires indispensables d’un ethos qui, du thermos posé sur la table de cuisine au calendrier illustré, constituent le décor d’un monde souvent perçu aussi unidimensionnel que culturellement illégitime ?

Cette entrée en matière, un peu maladroite, contraste avec la profondeur historique et politique que l’exposition déploie ensuite. Par petites touches successives, c’est tout un pan d’histoire qui se déploie. Celle du travail, essentiellement, qu’il ne faut pas voir ici comme sphère autonome de l’existence, mais bien plutôt comme ce qui l’élève (parfois) ou la réduit (souvent). L’usine, la

mine et la maison sont les pièces angulaires d’un puzzle qu’on devine ancien, en tout cas antérieur à l’effondrement industriel amorcé au début des années 70 et au « nouvel esprit du capitalisme » qui lui a progressivement fait suite.

Et effectivement, c’est par l’entremise des histoires familiales intergénérationnelles que s’est échafaudé le travail de l’une et de l’autre. Petite fille de mineur italien, BG partage avec Benoît Bastin le même attachement pour ses origines populaires, sans pour autant se cantonner – loin s’en faut – au strict récit de filiation. Les deux artistes explorent les deux faces du capitalisme, celle de la sphère domestique (plutôt sondée par Bastin) à celle qui s’y calque au point de s’y confondre : l’usine ou la mine chez Geraci. La maison n’apparaît pas ici comme un espace de repli, mais comme le prolongement structurant

des logiques de production, de classe et de pouvoir. Elle devient l’un des lieux où s’inscrivent les effets différenciés de la violence économique, mais aussi un espace ambivalent, traversé de gestes, de soins, voire de résistance discrète (ce couteau bien planqué !). Chez l’un comme chez l’autre, l’intimité n’est pas en rupture au politique : elle en est une modalité concrète, souvent silencieuse, mais puissamment signifiante.

Ce faisant, on comprend mieux le sous-titre de l’exposition, *la persistance de l’ordinaire*. Cette persistance d’ailleurs, n’est pas seulement l’affaire d’objets, de lieux... elle est surtout celle des corps qui en épousent toutes les contraintes, les incarne. L’intériorisation de la domination est une incorporation. Ce n’est pas une chose abstraite : cela tient dans les gestes, les voix (et surtout leur silence), les rides d’hommes et de femmes dont il n’est pas aisé de donner un âge. Puis des imaginaires, aussi singuliers que socialement structurés : les grilles sous toutes leurs formes – tant chez Bastin que chez Geraci – sont un leitmotiv dont la charge symbolique réunit – sans le moindre paradoxe - l’intime au travail, l’espace public au privé, l’objectivité des conditions à la subjectivité des rêves (ou des cauchemars).

Il y a ici une résonance manifeste avec *La misère du monde* de Pierre Bourdieu, où la parole des dominés, souvent disqualifiée, est restituée dans toute sa densité sociale et son épaisseur existentielle. L’exposition donne à voir non seulement des fragments de vies marquées par la crainte de la dépossession, mais aussi des formes de dignité ténues, qui résistent à leur propre effacement. Cette même logique d’exposition de l’ordinaire, dans ce qu’il a de plus réitératif, de plus invisible et pourtant de plus politique, rappelle aussi *Jeanne Dielman* de Chantal Akerman. Le temps ralenti, les gestes répétitifs, les objets anodins deviennent ici, comme dans le film, les motifs d’une critique sociale, dont la force tient en sa discrétion même. Sous cet angle, *A mes heures per-*

dues, histoire d’un temps mesuré (Barbara Geraci, 2025) est peut-être la pièce la plus exemplative. Composées d’images, de textes d’écrivains.ouvrier.ères, imprimés sous forme de livre et déclinée en bande sonore, elle fait émerger des affects et des paroles témoignant tant de l’aliénation, de l’illégitimité et de la souffrance quotidienne que des fragiles perspectives d’émancipations. Ces citations, insérées à l’exposition comme des murmures, en cristallisent tous les enjeux. Extrait :

« On passe d’une chose à l’autre. Très vite. Pas moyen de s’arrêter une seconde pour désigner un nuage. Et plus loin : les violences. Personne ici ne pourrait parler du feu. Tout reste entre nous. Jamais dit. On est convié à rien puisqu’on n’a pas de mots.

Que des outils...

C’est tout.

Ecris ton poème maintenant.» (1)

B. Dusart.

(1) Extrait du livre *A mes heures perdues. Histoire d’un temps mesuré*, Barbara Geraci, 2025, composé des textes de Thierry Metz, Georges Navel, Nella Nobili et Joseph Ponthus. Avec le soutien de la FWB, de l’Iselp, du Musée des Beaux-Arts de la ville de Charleroi et Secteur des arts plastiques de la Province du Hainaut.

Art Public

à l'épreuve du réel : activation à Bouillon

Après Namur (2011), Tournai (2014), Charleroi (2017) et Liège (2020), la triennale d'art en plein air *Art Public* s'installe dans la province wallonne du Luxembourg. Organisé par la Commission des Arts de Wallonie, et en partenariat avec la Ville de Bouillon qui l'accueille, cet évènement d'art contemporain, qui a pour ambition de valoriser la création artistique en Wallonie, invite à s'interroger sur les enjeux actuels de l'art dans l'espace public.

Bouillon centre, « *c'est un trou de verdure* » de 5,32 km², « *où chante une rivière* » (la Semois), et que visitent, *randonnent*, boivent, photographient, goûtent, escaladent, *kayakent*, *pédalent* près de 100.000 visiteurs par an « *et toujours en été* ». Le centre historique de **Bouillon : une pâtisserie bâtie de crème de patrimoine architectural et feuilletée d'Histoire** qui :
— rappelle que notre Belgique participa à l'entreprise euro-militaro-chrétienne des croisades et que le château fort de Bouillon finança une expédition (11^e siècle — on ne compte plus les lieux nommés Godefroy de Bouillon),
— témoigne que la région fut, ne fut plus, puis fut un temps française (le reste d'une enceinte rasée au XIX^e siècle, avec son quartier breton au centre-ville, 1800-1900, les nombreux aménagements qu'effectua Vauban, architecte de Louis XIV),
— rappelle le passé métallurgique de Bouillon pendant les glorieuses industrielles de la Wallonie, aux côtés du rythme rural (le 11 avril dernier, TVlux informait de la découverte de vestiges de l'usine Devillez & Camion, « l'un des fleurons sidérurgiques de la ville, productrice de quincaillerie », lors des travaux de terrassement du parking du futur hôtel Radisson).



Encyclie © Anne-Marie Klenes

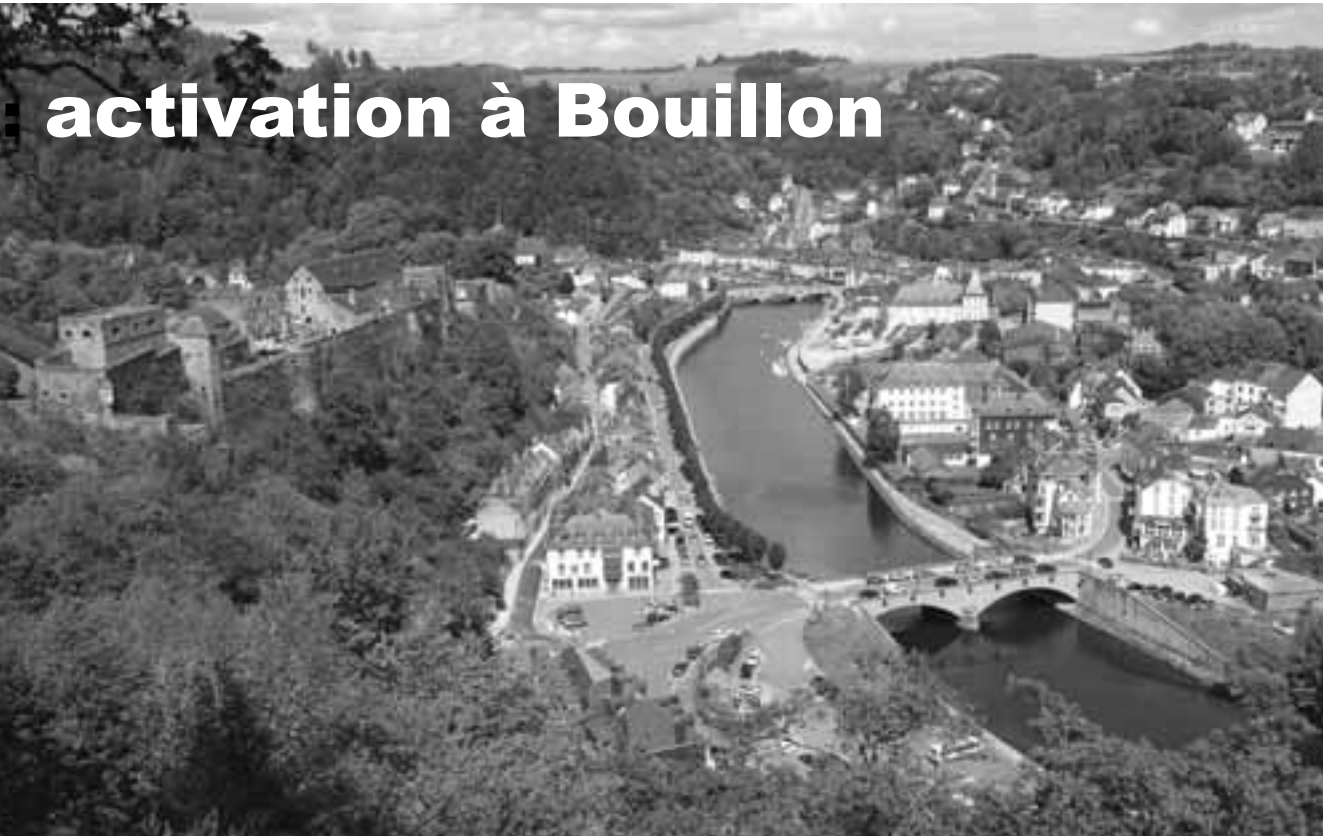
Allô, commissaire ?

C'est dans cette ville pittoresque aux maisons « belges » en bordures de l'eau, aux restaurants discrets en hiver et à l'atmosphère estivale chantante, que neuf plasticien.ne.s (peintres, artistes multidisciplinaires aux pratiques diverses) viennent se frotter au réel. En tant qu'organe public, la Commission des Arts¹ occupe une position carrefour : elle sélectionne les artistes, fonctionne avec l'argent public, et a pour mission de rendre quelque chose à quelqu'un, encourager l'art dans l'espace public (construit ou extérieur), proposer un projet qui réponde des besoins de ses publics : les artistes, et les citoyens proches ou éloignés de l'art.

L'absence de commissariat curatorial peut surprendre — pas de mise en récit forte, ni de dialogue théorisé entre les œuvres. Mais ce retrait semble assumé, comme un choix de liberté laissé aux artistes.

Si on peut trouver regrettable de ne pas solliciter un commissaire d'exposition pour renforcer la visibilité de l'évènement et porter une vision curatoriale forte, si on peut déplorer qu'un dialogue problématisé entre les productions artistiques plus fouillé que celui de « *s'imprégner du cadre architectural, urbanistique et, surtout, humain des lieux investis* »² (ce qui dans le champ des projets d'art dans l'espace public peut manquer de singularité) ne soit pas exploré, ce retrait semble assumé.

Une coordination discrète qui ne scénarise pas, mais crée les conditions pour que l'art advienne. Aux plasticien.ne.s : « **voici un budget, un terrain (jardin, murs, places, ponts, ... choisis !), du temps, une aide technique** ». Comme Virginia en 1929, on rêve d'« *une chambre à soi* » en 2025 : des conditions quotidiennes pour s'offrir le luxe de travailler.



La ville de Bouillon de vue de Ramonette © Eebie

Reconsidération des publics : un rendez-vous sans cesse reporté ?

La triennale, qui avait jusqu'à présent fait le pari de s'intégrer dans les tissus urbains denses et polarisant une activité culturelle forte avec un public acquis à priori, a suivi la proposition du Centre d'Art Contemporain du Luxembourg Belge³ (membre de la commission des Arts) : faire venir l'art là où il est moins attendu ou accessible : « *Le parcours cherche ainsi à éclairer ce que la ville peut signifier pour ses habitants et ses visiteurs* »².

Les pratiques des amateurs d'art et celles de la médiation culturelle s'accordent pour considérer qu'au minimum « *l'art contemporain ne se montre pas simplement, il [...] ne peut plus faire l'économie de l'écrit* »⁴. La médiation est alors conçue comme un moyen de faire accéder le grand public à l'art, explicitant son sens par des apports extérieurs nécessaires à sa compréhension ou à l'éveil de la sensibilité du spectateur. *Art Public* met deux modèles en place à vocation informative et initiatique: le guide du visiteur et la visite guidée adaptée (amateurs, néophytes, scolaires, dits *difficiles*) qui cherchent à s'appuyer sur des références communes à l'ensemble de ses destinataires.

S'il n'est plus original d'*insérer l'art dans la ville* aujourd'hui, les artistes de cette édition le sont plutôt : l'art « urbain » ou *destiné* à l'espace public ne fait pas partie des pratiques des plasticien.ne.s sélectionné.e.s. Si le lieu d'art « classique » (galerie, musée) n'est jamais neutre (statut, règles, réalité sociologique⁵), l'espace de vie extérieur ne l'est pas non plus et pour des raisons proportionnellement inverses. Donner à voir est une forme de médiation de l'art (3^e modèle). Le public ne vient pas à lui, c'est l'art qui se saisit de l'espace qui ne lui est pas consacré (objet du patrimoine, fonctionnalité sociale d'un bâtiment, esthétique architecturale, paysage naturel, activités sociales...) : « *les sites d'intervention ont été choisis en fonction de la fréquentation des lieux et de leurs significations historiques et sociales* »².

« *Chaque artiste aspire à rencontrer son public* »⁶, non pas parce que vendant un produit répondant aux goûts du consommateur de l'époque, mais parce qu'activant une réflexion dans le chef du regardeur. Le public est appelé à appréhender l'art « à partir de ses points de vues », et ouvre la voie à la *subjectivation de la réception*, loin des critères et des plaisirs prédéfinis. Le spectateur agit aussi, refait à sa manière, observe, interprète, lie ce qu'il voit à d'autres choses qu'il a vues, en d'autres lieux.

Neuf gestes en relation avec la société environnante

On pense ici aux possibles écueils lorsque l'artiste est sollicité par une entité : l'artiste décorateur de l'espace public et du patrimoine via une commande publique ; l'artiste animateur des espaces communs ; l'artiste médiateur, mobilisé en agent du « vivre ensemble », réparateur de la cohésion sociale. La clarification des intentions de la commission opère un geste de désalignement face à ces possibles instrumentalisation : « *La sélection des participants a été opérée [...] pour la signification contemporaine de leurs recherches [...]. Elle reflète la volonté de mettre en présence des « talents prometteurs » et des « valeurs sûres » dans une dynamique de savoir-faire, d'audace et d'innovation* »².

Le surgissement des œuvres dans la ville espère bousculer les régimes de visibilité : Comment le travail sur les murs à nu en

attente de mitoyenneté du photographe **Gilbert Fastenaekens** dialoguera-t-il avec la plaine de jeux qu'il occupera ? Que ressortira-t-il de l'insertion des sculptures d'**Anne-Marie Klenes** au jardin du Musée Ducal (musée d'Histoire de la ville XI^e-XIII^e) et de ses spécificités architecturales et végétales ? Comment les conducteurs qui traverseront les bastions de Bretagne et du Dauphin (classés au patrimoine culturel immobilier de la Wallonie) interpréteront-ils les faux panneaux et inscriptions lumineuses de **Mikail Koçak** ? Comment les habitants recevront-ils les liens que **Lucas Leffler** tisse entre l'Orient et l'histoire de la ville au Champ L'Évêque ? Que produira l'insertion des logos contemporains sous forme héraldique sur le château de Bouillon, aux allures critiques des nouveaux régimes de pouvoir par **Léo Luccioni** ? Les performances théâtrales organisées par **Maxence Mathieu** imaginées comme des événements mineurs fonctionneront-elles comme des irrptions extra-quotidiennes ? Comment le paysage panoramique du peintre et dessinateur **Charles-Henry Sommelette** dialoguera avec l'architecture qui le supporte et le paysage qui l'entoure ? Comment les interventions textuelles d'**Olivier Sonck**, entre jeu linguistique, glissements sémantiques et ambivalence formelle, perturbent-elles les régimes de sens et d'interprétation dans l'espace symbolique de Bouillon ? Quelle résonance naît entre l'imaginaire du poète bouillonnais Louis Boumal et les figures hiératiques de **Marie Zolamian** sur les immeubles (rue Georges Lorand, 4 / rue des Casernes, 7 / rue de l'Hospice, 5 / rue des Bastions, 4) ? Il n'est pas anodin que les chemins empruntés par les artistes touchent aux enjeux collectifs liés à la politique, la culture, l'urbanisme, l'état des liens sociaux et la Nature.

To be continued...

Si les prémisses ouvrent des perspectives stimulantes, seule une lecture projective du dispositif est possible actuellement. À l'issue de la triennale, une analyse du parcours et des œuvres sera proposée sur le site web <https://fluxnews.be/>.

Anna Ozanne

Dates : 29/06—21/09/25.
Lieu : Centre historique de Bouillon.
www.artpublic.be.

Notes

¹ Bernadette Bonnier, Marie du Chastel, Laurence Dervaux, Rohan Gräeffly, Julie Hanique, Pierre Henrion, Anicée Hicter, Anne Hustache, Maxime Longrée, Célestin Pierret Hélène Martiat, Justine Mathonet, David Monfort, Xavier Roland, Alain Schmitz, Pascal Verhulst, Thibaut Wauthion.
² communiqué de presse.
³ Lieux d'art les plus proches : Centre d'art contemporain du Luxembourg belge (www.caclb.be) — 55 min en voiture / 2h47 en t. en c. ; l'Orangerie (www.lorangerie-bastogne.be) — 42 min en voiture / 1h44 en t. en c.
⁴ Tauzin Karine. *Le texte de médiation à la recherche de ses lecteurs modèles*. In: Culture & Musées, n°3, 2004, p 117.
⁵ L'analyse de Pierre Bourdieu quant à la manière dont les classes sociales se rapportent à l'art, mettant en lumière les inégalités culturelles et la socialisation qui façonnent notre perception esthétique reste d'actualité.
⁶ Résonance avec quelques sorties politiques qui confondent univers des loisirs et pouvoir émancipateur de la recherche artistique.

Et au loin, la périphérie

Zonings industriels, liaison d’autoroute fermée, aires de repos ou stations essence abandonnées... Les alentours des villes regorgent de zones annexes que Jonathan De Winter explore. Par ses interventions, l’artiste engage un dialogue entre ces étendues périurbaines et l’espace d’exposition de la Galerie Flux. Un dialogue dans lequel se jouent des questions à la fois anthropologiques, architecturales et artistiques.

PERIPHERIE

À toute ville ses zones annexes. Pas question ici des banlieues pavillonnaires, orthonormées et codifiées, mais des bords d’autoroute, des zonings, des aires abandonnées, ces à-côtés qui se déploient hors centres urbains. À la fois lointains et proches, ils s’étendent en périphérie de manière hétérogène et quasi-autonome, en dehors du système. Ces zones grises se débent au regard et, par là, autorisent d’autres perspectives et alternatives échappant au contrôle. Elles se transforment en territoires communs et individuels, conscients ou imagés, où tout se révèle possible. Comme la A601, liaison d’autoroute en Province liégeoise, désaffectée faute d’entretien, se transformant tour à tour en aire de promenade, en lieu de stockage des déchets liés aux inondations, en piste de courses.

SITE

Cette possibilité du lieu et la liberté qu’elle octroie, Jonathan De Winter l’entrevoit dans ces systèmes annexes. Il les convertit en territoires d’exploration et de glanage. À la manière d’un archéologue de chantier, il y décèle les traces de notre relation à l’anthropocène. En les extrayant de leur site « d’origine », il les manipule et leur donne une nouvelle dimension dans l’espace d’exposition. Ce qui évolue en bordure du champ de vision s’envisage alors différemment, reconfigurant notre perception de l’espace. Deux lieux se rencontrent – entre site et non site, pour reprendre les termes de Robert Smithson : celui en latence, mystérieux par son invisibilisation, et

celui qui montre et révèle. La périphérie et le centre se superposent et se parasitent au sein de cette occupation éphémère de la galerie, instaurant une temporalité et une corporéité particulière à chacun d’entre eux.

HYBRIDATION

L’hybridation de ces sites, générée par les installations qui les incarnent et les redessinent, prend tout son sens dans la pratique de l’artiste. Le geste plastique y croise les savoir-faire artisanaux, faisant écho aux matériaux composites tantôt naturels, tantôt manufacturés présents dans les œuvres. Déchets, objets trouvés et éléments fabriqués de toute pièce s’emboîtent et se confondent. Par le décalage visuel qu’ils induisent, ils reconfigurent le territoire et se jouent des frontières existantes en accentuant leur porosité. Ainsi, Jonathan De Winter transpose l’hétérotopie inhérente aux zones grises dans le lieu d’exposition, créant un espace à la fois réel et autre. Par ses gestes, il donne à faire l’expérience d’une autre façon de voir le monde qui nous entoure.

JEU

Les zones annexes sont, dans leur fondement, des zones libres favorisant des occupations provisoires, extensibles et en dehors des codes. Par leur déploiement en marge, elles convoquent dans l’imaginaire une multitude de récits, réels et fictifs, où se croisent pirates et ravers. Elles deviennent des terrains de jeu qui racontent un état du monde, dans une atmosphère qui n’est pas sans rappeler une certaine vision postapocalyptique. L’artiste s’empare ici de leurs spécificités, tant esthétique que philosophique, pour les intégrer à ses préoccupations. Il les observe, les arpente et, par un jeu malicieux, déplace le point de vue à la périphérie. Cartographiant l’espace autrement, il sollicite le corps et le regard des visiteurs qui deviennent eux-mêmes systèmes annexes, tels ces îlots périurbains qui, dans leur développement, charrient l’orée des villes.

Céline Eloy



Périphérie, photo Jonathan De Winter

Jonathan De Winter,
En Piste, La Boverie
du 29 août au 7 septembre.
Vernissage le jeudi 28 août dès 18h.

du 12/9 au 4/10/2025
Galerie Flux,
60 rue Paradis, 4000 Liege
info: FluxNews.be



Olivier Pé

Transversale # 2

La vitrine est visible
jusqu'au 24 août 2025
Galerie LRS52
Rue Lairesse 52
4020 Liège

Transversale # 3

La vitrine sera visible à
rue durant tout l'été
Galerie FLUX
Rue Paradis 58
4000 Liège

Laure Prouvost : épisode 1

« Entre décharge et cosmos »

Belle année pour Prouvost (1978) qui est à l'honneur à Roubaix et à Marseille (Mucem et Vieille Charité). Cette artiste pluridisciplinaire fit, entre autres, des études à St-Luc Tournai, représenta la France à la biennale de Venise en 2019, est en ce moment très prolifique et très impliquée dans notre monde.

Dans les locaux de l'ancienne manufacture de Roubaix, Prouvost investit une salle d'expo et lex-salle des machines avec une installation comportant une tapisserie monumentale titrée « Ring, sing and drink for trespassing », prolongée par une sculpture végétale, complétée par des vidéos.

Une tapisserie issue d'un programme informatique

L'ampleur de cette réalisation vous plonge d'emblée au beau milieu d'un univers baroque. De chaque côté, en symétrie, deux tapisseries narratives de 15 mètres, offertes à l'imaginaire de chacun pour qu'il y brode ses propres histoires. L'une contemplant l'autre, enserrant le visiteur entre deux mondes en miroir. Une sorte de cyclorama parcourant espace et temps... Vous voici face à une brocante rabelaisienne, une planète juste après la bourrasque d'une tempête, un lieu voué à l'accumulation des déchets de toutes sortes, un salmigondis d'ustensiles, d'endroits, de matériaux en méli-mélo territorial en télescope chronologique.

Selon le point de vue adopté, l'ensemble est à ressentir de manière antagoniste. Par un bout, voici

l'infini interstellaire générateur qui forma une planète, la nôtre, sur laquelle tout pullule et aboutit à une telle pollution que la nature en crève. Par l'autre bout, l'épuisement des ressources et une surconsommation tentaculaire, anarchique, contagieuse contraint l'humain à découvrir d'autres planètes afin d'y migrer ; peut-être avant de tout reprendre à zéro.

L'imagerie est un brassage visuellement cacophonique d'éléments culturels hétéroclites, d'objets usuels familiers, de phrases à connotations parfois surréalistes (la plupart du temps en anglais ; plus rarement en français) et dans lesquelles la notion de futur est récurrente. Ces aphorismes sont reproduits soit comme imprimés sur des cartels, soit manuscrits à la craie blanche, autrement dit à vocation durable ou à précarité d'effacement soudain. En duel et dualité permanents, le précaire (tels un œuf sur le plat ou une assiettée de framboises nappée de sucre impalpable) et le durable (tels une toile abstraite de Mondrian ou un dessin rupestre) cohabitent. Une façon de nous suggérer combien le culturel appartient à la nécessité patrimoniale et l'usuel au quotidien matérialiste.

Tout cela est figuré de manière réaliste. L'ensemble semble s'apparenter à une perception photographique, nimbée d'une lumière particulière accentuée par la laine même du matériau de base. Lumière apparentée à celle du rayonnement de tous ces écrans balisant aujourd'hui notre journalier terrestre. Elle suscite une atmosphère quelque peu énigmatique, proche d'une sorte de quatrième dimension.



Vue d'ensemble de "Ring, Sing and Drink for Trespassing" © Laure Prouvost

Cette perception n'excluant d'ailleurs pas l'intention manifeste de Prouvost de nous interroger aussi sur sa démarche esthétique : une œuvre d'art, selon le postulat de Magritte (« ceci n'est pas une pipe »), devrait être considérée comme une représentation du réel alors qu'ici, elle se métamorphose finalement en réel puisqu'elle commence ou finit par des éléments bruts tels que de véritables branches et troncs, des fragments authentiques de journaux régionaux. L'ambiguïté étant volontairement latente puisqu'il y a au moins une branche dont le fruit s'avère être... un rétroviseur.

Des courtes vidéos hétéroclites

Deux vidéos complètent cette installation monumentale. La première est une sorte de vision dérisoire d'un type d'info qui n'est pas rare sur les réseaux sociaux. Elle met en scène avec un réalisme plat une jeune femme qui a trouvé un signe divin dans le résultat visible d'un rêve et se persuade de pouvoir en convaincre les plus hautes autorités ecclésiastiques. Elle préfigurerait peut-

être bien un témoignage récent paru en librairie. Celui de Marie-Pierre Planchon, voix météo sur France Inter. Titré « Pour l'amour du ciel », ce livre relate entre autres les relations de son autrice avec l'invisible.

La seconde, davantage intrigante, onirique, sensuelle, se passe comme un songe à travers un tunnel en compagnie d'un grand-père invisible. C'est une quête polychrome érotique à travers un montage complexe de fleurs aux sécrétions voluptueuses, aux coloris fascinants, aux relations tactiles ressenties par un spectateur emporté à travers sensations supposées, oniriques, perceptibles.

Michel Voiturier

Dans le cadre de « Fiesta » à la Manufacture, 29 avenue Lucien Lagache à Roubaix jusqu'au 17 août 2025. Infos : 03.20.20.98.92 ou www.lamanufacture-roubaix.com

L'acier en mémoire, l'art en héritage: "Vestige" de France Feltz et Michaël Nicolaï.



installation, France Feltz

C'est en 2011 que s'éteignit pour toujours la majestueuse alchimie des hauts fourneaux et des aciéries, ce feu qui rendait jadis ardent le sol liégeois. Le glas de cette ère industrielle résonna avec la brutalité d'une cloche en fonte ancienne, entraînant la cité (toute aussi ardente) dans une torpeur résignée. Un spleen sociétal au sein duquel le tissu économico-social se déchira sous le poids de mutations sauvages et sans retour. Cette transformation, pourtant, ne cessa de s'étirer dans le temps, distillant lentement ses résidus heureux, presque quinze ans plus tard, sous une autre forme — une alchimie nouvelle, artistique cette fois — qui s'exprime aujourd'hui dans certaines galeries, comme une réminiscence esthétique du passé.

C'est dans ce contexte désaffecté, aux effluves d'acier et aux couloirs désertés par le progrès, que se développe l'exposition "Vestige", fusion paradoxale — et pourtant féconde — de l'œuvre des artistes France Feltz et Michaël Nicolaï.

Pour les connaître, je dois dire que tout, en surface, les sépare : la fac-

ture, la vision, les outils mêmes... Et pourtant, à l'instar de ces alliages instables qui, dans une coulée de fournaise, s'unissent sans se dissoudre, leurs pièces s'enlacent, se heurtent et se répondent dans une harmonie d'étincelles. Dès lors, sous l'apparente dissonance se tapit une gémellité d'intention, un dessein commun, qui les entraîne ensemble dans l'exploration des zones mortes de notre civilisation.

C'est ainsi qu'un pan entier de la galerie fut repeint avec opiniâtreté et qu'une salle attenante devint une annexe abritant une installation vidéo et sonore aux accents métallurgiques. Des feuilles de tôle froissée, rouillées comme une épave engloutie, y servent donc de réceptacle aux projections d'une fonte incandescente : le métal, encore liquide, s'y affaisse en des spasmes de braise. Difficile de ne pas reconnaître là la main de France Feltz, ancienne décoratrice de cinéma, reconvertie en créatrice polymorphe sous la bannière du Studio Serac K2. Plus loin surgissent, démesurées, les toiles de Michaël Nicolaï : strates de formes géométriques qui puisent dans le constructivisme une force qu'elles prolongent dans la rigoureuse figuration d'un street art radical. Là, des bleus acides entrent en duel avec des oranges saturés, des complémentaires jetées sur la toile dans une explosion de pigments, cependant contenue par une maîtrise de la composition. Ces œuvres conflictuelles en deux dimensions conversent en silence avec les sculptures et installations de France : socles verts ou d'un blanc clinique sur lesquels viennent éclore, tels des champignons irradiés, des formes rouillées ou fluorescentes, parasites issus d'un néo-ready-made concocté à partir de rebuts métalliques.

Deux signatures que l'on retrouve également dans une composition métrique au mur : là, des toiles carrées aux formes mutantes, héritières de la sérigraphie, s'alignent comme des motifs sériels. Des pinceaux et des rouleaux à la fonction pneumatique répandent ainsi des couleurs fauves sur une stylisation d'objets usinés, tandis que du métal fondu et mis en abstraction lyrique, équilibre l'ensemble. Là où d'autres ne perçoivent que le mutisme de pierres crevassées et de tôles détruites, eux y discernent une symphonie flash et amortie : celle d'une matière en puissance, d'un sol encore tiède de pas ouvriers, d'une mémoire en plein effacement mais pourtant encore tenace. Ainsi, Nicolaï peint l'ossature, la carcasse architecturale des lieux — un vaste regard en surplomb, presque abstrait — tandis que Feltz s'at-

tarde sur la texture, les replis de matière, les chairs molles du métal, les graviers et les plantes des terrils, en tant que résistance organique du phénomène.

Leurs visions se télescopent : l'une panoramique, l'autre chirurgicale, mais toutes deux éminemment sensibles. Née de longues errances communes à travers les catacombes de l'industrie défunte, cette exposition à deux têtes révèle une anthropologie sous-jacente. Le parfait retour de flamme coloré d'un monde aboli. De ce fait, "Vestige" ressuscite, à travers ses propres enfants, un passé qui les a eux-mêmes engendrés. Il s'agit là d'un cercle clos où la décrépitude se transfigure en artefacts sanctifiés par l'art. Aussi, aidée du discret Cyprien Grégoire à la production, et des interventions in situ (et à venir) de Pablo Sozyone Gonzalez, Delphine Rama, Charles Gaspard, s'ajoute à cette entreprise une dimension collective, inhérente à l'aventure industrielle. Une sorte de procession d'artistes formant une chaîne esthétique en hommage au bassin liégeois.

Alors, dans cette ambiance saturée mais minutieusement construite, surgit une plastique de l'excès, où la nostalgie se maquille aux néons d'un design choc, où le souvenir s'habille de fluo. Une grand-messe ouvrière avec la D.A. d'Hotline Miami, alliance inédite de brutalité et de grâce, de punk industriel et de street art subversif. Et finalement, c'est peut-être dans ce trop-plein que réside la dernière forme de fidélité à ce réel productiviste devenu cimetière. Car en le poussant jusqu'à saturation dans un dispositif stylistique pulp, les deux artistes sont parvenus à ressusciter ses battements, et surtout — plus important — son sublime chaos.

Jean-Marc Reichart

Une exposition — peintures, installations, objets trouvés à la Galerie Centrale des Arts Urbains, du 7 juin au 11 Juillet 2025.
► Exposition accessible sur rendez-vous > lagaleriecentrale@gmail.com
► La Galerie Centrale
6 Rue en-Bois 4000 Liège

Super Conceptual Pop à la Fondation CAB

En 2000, l’artiste d’origine mexicaine Stefan Brüggemann inaugure son projet « Show Titles », une liste (toujours en cours) de centaines de titres d’exposition, à la disposition de qui veut les utiliser, la seule contrainte étant de recourir à la police Arial Black en majuscules, et de mentionner son nom dans la liste des artistes exposés.

Parmi les multiples propositions (« The New conceptualists », « Smart punk », « Art at the age of extinction », « Continually revealing multiple routes of entry and exit », « Things on the wall », « Make art without hands », « When I shit I look at Andy Warhol’s books », ...), la commissaire Marjolaine Lévy a jeté son dévolu sur « Super Conceptual Pop », un oxymore en apparence, mais qui lui permet de révéler une veine méconnue de l’art conceptuel – car oui, « l’art comme idée en tant qu’idée » n’a jamais été dénué d’humour. Ainsi, c’est un néon de François Curlet, lui qui a souvent désigné sa pratique comme « Arte conceptuel spaghetti » qui accueille le visiteur. Plus loin, un grand tableau de Walter Swennen figurant une peau de banane nous avertit que le terrain s’avère glissant. Et de fait, l’œuvre n°1782 de Martin Creed, qui trône au centre de l’espace, est là pour nous le rappeler : une pyramide composée de 5.000 rouleaux de papier toilette, évocation à peine voilée du travail sculptural de Sol Lewitt. Ce sont aussi des sculptures dérisoires qu’érige Yue Yuan, empilant ses achats au super-

marché sur le tapis de caisse, les photographiant, avant de les voir détruites une fois les produits scannés et payés. Sur un grand mur peint en jaune vif face à l’installation de Martin Creed, celle d’Elsa Werth, « Blind Smile », présente des chaînes de vélo et des câbles formant des sourires, allusion aux « smileys » qui parsèment aujourd’hui nos messages.

Pour autant, et c’est bien ce qui fait l’intérêt et la qualité de l’exposition, il ne s’agit pas de tourner en dérision les principes de l’art conceptuel mais de montrer, ainsi que son titre l’indique, comment la pratique d’un Lawrence Weiner, d’un Joseph Kosuth ou d’un Sol Lewitt, est paradoxalement proche de celle d’Andy Warhol ou de Roy Lichtenstein. Là où le Pop Art s’inscrivait dans une glorification au second degré de la société de consommation américaine, l’art conceptuel questionnait les notions mêmes de l’achat, de la possession et de l’exposition des œuvres d’art. Ainsi Bertrand Lavier donne-t-il les instructions pour réaliser une peinture murale au départ de deux couleurs bleues désignées par le même nom mais commandées auprès de deux fabricants différents – pour un résultat qui démontre qu’une même appellation commerciale peut désigner deux produits qui n’ont rien à voir l’un avec l’autre. Comment ne pas songer aux instructions minimalistes fournies par Sol Lewitt pour la réalisations de ses « murals », qui peuvent déboucher sur des productions très différentes les unes des autres ? Dans le



l’oeuvre n°1782 de Martin Creed

même ordre d’idées, Andy Warhol promettait à chacun et chacune d’entre nous un quart d’heure de célébrité : une photographie de Jonathan Monk portant un écriteau « Peggy Guggenheim » dans le hall des arrivées d’un aéroport, vient rappeler que l’artiste n’est pas seulement en quête de reconnaissance, mais que sa carrière dépend aussi et surtout de l’intérêt que lui portent les collectionneurs et collectionneuses, dont les moyens dépassent, et de loin, ceux des institutions culturelles. « Super Conceptual Pop » nous invite à repenser, avec humour, la manière dont nous percevons les formes les plus radicales de l’art contemporain.

P.-Y. D.

Fondation CAB, Bruxelles, jusqu’au 31/10/2025

Avec : Pierre Bismuth, Stefan Brüggemann, Delphine Coindet, Martin Creed, François Curlet, Camila Oliveira Fairclough, Cristina Garrido, Bertrand Lavier, Leo Luccioni, Josep Maynou, Dan McCarthy, Jonathan Monk, Franck Scurti, Yann Sérandour, Walter Swennen, Elsa Werth, Léon Wuidar, Yue Yuan

LIVRE

VINCENT PEAL. RITUELS DE L’ASIE DU SUD-EST



Un regard qui s’empare de la marge, de ce que les sociétés ne veulent pas voir, un look, une dégaine et un esprit rock urbain, l’esthétique anti-conformiste d’un photographe qui affirme un langage visuel immédiatement reconnaissable, sans concession, radical, politique et poétique : après deux livres renversants, d’une percussance sans égale (*Bruxelles Ville Ouverte* et *World News*, publiés aux Éditions du Juillet), le photographe belge Vincent Peal expose son nouveau travail dans un ouvrage saisissant, *Rites et cérémonies en Asie du Sud-Est* (Timeless Editions). A l’occasion du lancement du livre, une exposition se tient à la Chapelle du Grand Hospice jusqu’au dimanche 30 mars, un lieu magique en résonance avec l’univers présenté.

Après avoir fondé le groupe électro-rock Emma Peal, célèbre pour ses concerts-happenings dans une veine underground, Vincent Peal abandonne sa carrière de chanteur, se tourne vers la photographie, la vidéo. De Bruxelles aux quatre coins du monde, ce voyageur atypique rend visibles les marginaux, les SDF, les laissés-pour-compte, rend hommage à une humanité bigarrée, cosmopolite, aux multiples formes de l’identité, réalise des portraits d’une vérité crue, capte les acteurs de l’ombre de la vie quotidienne, des scènes de rue, dans les Marolles, à New York, Berlin, dans les bidonvilles de Bombay, dans les quartiers interlopes des mégapoles. Caractérisée par une approche immersive, par l’empathie, la générosité envers ce qu’il photographie, son esthétique aux couleurs vives uppercute les spectateurs et s’avance comme radicalement politique. Son œil devient

une arme qui nous montre l’envers du décor, les cohortes de « clochards célestes », la pollution des plages en Afrique, la violence du système qui génère de plus en plus d’exclus, d’indésirables dès lors qu’ils ne servent plus le Moloch néolibéral.

Photographe du corps tatoué, meurtri, défoncé, travesti, amputé, explorateur de la diversité des sociétés contemporaines, Vincent Peal entre en dialogue avec des êtres qu’il rencontre, élève la photo au rang d’un rituel des visages, pose un regard décalé sur les habitants du « décalé ». Avec *Rites et cérémonies en Asie du Sud-Est*, il nous plonge dans des carnets de voyage, des photographies de pratiques religieuses, de crémations, de sacrifices, de pénitences. Ayant voyagé durant en an à travers l’Asie, de l’Indonésie aux Philippines, de l’Inde à la Malaisie, il a photographié du dedans, avec amour, avec une proximité troublante, les médiums spirituels Tatum de Bornéo, les cérémonies de transe, de possession, les crémations sur le bord du Gange, les flagellants lors de la Semaine Sainte à Manille.

Au travers de cette photographie à la fois documentaire et formellement stupéfiante, au travers de ce témoignage anthropologique sur les croyances qui animent les communautés chinoises à Bornéo, les hindouistes, les sociétés animistes, le catholicisme des Philippines, Vincent Peal charge l’acte photographique d’une dimension rituelle en phase avec ce qu’il capte. Il nous projette dans un univers où la beauté épouse la violence ritualisée, codée. Ses photographies nous balancent les danses entre vie et mort, les rites funéraires complexes chez les Torajas d’Indonésie, les pratiques de pénitence, d’exorcisme des mauvais esprits, les voyages pour accompagner les défunts dans l’au-delà ou encore les rites de villageois au Nord de Manille célébrant, lors de la Semaine Sainte, la Passion du Christ et sa résurrection, des rites au cours desquels les officiants, partageant la souffrance du Christ, se flagellent, portent des couronnes d’épines et, parfois, se font crucifier. Au nom de l’orthodoxie, l’Église catholique critique et désavoue cette tradition. La violence des automutilations éphémères, des scarifications corporelles afin d’apaiser les esprits, de laver les dettes spirituelles, les mortifications de la chair, les aiguilles, les lances, les brochettes qui transpercent la peau, les joues, la langue, les sacrifices de buffles chez les Torajas afin que les bovidés escortent les morts dans leur royaume, les cérémonies de prières sont photographiés sans distance ni jugement, sans esthétisation ni faux-semblant.

On pourrait déceler des passerelles, des raccords (esthétiques, symboliques, anthropologiques) entre les tribus urbaines, les rituels des subcultures en Occident, les Carnavals sauvages des Marolles que Vincent Peal photographie et les cérémonies religieuses, spirituelles des peuples d’Asie du Sud-Est. Mais, par-delà des analogies entre pratiques, des différences cruciales se creusent entre des régimes de pensée, des manières de croire, de vivre et de mourir que tout sépare. Ni le sens ni les fonctions des scarifications, des modifications corporelles ne sont les mêmes : l’organisation sociale, les schèmes de pensée qui dominent le naturalisme de l’Occident sont fondamentalement différents des creusets spirituels animistes, hindouistes, syncrétistes dont Vincent Peal rapporte des récits visuels. Bien qu’étranger, bien qu’outsider, il a gagné la confiance des populations auxquelles il s’est ouvert, dont il a recueilli les manières de se rapporter au cosmos, aux non-humains, aux morts, de dialoguer avec l’invisible, avec les esprits des animaux, des fleuves, des forêts, des absents. Fabuleux travail qui nous mène au point de rencontre du corporel et du spirituel, les photos, la vidéo composant *Rites et cérémonies en Asie du Sud-Est* laissent affleurer l’invisible à même le visible, délivrent comme un voyage initiatique sur les terres du sacré.

Il faut être un peu chaman pour réussir à entrer en contact avec le chamanisme, avec les pratiques de transe, afin d’être en mesure de délivrer aux spectateurs une expérience sensorielle en l’immergeant dans l’ailleurs. Une œuvre éblouissante et salutaire qui en appelle à la préservation de ces cultures à l’heure où, mue par un appétit de destruction mortifère, la mondialisation effrénée met en péril la richesse symbolique, culturelle et la subsistance des peuples autochtones.

Véronique Bergen.

Vincent Peal, Rites & ceremonies of South East Asia, Livre *Rites & ceremonies of South East Asia*, Timeless Edition, texte en français et en anglais, disponible sur le site de Vincent Peal : www.vincentpeal.com <https://www.vincentpeal.com>

Retour aux origines à la New Space

***Soupe Primordiale* de Caroline Mesquita et Martin Belou était visible jusqu’au 14 juin 2025 à la New Space. Les deux artistes établis à Marseille ont conjugué pour la première fois leurs univers afin de proposer une version douce et poétique sur l’émergence de la vie.**

Martin Belou, déjà invité en 2016 par la *Space*, s’intéresse aux formes organiques et aux éléments délaissés. Lors de ses déambulations, l’artiste a pour habitude de glaner, de ramasser et de collecter des matériaux végétaux et minéraux aux structures brutes. Ces trouvailles sont les fragments d’un langage plastique qui compose ses créations. Caroline Mesquita travaille, quant à elle, la céramique et le laiton, qu’elle soumet à des processus chimiques d’oxydation pour altérer leurs couleurs et leurs textures. Ces transformations produisent des surfaces patinées, aux tonalités allant de l’ocre au bleu, du vert au noir.

L’idée de produire une installation commune habitait les deux artistes depuis longtemps. Elle était nourrie par leur affinité artistique mais surtout, par leur expérience de vie partagée et de la parentalité. L’invitation de la *New Space* a fait office de catalyseur : elle leur a permis d’unir leurs pratiques pour explorer artistiquement les origines de la vie et du commencement. Le point de départ tient en réalité à une expérience intime très précise : la naissance de leur enfant, il y a un peu plus de deux ans. « C’est un événement qui nous a tous les deux évidemment transformés et nous avons pensé que cela pouvait être un point départ intéressant pour réfléchir à l’expo : l’idée d’un commencement, d’un départ, l’origine du monde et aussi l’origine de la vie », expliquent-ils. « On a beau savoir que la vie est un miracle, le vivre nous a profondément marqués. On oublie trop souvent à quel point tout cela est précieux et magique. »

L’installation *Soupe Primordiale* qui résulte de leur association prend la forme d’un paysage suspendu dans l’obscurité de l’ancien entrepôt. Présentée sur un socle blanc qui semble flotter au milieu du néant, elle accueille des formes organiques issues du monde végétal et minéral comme des coquillages, de la chaux, du bois, du laiton, de la pierre. Ce mélange alchimique coexiste avec



des figures totémiques oxydées dans les tons de l’ocre, de l’émeraude, du charbon et de la nuit. Ces témoins silencieux de la naissance du monde occupent l’espace telles des cellules vivantes parmi un réseau de branches évoquant des neurones, des racines ou des systèmes veineux qui s’entrelacent. L’espace apparaît alors comme un terrain d’expérimentation : celui d’une combinaison entre l’eau, le métal, la cendre et la lumière.

La douceur de cette soupe originelle est rehaussée par des éclairages discrets et circulaires, réalisées notamment avec des végétaux, et qui flottent comme des corps célestes ou des œufs cosmiques, trouant l’obscurité de l’espace. « L’installation fonctionne comme un paysage », précisent-ils. « Il y a des sortes d’arbres qui forment des boucles ainsi que des auges et une foule de petits et de gros organismes comme des gamètes. On voulait créer un flottement, une sensation d’hésitation entre le microscope et le télescope, entre l’infiniment petit et l’infiniment grand ».



Ce dialogue entre les deux artistes débouche sur un mythe contemporain des origines. Il s’inspire librement de certaines théories scientifiques sur l’apparition de la vie comme celle d’Alexandre Ivanovitch Oparine selon lequel la première cellule serait sortie d’une soupe primordiale. Mais, c’est davantage pour leur pouvoir d’évocation poétique que pour leur rigueur théorique que ces supputations ont intéressé Belou et Mesquita.

En effet, *Soupe Primordiale* invite à s’imaginer ce que fut le premier souffle, le premier frémissement de la vie. C’est une invitation à ressentir le mystère du commencement. Un mélange de douceur et de fragilité mais aussi de complexité et de force inexplicable.

Marjorie Ranieri

STU MEAD. AU PAYS DES CONTES DE FÉES

Créées par Annabelle Dupret, axées sur la publication d’artistes en marge, d’outsiders, d’irréguliers inclassables, sur le dialogue entre les œuvres et des textes critiques, les éditions OR BOR réalisent des ouvrages singuliers, explosifs, d’une beauté formelle absolue. Au nombre de celles et de ceux qui sortent du cadre, dont les œuvres graphiques interrogent les dessous du réel, les zones taboues, la folie, la mort, Annabelle Dupret a publié entre autres Alex Barbier, Thierry Tillier, Olivier Deprez (avec un texte d’Aarnoud Rommens), Tony Musturi, Jacques Lennep, Anne Van der Linden, Jan Bucquoy, Elke Tangeten, Joseph Lambert, Marie Bodson, Gabriel Evrard, Martes Bathori, Messieurs Delmotte, Jean-Michel Bansart.

Présenté par Xavier-Gilles Néret, le dernier ouvrage est consacré à l’artiste américain Stu Mead dont l’univers explore des thèmes tabous, met en scène sous une forme souvent grotesque le

substrat des contes de fées, les pulsions du champ inconscient et l’envers de l’*American way of life*. Né en 1955 à Waterloo dans l’Ioawa, souffrant depuis sa naissance de troubles neuro-moteurs, travaillant à Berlin depuis les années 2000, le peintre, l’illustrateur, le graveur Stu Mead se nourrit d’un brassage d’influences allant des comics underground américains (notamment Robert Crumb), des pulps, de la culture populaire à la peinture contemporaine (Hans Bellmer, Balthus, Picasso, Henry Darger...). Pulvérisant le bon goût, les codifications anthropologiques, les bien-séances morales et esthétiques, au fil de saynètes aux couleurs vibrionnantes entre Grimm, Lewis Carroll et une mythologie personnelle onirique, Stu Mead nous confronte à la liberté illimitée de son imaginaire, en dehors de tout propos didactique, de tout manifeste.

La vingtaine de peintures qui rythme le livre se présente comme une cristallisation de rêves

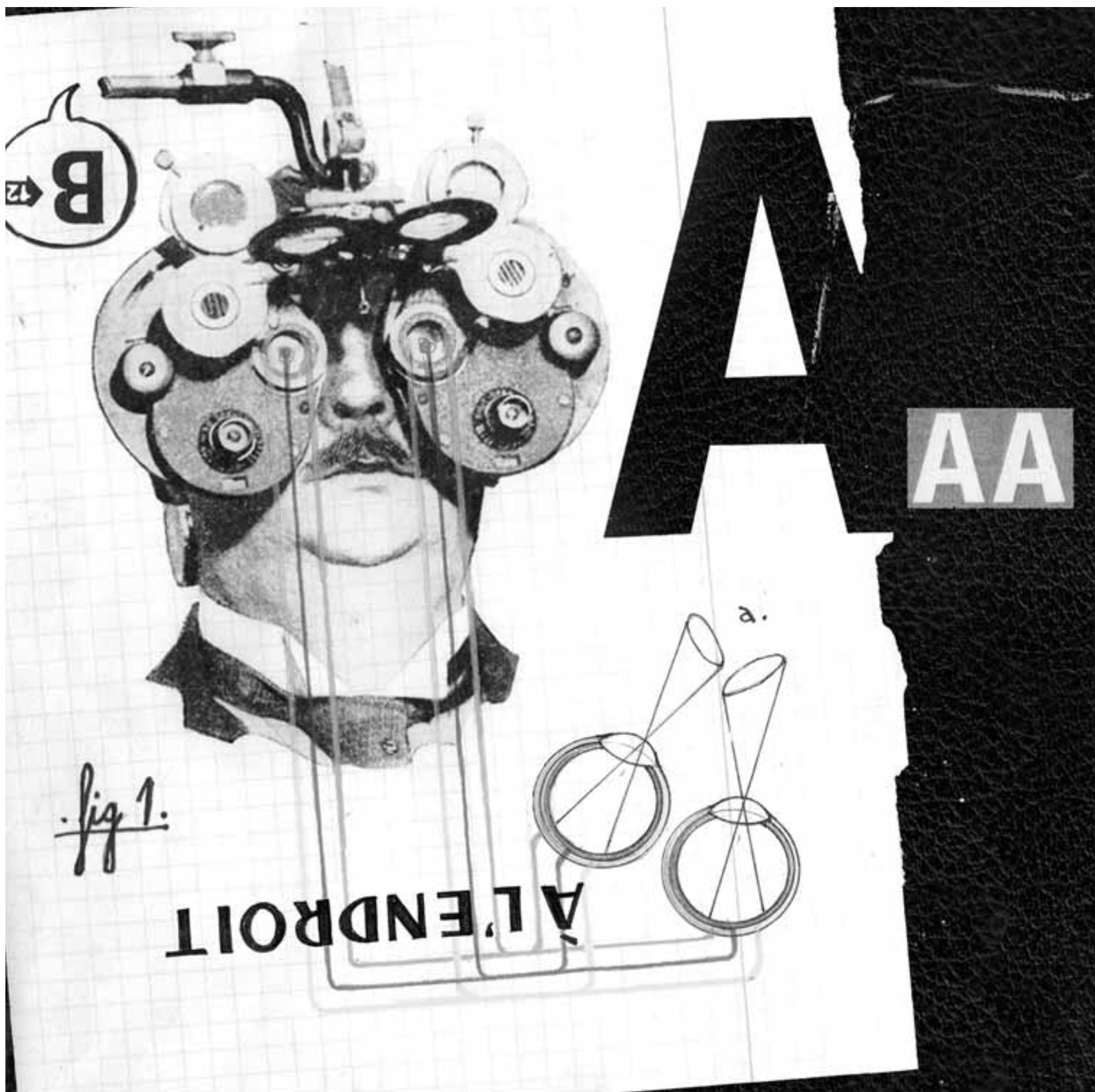
éveillés, comme la matérialisation visuelle de fantasmes peuplés de nymphes entre perversion et innocence, de voyeurs, de fillettes exhibitionnistes défiant l’autorité, la Loi, la religion. Les motifs bibliques, les contes du *Petit Chaperon rouge*, de *Blanche-Neige et les sept nains*, du *Petit Poucet* donnent lieu à des réinterprétations qui font voler en éclats les verrous de la censure psychique et morale, de la bienpensance. De la nymphette chevauchant un cygne, jouant Léda et le cygne au trio des trois jeunes filles qui, contemplant la tête décollée de Saint Jean-Baptiste, reproduit la célèbre image des trois singes de la sagesse se bouchant les yeux, la bouche, les oreilles, de la scatologie ingénue version Comtesse de Ségur à la co-présence de Lucifer et d’un poster de Jimi Hendrix, d’un homme balancé par une femme au bas d’escaliers dans une ambiance à la Bruno Schulze à la revisitation érotique du rituel d l’hostie, Stu Mead sort de son chaudron mental des contes lubriques, humoristiques, un théâtre de la

cruauté croisé à la sphère ludique du simulacre. Hautement satiriques, suscitant le trouble chez le spectateur, décapant les piliers de la foi, les normes sociétales en révélant leur hypocrisie, ses tribus de chimères lui ont valu de nombreuses controverses. La contre-culture des comics américains se voit fécondée par Perrault, les frères Grimm, *Lolita* de Nabokov et éclaboussée par les eaux bibliques de l’innocence et de la tentation avec un zeste de syndrome Peter Pan.

Véronique Bergen.

Stu Mead l’indomptable, présentation par Xavier-Gilles Néret, Édition bilingue français-anglais (texte traduit par Lucas Faugère), Éditions OR BOR, 24 p., 15 euros.

www.orbor.be



05.07.2025 → 03.08.2025
VERNISSAGE LE SAMEDI 5 JUILLET 2025 À 18H00
RUE VIVEGNIS 234, 4000 LIÈGE

NEW
SPACE

ROMAIN CROWET
& JOÉ FORTUNÉ
[LOST NIÑOS]

À L'ENDROIT



Major Partner: **uhoda**

Crédits : collectif LOST NIÑOS

Graphic design: NNstudio

Chronique 31

Aldo Guillaume Turin
Victor Erice, John Murphy, Mireille Liénard, Ho Tzu Nyen, Djos Janssens



UN TEMPS SANS AGE

Trente années – pas moins – séparent dans la carrière de Victor Erice, l’un des plus grands cinéastes espagnols, cette expérience d’un embaumement pictural que fut *Le songe de la lumière* des images, aussi imprévisiblement en devenir que desserrées de l’étau propre au récit traditionnel, de *Fermer les yeux*, son dernier film en date. Trente années de normes établies face auxquelles l’auteur, silencieux et jamais oublié de la critique, s’est interrogé sur son art, sur les pouvoirs menacés qui étaient les siens. Une distorsion injuste s’est manifestée, un assombrissement dans le monde du cinéma désormais soumis au formalisme. Du coup, comprendre les émotions qui s’emparent du spectateur ne peut avoir de corps que si l’œil se détourne des pures formules d’exploitation dont beaucoup de films accréditent, et en ces jours de plus en plus, les modalités esclavagisées du langage. Esclavagisées parce que tenues de se plier au double régime de rendement sur affaire et d’esthétisation des sources visuelles.

Erice ou l’impossibilité de tourner : tel serait le profil. Et tel, le résumé d’un temps long qui fit espérer la survenue de la dernière main, du dernier secret perdu que seul un héros pressenti aurait charge de retrouver. Non. On se trompe. Les freins imposés – il y en eut à foison, notamment pour interrompre le chantier de *La Promesa de Shanghai*, esquisse de film admise au titre de substrat métamorphique dans la réalisation récente – furent avant tout ceux des conditions actuelles de production, du marché à vrai dire, mais Erice, lui, n’a guère envisagé que d’étendre le diamètre du cercle à l’intérieur duquel continuent de veiller et sa pensée cinématographique et la somme de quelques principes – d’imagination, de composition – que même contraint à l’abstinence, et donc à la non-fabrication d’un film, il lui revient de maintenir à flot. Se trouver exilé, si cela isole, ne permet pourtant pas de croire à un naufrage. *Fermer les yeux* (le film s’achève sur un gros plan, celui d’un amnésique à qui l’on vient de montrer qu’il fut jadis un acteur de renom, on le voit alors baisser les paupières) est ainsi une fiction, plus exactement une fiction et son miroir, et simultanément une sorte de palimpseste désaffilié de tous les jougs productifs puisque sous-tendu par ce que l’on pourrait définir comme le stade fantomatique où coagulent plusieurs projets inaboutis, pareillement démantelés. Parmi eux, il vaut de le noter, mais quel dommage en ce qui concerne l’histoire générale du cinéma, l’idée de donner forme cinégénique à un écrit de Jorge Luis Borges – on suppose que c’eût été un faisceau de séquences inassimilables par la raison. – D’où le fait que l’on ne peut s’empêcher de hasarder que dans l’abandon subi, il y a l’exemple d’une liberté intérieure la plus absolue – quelque chose de l’ordre d’un desembourbement qui se résoudrait en travail. Ce dernier bâti sur le manque, sur les aspects prismatiques du motif de la projection au sens où on l’entend quand il s’agit de déclencher un rai de lumière perçant l’obscurité d’une salle, avec un écran comme impact ultime. Et que l’on découvre que *Fermer les yeux* a pour objet principal le comment d’une disparition, ce que traduisent le personnage amnésique puis cette projection réelle à laquelle il assiste. Un au-delà du temps s’installe, redevable au souvenir des liens instaurés mystérieusement avec le support cinéma ou avec, vestiges nimbés d’un singulier éclat rédempteur, de rares portraits-photos à valeur toute symbolique. Quoique opposément intimiste.

Les étapes d’une recherche d’un disparu que conte *Fermer les yeux* soulignent les effets de mémoire de presque tous les personnages : ils deviennent l’écho incarné de ceux émis par des films non mis en scène, autrefois ou naguère chez l’auteur, renvoyés qu’ils sont au statut d’images en suris. Films qui un à un dans leur chrysalide et tous empreints du même souci de s’ajuster entre eux relaient un état originaire du cinéma. Celui-ci maintenant se perçoit comme cerné de zones d’approche labiles, de dispositifs de réalisation aléatoires, ébauchés à l’ombre d’un rapport personnel au monde, hardiment mais le plus souvent incomplètement. Voilà sans doute pourquoi, qu’il s’agisse de ces personnages ou des situations les confrontant à un passé éthéré, tout ici, au tamis d’incessantes correspondances, rend sensible à un état de précarité venant recouvrir des moments qui, rêveusement, se déroulent, se chevauchent, se renversent, jamais frontaliers entre eux comme ils le sont lorsque des exigences narratives les ordonnent. On assiste à l’extraordinaire convolution de plusieurs de ces moments. Un exemple majeur en est offert au début au moyen d’un leurre : au commencement se situe un film prétexte, antérieur au film que l’on a su être celui d’Erice, moins un film dans le film qu’une forme d’adresse que son style sature d’une connotation classique poussée à l’extrême bord du pastiche tout en relevant d’une évidente expérimentation mentale privée du besoin de prendre recul. Ce n’est qu’ensuite, à la faveur d’une collision entre des durées différentes, que se dessinent des strates creusées à même les réminiscences, lesquelles se signalent comme loin de vouloir donner du contexte. Non seulement le travail au piqué porte sa cause en relais de souvenirs d’autres travaux, sans chercher à en faire le commentaire, encore remonte-t-il jusqu’aux racines du cinéma pour rappeler les figures centrales de Josef Von Sternberg et Hawks là même où, à peine apparues, les images aussitôt se dissolvent et ne se rendent plus présentes qu’en esprit.

Affublé d’un ciel bleu léger comme la gaze, Paris en ce printemps 2025 est assailli de brusques vagues de chaleur qui, au matin encore, étaient imprévisibles. Marcher change à peine cette sensation d’une vitesse accélérée des saisons, demain sera déjà la fin de l’été loin à venir. Dans ce cas, franchir l’entrée de la galerie tenue par Bernard Bouche offre une transition hors catégorie au milieu de cette saisie rapide du temps. Ce fut l’occasion d’un détour sur le chemin, le motif en était que quelques œuvres de John Murphy s’y retrouvaient, elles que l’on a du mal à rencontrer alors qu’elles tranchent net avec beaucoup de productions alimentées par la norme, l’argent et le spectaculaire.

C’est une plongée dans le souvenir que cet accrochage où voisinent comme des avertissements à un lecteur : mais un lecteur assidu, un connaisseur, puisque Murphy, cette fois encore, ordonne une sorte de cérémonie après s’être acquitté personnellement de sa minutieuse préparation, et qu’il demande que véritablement l’on sache tel nom d’auteur, tel titre à tout le moins. Les livres qui s’isolent sous les verres qui les enferment offrent à voir une fort peu commune exemplarité, et pourtant ils relèvent du plus grand nombre puisque, tout à fait séparé de l’ascèse disciplinée dont à présent ils témoignent, un tirage a été leur sort commun. Mais on ne retient ici rien de cette dynamique, et d’ailleurs elle est lointaine, étant donné que ces livres, outre les sujets qu’ils abordent, pourraient être lâchés au bord du vide, ne laissant de probables traces immatérielles qu’à travers d’autres livres, ou de caractéristiques qu’à la mesure du degré de résistance opposé par eux à leur versant reproductible. Voici que ces livres – il y a *L’A B C du cinéma*, ouvrage tout de défense du poétique signé Blaise Cendrars, et *Cinéma total* dû à René Barjavel, à une époque quasiment précritique de l’histoire du septième art – se conquièrent sur la dissémination de plus en plus incontrôlable de références en tous genres. Mais également d’objets, de perspectives, de données, de chiffres – éléments d’un tout difficilement éprouvables, agents d’une continue représentation mythologique des choses simplement existantes et des liens avec un écrit, un film, une toile de Baselitz, quelques photographies de vacances même. C’est pourquoi leur figure cette fois est tabulaire, affiche le mur où elle apparaît autant qu’elle s’affiche. Indociles – par cette façon d’adopter la verticale, de magnifier l’espace entre regard et objet – à la fois au charme prétendu des publications anciennes, celui que l’on dit plus vrai que nature, et à la sur-signification enveloppant le faire-valoir culturel, ces livres se montrent comme à nu tout en rappelant, associé à leur aspect, leur intimité à eux-mêmes. Il est à supposer que, comme il le fit auparavant autour d’*India song* de Marguerite Duras en redensifiant au plan photographique ce que ce film avait lui aussi densifié par raréfaction de la prose (on parlerait plutôt d’araselement), Murphy a voulu corrompre l’idée de représentation. Celle-ci, qui arrache la conscience à ce qui la génère, devait peut-être à ses yeux ne plus être rabattue sur du révolu – et faire place à une image des choses où la « première fois » de leur découverte, cet absolu, mute à plein et se raccorde à la souvenance. En conséquence de quoi, il se passe que l’ordre du visible cesserait de couvrir un champ surtout fauteur de relégation : « Ce livre que je vois, je le revois, je ne l’avais pas oublié, même je puis aller plus avant et je le reconnais. »

Il est des artistes, nullement indifférents aux difficultés, obstacles et sombres failles surgissant entre soi et le monde, pour lesquels le désir de faire œuvre, de s’expliquer avec les faits du jour et les faits de la nuit, reste lié aux circonstances qui furent et demeurent leur propre vie. Les malentendus, cause de tant de souffrance chez beaucoup, de tels artistes ne les rejettent pas, ni les mystères, ni la sorte de dépendance provoquée par l’acte d’être cette seule existence, ce seul besoin de se dire. Pour autant, leur rapport avec ce qui tire vers le passé, celui à la source de leur dedans si l’on peut dire, on remarque qu’il n’ouvre d’accès à leur attention qu’au moyen d’obstinations répétées parfois jusqu’au vertige.

Ainsi les travaux de Mireille Liénard. Peut-on en approcher sans ressentir leur liberté d’inventer ? Les terres nourricières du lieu natal, ce furent pour elle ces déploiements de signes trouvés au milieu des pages d’atlas anatomiques, ceux-ci appartenant à un père médecin et qui ne s’éclaircissent sur leur teneur qu’en contradiction avec leur parole. Le choix, mettons la volonté de comprendre n’ajoute ni ne retranche rien au sentiment d’être « à part », et tourner ces pages si éloquentes mais aussi les plus crues sur la condition humaine ne devait pas conduire l’artiste sur uniquement les voies de l’analyse. Comprendre ces images impliqua de faire une force de leur puissance de pénétration à l’intérieur des pensées, en dehors de l’axe dont leur savoir suggérerait qu’on s’en remit au pourquoi des organes dénombrables et du sang réparateur ou empoisonné. Il n’est pas question de flou dans l’entreprise d’exercer des volumes où, littéralement, se dépece l’appréhension première des formes, lorsque Liénard sculpte la matière – plutôt l’inverse. En fouillant la vérité que comportent les géologies de parties du corps tyranniquement les plus indispensables à la survie, à sa prépondérance sur le non-être, elle ne consent pas au symbolisme dont on sait qu’il trahit l’identité de nature. Cette blancheur du plâtre, ces notations d’un rouge flambé se fondant au labyrinthe des bas-reliefs, des volumes

traduits en autant de là-bas d’une impressionnante étrangeté retiennent l’œil par tout ce qu’ils détaillent : un élément de clôture donc, non un effet de transposition illustrative, et c’est bien là la preuve d’un engagement qu’on découvre. L’obstination, c’est cela. Ne chercher qu’en esprit à l’aide des outils de la discipline scientifique aurait voulu qu’une autre démarche se manifeste. Au contraire ces embrassements de matière défient la raison, celle-ci n’étant qu’un retrait face aux fluides du vivant, à la violence liée à la sensibilité tactile. Les enjeux diffèrent. Enjeux ? Ces volumes : plutôt un immense étonnement. Ou bien l’indice d’une connivence, au-delà mais également au cœur de la matière, celle entrevue autrefois, celle active aujourd’hui, avec une puissance d’inconscient. Jusqu’à ce qu’une légèreté inattendue parvienne à s’emparer de l’univers des formes, les dédoublant d’intimité et confirmant leur inhérence au corps, seul un point aveugle aura soutenu cette tentative d’enrober le visible dans sa part secrète.

Visiter une exposition provoque toutes sortes d’opérations de pensée ; cependant le pouvoir émotionnel qui parfois en émane fait vivre sujets et thématiques autrement et, du coup, des œuvres où prévalent certains angles d’attaque liés à une époque, curieusement passent. Encore que nul créateur ne soit tenu à désigner du politique, l’entrave peut, là où il en aurait la velléité, survenir pour le déclasser. Symétriquement, on peut se retrouver soudain mis face aux problèmes fondamentaux de la création artistique. Il arrive aussi que les circonstances à l’origine d’une œuvre – un fait social, un fait historique –, surtout s’il s’agit d’une société distincte de celle s’adonnant à les montrer, fassent rejaillir au plus fort la question de l’urgence du présent. Il s’ensuit un choc – car c’est un choc et, s’il déséquilibre, s’il bouleverse, il vivifie aussi. Et telle est l’extraordinaire formulation de la violence de la mémoire coloniale dans *One or Several Tigers* du Singapourien Ho Tzu Nyen, récemment présenté au Mudam du Luxembourg. Sur son versant manufacturé, tout ici rappelle, dans ce travail qu’un théâtre de marionnettes traditionnel relaie par instants, les composantes de la boîte noire : mais on s’aperçoit que c’est dans le but de la faire oublier. Deux écrans d’une taille monumentale forment le vaisseau de dehors la lumière qu’ils diffusent, ces écrans se toisant tandis que les images qu’ils animent font droit, plus qu’à un aller et retour entre elles, à de réciproques condensations, un faisceau de projections fantomatiques qui élabore tour à tour leurs alliances au fur et à mesure de leurs dramaturgies. On voit se répondre devant soi des entités jumelles quoique différentes, munies d’une étincelance parfaite – invention à part entière, le volet ordinateur propose une modélisation affilée. Cette succession de mouvements qui roulent, puis patinent avant de repartir ont pour supports un tigre de Malaisie aux couleurs or et feu et, renversé par son apparition soudaine dans une jungle agitée, au milieu de ses porteurs, des condamnés qu’il entraîne à sa suite, l’architecte irlandais George D. Coleman. Tiré d’une lithographie du dix-neuvième siècle, l’épisode – authentique – narre, nonobstant la richesse de l’observation et la justesse du transfert d’un médium classique à un actuel, aussi bien un contexte de domination soupçonnable que la fabrication des images auxquelles on assiste. Deux modes d’agression se confrontent. Une voix qui simule un ton incantatoire et soulage de la tension extrême où l’on est plongé a pour mission d’accompagner les préparatifs de l’énorme bête, avant l’attaque, faussant la ressemblance d’une violence avec une autre.

Lors d’un entretien, Djos Janssens à qui l’on demandait comment il abordait les sujets qui le sollicitaient à travers sa pratique, précisait : « Toutes mes œuvres sont des questions sans réponses directes. » Pour le comprendre besoin est de prêter attention à la faillibilité du discours à égalité des cadrages et des mises en scène de ses images. Quand il s’agit d’objets, même si leur proximité est dominée par un apport sensoriel certain, le problème demeure identique, et les chances d’éclairement semblent là encore reculer, évoquer un horizon hors d’atteinte. Les mots dont il frappe ses tableaux alertent de leur côté sur les tropismes que le lecteur, que le regardeur y projette – ce qui, en vertu d’un délai ou d’un retard causé par la réflexivité que ces mots lui opposent, accentue comme un péril. Toutes ces traces sont affectées d’un tremblement et il n’est pas rare que l’impression, tout à fait relative, de parcourir un plateau de studio rempli d’accessoires, des illusions, rien de plus, s’impose. Vacillement ou va-et-vient du langage interdisent d’envisager les œuvres comme un simple corpus. Adossé à la question de ce que cristallise l’univers contemporain des médias, leurs décalques sans fin, Janssens, qui pointe l’imposture derrière les rêveries de maquettes et de prototypes virtuels, façonne une surimpression volontairement suspendue aux standards, aux clichés courants. Il ne les malmène pas, tant s’en faut. Sans doute considère-t-il le langage avec distance et le juge-t-il incapable d’investir un espace en vrai – voilà pourquoi il revient selon lui à la négativité de conduire l’expérimentation artistique à évaluer les utopies que les phénomènes d’aliénation engendrent au cœur du désir humain. Et non à leur trouver une clé.

la ZENTRALE est une maison, une ferme ouverte aux possibles



Aux confins de la nature, de l'art et de la culture, la ZENTRALE Kunst und Kultur située à Busch (Lontzen), en Ostbelgien, est à l'origine une ferme rurale, classée monument historique — son corps de de logis arbore la date de 1699. Avant de rénover l'édifice en ateliers et espaces de résidences artistiques, Tanja Mosblech, artiste peintre, et Alex Grablowitz, y organisent pour la deuxième année consécutive une exposition collective et une série de performances et concerts, à l'occasion de trois week-ends (les 31 mai et 1 juin ; 7 et 8 juin ; 14 et 15 juin).

Art plastique, performances et musique : un aperçu du second Micro Festival de la ZENTRALE Kunst und Kultur (Lontzen - Busch)

Au milieu de la campagne, la ZENTRALE est une maison, une ferme ouverte aux possibles, aux vents. Ses murs recèlent autant les strates des siècles qu'ils s'offrent aux oeuvres nouvelles. C'est que le temps y oeuvre lui-même, s'y éprouve et se donne en présent. La campagne n'est pas seulement autour de la maison : elle vit dans la maison ; la campagne y pénètre, engage son paysage, mélange sa lumière aux pierres, matériaux, délabrements ; la campagne s'entrelace aux créations. La maison est vivante — elle est faite, comme par nature, de plusieurs maisons et de l'art au-dedans, qui se niche à l'étable, dans la cour intérieure, ou au faite du grenier. Entre la maison et les oeuvres qui s'y abritent, et y habitent pleinement, une fusion d'ordre organique, opère.

L'exposition collective réunit onze artistes dont les oeuvres sont invitées à s'intriquer dans l'espace de la maison. Les affiches et photographies de Titanne Bregentzer (BE) célèbrent le quotidien et révèlent une poétique du rien et de la fragilité du moment. Hyesug Park (DE) expose des céramiques et sculptures, explorant les thèmes de la nature et de la transformation. Nathalie De Corte (BE), dont les oeuvres rendent grâce aux instants de transfiguration de la nature, réalise de grands formats à même les murs de la Zentrale. Lindsay Nadeau (BE) et Marietta Dobbstein (BE) présentent également leurs peintures.

Par ses installations, Helene Picard (FR) réunit peinture et vêtement, faisant émerger des espaces théâtraux qui interrogent le paraître et ses divers états — dissimulation, travestissement ou volonté d'être vu. Florence Marchand (BE) expose des pièces de broderie, de tricot, de crochet, en partie réalisées avec des matières de récupération ; ses créations sont également présentées lors d'un défilé [le 7 juin]. Le métier à tisser et les objets textiles de Hajnalka Sihelnik (BE) témoignent d'une mémoire du geste, entre art et artisanat. Portraits et corps de femmes, les feutres de Marie Van Roey (BE) dialoguent avec les sculptures de Dorine Hulshof (NL), qui interroge la perception du corps féminin, depuis les déesses mères jusqu'aux femmes contemporaines.

Andrea Radermacher-Mennicken (BE) détourne des objets domestiques et contraste les matières, avec notamment des sculptures et des impressions sur éponge. Elizabeth Hoak-Doe-ring (CYP/USA), artiste visuelle, autrice et chercheuse, dont les travaux portent sur le graffiti moderne et ancien, présentera le fruit d'une résidence à la Zentrale, en amont du festival.

Le collectif Les Rayons (BE) interviendra, à plusieurs reprises, avec la performance « Poétesses Cyborg » [les 31 mai, 8 juin et 15 juin]. Alexia Creusen, Maud Dallemagne et Kathleen Vossen hybrident les images et les mots au coeur de dispositifs légers et poétiques, pour créer des espaces d'échange et de partage, comme par exemple avec Vous êtes ici (2022, Art Au Centre #9), où leur poésie se déclinait à la fois à la feuille d'or, sur les vitres d'un cortège de voitures, et en petits formats risographiés, ou avec Espaces ver{t}s (2023, Art Au Centre #11), conjugaison vivifiante d'un lieu de documentation et de convivialité, d'une édition de sérigraphies et de poésie sur vitrine.

Dans un génereux esprit de rencontre, la ZENTRALE propose également, chaque weekend, un programme musical porté par des artistes internationaux. Mali Liv Golda (DE), jeune auteure-compositrice-interprète issue du conservatoire d'Amsterdam, ouvre la scène musicale de ce Micro Festival avec un projet indie-pop pétillant [31 mai]. Le duo Aurélie Dorzée & Tom Theuns (BE) offre des propositions singulières, des chansons folks teintées d'inventivité [1 juin]. Convoquant des airs de tango depuis l'Argentine, la guitare d'Emiliano Faryna et l'accordéon d'Hugo Satorre rencontrent la voix et l'interprétation dramatique de Lucia « La Luli » Spano [8 juin]. Les chants polyphoniques et multilingues de Las Lloronas s'entremêlent de guitare et de clarinette, pour une subtile synthèse de jazz, flamenco, klezmer et poésie orale, emmenée par Amber in 't Veld (ES/NL) et Marieke Werner (DE) [14 juin]. Enfin, Autour du Monde, duo formé par le guitariste Philip Breidenbach (DE) et par la chanteuse Charlotte Haesen (NL/FR) propose un répertoire à la croisée de différents styles musicaux [15 juin].

À noter : « Open Art Sunday ». Il s'agit d'un itinéraire, différent chaque premier dimanche du mois, entre ateliers d'artistes, galeries, musées, et centres d'art, dans le triangle frontalier de l'Euregio Meuse-Rhin.

Micro Festival - ZENTRALE Kunst und Kultur - Waldstraße 11, 4710 Lontzen - les 31/5 & 1/6, 7 & 8/6 juin, 14 & 15/6 - boissons et petite restauration sur place.

Catherine Barsics
Poésie et performances



installation Manuel Alvez Perreira



Défilé Florence Marchand



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



POL PIERART

Peintures et photographies

18 septembre - 18 octobre 2025

GALERIE BERNARD BOUCHE

123, RUE VIEILLE-DU-TEMPLE 75003 PARIS

&

LIBRAIRIE MÉTAMORPHOSES

17, RUE JACOB 75006 PARIS