

la criée centre d'art contemporain

place Honoré Commeurec 35000 Rennes

Dossier de presse

Faire signe

**Un choix d'œuvres de la collection d'art
de la Province de Hainaut**

Art & Language, Alighiero e Boetti, Marcel Broodthaers,
Edith Dekyndt, Wim Delvoye, Patrick Everaert, Michel François,
René Magritte, Marcel Mariën, Frank Scurti, Cindy Sherman,
Studio 65, Barthélémy Togo

Exposition du 18 novembre au 30 décembre 2005

contact presse

Jérôme Dupeyrat

jdupeyrat@ville-rennes.fr

02 23 62 25 12

Faire signe

Un choix d'œuvres de la collection d'art
de la Province de Hainaut

Commissariat d'exposition : Larys Frogier

Exposition réalisée en partenariat avec B.P.S. 22
espace de création contemporaine – Charleroi

Exposition du 18 novembre au 30 décembre 2005

Vernissage le vendredi 18 novembre à partir de 18h30

Rencontre le samedi 19 novembre à 14h30
avec Larys Frogier et Pierre-Olivier Rollin, directeur de B.P.S.22
espace de création contemporaine

la criée centre d'art contemporain tisse depuis quelques années des liens réguliers et fructueux avec la création contemporaine en Belgique.

Désireuse de poursuivre cette dynamique d'échanges, **la criée** accueille en ouverture de sa programmation d'expositions la collection d'art de la Province de Hainaut dont les orientations artistiques actuelles sont assurées par B.P.S.22 espace de création contemporaine à Charleroi.

La collection d'art de la Province de Hainaut surprend par la particularité de son histoire et l'ampleur de son fonds riche de plus de 5 600 oeuvres. Débutée à la fin du XIX^e siècle et développée tout au long du XX^e siècle par des personnalités politiques, la collection s'est constituée à partir de trois enjeux majeurs : questionner les relations possibles entre la création artistique et l'intense activité ouvrière propre à la Province de Hainaut, assurer un soutien aux jeunes artistes belges, sensibiliser aux enjeux de la création contemporaine internationale.

Depuis les années 1980 à aujourd'hui, deux directeurs artistiques, Xavier Canonne et Pierre-Olivier Rollin, ont réactualisé les enjeux de cette collection et l'ont considérablement enrichie au regard des développements récents de l'art contemporain .

L'exposition *Faire signe* propose un choix d'œuvres allant du surréalisme à nos jours. Elle est une invitation à prendre la mesure de ce que la création d'une œuvre implique comme fabrique du sens ou de l'insensé, comme acte du regard autant dans son pouvoir critique que contemplatif.

Des filiations plus ou moins revendiquées peuvent être établies entre l'histoire du surréalisme - René Magritte, Marcel Mariën - et des artistes contemporains comme Patrick Everaert dont les photographies composent des architectures ou des situations profondément troublantes, déstabilisantes ; ou encore Wim Delvoye qui réalise des installations en brouillant magistralement les frontières entre savoir-faire artistique et culture populaire.

Des mises en perspectives peuvent aussi s'imaginer entre l'art des années 1970-1980 orienté vers la critique institutionnelle ou sociale - Art & Language, Marcel Broodthaters, Alighiero e Boetti, Cindy Sherman, Studio 65 - et les recherches actuelles de jeunes artistes. Ainsi, Frank Scurti a conçu des maquettes d'habitat où les codes de l'espace domestique sont entièrement revisités ; Barthélémy Toguo a produit des sculptures en bois qui renvoient la Belgique à son histoire coloniale et contemporaine.

Enfin, d'autres œuvres rabattent le signe dans l'exploration de gestes discrets, d'événements minimes, infiltrant par là une esthétique de l'inframince et du sublime : les vidéos d'Edith Dekyndt expérimentent des gestes fragiles et des matériaux instables ; les photographies de Michel François font raisonner les traces laissées sur le corps ou la nature pour mieux investir les strates de la mémoire.

Dans l'espace d'exposition de **la criée**, l'acte de «faire signe» peut se décliner selon trois propositions de regard et de déambulation : la divagation poétique, la critique des codes sociaux, l'interpellation politique.

Si tout travail sur une collection et sur une part de notre histoire de l'art requiert une réelle exigence d'analyse et de recherche, les œuvres sont également là pour nous rappeler combien l'autocritique, l'humour et le rapport au sensible sont au fondement de notre ouverture au monde. Les associations provoquées entre les œuvres dans cette exposition, aussi évidentes, curieuses ou paradoxales soient-elles, participent du désir de profiter de ce que nous offrent les œuvres d'art pour ménager ces ouvertures qui sont aussi de précieux espaces de liberté.

Liste des œuvres

Art & Language

MASK for a commemorative portrait of Jaurès..., 1980

Pastels secs sur papier

146 x 104 cm

Alighiero e Boetti

Sans titre, s.d

Tapiserie

103 x 113 cm

Marcel Broodthaers

Les Animaux de la ferme (tableau A), 1974

Impression offset sur papier

Diptyque 82 x 60,6 cm

Les Animaux de la ferme (tableau B), 1974

Impressions offset sur papier

Diptyque 82 x 60,6 cm

L'oie, 1970

Plastique embouti et peint

83 x 119 cm

Missa Solemnis, 1974

Impression, feutre et crayon sur papier kraft

100,5 x 83,5 cm

Edith Dekyndt

Provisory object, 2000

DVD

Wim Delvoye

Purple Concrete Mixer, 1993

Sculpture en bois peint

130 x 170 x 110 cm

Patrick Everaert

Sans titre, 1995

Impression sur papier photographique, marouflé sur aluminium

181x113 cm

Sans titre, 1998

Impression sur papier photographique, marouflé sur aluminium

142 x 94 cm

Sans titre, 2002

Impression sur papier photographique, marouflé sur aluminium

87 x 80 cm

Liste des œuvres

Michel François

1990-1994

Photographies argentiques

180 x 120 cm chacune

René Magritte

Projet de publicité pour les cigarettes Belgaca, 1935

Gouache sur papier

32 x 29 cm

Marcel Mariën

Le Bordel imaginaire, 1974

Collage sur carton

73 x 93 cm

Frank Scurti

Decor and Dreams, 1992

4 projecteurs de diapositives

4 maquettes posées sur socles (balsa, bois, vitres et dias)

chaque installation (H x L x P) : 202 x 94 x 119 cm

Cindy Sherman

Sans titre, 1983

Photographie

90 x 60 cm

Studio 65

Bocca (tribute to S. Dali), 1970

Mousse polyuréthane, tissu rouge

85 cm x 210 cm x 80 cm

Barthélémy Toguo

We Are All in Exil, 2001

Sculpture en bois et peinture noire

70 cm x 35 cm x 40 cm

Congo Belge, 2001

Sculpture en bois et peinture noire

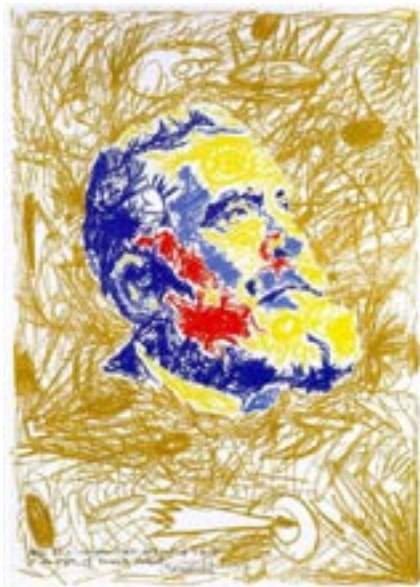
70 cm X 35 cm X 40 cm

Marc Dutroux from Belgium, 2000

Sculpture en bois et peinture noire

70 cm X 35 cm X 40 cm

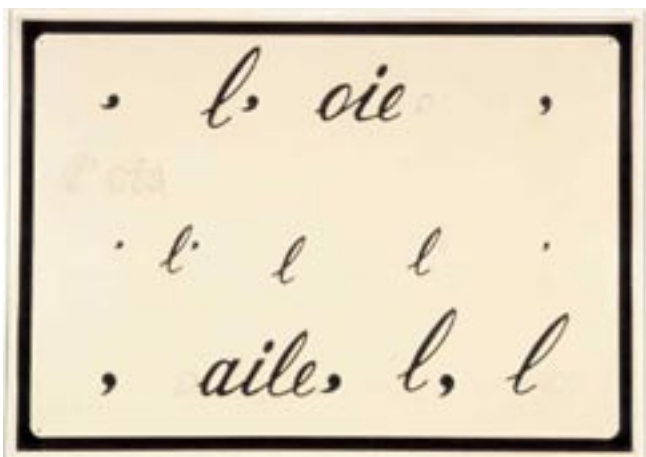
Visuels



Art & Language

MASK for a commemorative portrait of Jaurès...,
1980

Pastels secs sur papier
146 x 104 cm



Marcel Broodthaers

L'oise,
1970

Plastique embouti et peint
83 x 119 cm



Edith Dekyndt

Provisory object,
2000
DVD

Visuels



Patrick Everaert

Sans titre,
1998

Impression sur papier photographique,
marouflé sur aluminium
142 x 94 cm



René Magritte

Projet de publicité pour les cigarettes Belgaca,
1935

Gouache sur papier
32 x 29 cm



Wim Delvoye

Purple Concrete Mixer,
1993

Sculpture en bois peint
130 x 170 x 110 cm

"La collection d'art de la Province de Hainaut"
Présentation par le B.P.S.22
espace de création contemporaine

Il est indéniable que la collection provinciale constitue pour le B.P.S. 22, comme pour d'autres institutions dotées de collections importantes, un élément déterminant de son activité et de son existence. La collection provinciale sert de base aux expositions organisées, qu'il s'agisse de présentations de la collection, de propositions à des artistes contemporains ou d'expositions thématiques qu'elle nourrit, présentées au B.P.S. 22 ou en d'autres lieux. Mais il importe également de tenir compte de sa valeur en tant que patrimoine à valorisation scientifique et doté d'une importante valeur d'échanges qui contribue grandement à la renommée d'une institution.

Principes constitutifs

Depuis 1913, date de la création et de l'attribution à Pierre Paulus du Prix du Hainaut-Arts plastiques, les Députés permanents effectuaient ponctuellement des achats d'œuvres à des artistes qu'ils jugeaient intéressants. Pendant presque septante ans, ils ont « écrit » une « histoire de l'art », très spécifique, intimement déterminée par l'image du pouvoir politique dont elle était l'illustration et le soutien. Cette collection très particulière, probablement unique en Belgique par son ampleur, continue aujourd'hui d'alimenter partiellement la politique d'acquisition, mais de manière cette fois plus réflexive.

Il importe de mesurer que la collection de la Province de Hainaut se conçoit moins comme une succession de représentations individuelles que telle une totalité cohérente. Les œuvres s'imbriquent les unes par rapport aux autres, se répondent et s'interrogent mutuellement, de manière à constituer un réseau de significations multiples entre elles. C'est la fonction des axes de structuration de la collection : les œuvres sont acquises en fonction de celles qui existent. En résumé, la collection vaut moins pour la somme de ses constituantes que pour le tout cohérent qu'elle constitue.

Etat actuel

Riche de plus de cinq mille six cents œuvres, la collection de la Province est aujourd'hui ouverte tant aux artistes hainuyers qu'aux plasticiens de réputation nationale ou internationale, même si le noyau est constitué par les œuvres d'artistes qui ont un « ancrage » avec la Province . Afin d'éviter un éparpillement des achats internationaux ou belges qui nuirait à la cohérence interne de la collection, des axes de constitution ont été définis. Ceux-ci déterminent les achats ; une œuvre peut toutefois être interprétée selon plusieurs axes.

> **L'ART EN HAINAUT** : Tout en exigeant une production de qualité, la collection recense un maximum d'artistes qui entretiennent un rapport (« ancrage ») plus ou moins direct avec le Hainaut : lieu de naissance, d'existence, voire de décès, sujet d'inspiration, proximité historique, communauté d'émotions ou de situations, etc. Il s'agit d'abord d'artistes « historiques » tels Pierre Paulus, Antoine Bourlard, René Magritte, Anto Carte, Constantin Meunier, Léon Devos, Marius Carion, Fernand Gommaerts, Pol Bury, Louis Buisseret, Léon Navez, Jean Leroy, Alphonse Darville, Joseph Lacasse, Victor Rousseau, etc. Toutes les grandes figures de l'art en Hainaut y sont présents.

La plupart des artistes contemporains hainuyers se retrouvent également dans cet axe comme Frédéric Gaillard, Bénédicte Henderick, Johan Muyle, Michel Frère, Patrick Everaert, Edith Dekyndt, Marthe Wéry, Laurence Dervaux, Emile Desmedt, Sylvie Ronflette, Alain Bornain, etc. En outre, les domaines artistiques trop souvent jugés secondaires sont également pris en compte : l'Art brut (ex. Paul Duhem, Théodore Dhooge, Danièle Lemaire, Marthe Grunenwald, etc.) ou l'artisanat d'art (ex. Catteau, Dubois, etc.),...

> **LE SURREALISME** : Cet axe est motivé par le rôle important joué par le Hainaut dans le développement du Surréalisme et par l'importance cruciale de ce courant dans la création du 20^{ème} siècle. La collection comporte un noyau d'œuvres qui peuvent se rattacher au Surréalisme, entendu dans une acception restreinte et historique : René Magritte, Paul Eluard, Hans Bellmer, Armand Simon, Marcel Mariën, Paul Colinet, Gilberte Dumont, Rachel Baes, Jane Graverol, Robert Willems, Paul Nougé, Henry Lejeune, Jacques Lacomblez, Pierre Molinier, Clovis Trouille etc. Les précurseurs y figurent également (ex. James Ensor, Constant Montald, etc.) au même titre que des artistes actuels qui s'y rattachent par certains aspects : Patrick Everaert, Elodie Antoine, François Liénard, Wim Delvoye, Sylvie Ronflette, Gudny Rosa Ingimarsdotir, etc.

Cet ensemble comprend des peintures, mais surtout des œuvres sur papier : photos, dessins, collages ou assemblages. En outre, deux axes supplémentaires ont été développés : le cinéma (notamment le film original et les accessoires de *L'imitation du cinéma* de Marcel Mariën) et le design avec des œuvres de Salvador Dali, Man Ray et Meret Oppenheim. Enfin, de nombreux documents complètent encore la collection (cfr. infra : Archives : Fonds précieux.)

> **LES RAPPORTS ENTRE L'ART ET LE POUVOIR**, contenant implicitement une analyse critique du rôle de l'image. L'origine particulière de la collection hainuyère lui lègue un corpus d'œuvres particulièrement significatives qui servent de base à une réflexion sur les rapports qu'entretiennent l'art et le pouvoir. En sa partie ancienne, la collection présente ainsi trois sous-ensembles thématiques :

- Les paysages industriels : de l'industrie flamboyante à la ruine romantique (ex. Arsène Detry, Daniel Fauville)
- Les allégories « glorieuses » ou « pathétiques dignes » de l'ouvrier (ex. Constantin Meunier, Cécile Douard)
- Les portraits de femmes (ex. Léon Devos, Louis Buisseret)

Ces trois corpus sont emblématiques d'une approche de l'art perçu d'abord comme une image. Dès lors, toute une série d'œuvres contemporaines interrogent ces processus particuliers et cette fonction, souvent refoulée, de l'art (ex. Art & Language, Didier Vermeiren, Eric Duyckaerts, Antoine Bourlard, Constantin Meunier, Kendell Geers, Jota Castro, Jacques Lizène, Guérillas Girls, Emilio Lopez-Mencherro, etc.) D'autres œuvres interrogent plus les fonctions sociales et les statuts de l'image (ex. Marcel Berlanger, Marthe Wéry, Benoît Platéus, Michel Clempoel, etc.).

> **LES RAPPORTS ENTRE ART ET SOCIETE** : Quelle que soit son origine, l'œuvre d'art peut toujours témoigner de son époque. Au même titre que les œuvres de Constantin Meunier ou Pierre Paulus témoignaient des situations de leurs temps, celles d'artistes contemporains éclairent certaines réalités actuelles dont il importe de garder un témoignage : l'immigration et la multiculturalité (ex. Marin Kasimir, François Curlet, Aimé Ntakiyica, etc.), le tourisme de masse et la tertiarisation de la société (ex. Massimo Vitali), les traumatismes collectifs (ex. Marius Kruk, Piero Vita), la médiatisation du rapport au monde (ex. Andy Warhol, Cindy Sherman, Jean-François Octave), les cultures urbaines (ex. Jean-Luc Moerman, Recto), etc.

Ces œuvres apportent des éclairages particuliers sur le monde et son évolution, de plus en plus rapide. Elles participent à une mise en forme complexe du monde et c'est à ce titre qu'elles constituent un patrimoine à conserver et à transmettre.

"Storage. L'entrepôt du musée :
la collection de la Province de Hainaut" (extrait)
www.art11.com
Actualité - mercredi 1^{er} septembre 2004



Souvent présentée de manière parcellaire, disséminée par d'incessants prêts et dépôts, ne bénéficiant pas d'un espace d'exposition permanent, la collection de la Province de Hainaut a néanmoins acquis, avec le temps, une réputation internationale. L'exposition "Storage", présentée au B.P.S. 22 de Charleroi du 11 septembre au 7 novembre 2004, sera l'occasion de mesurer son étendue, mais sur un mode retenu : le dispositif de présentation maintiendra délibérément les oeuvres en latence, comme elles peuvent l'être dans une réserve ou un entrepôt, soulignant de la sorte l'exceptionnelle richesse potentielle d'un musée provincial permanent.

Riche de plus de cinq mille six cents oeuvres, la collection de la Province est ouverte tant aux artistes hainuyers qu'aux plasticiens de réputation nationale ou internationale ; même si le noyau reste constitué par les oeuvres d'artistes qui ont un "ancrage" avec la Province. Cette ambition internationale, cette volonté d'éviter l'autosatisfaction que génère le repli sur une "communauté" fermée et ce souhait de se confronter à la création telle qu'elle se développe ailleurs, ont largement contribué à la réputation de la collection provinciale, tout en lui conférant une singularité exceptionnelle en Communauté française. Afin d'éviter un éparpillement des achats qui nuirait à la cohérence interne de la collection, 3 axes de constitution ont été définis : "l'art en Hainaut", "le Surréalisme" et "les rapports entre l'art et la société".

[...]

Claude Lorent,
"Appréhender les mouvements lumineux",
in *La Libre Belgique*, 2004

A travers ses vidéos, Edith Dekyndt pose un regard sur l'éphémère et la fragilité



D.R.

Pour la première fois de sa courte histoire, le lieu a été totalement vidé. Il est presque vierge en accueillant une dizaine de pièces vidéo à considérer comme une vaste installation dans laquelle il existe des moments de prise de conscience entre les déambulations nécessaires pour se dégager l'esprit. Chaque déplacement, chaque regard est une approche qui implique le visiteur parce qu'il doit absolument aller à la rencontre de cette inconnue qu'est la pièce en question. Minimale, l'exposition l'est par le dispositif: des moyens techniques offrant une image et parfois un son, discrets, peu encombrants, bien séparés, rigoureusement disposés. A l'exception toutefois d'une grande peinture

vers laquelle on avance, attiré par un petit carré noir central que l'on fixe pour s'apercevoir que le sujet bien statique se met soudain en mouvement. Un effet d'optique.

Tout en l'œuvre d'Edith Dekyndt (Tournai, 1960) est fonction du regard et de la perception. Plus d'une réalisation propose une limite du voir, comme cette vidéo présentant une dixième copie d'une bande: si le son subsiste, l'œil ne perçoit plus que des scintillements de ce qui fut une image, seul le texte pourrait aider à créer une image mentale: tout est éphémère! Attirant le visiteur vers chaque œuvre, l'artiste le force à entrer dans l'œuvre qui révélera alors sa portée dans un climat d'intimité, en dehors de tout caractère démonstratif. Ainsi, on devra attentivement tendre l'oreille face à de petits écrans dont l'image est composée apparemment de figures cubiques mais... parlantes! Le brouillage visuel, très art moderne, sobre, abstrait et géométrique - presque un classique - cache le visage de témoins de tragédies criminelles.

Au contraire, sur une minuscule surface, sont données à voir des photographies d'éclairs bleutés de l'électricité statique: un phénomène imperceptible et très difficile à caper. Comme sont également donnés à voir des enregistrements de webcam en différents endroits du monde où le ciel au-dessus de la mer s'avère très changeant. En agissant de la sorte, l'artiste, d'une part, attire l'attention sur des états particuliers de lumière qui échappent généralement à notre champ perceptif, soit parce qu'ils sont noyés dans la masse d'informations visuelles, soit parce qu'ils ne participent pas de la curiosité de la pensée, soit parce qu'ils sont imperceptibles; d'autre part, avec une habileté consommée, elle établit des ponts avec des problématiques artistiques autant qu'elle insiste sur la fragilité de toute chose.

Philippe Dagen,
"Barthélémy Togo, sportif de l'art"(extrait),
in *Le Monde*, 7 avril 2004

Le Camerounais utilise aussi bien la vidéo et la sculpture que la performance ou l'aquarelle pour son œuvre, sous-tendue par une analyse des rapports Nord-Sud

RENDRE VISITE à Barthélémy Togo dans son atelier, c'est faire l'expérience du mouvement perpétuel. Il montre les lieux, qu'il a investis récemment. S'assied à sa table de travail, se lève aussitôt pour prendre un papier dans un des innombrables dossiers de sa bibliothèque, se rassied, se relève pour faire un café, s'assied, repart à son ordinateur y chercher des images, revient, repart encore parce que sa toute petite fille pleure derrière la porte, revient avec elle, s'en va la coucher, a une nouvelle idée... et ainsi de suite deux ou trois heures durant, sans manifester la moindre fatigue. Pour expliquer un projet de performance, il mime les acteurs, se fait tour à tour pleureuse, danseur, dormeur à même le sol : on reste ébahi de ses talents de gymnaste. Pour parler de ses dessins, il les dépose par dizaines côte à côte, par terre, si bien que pour mieux les voir, il faut circuler à cloche-pied entre les feuilles. L'énergie qui l'habite paraît inépuisable.

[...]

Il a d'abord été connu pour ses sculptures de bois, 100 paires de chaussures à talons démesurés pour l'installation *Night Crazyness*, des corps féminins dont les rondeurs deviennent des ballons de football. Mais aussi pour ses performances : se présenter à la douane avec une valise sculptée d'une seule pièce en bois, monter dans un TGV avec un billet en règle, mais vêtu en balayeur des rues. Sa dernière vidéo relève du même esprit de provocation politique : « Je suis en gros plan, de face. Dans une main je tiens un pot de fleurs : dans la terre, il y a des faux billets plantés. Dans l'autre main, j'ai un petit arrosoir et je fais couler doucement de l'eau sur les billets. Monté en boucle, ça fait une vidéo d'une heure. »

L'économie, la guerre, les rapports Nord-Sud ne sont jamais très loin. A propos de ses sculptures de bois, il remarque, comme incidemment : « L'arbre et l'Africain assument la même condition de matière première, car tous deux sont soumis à l'exil vers l'hémisphère Nord. » Puis, plus précisément : « Quand on est noir ou arabe aux Etats-Unis, si on a des qualités, elles sont reconnues. Le journal de CNN peut être présenté par un Haïtien ou un Chinois. Ici, je me demande quand on verra un présentateur antillais à la télé. Ou un physicien ou un biologiste noir. »

« INTERDITS ABSURDES »

Il sait, d'expérience personnelle, qu'il n'est pas si facile d'être un artiste noir en France, pas si facile de trouver où loger et travailler, même quand la notoriété devrait vous protéger. Mais, aujourd'hui, dans son atelier tout neuf avec vue sur le nord de Paris et belle lumière, il est d'humeur optimiste : « Je me considère comme un ambassadeur de la francophonie. »

Un ambassadeur très itinérant. Ces voyages lui sont nécessaires. « Ils nourrissent mon travail. Quand je voyage, je dessine ; et, comme je me trouve chaque fois dans un autre territoire, mon dessin change. » C'est alors, pour expliquer cette diversité stylistique, qu'il tapisse le sol de plusieurs séries : des dessins au trait très récents, d'une extrême légèreté et précision qui ont commencé à « sortir » après un défilé de mode vu à Milan ; des aquarelles rondes très violentes faites à Paris en 1999 ; le journal d'un séjour amoureux à Majorque tracé au crayon.

Sur une planche de la bibliothèque, il a sa réserve de carnets à dessins : de tous formats, et tous papiers. A chaque départ, il en emporte quelques-uns. « Il paraît que je ne devrais pas. Que si je pratique la vidéo et la performance, je ne devrais plus faire de dessin. Ces interdits sont absurdes. Je tiens autant à la liberté de dessiner qu'à celle de travailler avec des chorégraphes et des acteurs, comme je l'ai fait à La Havane. »

Trois aquarelles de plus de 2 mètres de haut occupent le grand mur de l'atelier. Deux d'entre elles représentent deux visages, un féminin et un masculin, très légèrement peints dans des nuances de vert, auréolés de fines lignes noires. Dans le troisième, un monstre naît d'une girafe à l'inquiétante fluidité. La série des grands visages anonymes est en cours. Anonymes mais très présents : d'autant plus que les sentiments que suggèrent les physionomies ne sont pas simples. On les verra dans « The Sick Opéra », associés à des installations de moustiquaires immenses enfermant des céramiques érotiques et à une cage de but de football détournée de son usage habituel. Togo fait souvent allusion à ce sport. Il se compare humoristiquement à l'un de ces footballeurs camerounais qui doivent s'expatrier en Europe pour jouer et, plus gravement, évoque Marc Vivien Foé, mort sur un terrain en juin 2003. La fondation que ce dernier avait créée avait pour but de construire des stades. Togo fait de même, à sa façon : Il construit, à Douala, « une résidence d'artistes, pour créer une dynamique. Pas une fondation, ni un musée : un endroit ouvert où les jeunes artistes puissent venir travailler. Sinon, il arrivera avec l'art contemporain africain ce qui s'est passé avec l'art traditionnel : désormais, il faut aller le voir dans les musées en Europe et aux Etats-Unis. Dans les pays africains, aujourd'hui, la culture n'est pas perçue comme une priorité. Il manque une volonté politique. Alors, avant qu'il ne soit trop tard, j'essaie de faire une part du travail moi-même ».

Christine Jamart,
"Patrick Everaert, la valeur d'usage",
in *L'Art même*, n°15, 2° trimestre 2002

Sous un intitulé générique aux accents de conjuration, *Tuer le temps*, "celui qui passe et nous rattrape inexorablement" - Tuer la mort, en définitive -, Patrick Everaert présente une première exposition monographique d'envergure en Belgique. Soit, une quarantaine de pièces dont vingt-huit nouvelles productions à découvrir en l'espace carolorégien B,P,S. 22. Un événement lorsque l'on sait la lente maturation d'un travail de nature processuelle qui ne se livre que parcimonieusement. L'on a souvent souligné, au départ des propos de l'artiste ainsi qu'en nos colonnes (P. O. Rollin, "Les détours de l'image" in *L'Art Même* n° 8, p. 19), sa filiation littéraire, d'autant plus librement ingérée qu'elle opère en un champ d'expression autre. Et à l'auteur de régulièrement nommer ses figures tutélaires que sont James Joyce, Jonathan Swift, Laurence Sterne, Voltaire, Witold Gombrowicz, Peter Esterhazy, Robert Walser, "transgresseurs de frontières, promeneurs fous, 'zigzagueurs' éternels, disséminateurs d'ombres et de lumières qui, tous, nous font entrevoir de fragmentaires mais éblouissantes révélations sur notre condition d'être humain" (in *Fond de vérité*, entretien avec Bernard Lamarche-Vadel, Paris, éd. Galerie Météo, octobre 1995).

Patrick Everaert (Charleroi, 1962 ; vit et travaille à Bruxelles), peintre de formation et de premières résolutions, crée des mondes fictionnels qui, à la jointure du pictural et du photographique, cultivent une savante polysémie et, en amont, résultent d'une "conception épiphanique de la représentation" (in *Fond de vérité*, op. cit.). Prélevant nombre d'images de magazines ou de livres divers dont il se plaît à souligner qu'il préfère en ignorer la langue comme pour mieux décontextualiser celles-ci, le plasticien constitue un véritable corpus matriciel proche de ce qu'Italo Calvino désignait par "J'imaginaire indirect" au sens d'une appropriation iconique passée au filtre d'un imaginaire personnel ensuite régurgitée dans la sphère artistique. Le choix des documents étant guidé par le constat "d'une certaine faiblesse informative de l'image" dont l'extraction en fragilise encore le sens. Réservoir iconographique, donc, à décanter, lentement, et dont les potentialités d'une image prélevée vont induire une série de rapprochements avec d'autres, de manipulations manuelles puis informatiques, faites de superpositions, de renversements, d'adjonctions, de recadrages, d'effacements ou de retouches. Jusqu'à figurer au détour d'un long cheminement processuel la dernière image, celle-là même qui, en un rapport de frontalité, résistera in fine à toute préhension interprétative.

S'il est bien un trait saillant de la démarche de Patrick Everaert, c'est sa conscience aiguë de ce que l'acte créateur est avant tout acte de résistance au temps et à la mort. Pour conjurer celle-ci et à l'instar du Tristram Shandy de Laurence Sterne qui refuse de naître par crainte de mourir, le plasticien use de dévoilements et de détours, "intègre cette illusion" (in *Fond de vérité*, op. cit.) aux fins de surseoir à l'instant fatal d'une capture sémantique qui nierait le doute ontologique sous-jacent à toute réalité. Ainsi, ses oeuvres bien que constituées d'images provenant de médias se révèlent-elles rétives à toute lecture rapide. A contrario, insistent-elles sur la part de terra incognita de ce qui fait image, sur son "noyau dur qui résiste encore et toujours à l'interprétation, afin d'exciter l'envie d'y revenir, de la réinterroger sous des angles différents" (in *Fond de vérité*, op. cit.) en même temps qu'elles instillent, en leur structure stratifiée, un mode processuel d'appréhension emprunté à Saint Thomas d'Aquin et repris par Joyce postulant ces trois phases d'intellection du monde que sont l'integritas (le tout), la consonantia (la complexité, la somme de différentes parties) et la claritas (la révélation).

"Mon travail consiste en grande partie à introduire du doute, de la durée, de l'ampleur entre ces phases d'appréhension de l'image. Je tente de créer des images à 'épiphanisations' contrariées" (in *Fond de vérité*, op. cit.) aime à souligner Patrick Everaert. Et, de fait, ses images qui, toutes, ont trait à la condition humaine et desquelles sourd une angoisse souvent liée aux postures d'enfermement, d'incarcération, aux états d'abandon que sont le sommeil, l'orgasme et la mort, à l'anonymat des corps indéfinis, figures en creux dans lesquelles se projeter, occultent autant que ne révèlent et agissent en nous tels des espaces interstitiels à investir et à déchiffrer. Indicielles aussi, elles recèlent nombre de références à l'histoire de l'art et jouent parfois sur d'imperceptibles jeux de langage et de perception visuelle. Les décalages revendiqués auxquels requiert l'artiste en ses manipulations iconographiques exacerbent la déflation informative des référents médiatiques qui la nourrissent en même temps qu'ils insufflent une "liberté d'interprétation" face au "modèle de communication autoritaire" (in *Fond de vérité*, op. cit.) de notre ère post-industrielle.

En outre, comme l'indique Bernard Lamarche-Vadel dans un entretien mené avec l'artiste, la pratique de celui-ci l'engage à se pencher sur la question du ready-made appliquée au champ pictural en y apportant une valeur ajoutée au sens où il passe "par l'indifférence esthétique du réel, mais pour le faire advenir dans l'exception d'une forme qui est celle de la peinture" (in *Fond de vérité*, op. cit.) De celle-ci, Patrick Everaert conserve le format, l'échelle humaine et la frontalité de même que sa qualité "d'oblitération ou de révélation par la superposition de couches" (P. O. Rollin, "Les détours de l'image" in *L'Art Même* n° 8, p. 19).

De tout récents travaux de moindre format nommés par leur auteur "peintures et dessins" semblent, ne fût-ce qu'en termes programmatiques, réinvestir davantage ces champs respectifs pour y éprouver les limites de l'utilisation de l'image photographique. Pour l'artiste, ils sont autant de tentatives de se dégager de la résurgence d'une image extrêmement chargée afin de libérer un espace. Echappée qui s'effectue en regard d'une plongée endoscopique et résiduelle en des univers végétaux, organiques et sidéraux par l'entremise d'une écriture privilégiant la mise en réseaux, l'espace labyrinthique et, toujours, les zones interstitielles.

Hauviette Bethemont,
 " Les banalités raffinées de Wim Delvoye",
 www.plumart.com

Les banalités raffinées de Wim Delvoye

Par Hauviette Bethemont

Wim Delvoye est l'un des rares artistes ayant eu droit aux honneurs de la presse internationale. L'énorme médiatisation de sa machine à merde, poétiquement appelée Cloaca, a escamoté le reste d'une œuvre pleine d'humour surréaliste exposée actuellement au Musée d'Art Contemporain de Lyon.



Cloaca est la star de l'exposition. La machine à merde, avec son aspect hygiéniste, ses bocaux et ses tubes a déjà fasciné les médias du monde entier. Sa lente digestion reconstituée jusqu'à son aboutissement final est après tout le dénominateur commun des populations de toutes races et de toute civilisation. Cette œuvre générique qui fonctionne à la manière d'un corps humain a connu le même succès aujourd'hui que le célèbre automate de Vaucanson en son temps. Une comparaison d'autant moins fortuite que *Cloaca*, est en soi une machine scientifiquement remarquable. L'artiste a en effet réussi son projet en s'entourant d'une équipe de médecins et le résultat aurait pu tout aussi bien se retrouver dans un musée des sciences humaines. Wim Delvoye l'a cependant porté dans le champ de l'art, le corps restant l'un des sujets de prédilection de ce dernier.

Dès la Renaissance, les artistes, encore scientifiques, cherchent à percer les grands mystères de l'enveloppe charnelle, et de Léonard de Vinci aux Ecorchés de Rembrandt en passant par la fameuse collection de cire du docteur Spitzer, les mécanismes des muscles, les flux sanguins, les effets et déformations de la maladie sont étalés au grand jour comme des œuvres. Les merveilles de l'anatomie provoquent alors, tout comme aujourd'hui, un voyeurisme emprunt de crainte. Le XX^e siècle après s'être penché sur la matière de la peinture, y a trouvé, grâce à ce cher papa Freud des relents de scatologie, relents immédiatement mis en pratique par certains artistes de l'extrême. Hors de la transparence du corps, les excréments devenaient une production ultime du "je". Hors, à l'ère de la cybernétique, Wim Delvoye en mécanisant, en réalisant artificiellement des excréments, leur ôte tout aspect répulsif, toute image du long passage dans la chaleur de la chair, bref toutes relations aux fantasmes.

Dans l'œuvre de Wim Delvoye *Cloaca* est une étape préparée par d'autres transparences, par d'autres regards pseudo scientifiques sur le corps. A Lyon, sont ainsi exposée une série de vitraux.

Des vitraux aux formes très classiques, réalisées visiblement par des artisans experts mais dont le contenu iconographique est fort troublant. Si au Moyen Age, les populations pouvaient y lire les évangiles, l'artiste nous propose une toute autre histoire centrée uniquement sur nous-même: des radiographies



de couples copulants. Rien d'érotique dans ces ébats, la chair effacée ne laisse apparaître que des os, des formes à peine esquissées, le regard dans ce réalisme poussé à bout ne peut même plus jouer au voyeur. La mise à nu de la genèse, le début sous-entendu de la vie, ne répond toujours pas ou mal aux questions existentielles de qui sommes-nous, d'où venons-nous. Etrangement, au milieu de ces squelettes qui s'enlacent, de cette merde hygiénique, l'artiste nous renvoie à notre spiritualité.

Le va et vient des sens est une spécialité de Wim Delvoye, entre bon goût et mauvais goût, entre artisanat et art, il nous fait basculer dans une absurdité pleine d'humour.

Dès l'entrée de l'exposition, il est clair que chaque objet raconte en toute autonomie des histoires,

un énorme camion benne, grandeur nature,

est entièrement construit dans du bois. Du teck pour être précis car le camion est devenu une œuvre artisanale, un chef d'œuvres de compagnons. Avec la même volonté de mêler le savoir-faire à la plus

grande banalité, l'artiste s'est attaqué à des bétonnières devenues le support de volutes sophistiquées et des pelleuses, aussi belles que des cathédrales. Tout

objet du quotidien peut ainsi devenir le support d'un travail raffiné, des pelles se transforment en écusson, des bouteilles de gaz en véritables faïences de Delft. Ces courts circuit jouissifs relèvent du surréalisme, Wim Delvoye est belge et de Magritte à Ensor, il ne renie pas ses références! L'exposition recèle une multitude de ces sens cachés, de monsieur Propre à Cloaca ou du post it gravé dans la pierre, il faut prendre son temps pour les décrypter au-delà du plaisir immédiat du regard.



Wim Delvoye

jusqu'au 10 août au Musée d'Art Contemporain

Lyon / Cité Internationale

04 72 69 17 17

(1) Cloaca , (2) Lasagna in the fridge, (3) Caterpillar

Ph:@DR

Guy Duplat,
"La beauté de l'expérience",
in *La Libre Belgique*, 2004

EXPOSITION

La beauté de l'expérience

GUY DUPLAT

Vaste exposition consacrée à Michel François au musée De Pont. Un des plus beaux musées hollandais, à Tilburg, à côté d'Anvers.

SAVOIR PLUS

«Déjà vu», de Michel François, au musée De Pont à Tilburg, jusqu'au 26 septembre, tous les jours sauf lundi, de 11h à 17h. Tél.: 0031/135438300 et www.depont.nl

ENVOYÉ SPÉCIAL À TILBURG

Aux Pays-Bas, l'art contemporain est en crise. Le départ, samedi dernier, de Rudi Fuchs, directeur du Stedelijk Museum d'Amsterdam l'a montré. Selon ceux qui y ont participé, la fête donnée en son honneur fut lugubre, le Stedelijk étant en pleine déliquescence. Plusieurs villes hollandaises, pour des raisons autant budgétaires qu'idéologiques, ne soutiennent plus l'art contemporain. Selon Jan Debbaut, un Belge ancien directeur du musée Van Abbe d'Eindhoven et actuel directeur des achats à la Tate Gallery à Londres, il n'y a plus que deux bons musées dynamiques d'art contemporain aux Pays Bas: le musée Van Abbe et le musée De Pont, à Tilburg, à côté d'Anvers.

Il est vrai que la fondation De Pont, initiative totalement privée, est très active. Son très beau musée est installé dans une ancienne filature fermée il y a quinze ans pour des raisons économiques. Le musée De Pont a ses collections propres (superbes oeuvres de Richard Long, Bill Viola, Thierry De Cordier, Richard Serra, Marlène Dumas, etc.) mais aussi une politique active d'expositions temporaires. Cette année 2004 sera une année fort belge puisqu'on attend encore cette année une exposition Raoul De Keyser et une rétrospective de Berlinde De Bruyckere. Et dimanche dernier s'ouvrait une large et belle exposition consacrée à Michel François. L'artiste bruxellois, 48 ans, poursuit depuis vingt ans un travail difficilement classable (il est à la fois sculpteur, vidéaste, photographe et créateur d'installations) et tout à la fois d'une grande cohérence. Son oeuvre interroge, de manière poétique, le monde qui nous environne, la nature, le minéral, comme l'univers de nos bureaux et les objets qui nous en entourent.

Michel François a représenté la Communauté française aux Biennales d'Istanbul, Sao Paulo et Venise en 1999 avec Ann Veronica Janssens. Le travail présenté à Tilburg s'intègre parfaitement dans l'architecture des lieux: une série de salles/cabinets donnant sur le grand hall du musée. Michel François en a fait, comme toujours dans ses expositions, un parcours où les oeuvres d'une salle répondent à celles d'une autre. On y retrouve ses obsessions, comme la symétrie: de grandes photos d'arbres et de cactus sont exactement doublées formant une sorte de Rorschach gigantesque. Et une vidéo magnifique d'une main pliant une feuille d'aluminium: l'image est doublée et la feuille se transforme en robots Goldorak.

Le rhizome

Michel François explique que dans son oeuvre, il y a toujours une tension entre un point fixe et des lignes de fuite, d'évanescence, de contamination. On le voit à la pile de photos géantes qu'il offre comme d'habitude aux visiteurs qui ressortent avec son poster enroulé sous le bras: deux grosses pierres, le sommet du minéral, mais qui sont aussi comme vivantes et qui s'échappent par la grâce des visiteurs qui les emportent et contamineront la ville. On retrouve aussi le thème de la tache d'encre: une gigantesque photo de pieuvre tachée d'encre (l'encre de la pieuvre comme celle jetée sur son image), ou les journaux sur lesquels tombent des gouttes d'encre formant une image aléatoire. Michel François change notre regard, il cherche « *la beauté de l'expérience* ». Comme dans cette vidéo où on le voit, vu du ciel, marcher lentement tandis que des bouteilles s'écrasent autour de lui dans un fracas de verre brisé. Michel François parle de «rhizome» en évoquant son travail: ses capillarités successives, ses liens entre un geste, une sensation, un regard. Quand il photographie des troncs de bouleaux, on y voit comme des yeux noirs, des jets d'encre qui nous regardent.

Textes

Nicolas Bourriaud,
"FRANCK SCURTI, Scénarios alternatifs" (extrait),
in Catalogue *Before and After*, Palais de Tokyo, Centre
National de la Photographie, Kunsthaus Baselland, 2002.

On pourrait écrire que son œuvre s'inspire de la réalité quotidienne et de l'actualité internationale; qu'elle tire parti des formes produites par l'univers de la consommation et de la civilisation urbaine. Mais cela ne nous permettrait guère de le distinguer de la masse de ses contemporains. Si l'on ajoutait à cela qu'il utilise indifféremment la sculpture, la vidéo, l'installation, l'image peinte ou le ready-made, nous obtiendrions un vague portrait de groupe, mais certainement pas celui d'un artiste aussi singulier que Franck Scurti.

C'est par son écriture que Scurti se signale parmi les grands artistes français de sa génération, parmi Pierre Huyghe, Philippe Parreno, Dominique Gonzalez-Foerster ou Xavier Veilhan. Il ne se signale pas pour autant par un logo formel, par une formule répétable à l'infini. Son « style », si l'on doit employer ce terme-là, réside plutôt dans un mouvement d'assemblage, un phrasé personnel, mais pas dans un quelconque code-barres visuel qui serait repérable entre mille. Il semble mettre un point d'honneur à ne jamais répéter les mêmes figures, voire à changer de principe de travail à l'occasion de chaque exposition.

En revanche, l'ensemble du travail de Scurti s'organise autour d'une problématique qui pourrait se résumer par cette question : « Que fabrique-t-on avec ce qu'on absorbe ? ». La matière première de Scurti se compose, selon ses dires, d'« éléments déjà socialisés », par opposition aux matériaux traditionnels de l'art. J'imagine qu'il emploie cette expression pour signifier également qu'il se situe à rebours de la tâche traditionnellement dévolue aux artistes, c'est-à-dire exposer à un public des éléments issus de leur imaginaire individuel. Saisir les choses, et fabriquer à partir d'elles : voilà le travail. Mais fabriquer quoi ?

De nombreux artistes explorent aujourd'hui cette problématique : ils ou elles interprètent, reproduisent, ré-exposent ou utilisent des œuvres ou des produits, c'est-à-dire ces "éléments déjà socialisés" dont parle Scurti. Ces pratiques de postproduction répondent au chaos de la culture globale à l'ère de l'information. En s'incrutant ainsi dans le travail existant, comme s'il s'agissait d'un capital disponible, ces artistes abolissent la distinction tacite entre production et consommation, création et copie, ready-made et œuvre originale. Il ne s'agit plus d'élaborer une forme à partir d'un matériau brut, mais d'utiliser les objets en circulation sur le marché culturel. Ceux-ci sont d'ores et déjà informés : on les recharge de nouvelles informations.

La réponse apportée par Scurti à la question « Que fabrique-t-on avec ce que l'on absorbe » passe par l'information, ou plus exactement les récits que génère l'information. Ainsi les formes qu'il expose se situent-elles dans l'espace de la rumeur urbaine, du marketing ou du discours médiatique, qui tous produisent des micro-récits circulant entre les individus. Franck Scurti confronte systématiquement ces éléments narratifs, sans les hiérarchiser a priori, à ceux qui proviennent de son univers de référence, l'histoire de l'art. Ainsi retrouve-t-on au sein de la même forme le body-art et le rugby, la sculpture minimale et le packaging industriel, Piero Manzoni et la maroquinerie (les « Caducées ») ou encore Marcel Broodthaers et la bande dessinée... L'art représente pour Scurti une boîte à outils, contenant des structures combinables à volonté, à partir de laquelle il élabore des micro-récits, non seulement à l'intérieur de chaque pièce, mais aussi dans les fines articulations qui les relient entre elles.

[...]

Lieu & horaires d'exposition

la criée centre d'art contemporain
place Honoré Commeurec - halles centrales
35 000 Rennes

métro République

tél. (+33) (0)2 23 62 25 10

fax (+33) (0)2 23 62 25 19

la-criee@ville-rennes.fr

www.criee.org

entrée libre et gratuite
mardi au vendredi de 12h à 19h
samedi et dimanche de 14h à 19h
fermé le lundi et jours fériés

Visites

Accueil du public et informations disponibles en permanence dans la salle d'exposition.

Un samedi en ville : parcours d'art contemporain à Rennes,

samedi 10 décembre 2005

14h00 : Triangle, Rapport de forces, Bruno Serralongue

15h00 : Lendroit

16h00 : **la criée** centre d'art contemporain, Faire signe

Informations & réservations

Charlotte Blin, médiatrice, se tient disponible pour une visite commentée sur réservation.

Tout public. 02 23 62 25 10 / cblin@ville-rennes.fr