

L'ANTICIPATION DE LA GÉNÉRATION T R



**CENTRE
WALLONIE-BRUXELLES /
PARIS**

&

**POINT
CONTEMPORAIN**

COMMISSARIAT

Valérie Toubas & Daniel Guionnet,
fondateur.trice.s de la revue
Point Contemporain

COMPLICITÉ

Ariane Skoda – Stéphanie Pécourt

avec

**Amélie Bouvier
Claude Cattelain
Camille Dufour
Maëlle Dufour
Antoinette d'Ansembourg
Alexis Deconinck
Maëlle Dufour
Feipel & Bechameil
Hervé Ic
Barbara Leclercq
Margaux Lecoursonnois
mountaincutters
Nine Perris
Bertrand Planes
Julien Saudubray
David de Tscherner
Clara Thomine
Emmanuel Van der Auwera
Diego Wery**

Texte de Stéphanie Pécourt	06	Entretiens et portraits réalisés par Valérie Toubas & Daniel Guionnet	Hervé Ic	24	Clara Thomine	40	
			Portrait de Hervé IC	25	Entretien avec Clara Thomine	41	
Statement de Valérie Toubas & Daniel Guionnet	07	Amélie Bouvier	08	Barbara Leclercq	26	Emmanuel Van der Auwera	42
		Entretien avec Amélie Bouvier	09	Entretien avec Barbara Leclercq	27	Entretien avec Emmanuel Van der Auwera	43
Texte d'Ariane Skoda	07	Claude Cattelain	10	Margaux Lecoursonnois	28	Diego Wery	44
		Entretien avec Claude Cattelain	11	Entretien avec Margaux Lecoursonnois	29	Portrait de Diego Wery	45
		Camille Dufour	12	mountaincutters	30		
		Portrait de Camille Dufour	13	Portrait des mountaincutters	31		
		Maëlle Dufour	14	Nine Perris	32		
		Portrait de Maëlle Dufour	15	Focus sur Nine Perris	33		
		Antoinette d'Ansembourg	16	Bertrand Planes	34		
		Entretien avec Antoinette d'Ansembourg	17	Entretien avec Bertrand Planes	35	LES SOUTIENS	46
		Alexis Deconinck	18	Julien Saudubray	36		
		Entretien avec Alexis Deconinck	19	Entretien avec Julien Saudubray	37	LA REVUE POINT CONTEMPORAIN	46
		Feipel & Bechameil	20	David de Tscharner	38		
		Entretien avec Martine Feipel & Jean Bechameil	21-22	Entretien avec David de Tscharner	39	LE CENTRE WALLONIE- BRUXELLES PARIS	46

AMÉLIE BOUVIER

En utilisant l’astronomie et son histoire comme outil, le travail d’Amélie Bouvier vise à mettre en évidence notre rapport contemporain aux besoins de représentation, tout en interrogeant la place que nous accordons aujourd’hui à l’héritage de la mémoire collective. Les incertitudes concernant les exploits futurs et la fragilité dévoilée par les conspirations et suspicions passées font de l’astronomie une science qui transmet l’idée d’une réalité malléable qui se situe entre vérité et fiction.

Bouvier s’intéresse particulièrement au ciel, à l’histoire de son observation et à l’évolution de l’imagerie astronomique en tant que paysage dans lequel la fragilité de notre condition humaine apparaît comme une évidence.

Même si son travail est inspiré par des faits historiques et des faits-divers, il est toujours amené dans la sphère de la fiction et de l’imaginaire : ainsi, le dessin est au cœur de sa pratique au point de devenir un langage qu’elle s’approprie à travers des installations, des vidéos ou des objets ; l’utilisation du noir et blanc renvoie à l’importance du spectre en astrophotographie ; les différentes intensités des lignes s’inspirent des gravures et des images 3D, questionnant ce qui est « fait main » de ce qui est produit par une machine ; les formes géométriques et les grilles suggèrent des espaces incertains ; les images en mouvement deviennent une danse entre vérité objective et subjective.

À travers le dessin, la vidéo et l’installation, la pratique artistique d’Amélie Bouvier s’appuie sur des recherches historiques dans le domaine de l’astronomie pour mettre en évidence notre rapport contemporain aux besoins de représentation. En s’intéressant particulièrement au ciel et aux étoiles, son travail adapte un rythme en dichotomie où l’aspect historique et spéculatif voyage

entre les contradictions sociopolitiques actuelles et la rêverie d’avenirs possibles.

Serapis#3, 2021

Gouache, encre et gesso sur toile, 49 x 37 cm

Courtesy Amélie Bouvier & Harlan Levey Projects

Serapis#6, 2021

Gouache, encre et gesso sur toile, 161 x 116 cm

Courtesy Amélie Bouvier & Harlan Levey Projects

Serapis#10, 2021

Gouache, encre et gesso sur toile, structure métallique, 200 x 120 x 50 cm

Courtesy Amélie Bouvier & Harlan Levey Projects

En examinant les plaques de verre photographiques du ciel nocturne prises à la fin du XIX^e siècle et au début du XX^e siècle de l’archive de l’observatoire astronomique de Harvard, Amélie Bouvier s’est intéressée particulièrement aux plaques classées comme trop endommagées pour être utilisées. Bien que les données ne soient plus lisibles, ces objets témoignent toujours d’une histoire de recherche.

Sur certaines, le matériel photographique se détache comme une peau de serpent, marquant ainsi la transition vers une nouvelle ère et de nouvelles technologies. Cette rencontre a conduit Amélie Bouvier à se pencher sur la manière dont nous conservons les souvenirs et les informations héritées : elle trace les formes persistantes du mal et de la perte à l’encre pigmentée sur des voiles de gesso et de gouache ; tantôt elle trace des lignes régulières et stables, tantôt elle laisse l’encre s’infiltrer sur la surface ; suspendues à des supports en acier, les toiles deviennent translucides, laissant apparaître de nouvelles ombres sur leur face arrière.

Amélie Bouvier donne à ces dessins le titre de *Serapis*, d’après le dieu païen auquel le Serapeum était dédié dans la Grèce antique. Connu comme une annexe de la célèbre bibliothèque d’Alexandrie, le magnifique temple a été pillé et détruit par les chrétiens vers 391. La divinité perdue « Serapis » était un signe avant-coureur de ce qu’il advient du savoir lorsqu’il n’est plus jugé digne d’être préservé ou protégé. Certaines valeurs, lorsqu’elles sont perdues, le sont pour toujours.

Gains & Losses, 2017

Acier, plâtre, métal, loupe, argent, météorite

135 x 25 x 25 cm

Courtesy Amélie Bouvier & Harlan Levey Projects

L’œuvre *Gains & Losses* d’Amélie Bouvier s’inspire de la fascination de l’astronome et auteur Camille Flammarion pour les météorites : il offre à sa femme une bague avec une météorite à la place d’un diamant. *Gains & Losses* est le portrait de ce bijou, tenu par une main qui semble figée dans le temps. La loupe montée sur la structure donne à l’objet une qualité d’observation, comme si nous étudions la pierre à travers un processus scientifique. Exemplifiant la tendance à créer une mythologie, des souvenirs et des connaissances à partir de ce qui tombe du ciel, l’œuvre interroge également notre attirance pour ce qui pourrait un jour nous détruire. Cette petite météorite est à la fois une pierre précieuse et un indicateur d’objets beaucoup plus grands, dont la collision avec la Terre entraînerait une catastrophe inévitable.

Amélie Bouvier a étudié à l’Institut des Arts de Toulouse, en France, dont elle est sortie diplômée du DNSEP en 2008. Aujourd’hui, elle vit et travaille à Bruxelles. Son travail a récemment été individuellement exposé chez Harlan Levey Projects, Bruxelles (BE), à Galeria Arsenal, Białystok (PL), au Aomori Contemporary Art Centre (ACAC) ou à Greylight Projects, Bruxelles (BE). Amélie Bouvier a fait partie de plusieurs expositions collectives chez Emergent (BE), PLUS-ONE gallery (BE), Galeria da Boavista (PT), Sesc Ipiranga São Paulo (BR) ou Galerie Sabrina Amrani (ES). Son travail a été intégré dans le programme de la 16^e Biennale de Corveira (PT). Il a été sélectionné pour le Prix ISELP « Hors d’Œuvre » 2015, Bruxelles. Elle a été nommée meilleure artiste émergente à la Just Mad en 2014 (ES) et finaliste du Prix CICArt en 2012 (FR). Son travail est représenté par la galerie Harlan Levey Projects à Bruxelles, (BE).

http://ameliebouvier.com

<div>EXPOSITIONS PERSONNELLES (SÉLECTION) :</div>	<p>2020 <i>404 Page Not Found</i>, curateur : Frank Merckx, Kunstenhuis, Harelbeke (BE)</p>
<p>2021 <i>Let There Be Night</i>, Harlan Levey Projects 1050, Bruxelles (BE)</p> <p><i>Where the Sun Goes to Sleep</i>, curateur : Przemysław Strodek, Galeria Arsenal, Białystok (PL)</p>	<p>2019 <i>The Institute of Cosmic Superimposition</i>, curateur : Pádraic E.Moore V2Vingt, Bruxelles (BE)</p>
<p>2020 <i>I've Always Looked to the Sky</i>, curatrice : Yukiko Kaneko, Aomori Contemporary Art Center (ACAC), Aomori (JP)</p>	<p>2018 <i>Everybody Loves the Sunshine</i>, PLUS-ONE gallery, Anvers (BE)</p> <p><i>The Malpighian Layer</i>, curateur : Bruno Barsanti and Gabriele Tosi, Car Orde Gallery, Bologne (IT)</p> <p><i>Now it is Light</i>, curatrice : Sofia Lemos, Galeria da Boavista, EG/EAC, Lisbonne (PT)</p>
<p>2019 <i>Eight Minutes Ago</i>, curatrice : Marie Papazoglou, Greylight Projects, Bruxelles (BE)</p> <p><i>Nature Variability</i>, curatrice : Marie Papazoglou, dans le cadre des journées du Patrimoine Observatoire Quetelet, Bruxelles (BE)</p>	<p>2016 <i>A Pele e a Espessura do Desenho II</i>, Sesc Ipiranga, São Paulo (BR)</p>
<p>2015 <i>Measuring the Immeasurable</i>, Sabrina Amrani Gallery, Madrid (ES)</p>	
<div>EXPOSITIONS COLLECTIVES (SÉLECTION) :</div>	
<p>2021 <i>Abstracte kunst bestaat niet</i>, curateur : Frank Maes, EMERGENT, Veurne (BE)</p>	

ENTRETIEN

par Valérie Toubas et Daniel Guionnet, commissaires d'exposition indépendant.es et directeur.ices de la revue Point contemporain

Étendez-vous sur le dos et laissez s'évader votre être à la surface d'un ciel sans fond.

Franz Hellens

Si Amélie Bouvier nous incite à porter notre regard vers le ciel comme le suggèrent les titres de ses expositions *I've Always Looked at the Sky*, *Where the Sun Goes to Sleep*, ou plus récemment *Let There Be Night* à la galerie Harlan Levey Projects à Bruxelles, ce n'est jamais de manière simplement contemplative car elle s'intéresse autant à l'astronomie qu'à l'évolution des connaissances qui lui sont liées. Ses œuvres se composent de multiples strates, hybrident théories et idéologies, hypothèses savantes des XIX^e et XX^e siècles avec les recherches les plus actuelles. Se nourrissant de ses nombreuses résidences dans des observatoires et de ses échanges avec des chercheurs, ses travaux donnent à voir l'humanité face à ce vide sidéral, celui qui contient en lui la mémoire et les secrets de la Terre et de la diversité biologique qui la peuple. Comme dans *Le Banquet* de Magritte, ce soleil offert à la Nature, elle nous montre qu l'infiniment grand existe dans l'infiniment petit, que le visible, la vérité ne sont qu'illusions ouvrant sur l'inconnu, et qu'à chaque découverte « Nous apprenons combien profonde est l'étrangeté du monde. (Oppenheimer) ».

Comment est venue cette orientation dans ton travail qui te porte à t'intéresser à l'astronomie ?

D'une manière d'abord personnelle, dans ma pratique de dessin, puis lors de mes études en communication visuelle à l'École des Beaux-Arts de Toulouse, je m'interrogeais sur le vivant en reproduisant des coupes de plantes trouvées dans des ouvrages de biologie. Peu à peu, j'ai élargi mon champ de prospection de l'infiniment petit à l'infiniment grand, en me demandant quelle perception pouvait-on avoir de la Terre vue du ciel. J'ai composé des dessins de territoires vus du ciel en proie à des mutations drastiques, dues soit à des causes naturelles comme les tremblements de terre, soit du fait de l'homme par les bombardements. Puis j'ai continué à prendre de la hauteur pour étudier le cosmos. N'étant pas une scientifique, et encore moins une astrophysicienne, même si mon travail étudie l'inatteignable, je continue à faire des relations entre le micro et le macro monde, portant un regard analytique sur la place de la Terre et ses habitant.es dans le cosmos, mais aussi de l'humain dans son environnement.

Une prospection qui t'a amenée à étudier notre rapport à la connaissance...

Il est en effet autant intéressant d'étudier le cosmos que l'évolution,

parfois mouvementée, des spéculations qui ont accompagné son étude. Je porte un regard attentif sur les idéologies qui ont bridé ou orienté la recherche scientifique au tournant du XXe siècle dans de bonnes ou de mauvaises directions, amenant parfois les scientifiques à émettre des conclusions complètement erronées ou, par intuition, à entrapercevoir des vérités fondamentales comme la théorie de l'expansion de l'univers. Mes travaux abordent dans une forme de narrativité, la manière dont l'histoire de ces hommes et de ces femmes qui ont permis l'avancée de l'astrophysique, a aussi eu un impact sur les méthodes de recherche.

Peux-tu nous donner des exemples de ces personnalités qui ont influencé la recherche scientifique de leur époque ?

J'ai identifié deux personnages-clés, que je trouve fascinants, qui sont Camille Flammarion et Edward Charles Pickering qui travaillait avec une équipe de femmes scientifiques, et qui guident encore mes travaux actuels. Camille Flammarion a beaucoup apporté à l'astronomie, à une époque où la science était aussi très liée à l'occulte. Directeur de l'observatoire de Juvisy-sur-Orge et au premier rang des vulgarisateurs français, il croyait que, quand on mourait sur terre, les corps migraient sur une autre planète. Il s'agit là d'une théorie sur la vie extraterrestre assez unique dans son genre à son époque. *Gains & Losses*, un dispositif avec un système de loupe mettant en scène une main tenant une bague montée d'un véritable fragment de météorite de Sibérie, renvoie à l'anecdote selon laquelle il aurait offert à sa femme une broche montée d'un fragment de météorite de Sibérie, qu'elle a fait transformer en bague par un joaillier. La main en plâtre, par sa couleur, sa légère dégradation, évoque aussi cette transmigration du corps et de l'âme vers un ailleurs. Pour l'exposition *Nature Variability* (observatoire Quetelet, Bruxelles, 2019), je l'ai présentée accompagnée de grands textiles suspendus imprimés de motifs d'astéroïdes, de météores ou de météorites, représentant les trois statuts d'un fragment de matière en mouvement selon qu'il se situe dans l'espace, qu'il entre dans l'atmosphère ou qu'il percuté la croûte terrestre. Des motifs qui ne sont pas sans faire penser, à l'échelle de la biologie, à une graine plantée dans le sol.

En quoi les méthodes de travail d'Edward Pickering ont alimenté ta propre recherche ?

Le contexte de l'époque, fin XIXe début XXe a eu une incidence directe sur l'étude de l'univers. C'est une période très importante car le développement des procédés photographiques a permis une avancée de la science et de l'astronomie. Lors de son accession à la direction de l'observatoire d'Harvard, Edward Pickering a congédié les scientifiques de l'ancienne génération alors en poste, pour recruter plus d'une quarantaine de femmes comme assistantes. La mentalité de l'époque interdisait à une femme de travailler la nuit et d'utiliser, pour une question

morale, un télescope dont la forme était jugée comme phallique. Elles travaillaient donc de jour, avec le premier prototype de table lumineuse, des pupitres dotés d'un miroir qui réfléchissait la lumière en dessous des plaques de verre photographiques pour minutieusement les annoter. Je me suis déplacée au Harvard College Observatory's Astronomical Photographic Glass Plate Collection pour étudier quelques-unes des 550.000 plaques de verre qui sont l'équivalent de nos négatifs photographiques et j'ai composé quarante-cinq dessins en hommage à ces femmes.

En relation avec ces plaques de verre, tu as aussi travaillé sur des bobines sonores qui s'apparentent à des partitions...

Lors d'une résidence à l'observatoire astronomique Antoine Thomas - Université de Namur depuis lequel la vue de l'espace est possible malgré la pollution lumineuse, j'ai fait quelques observations nocturnes avec André Füzfa (chercheur, Professeur et auteur) et nous avons pu obtenir des images de ces observations. J'ai traité les images produites lors de ces observations de manière à obtenir des points à la place des étoiles les plus visibles, pour ensuite « transposer » ces points sur des cylindres en métal comparables à ceux des boîtes à musique actionnées avec une manivelle. En frottant contre des lamelles en métal, les saillies produisent des sons qui deviennent, si l'on augmente la vitesse de rotation, de plus en plus grinçants. Par ce caractère dissonant du dispositif, je tiens à conserver une certaine distance avec l'idée romantique de la contemplation du ciel, lui préférant une approche scientifique éloignée de la vision du ciel que pouvait en avoir un philosophe au XVIIIe siècle, mais aussi en portant un regard sur son état actuel. Une des problématiques de son observation aujourd'hui est la pollution dont il est l'objet car, depuis Spoutnik, de très nombreux satellites ont été lancés autour de la Terre pour le confort de notre quotidien (GPS, internet, etc) et ils interfèrent de plus en plus avec l'observation du ciel à l'oeil nu à partir de la terre, jusqu'à tôt ou tard l'empêcher complètement. Soucieuse des problématiques environnementales, je rends compte de cette contradiction entre l'attrance que peut susciter un ciel étoilé et sa réalité scientifique. J'aborde ainsi en plus de la problématique des satellites qui gravitent autour de la terre, celle de la pollution lumineuse. J'ai développé une version électronique de ces cylindres en métal en rapport avec les tables lumineuses des assistantes de Pickering en utilisant un tube de papier pourvu à l'intérieur d'une source lumineuse. Des capteurs photosensibles émettent des impulsions sonores qui varient en fonction de l'intensité de la lumière détectée. Mise en marche, la machine produit une musique à plusieurs voix qui s'apparente aux échos radars réceptionnés par les scientifiques qui sondent l'espace en envoyant à intervalles réguliers des impulsions. Ces échos, ressemblant à des voix comme étouffées par la distance, sont sans doute à rapprocher de cette croyance de Camille Flammarion sur la migration

des âmes et de la recherche par le SETI sur la vie extraterrestre. Une pièce qui rend compte de l'ambivalence de notre nécessité à faire toujours plus appel à des technologies avancées si l'on veut poursuivre notre exploration du ciel.

La série *Sérapis* aborde cette notion d'évolution de la recherche, l'idée de trace, en même temps de visible et d'invisible ?

J'ai travaillé cette série en continuation de mes recherches à Harvard. Elle interroge la connaissance, la mémoire individuelle et collective, la vision que l'on peut avoir de la vérité en la confrontant avec la réalité elle-même. Scientifiques et historiens discutent actuellement du projet de digitalisation des plaques de verre photographique archivées et de la conservation ou non des annotations pouvant masquer des informations importantes. En nettoyant les plaques de ces annotations, les scientifiques pourraient extraire des données sur un cosmos qui, étant toujours en mouvement, ne peut présenter deux fois la même configuration. Que faire donc sachant que les deux aspects, scientifique et historique, sont tout aussi nécessaires ? La série *Serapis*, constituée d'éléments peints et dessinés, qui se superposent par couches, évoque cette recherche, les pertes comme les découvertes qui témoignent de l'avancée des connaissances. Elle s'appuie sur les verres astronomiques, même cassés et dégradés, qui ont subi des altérations et qui ne peuvent plus être utilisés. L'histoire de la recherche scientifique est marquée par ces pertes, le titre de *Sérapis* faisant référence à la bibliothèque d'Alexandrie dont on dit qu'elle possédait un fond de documentation sur l'astronomie encore inégalé aujourd'hui. La mémoire est fragile, incertaine, et ce que nous pensons préservé, fondamental, peut être perdu à jamais. Je laisse une large place dans cette série aux dommages de ces plaques de verre car ils témoignent d'une certaine façon de la manière dont notre savoir s'est constitué au fil du temps, essayant d'en extraire une forme de beauté, y rendant visibles des gestes du faire comme j'ai pu voir sur des plaques quand les assistantes de Pickering testaient les couleurs, chacune en utilisant une.

Dans mes travaux, je restitue une construction de la pensée, comment une théorie en a amené une autre dans une chaîne d'évolution.

CLAUDE CATTELAIN

Un espace, une architecture, un paysage sont autant de terrains pour y développer des structures, des gestes et des mouvements à la limite de l'essoufflement.

En travaillant sur des armatures en équilibre souvent précaires, des constructions en porte-à-faux, où les tensions sensibles évoquent nos propres déterminations, Claude Cattelain s'efforce de rendre tangible les forces qui nous permettent de tenir debout et de rester vivant.

DIG-UP #3, 2022

Installation In-Situ - planches, serre-joints

H 210 x L 300 x l 90 cm

Une grande structure, faite de nombreuses planches de bois et de longs serre- joints, s'avance en porte-à-faux de part et d'autre d'une cloison du bâtiment.

Hands in Soap, 2022

Sculpture murale, deux moulages en savon de la main droite de l'artiste, bois et niveau à bulle

L 200 x h 23 x l 6 cm

1972 - Naît à Kinshasa.

1999 - Démonte le châssis de ses toiles.

2000 - Réalise des constructions instables en bois.

2001 - Achète une caméra pour filmer ses échecs.

2004 - Fait sa première performance publique non préméditée.

2005 - Se suspend dans le vide.

2006 - Tourne sur lui-même de plus en plus vite.

2007 - Élève une colonne de blocs en partant du plafond.

2008 - Avance sur une ligne de blocs instables.

2009 - Réalise une vidéo par semaine pendant 65 semaines.

2010 - Dessine le contour de son corps avec la flamme.

2011 - Marche sur place dans le sable et s'y enfonce.

2012 - Élève inlassablement une structure instable.

2013 - Enfonce un piquet de sa taille dans le sol.

2014 - Marche sur place en comptant ses pas.

2015 - Repousse les vagues à l'assaut du rivage.

2016 - Tente de retenir le sable dans ses mains.

2017 - Superpose de grandes planches plaquées contre les murs.

2018 - Jette des poutres de bois sur le sol.

2019 - Recouvre son atelier de terre crue.

2020 - Laisse nager des poissons dans sa bouche.

2021 - Étend et cuit de l'argile issue d'un étang.

2022 - Démonte la toiture de son atelier pour dormir à ciel ouvert.

claudecattelain.com

EXPOSITIONS PERSONNELLES (SÉLECTION) :

2022 *Floor to wall*, L'ESCAUT, Bruxelles (BE)

2021 *To be bird*, MBA, Boulogne-sur-Mer (FR)

2019 *Horse*, ARCHIRAAR, Bruxelles (BE)
Follow The Line, CNC, Montpellier (FR)
La Ligne La Plus Longue, Les Brasseurs, Liège (BE)

2018 *Straight Ahead*, MAAC, Bruxelles, (BE)
Squized spine, PARIS-B, Paris (FR)
Sleep, INTERFACE, Dijon (FR)

2017 *Step By Step*, H du SIEGE – Valenciennes (FR)
À Bout De Bras, MBA, Arras (FR)

EXPOSITIONS COLLECTIVES (SÉLECTION) :

2022 *Dialogues funèbres*, Commissariat : S.Roy, Cim. Laeken (BE)

Bye bye history, Commissariat : E.Lambion, MAISON GREGOIRE, Bruxelles (BE)

Un grand amour suffit, Commissariat : H.Charles/V.Himpens, FACE B, Bruxelles (BE)
To the bone, Commissariat : S.Tiberghien, EXTRACITY, Anvers (BE)

2021 *La musique du geste*, MUBA, Tourcoing (FR)

Les limbes, CAL Charleroi – Com.Windowmuseum 2020– Transferts – CACLB – Buzenol (BE)

2020 *Signal*, Commissariat : A. Faure & L. Meotti, LA BELLE DE MAI, Marseille (FR)
Biennale d'Enghien, Commissariat : M. Louest/C. Veys (BE)
ART PUBLIC, Liège (BE)
Window, Commissariat :

ENTRETIEN

par Valérie Toubas et Daniel Guionnet, commissaires d'exposition indépendant.es et directeur.ices de la revue Point contemporain

Dans mes constructions, je cherche souvent l'équilibre instable. C'est sans doute pour cela que je ne suis pas devenu architecte comme mon père.

Les hasards de la vie ont fait que Claude Cattelain est venu s'installer dans le quartier de Jette à Bruxelles, à quelques centaines de mètres de la maison où il a grandi. Il y rénove une ancienne bâtisse et se réjouit de ce chantier, dédale comparable aux dessins de M.C. Escher où l'œil suit un parcours improbable pour revenir au point d'origine, et dont la visite nous offre à voir les ouvriers manipulant les poutres du toit, nous retrouvant tantôt au-dessous, tantôt au-dessus, multipliant les points de vue et les positions. Des jeux de perspectives qui rappellent ceux des performances *Formwork* ou *Armature variable* pendant lesquelles il tente d'édifier une structure composée de planches dépassant de deux ou trois fois sa taille. Dans sa recherche de formes, il réinterprète les gestes de ces ouvriers, fait transiter les verbs élever, soutenir, serrer, porter, vers d'autres préoccupations. Si son travail nous fascine par l'effort parfois surhumain qu'il nécessite, l'accomplissement qu'il propose touche à la métaphysique tant il évoque les notions d'individuel et de collectif, de destin, et nous révèle à nous-mêmes en nous incitant à reconsidérer l'échec comme faisant partie intégrante, au même titre que la réussite, de la continuité de la vie.

C'est très juste. Ils se génèrent l'un l'autre, de sorte que la chute ne soit jamais un moment déceptif mais bien la condition de la reconstruction. Tout cela fait partie d'une boucle continue qui ne s'arrête jamais. La notion d'échec n'existe pas, il est plus juste de parler de phases.

Sans doute, et c'est peut-être une des raisons pour lesquelles je me prête au jeu de la performance. Lors de celles-ci, l'attention portée aux gestes est absolument essentielle car tout est en tension : chaque mouvement de bras, de main, de regard. Pour moi, c'est dans cette grande attention portée au mouvement pendant le « faire » que des formes justes peuvent advenir. Dans la performance *Armature variable*, présentée notamment en 2012 au Palais de Tokyo, j'élève inlassablement une structure instable qui se transforme au gré de ses effondrements et de mes reconstructions. Dans ce corps-à-corps avec les matériaux, nous sommes tous soumis à la même gravité.

Lors de cette performance, il semblait qu'édification et effondrement, faisaient partie du même cycle de la vie.

C'est très juste. Ils se génèrent l'un l'autre, de sorte que la chute ne soit jamais un moment déceptif mais bien la condition de la reconstruction. Tout cela fait partie d'une boucle continue qui ne s'arrête jamais. La notion d'échec n'existe pas, il est plus juste de parler de phases.

N'est-il pas dérisoire de vouloir prétendre à l'immuable, au définitif, car finalement tout est question d'échelle ?

Se pose toujours la question de ce que l'on peut faire dans un espace et un temps donnés. Je considère qu'entre ces deux notions, j'accomplis un jeu d'équilibriste, à la lisière entre l'absurde et le dramatique. C'est cet entre-deux qui m'attire. Quelque chose que je retrouve de manière incroyable chez Beckett. Il y a chez lui ce jeu d'équilibre, de funambule, sur un fil entre la farce et le drame, sans jamais être totalement ni dans l'un ni dans l'autre. C'est une œuvre qui me touche énormément car elle tient cette position si difficile à tenir.

Je retrouve la même tension dans certaines œuvres de Bruce Nauman par exemple et je crois que c'est ce qui me touche le plus en art, que ce soit chez des gens aussi différents que Richard Serra ou Bram Van Velde. C'est ce même équilibre insaisissable que je cherche. Quand je pense à ma performance *Yiong*, où en duo nous poussons sur un bloc avec nos têtes pour le soulever du sol et repousser l'autre, je tente d'exprimer une sorte de clef de voûte, cet élément qui maintient l'équilibre d'une architecture tout entière. Cet élément me fascine car il contient tous les défis.

Pour moi toute chose est en perpétuelle transformation, il ne s'agit donc pas de renaissance ou de recommencement, mais d'un mouvement infini.

Tu as présenté à la Villa Gillet (Lyon, 2021) *Fabrica/Brighton - day 10 reloaded* (2016), la vidéo d'un homme balayant l'océan où se retrouve aussi cette notion d'absurde.

Ce geste m'a fasciné, il est porteur d'un sens premier, animal, de se battre vaille que vaille contre quelque chose de plus grand que soi. L'eau que je repousse est violente, elle résiste et oblige à lutter, même en vain. En tournant ces images, j'avais l'intuition qu'elles portaient une multitude d'interprétations possibles, qu'elles étaient peut-être universelles. La vidéo a connu une grande diffusion suite à un épisode de l'émission *Tracks* d'Arte. C'était au moment de la première vague de la Covid19. D'abord détournée sur les réseaux sociaux pour illustrer le combat contre la pandémie, elle a continué à être partagée en devenant peu à peu un « mème » utilisé, détourné et commenté des millions de fois.

Chacune de tes performances est-elle l'expression, comme cet homme face à l'océan, d'un défi ?

Je suis très sensible à ce rapport d'échelle entre le corps et le paysage, aux peintures de Van Gogh ou de Gaspard David Friedrich quand elles donnent à voir une silhouette devant l'immensité d'une étendue. Dans son documentaire *Gasherbrum, la montagne lumineuse*, Werner Herzog filme deux alpinistes, deux silhouettes minuscules dans le paysage de l'Himalaya, avec un travelling saisissant, de la base au sommet de la montagne. Une ascension par le regard, extrêmement fluide et tellement contradictoire à l'ascension des deux corps qui tentent péniblement d'avancer. Dans certaines de mes actions, le corps se confronte lui aussi au paysage.

Mais il arrive aussi, comme dans l'exposition *Straight Ahead* en 2018 à la Maison d'Art Actuel des Chartreux à Bruxelles, que l'installation forme elle-même un paysage. J'ai voulu construire un sol légèrement incliné que j'ai progressivement recouvert d'argile humide, en me déplaçant en équilibre sur quelques poutres de bois que je décalais au fur et à mesure de mon avancement. Sous le poids de mon corps, les poutres s'enfonçaient dans la terre, laissant des sillons dans la boue. Mon intention était de façonner un paysage enfermé dans une architecture avec cette dimension assez violente d'un mur comme seul horizon.

Une idée de parcours sans perspective possible présente également dans la performance que tu as présentéee au Centre Wallonie-Bruxelles à Paris en 2019 ?

Il y a en effet quelque chose de similaire dans la performance *Colonne empirique en ligne*. La règle consiste à avancer sur une ligne de blocs de béton cellulaire au sol en me servant de chaque bloc franchi pour m'élever graduellement. Sans poser les pieds au sol, ma progression se complique sur cette colonne de plus en plus haute et instable. Peu à peu, la ligne de bloc d'abord horizontale devient colonne verticale, de plus en plus haute. Le béton s'effrite, le corps fatigue et le public comprend vite l'impossibilité de cette progression, vouée à l'accident et à la chute.

Peut-on dire que tes œuvres portent sur l'individuel et le collectif,

que l'un est l'autre sont liés et se complèmentent ?

Longtemps, j'ai tenté de tenir les choses seul. Mais ma recherche de mise en tension de différents éléments m'amène en effet à réfléchir sur les notions d'individuel et de collectif, car si je peux manipuler certains agencements seul, c'est beaucoup plus difficile pour d'autres. Ainsi, à l'occasion d'un workshop à Arras, j'ai pu travailler avec des étudiants à qui j'ai confié totalement la réalisation d'une action qui consistait pour chacun d'eux à maintenir une planche plaquée contre un mur le plus longtemps possible. Cette action filmée montre une composition de planches qui s'affaisse peu à peu avec la fatigue de chaque individu. Il y a quelque chose de similaire avec l'installation *Composition Empirique* plusieurs fois montrée, notamment à la Villa Arson en 2017, où je construis contre un mur une structure de planches soutenues uniquement par la pression de barres d'acier, comme l'expression d'un effort collectif. La performance *Till Ten* (Koksijde, 2019) exprime cette même idée. J'ai creusé un sillon à mains nues dans la terre d'un champ, pour ensuite y couler du plâtre. Une fois sec, j'ai proposé au public de soulever collectivement cette fragile ligne de plâtre de leurs propres mains pour l'amener à l'intérieur du centre d'art. Que ce soit avec des planches, des poutres, du plâtre ou quoique ce soit d'autre, ce qui me plaît est ce passage de ma main à la main des autres, de l'individu au collectif.

CAMILLE DUFOUR

Signes de temps incertains, le travail de Camille Dufour interroge l’avenir de nos sociétés, à travers une approche de la gravure inédite qui allie installation et performance. Déjà, son projet **قېلح نوباص (2017)** évoquait le siège et la disparition de la ville d’Alep. Lors de cette performance réalisée dans une ancienne savonnerie, Camille Dufour imprimait ses gravures à la main à l’aide d’un savon d’Alep jusqu’à épuisement de l’encre. L’utilisation du savon comme outil d’impression et d’effacement symbolisant le dessein de panser les désastres de la guerre. Plus largement, Camille Dufour crée des univers où le vivant est aux prises avec les ravages de nos modes de vies contemporains. Ainsi le projet ***Lavandière de la nuit (2019)*** revisite le thème de l’apocalypse à l’ère de l’Anthropocène avec l’impression jusqu’à épuisement de l’encre une centaine de xylographies sur toile dans l’usine Claessens Canvas. Avec la série ***Les 7 péchés du capitalisme (2020)***, Camille Dufour renoue avec les origines de la gravure comme moyen de reproduction et de communication populaire. Ce projet d’affichage urbain destine des milliers de gravures originales à être complétées et/ou emportées par les passant.es. Suite logique à ce projet d’ampleur, ***Empreinte carbone (2021)*** propose de penser le changement climatique collectivement au moyen d’une vaste correspondance épistolaire. Au total, dix mille estampes auront été distribuées dans autant de boîtes aux lettres en Belgique.

Lavandière de la nuit #1, 2019

Installation, xylogravure sur toile, encre et savon

Série de quarante exemplaires

210 x122 cm

Lavandière de la nuit, 2019

Vidéo

Bruthaus Gallery © Claessens Canvas

Lavandière de la nuit présente les tirages jusqu’à épuisement de l’encre de trois gravures sur bois monumentales. Le triptyque dont la pièce centrale est présentée ici revisite le thème de l’apocalypse, à travers la vision des menaces et violences qui pèsent sur nos sociétés, à l’ère de l’Anthropocène.

Lors de la performance, Camille Dufour imprime une centaine de xylographies sur toile, dans l’usine de fabrication de toiles Claessens Canvas. Les matrices, encrées une seule fois, sont imprimées à la main à l’aide d’un savon. L’effacement du motif gravé par impressions successives incarne la tentative de panser symboliquement les maux représentés. Cette tentative de catharsis dévoile alors l’effondrement d’un monde à bout de souffle vers un possible renouveau. Au revers des toiles, le motif de la gravure subsiste. Les traces de savon laissées lors du travail d’impression redessinent la gravure, comme un oubli impossible. Un motif comme matérialisation mémorielle marque du souvenir de la violence, des destructions. Le titre s’inspire de la légende des lavandières de nuit, condamnées à expier leurs péchés, en lavant du linge pour l’éternité.

Camille Dufour développe une approche de la gravure qui allie installation et performance autour de gravures sur bois monumentales. En 2017, elle sort diplômée de l’ENSAV La Cambre. Son projet de fin d’étude qui évoque le siège et la disparition de la ville d’Alep remporte le Prix de la gravure et de l’image imprimée et le Prix de la Fédération Wallonie-Bruxelles à la Médiatine. En 2019, la Bruthaus Gallery lui propose d’exposer *Lavandière de la nuit* à Claessens Canvas. La série est exposée ensuite au Wiels à Bruxelles, au Centre Wallonie-Bruxelles à Paris et à la Boverie à Liège. En 2020, Camille Dufour entame une collaboration avec Rafaël Klepfisch. Leur projet *Les 7 péchés du capitalisme* est lauréat de la BIP2020 à Liège. La série est ensuite exposée au Centre Wallonie- Bruxelles|Paris. Cette année-là, l’artiste obtient la bourse Vocatio. En 2021, à l’ISELP, Camille Dufour aborde l’épuisement des ressources non renouvelables et présente *Critical materials*. La même année, elle propose *Empreinte carbone* au Delta à Namur. Dans le même temps, elle remporte à la Triennale internationale de gravure contemporaine, le Prix Dacos ainsi que la bourse Un futur pour la culture. En mai 2022, Camille Dufour présente au Château d’Ursel, *Eaux anonymes*, une performance qui s’apparente à un rite funéraire en hommage aux milliers de réfugié.e.s mort.e.s noyé.e.s. Elle est résidente à la Fondation privée du Carrefour de Arts en 2021-22 et exposera cette production à l’espace Vanderborghit en novembre 2022.

EXPOSITIONS PERSONNELLES (SÉLECTION)	
2021 <i>Les 7 péchés du capitalisme</i> , Centre Wallonie-Bruxelles Paris (FR)	
2020 Biennale de l’Image Possible, Liège (BE) <i>Les 7 péchés du capitalisme</i> , Pinguin Space, Bruxelles (BE)	
2019 <i>Lavandière de la nuit</i> , Claessens Canvas & Bruthaus Gallery, Waregem (BE)	
EXPOSITIONS COLLECTIVES (SÉLECTION)	
2022 PRINT&PAINT, 350 jaar bloemen op katoen, Château d’Ursel, Hingene (BE)	
2022 <i>To melt the stone</i> , La tour à plomb, Bruxelles (BE) <i>Traversées</i> , Fondation privée du Carrefour des arts, Bruxelles (BE)	
2021 <i>Savoir Faire</i> , ISELP, Bruxelles (BE) Triennale de la gravure, La Boverie, Liège (BE) <i>Empreinte carbone</i> , Delta, Namur (BE) <i>Dévastés</i> , Société Libre d’Émulation, Liège (BE) <i>Headed for the finish line</i> , Bruthausgallery, Waregem (BE) Prix Dacos, Galerie des Beaux- Arts, Liège (BE)	
2021 <i>Savoir Faire</i> , ISELP, Bruxelles (BE) Triennale de la gravure, La Boverie, Liège (BE) <i>Empreinte carbone</i> , Delta, Namur (BE) <i>Dévastés</i> , Société Libre d’Émulation, Liège (BE) <i>Headed for the finish line</i> , Bruthausgallery, Waregem (BE) Prix Dacos, Galerie des Beaux- Arts, Liège (BE)	Œuvre unique, Jakob Smith museum, Mol (BE) Art Truc Troc, Bozar, Bruxelles (BE) <i>Carnage</i> , Théâtre Varia, Bruxelles (BE) 2019 KIKK Festival, <i>Archipelagos of fragility</i> , Musée des Arts Décoratifs, Namur (BE) Damme Festival, Ijsberg, Damme Ijsberg, Damme (BE) Prix Jeunes Artistes du Parlement de la Fédération Wallonie-Bruxelles, Wiels, Bruxelles (BE) Prix Médiatine #1, Centre Wallonie-Bruxelles Paris (FR) <i>Camouflaged Pearls #2</i> , Bruthaus Gallery, Waregem (BE) Prix découverte, Rouge-Cloître, Auderghem
2017 Prix de la gravure et de l’image imprimée, Centre de la Gravure et de l’Image imprimée, La Louvière (BE) <i>KLEIN EILAND</i> , <i>Citygates</i> , Bruxelles (BE)	
2016 Prix Dacos, Académie Royale des Beaux- Arts, Liège (BE) <i>Le rose était presque kaki</i> , EKTA, Bruxelles (BE)	
2015 Show, Botanique, Bruxelles (BE)	

2020 *Impacted*, Bruthaus Gallery, Waregem (BE)

PORTRAIT D'ARTISTE

par Valérie Toubas et Daniel Guionnet, commissaires d'exposition indépendant.es et directeur.ices de la revue Point contemporain

Illustrant l’Apocalypse de Jean, *La Légende dorée* de Jacques de Voragine, *La Divine Comédie* de Dante, ou *Le Paradis perdu* de Milton, la gravure a cette capacité de donner une réalité visuelle à ces grands récits qui accompagnent l’histoire de l’humanité, exprimant avec une intensité sans pareille les souffrances comme les émerveillements qui ont été donnés à vivre aux femmes et aux hommes, tout comme aux êtres de légende. À l’instar de la peinture, qui s’est longtemps astreinte dans la période contemporaine, à bannir, dans sa perception du réel toute figuration l’histoire de l’humanité, exprimant avec une intensité sans pareille les souffrances comme les émerveillements qui ont été donnés à vivre aux femmes et aux hommes, tout comme aux êtres de légende. À l’instar de la peinture, qui s’est longtemps astreinte dans la période contemporaine, à bannir, dans sa perception du réel toute figuration l’histoire de l’humanité, exprimant avec une intensité sans pareille les souffrances comme les émerveillements qui ont été donnés à vivre aux femmes et aux hommes, tout comme aux êtres de légende. À l’instar de la peinture, qui s’est longtemps astreinte dans la période contemporaine, à bannir, dans sa perception du réel toute figuration l’humain dans l’histoire. Elle est d’autant plus d’actualité et, a encore plus de force, quand elle met en images l’rance d’une humanité dans un monde en train de s’écrouler.

Depuis sa sortie de La Cambre, Camille Dufour allie gravures, installations et performances pour élaborer des œuvres dans lesquelles les images, par leur accumulation et la force des représentations, composent des récits que l’on peut définir comme majeurs. Dès ses premiers travaux de gravure, *Eaux troubles* ou **قوباص بيلح**, jusqu’à l’ensemble *Les 7 péchés du Capitalisme* qui mettent en correspondance les péchés avec les déviances de notre société contemporaine, l’artiste exprime une humanité en proie avec ses démons, malade de ses guerres, de sa recherche du progrès. Aux images de scènes de violence, s’ajoutent celles des catastrophes naturelles, et se raconte le délitement social dans des motifs de répressions envers des manifestants. Les corps représentés rappellent ceux d’Otto Dix et des maîtres viennois de la décadence, décharnés, alités, kafkaïens, monstrueux dans leur métamorphose, mais aussi ceux d’un Francis Bacon dans la vision de la chair comme plaie ouverte. Les gravures de Camille Dufour ont cette particularité de ne pas eliver les deux traditions de l’Apocalypse, l’une venant des récits anciens, bibliques, et l’autre qui nous est contemporaine et qui prend pour thème central la destruction de la Nature et la course à la mécanisation engagée depuis le début de l’ère industrielle, et dont les premiers textes datent du tout début du XIXe siècle, notamment sur cette réécriture périodique du récit *Le Dernier Homme*, de Jean-Baptiste Cousin Granville à Margaret Atwood. Le regard de Camille Dufour sur la gravure porte sur ses propriétés et ses capacités à exister au présent avec autant de force. Cette attirance pour la gravure est aussi due au fait que celle-ci a un rapport très fort avec les récits qui ont valeur éducative, initiatique ou morale, et dont la portée influe sur l’histoire des sociétés à l’image de l’Abbaye de Thélème imaginée par Rabelais et gravée par Charles-Auguste Questel. Ainsi, à l’image des gravures présentes dans les éditions anciennes, les gravures de Camille Dufour gardent cette

dimension humaniste, illustrant les maux qui menacent l’humanité de la destruction.

Dans le même esprit de démocratisation, de diffusion et d’information propre à l’image imprimée, elle propose, en collaboration avec le Centre Wallonie-Bruxelles|Paris, de venir récupérer des estampes de la série des *7 péchés du capitalisme* sous la forme d’un click&collect, détournant ainsi la fermeture des lieux de culture et d’art imposée pendant la pandémie de la Covid 19. Ces milliers de gravures originales produites dans le centre avec Rafaël Klepfisch et affichées un peu partout sur les murs de la capitale étaient destinées à être complétées et emportées par les passants. Camille Dufour exploite les potentialités historiques du médium à opérer un renversement, d’une situation, des mentalités, et à aider à la prise de conscience. À la fois référence aux nouvelles placardées en temps de troubles sociaux et tentative d’infraction aux images dominantes, elle tente avant tout de faire tomber les barrières entre le public et le monde de l’art.

Dans cette impression visuelle procurée par la gravure, le format est un paramètre important dans la production de Camille Dufour. Une de ces premières gravures, réalisée par le procédé de la xylographie, *Hybris* (2016), représentant dans une vue panoramique le versant de l’Everest que George Mallory avait entrepris d’escalader et où il a disparu, faisait plus de quatre mètres de long par deux de haut. Les gravures de Camille Dufour ont cette capacité d’absorber le regard qui fouille, détaille, se met en quête de ce qu’elle exprime globalement mais aussi de la manière dont elle se construit. Elle rend possible cette accumulation de fragments d’images, venues d’encyclopédies, de recherches sur internet, de la mythologie, inspirés de Bruegel ou de Thierry de Cordier, qui serait difficile de représenter en peinture. À la différence de l’image photographique ou numérique, elle crée instantanément une relation émotionnelle par l’intensité des représentations.

J’ai ressenti la nécessité qu’il fallait qu’il y ait, dans mon approche artistique, une forme d’adéquation entre une vision de ce monde et le médium employé.

La gravure a cette particularité de conserver du relief, à la différence de l’image peinte qui s’architecture dans la suggestion d’une profondeur, ou de l’image numérique qui appartient à un flux. La gravure garde ce rapport au toucher car elle s’exprime par la profondeur de la matière qui a été creusée, et a donc un rapport direct avec la mémoire, car elle existe à la fois par la matrice et par les images qui en découlent. Camille Dufour dans sa manière de griffer la surface du bois, de faire crier la matière, en enlevant le vernis de la surface, est loin de l’insensibilisation provoquée par l’image numérique. L’image

gravée est une empreinte du réel qui a nécessité de longs efforts, voire une certaine forme de souffrance qui est en réponse avec l’image elle-même. Une pénibilité démultipliée par la recherche de précision dans les détails et dans la grandeur du format. Le seul travail d’impression, nous dit-elle, peut prendre plus d’une trentaine d’heures. Un travail qu’elle lie dans *Lavandière de la nuit* à la dure condition des travailleuses, réalisant à même le sol des gravures sur bois monumentales. Un lien qui passe aussi par le savon qui se substitue à l’outil traditionnel d’impression pour illustrer sa démarche qui se veut autant politique que symbolique. Pour **قوباص بيلح**, l’utilisation du savon renforçait encore son dessein de tenter de laver les désastres de la guerre. Elle maintient cette corrélation qui s’est aujourd’hui perdue entre la création et le savoir-faire, que l’effort peut être un atout supplémentaire au travail de l’esprit. Elle exprime ainsi deux aspects de la souffrance, la meurtrissure et la disparition quand « dans cette apocalypse moderne, tout est définitivement balayé par une vague qui emporte tout ». L’expression d’un néant qui s’installe progressivement que Camille Dufour met en place au travers d’installations, imprimant jusqu’à 40 gravures au savon, à la seule force de sa main, jusqu’à épuisement de l’encre. Des gravures qui portent sur les problématiques environnementales, posant ainsi la problématique du déni qui ne peut avoir pour conséquence que la disparition finale de l’humanité.

Si les œuvres de Camille Dufour expriment une densité, incitent à chercher des correspondances par le fait que certains motifs migrent d’une image à l’autre, elles ne se contentent pas de traduire une fin du monde. À la manière des œuvres de Piranèse dont instinctivement on cherche une issue au sentiment d’enfermement qu’elles suggèrent, on cherche dans ses œuvres les sources de lumière. Elle se plaît d’ailleurs à brouiller les pistes dans l’enchevêtrement des motifs. Si un réflexe salvateur est à trouver, elle donne à comprendre qu’il n’est pas dans l’image mais en nous. Il y a bien un caractère organique à la complexité de ces images qui est le miroir de ces multiples tiraillements qui donnent l’impression qu’aucune alternative n’existe à l’aliénation à laquelle le capitalisme nous maintient. Et si son œuvre est toujours marquée par une esthétique très noire, elle a cette idée « d’aller dans le positif », de mobiliser celui qui regarde ses gravures à rechercher la lumière et avec elle une forme de lucidité.

MAËLLE DUFOUR

Maëlle Dufour crée des installations qui questionnent nos sociétés au cœur de nos époques passées, connues et futures. Elle y explore les traces de décadence et des prémices d’espoir, interrogeant le progrès à double tranchant et portant des éveilleurs de conscience qui, à travers des gestes de sauvegarde, réfléchissent au sens de l’évolution humaine. Elle interroge l’origine, la mémoire et la reconstruction des choses. Les ruines sont-elles les fondations d’un renouveau ? Se sont-elles détruites elles-mêmes ou par les hommes qui ont défendu des territoires ?

La confrontation physique entre son travail et le spectateur est déstabilisante, la taille et le poids des pièces dépassant toute échelle humaine nous rappellent constamment la vulnérabilité de notre propre existence. À travers des systèmes-sculptures, elle explore « une archéologie des déchets », précieuses sources d’information, héritages physiques légués à ceux qui sont encore à naître.

Elle bat au souffle de la terre, 2022

Boue de pierre bleue, bois contreplaqué et acier 300 x 90 x 20 cm

Cette sculpture est constituée de rebuts organiques et industriels. La boue de pierre bleue, déchet venant d’une carrière, a gardé le poids de la pierre mais elle est devenue friable et cassable. Cette sculpture-système évolue pendant le temps d’exposition. Elle interroge l’incertitude et explore « une archéologie des déchets », précieuses sources d’information, héritages physiques légués à ceux qui sont encore à naître. L’effet de l’acide sur la boue de pierre bleue crée des cristaux et des moisissures qui façonnent des tronçons de paysages volcaniques lunaires, à l’origine ou à la fin des temps, après un cataclysme.

Maëlle Dufour (1994, Mons) est une artiste visuelle qui vit et travaille entre Bruxelles et Gand. Elle est lauréate du HISK (Institut Supérieur des Beaux-Arts) 2022-23 à Gand. Elle a étudié la sculpture à L’ENSAV La Cambre (Bruxelles) et à la Finnish Academy of Fine Arts (Helsinki). Depuis 2014, Maëlle a participé à de nombreuses expositions en Belgique et à l’étranger, notamment à la Triennale Art Public (BE), la Biennale de Mulhouse (FR), Artagon III (présidée par Hans Ulrich Obrist à Paris, FR), la Biennale Artour (BE), Free Space for Arts (Helsinki, FI) et Sartène Cultural Centre (FR). Ses œuvres sont régulièrement présentées dans des institutions artistiques comme le BPS22 et Kanal-Centre Pompidou. En 2019, elle présente deux expositions personnelles aux Brasseurs à Liège et à L’ISELP à Bruxelles. Elle a également été invitée en résidence à RAVI (Liège), MAAC (Bruxelles), Shake Résidence Nomade (Tunis), Drugstore Beograd (Belgrade), Cinema Mele (Pizzo) et à Alumni Startwell (Amsterdam). Son travail a reçu des Prix et des bourses, dont le Prix de la Commission des Arts de Wallonie 2018, le Prix de la Province du Hainaut 2018, le Prix Sofam de la Biennale *Watch this Space* 2019, le Prix du public de la Jeune Sculpture de la FWB 2020, le prix Macors à la Médiatine en 2021, le prix d’encouragement de la sculpture à l’Académie française de Paris en 2021 et la Bourse Aide à la création de la FWB 2019 et 2021. Une publication dédiée à son travail *Construire la ruine* est parue en novembre 2021 aux éditions CFC.

maelledufour.be

EXPOSITIONS PERSONNELLES (SÉLECTION)	<i>Prix Médiatine</i> , Bruxelles (BE)
2021 <i>Îlots</i> , Macors, Hamois (BE) <i>Entre Intérêts</i> , Virtual exhibition, Pinacoteca Universidad de Concepcion (CI)	2020 <i>Triennale Art public</i> , CAW, Emulation, Liège (BE) <i>La Colère de Ludd</i> , curatrice : Dorothee Duviwier, BPS22, Charleroi (BE)
2019 <i>Entre Intérêts</i> , Biennale Watch This Space IO, 50 ^e nord, Les Brasseurs, Liège, ISELP, Bruxelles (BE)	2019 <i>Mulhouse 019 Biennale</i> , Parc Expo, Mulhouse (FR) <i>ARTour Biennale</i> , Musée de la Mine et du Développement Durable, Houdeng-Aimeries (BE)
EXPOSITIONS EN DUO (SÉLECTION)	2017 <i>Artagon III</i> , Président du jury : Hans Ulrich Obrist, Les Petites Serres, Paris (FR)
2022 Duo, Delta, Namur (BE)	
2021 <i>Îlots Épars</i> , Intervention dans l’espace public avec le BPS22, Charleroi (BE)	
2021 <i>Îlots Épars</i> , MAAC, Maison d’Art Actuel des Chartreux, Bruxelles (BE)	
EXPOSITIONS COLLECTIVES (SÉLECTION)	
2022 <i>Entre Intérêts</i> , Centre Wallonie-Bruxelles de Paris, Paris (FR)	
2022 Permanent art integration project, 1% artistique, Berserk Art Agency et Ief Spincemaille, Prison de Haren, Haren (BE)	
2021 <i>Periphery</i> , curateur : Joachim Naudts, Kunsthal Extra City, Anvers (BE) <i>Alumni Startwell</i> , Amsterdam (NL)	

PORTRAIT D'ARTISTE

par Valérie Toubas et Daniel Guionnet, commissaires d'exposition indépendant.es et directeur.ices de la revue Point contemporain

Les particularités géologiques du Hainaut, avec ses terrils formant des promontoires, ses carrières de pierre bleue, ont très tôt suscité une vive curiosité chez Maëlle Dufour. Avec son appareil photographique, dès l’âge de douze ans, elle se consacre à enregistrer de multiples vues de cette région où l’exploitation minière, qu’elle soit enfouie ou à ciel ouvert, a laissé une empreinte définitive. Elle porte son attention aux déchets que génère l’activité humaine et la manière dont ceux-ci font paysage quand progressivement la nature accomplit son œuvre. Elle a très tôt compris que ces déchets n’étaient pas hostiles à l’environnement, mais qu’ils pouvaient au contraire devenir limon apte à le doter de propriétés nouvelles. Si elle souligne qu’il est souvent nécessaire de détruire pour construire, elle voit dans ces ruines, un terrain d’expression à investir.

Le travail de Maëlle Dufour s’enracine dans les activités des hommes qui, par l’exploitation des ressources naturelles, produisent des transformations irréversibles sur la nature. Elle s’intéresse à l’utilisation de la pierre bleue du Hainaut dont les carrières se situent à Soignies. La pierre bleue est utilisée comme matériau de construction en raison de ses propriétés très prisées. Elle est en effet d’une grande résistance et est dotée d’une couleur scintillante qui ajoute une élégance aux façades des bâtiments. Les déchets générés par l’exploitation et la taille des pierres sont entreposés dans une carrière sous la forme d’une poussière que les intempéries transportent en boue qui, en séchant, prend l’apparence d’une croûte. Maëlle Dufour utilise comme unique matériau cet amalgame poussiéreux dans son œuvre *Elle bat au souffle de la terre* (2016-2017). Elle moule ce résidu de pierre bleue préalablement mêlée à de l’eau, pour lui donner la forme d’une couche sédimentaire. Ainsi imprégnée, la pièce sèche progressivement tout au long de l’exposition comme elle l’aurait fait sur son lieu d’extraction. Les installations de Maëlle Dufour font la preuve qu’une symbiose est capable de se réinstaller de manière tout à fait naturelle dans un territoire dégradé par l’exploitation humaine. Tout en portant un regard très réaliste, l’artiste montre qu’un rapport inaliénable existe dans le vivant. Minéral, végétal et animal recouvrent une force d’expansion dans des espaces hautement contaminés, dévastés par les engins de chantier. Éboulements, imprégnations des sols avec des chimies polluantes, explosions, elle donne à voir un rapport de destruction qu’elle matérialise avec *Elle bat au souffle de la terre* (2016-2017) qui prend l’aspect d’une terre granitique chargée de polluants toxiques. Si elle semble impropre à la résurgence de toute forme de vie, cette installation donne

toutefois à penser qu’un temps très long viendra à bout de cette réduction de la nature à l’état de néant, et qu’une régénération lui donnera à nouveau vie.

De la même manière que le temps de séchage introduit une dimension temporelle dans le lieu d’exposition, il est important pour Maëlle Dufour que celui qui regarde ses installations lui donne de son temps. Sans doute a-t-elle conscience que s’effectue dans ces rencontres une sorte d’interaction, même imperceptible car, d’un point de vue scientifique, toute présence dans un environnement a un impact. Les matières apparemment inertes qui composent ses œuvres ne réclament que cette contamination par un souffle de vie. Chacune a une capacité à prodiguer du soin, à amener une transformation de la matière comme cette pierre bleue qui est utilisée parcelllement à faire des maisons ou des tombes. Elle parie sur le potentiel de tout être vivant pour modifier son environnement et amener une parcelle de vie par la chaleur de sa présence. Ainsi, elle a couvert les assises de *Îlots Épars* (2021) d’une peinture thermosensible qui change d’aspect quand un visiteur s’assoit dessus. Pour l’exposition *Entre intérêts* proposée en même temps à l’ISELP à Bruxelles et aux Brasseurs à Liège (2019), étaient distribuées aux visiteurs des microéditions représentant des corps photographiés par caméra thermique. Une chaleur qui peut être aussi géologique et dont l’homme profite en tirant son confort de son exploitation. La question de l’usage des ressources souterraines, ainsi que la manière dont le sous-sol est utilisé comme lieu de stockage à la fin de la Grande Guerre pour déverser les obus de gaz moutarde et aujourd’hui pour les déchets nucléaires, est omniprésente dans ses œuvres.

Il va pourtant bien falloir qu'on arrête cette machine pour la réparer. Depuis le temps que la fuite est signalée... Nos chefs traînent des pieds pour envisager la réparation. Jean-Pierre Levaray, *Putain d'usine*

Les œuvres de Maëlle Dufour évoquent cette incertitude qu’implique toute action humaine et expriment ses multiples contradictions, malgré cette affirmation de toujours faire le choix du vivant. L’œuvre en forme d’ogive *Outre-tombe* (2020) porte sur cette dimension ambiguë du progrès, tout comme l’installation *Entre intérêts* présentée récemment au Centre Wallonie-Bruxelles à Paris, qui prend la forme d’une autoroute accidentée. Dans l’installation *Sociétés dissoutes* (2018) composée d’une tour de surveillance en déséquilibre au sommet de laquelle est diffusée la vidéo *Aucun droit moins qu’un chien*, elle parle des lieux où l’homme a détruit l’homme. Il n’y a pas d’humain dans la vidéo mais seulement les traces. Elle interroge la pertinence du regard et des points de vue induisant un parallèle entre l’œil vide de la caméra de surveillance et celui du photographe qui recherche dans le paysage un sens à l’entreprise humaine. *Mirage* (2021) est une

installation qui questionne le désir de contrôle des êtres. Sa partie basse présente des architectures du port d’Anvers, deuxième plus grand port européen, se répétant à l’infini, partiellement enfouies dans une coulée d’argile de Boom, matière naturellement présente dans les sols anversois, présentant notamment les caractéristiques nécessaires à l’enfouissement des déchets radioactifs. Au sommet, des formes hybrides, des strates, créent une explosion de matières naturelles et manufacturées, comme fossilisées, amenant le spectateur dans une certaine confusion de la matière même, et vécu. Une réflexion sur la mémoire qui est au cœur de l’œuvre *Les Mondes inversés* (2017) constituée de seize plaques de plomb et qui traverse aussi son ouvrage monographique *Construire la ruine* (2021). Une attitude écocide dont la nature porte les meurtrissures qui font écho aux souffrances ouvrières.

En fait, la mémoire, c'est l'anti-musée : elle n'est pas localisable. Il en sort des éclats dans les légendes. Les objets aussi, et les mots, sont creux. Un passé y dort, comme dans les gestes quotidiens du marcher, du manger, du coucher, où sommeillent des révolutions anciennes. Michel de Corteau, *L'invention du quotidien*, Arts de faire

Les préoccupations de Maëlle Dufour sont aussi sociales car l’impact porté sur l’environnement est le même que celui qui affecte l’humain. S’il n’y a pas de représentation de l’humain dans ses œuvres malgré la relation avec le monde minier, il apparaît que la difficulté des plantes à vivre dans cet univers souterrain, dans cet enfermement, pourrait être interprétée comme la métaphore des mineurs privés de lumière, ou de ceux vivant dans la poussière des excavations. L’aspect sédimentaire participe aussi à une mémoire ouvrière. Une épaisseur du temps que l’on retrouve dans la monumentalité des pièces mais aussi dans leur aspect parcheminé qui n’est pas sans faire penser à ces peaux minées par le labeur dans l’œuvre *Tenir le poids d’une présence* (2017).

Et bien... Nous voulons boire et respirer de la vie !...

Octave Mirbeau, Les manvais Bergers

Avec *Îlots Épars* tout comme avec *Entre intérêts*, elle incite le.la visiteur.euse, et sans doute avec lui toute une société qui avance à pas cadencés, à se mettre à l’arrêt, pour méditer sur le travail accompli, les voies empruntées. Elle interroge sur cette distance prise avec ce qui fonde notre humanité. La

mémoire a un rôle cicatriciel essentiel, elle est une chaleur nécessaire à la vie comme l’affirmait Joseph Beuys. Si les œuvres de Maëlle Dufour portent, dans leur matière comme dans leur titre, la souffrance d’une condition humaine, elles expriment aussi une croyance indéfectible au vivant, à la possible réparation sur une terre dégradée. Si elle ne donne dans ses œuvres que très rarement d’indication de temps et de lieu, c’est sans doute pour dépasser des problématiques locales et envisager, quel que soit le lieu où l’on se trouve, un paysage nouveau à édifier sur les ruines de notre époque.

Il y a un monde qui se cache dans les choses, un monde qui se cache dans les choses.

Tout ce que nous respirons ici, c'est de la mort !...

Tout ce que nous buvons ici... C'est de la mort !...

ANTOINETTE D'ANSEMBOURG

Je fais de la sculpture car je n'aime pas les mots, mais j'ai un besoin irrépressible de construire des choses et de collecter des objets dans la rue. Vivre à Bruxelles, c'est comme vivre dans un parc d'attraction où les architectures sont en constante construction/déconstruction. C'est le terrain d'un grand jeu modulable dans lequel chaque matériau, assemblé à mes formes façonnées à la main, peut servir de pion à une infinité de collages. Mes pièces ont leurs propres langages, mais les identifier avec précision est problématique ; est-ce sexuel, végétal, animal ? J'affectionne cette ambiguïté, et espère provoquer une curiosité, un inconfort, parfois même un dégoût. Ce qui guide mes gestes par-dessus tout, c'est la représentation de la nature, des parties du corps, des fluides qui circulent en nous et en toute chose vivante.

En général, sans que j'ai vraiment d'explication, après un certain laps de temps passé à travailler sur une série de pièces, tout commence à prendre du sens. Chacune des décisions prises au long du processus mène à un résultat précis. C'est pour ça que je fais de la sculpture.

Mauvaises herbes II

Installation

L'installation *Mauvaises herbes II* se divise en quatre étapes consubstantielles.

La première est une étape de recherche, constituée de photographies de paysages urbains éventrés, laissant paraître les matériaux que l'on se donne tant de mal à cacher. Celles-ci font jaillir malgré tout des images de nature végétale. Dans les entrailles de la ville, les tubes, tuyaux et câbles suscitent des images de forêts, lianes, racines, et veines.

Les formes et matières industrielles évoquent à Antoinette d'Ansembourg une activité débordante d'éléments organiques.

Cette vision hybride prend forme dans une série de croquis et de toiles peintes à l'huile. Une nature foisonnante s'est développée et a envahi les décombres de notre civilisation. Différents types de végétations se sont modifiés, adaptés aux nouvelles contraintes, la nature prospère.

L'installation *Mauvaises herbes II* présente donc cette série de visuels, induisant un ensemble de végétaux imaginaires, façonnés en céramique et emboîtés à divers matériaux de chantier. Il en coule du plâtre et du ciment, cette nature transgénique engloutit et fait dégouliner les rebuts de notre société. Antoinette d'Ansembourg dresse le paysage d'une version du monde post-apocalyptique, dégageant une esthétique acidulée, exempte de toute présence humaine, éminemment inquiétante et rassurante à la fois.

Antoinette d'Ansembourg est née, vit et travaille à Bruxelles. Durant ses études de Peinture à La Cambre, elle a développé une pratique de sculpture, à travers différentes techniques telles que l'assemblage, le plâtre et la céramique. Elle attribue une attention particulière au choix de ses matériaux. Quand la récupération n'est pas une option, les matières premières qu'elle utilise sont toujours d'origine naturelle : terre, sable, toile de jute... En 2020, elle a développé une recette de « béton de chanvre », composé de fibres végétales et de chaux, dont les propriétés sont semblables à celles du béton de construction, lui permettant d'éviter l'utilisation de produits chimiques type résines, mousse époxy, etc. Depuis 2021, elle est Co-fondatrice et gérante de l'ASBL ATELIER TRIPHASE, ayant pour but de soutenir la jeune création. L'accueil d'une dizaine d'artistes plasticiens en résidence d'une année, l'organisation d'expositions et diverses manifestations culturelles visent à promouvoir le travail et la vision de la prochaine génération d'artistes à Bruxelles, en leur offrant une meilleure visibilité sur la scène émergente bruxelloise.

instagram : @antoinette_dansembourg

EXPOSITIONS PERSONNELLES (SELECTION)	2020 LA TOTALE COLLECTIVE, résidence d'été et exposition de groupe, Paris (FR) <i>Un samedi sans nom</i> , installation collaborative avec Alice Pandolfo, Atelier Triphasé, Bruxelles (BE)
2019 <i>Innuendo</i> , L'artichaut studio, Bruxelles (BE)	2019 <i>Playtime</i> , WOLKE, Bruxelles (BE) <i>LABO_DEMO</i> , Centre Wallonie-Bruxelles, Paris (FR) <i>ALL IN ONE</i> , Kanal Pompidou, Bruxelles (BE) <i>SCULPTURE?/SCULPTURE</i> , Counter Space, Art Bruxelles, Bruxelles (BE) <i>Views from the top</i> , ENSAV La Cambre, Bruxelles (BE) <i>Crush test</i> , ENSAV La Cambre, Bruxelles (BE)
2021 <i>Small talk</i> , Adaventura, Bruxelles (BE)	2018 <i>18 cm × 13 cm</i> , Cdt+*, Liège (BE) <i>Generation Bruxelles</i> , Bruxelles Gallery Weekend, Espace Vanderborghit, Bruxelles (BE) <i>L'ombre du zèbre n'a pas de rayures</i> , La Cambre, Espace Vanderborghit, Bruxelles (BE)
EXPOSITIONS COLLECTIVES (SELECTION)	
2022 ADAF, La Vallée, Bruxelles (BE) <i>TICKING ON THE HORIZON</i> , Cloud seven, Bruxelles (BE) <i>CENDAR BRUXELLES</i> , Galerie Zotto, Bruxelles (BE) <i>CEREALE BOOM</i> , résidence et exposition à Rio Grande do Norte (BR) CAGNAR FESTIVAL, Nîmes (FR) SANTE FOREVER, Commissariat : Marlies de Clerc, exposition dans plusieurs bars mythiques à Bruxelles (BE) <i>Please Talk louder</i> , Espace Triphasé, Bruxelles (BE)	

ENTRETIEN

par Valérie Toubas et Daniel Guionnet, commissaires d'exposition indépendant.es et directeur.ices de la revue Point contemporain

Antoinette d'Ansembourg explore les espaces en friche, les chantiers, tous ces lieux dont on ne sait jamais s'ils annoncent une construction ou signalent une destruction. Des espaces jonchés de décombres, de câbles, pourvus d'une végétation y puisant un suc nourrissant, qui semblent animés d'une vie singulière. C'est là, dans ces cadres à l'abandon, qu'elle relève des accointances nouvelles entre la matière brute du béton, du plastique coloré des tuyaux et autres câbles et des plantes dont on s'étonne de leur résistance. Semble se former un organisme hors nature, né de la combinatoire improbable du vivant et du déchet. Elle est sensible à ces modifications de la nature des êtres et des choses, leur potentialité transgénique, leur capacité à s'hybrider pour former des entités nouvelles. Antoinette d'Ansembourg puise dans ces cohabitations et ces hybridations, un répertoire de formes, d'associations de matériaux aux propriétés qui, bien qu'insolites, paraissent familières, créant un univers foisonnant qui nous donne à voir comment, dans le futur, ils cohabiteront.

Quel est ton domaine d'investigation ?

Je fonctionne bien souvent en plusieurs étapes de travail. J'ai une pratique quotidienne de dessin, qui consiste en des aller-retours constants entre des parties de réalités que j'observe autour de moi. Ces réalités se présentent dans des ensembles industriels et urbains, mais se présentent aussi à moi par la nature, les végétaux, etc. Je nourris mes créations d'une série d'images qui constituent des supports visuels pour la réalisation de sculptures, céramiques et peintures sur toile.

Peux-tu nous décrire les étapes qui caractérisent ton processus de création ?

En effet, cette confrontation entre la construction humaine et le développement de la nature donne naissance à des contrastes stimulants, de par la juxtaposition d'éléments naissants ou abandonnés tels que les déchets, décombres, parties d'architectures, végétation, sable (...) Cette dissonance est bien souvent mise en évidence dans mes dessins, où des représentations molles, organiques, plastiques s'engagent au corps-à-corps avec des éléments plus « ordonnés », usinés et réguliers. Ces premières étapes sont cruciales au développement des œuvres façonnées ensuite. En fonction du projet travaillé ou des espaces d'expositions, je choisis

entre différents médiums, que je travaille de manière récurrente, à savoir : la céramique, la sculpture et depuis peu la peinture. Lorsque je travaille la céramique, c'est en continuité totale avec les premières étapes de dessin, j'isole certains modules présents dans ces croquis que je réalise en volume en y injectant un travail singulier sur les textures, l'aspect, la couleur et l'émail. C'est une manière pour moi de faire un pas en plus par rapport au dessin, le volume m'offre cette possibilité de traiter une forme dans son ensemble et de me rapprocher de cette réalité que j'observe et imagine. En fonction de l'espace, il m'arrive de réaliser des pièces plus grandes, avec une technique que j'ai développée en associant des matériaux naturels tels que le chanvre et la chaux. Cela me permet d'intégrer le/la visiteur.euse dans les espaces que je conçois et de proposer des installations plus immersives, à échelle humaine. Le/la spectateur.ice est alors amené.e à déambuler entre ces différents ensembles/modules présents dans mon travail.

Qu'est-ce qui a motivé ta participation à l'exposition *L'Anticipation d'un futur* et que comptes-tu présenter lors de l'exposition ?

L'anticipation d'un futur me semble être un intitulé qui résonne particulièrement avec les thématiques que je travaille,

je cherche à proposer un espace qui se développe presque par lui-même, en dehors du temps, comme si les restes de l'humanité avaient fusionné avec la végétation pour former une nature hybride. De nouvelles espèces transgéniques apparaissent, entre des matériaux de construction comme le béton, et des entités végétales qui reprennent leur place tout en s'intégrant à ces réceptacles industriels. J'aimerais mettre en espace une image nouvelle et singulière de notre monde comme s'il était en proie à une forme de déchéance qui laisserait apparaître toutes ces couches de réalités, qui sont normalement opposées et que je réunis au sein d'une installation.

ALEXIS DECONINCK

Je pratique l’installation et la sculpture. Mes lieux d’expression privilégiés touchent à l’architecture, à l’espace et à nos modes d’habiter. J’ai commencé ma pratique comme architecte, avec la volonté d’installer des œuvres dans l’espace public en dialogue avec l’environnement bâti. Pendant plusieurs années, ma pratique a progressivement migré de celle d’un architecte vers celle d’un plasticien.

J’aime changer d’échelle, je peux travailler sur une charpente comme sur une céramique. Je ne mets pas de frontière entre les disciplines : architecture, design, artisanat, sculpture, je les parcours comme autant de champs exploratoires connectés. Au centre de mes préoccupations, se trouve l’engagement de mon corps dans la création d’objets signifiants et la maîtrise de leurs production. La main et l’esprit sont indissociables dans ma pratique.

Je m’intéresse particulièrement aux objets urbains utilisés pour limiter nos libertés de déplacement. Ce sont des objets du quotidien, utilitaires et sérieux qui prolifèrent autour de nous. Ils sont très identifiables et peu remarquables tant notre œil y est habitué. Ils portent un sens bien défini par leur usage, ils sont très spécialisés et répondent à une fonction unique. J’aime en tordre

le sens, les sortir de leur territoire pour les replacer au centre de l’attention. Ou proposer un nouvel usage pour sortir de la fonction unique, pour aller de l’utilitaire vers le poétique. Les espaces urbains en transition offrent de la place pour l’imaginaire. Le chantier est souvent bardé d’objets étranges, colorés, difformes comme des créatures inconnues.

Grotto table, 2021

Céramique émaillée de Clara Vulliez

3 x 1 m

United States of Emergency, 2022

Couverture de survie

6 x 6 m

Pour l’exposition collective Anticipation du futur, je crée une installation regroupant deux œuvres : « Grotto table » et « United States of Emergency ». L’installation met en scène un univers quasi ésotérique empreint de références au sacré et au médiéval. Une table de banquet inspirée par les profondeurs de la terre est entourée de drapeaux miroitants portant des identités inconnues. La lourdeur et la matière sombre de la table en béton contrastent avec la légèreté et la brillance des drapeaux.

A. Deconinck

Alexis Deconinck est artiste visuel. Il est né à Roubaix (France) en 1987. Ses œuvres questionnent l’architecture, l’urbanité et la place de l’humain dans la fabrique de la ville. Il produit des installations et des objets qui font appel à l’artisanat, au design, à l’architecture, la performance, la peinture et la sculpture. Il est diplômé d’architecture de l’ENSAPL (École Nationale Supérieure d’Archiecture et de Paysage de Lille) en 2012. Après quelques années de pratique architecturale engagée, il se forme à diverses pratiques artisanales (charpente, menuiserie, ferronnerie, céramique) pour maîtriser la production de ces objets. En 2018, sa pratique prend un tournant et il quitte l’architecture pour devenir artiste. Il est actuellement résident aux ateliers KultXL (Ixelles). En 2021, il participe à la 11e Biennale Watch This Space pour laquelle ses œuvres ont été exposées au BPS22 à Charleroi et au Centre Arc en ciel à Liévin. Pour cette biennale, il reçoit le Prix coup de cœur du Centre Wallonie-Bruxelles. En 2021, il participe également au Prix ArtContest. Il a participé à de nombreuses expositions personnelles et collectives en Belgique et en France. Sa pratique touchant à la fabrique de la ville, il a fait de très nombreux projets dans l’espace public. alexisdeconinck.com

EXPOSITIONS PERSONNELLES (SÉLECTION)
2022 *Dormir sur le béton*, Prix coup de cœur Centre Wallonie-Bruxelles |Paris, dans le cadre de la Biennale Watch this space #II, BPS22, Charleroi (BE)

Installation, 2021

2021-2023 Résidence aux ateliers d’artistes de la commune d’Ixelles, rue Wiertz, KultXL, Bruxelles (BE)

2021 *Anamorphose*, festival LUXI190, Abbaye de Forest (BE)
Ruines électriques, centre Arc-en-ciel de Liévin (FR), Biennale Watch this space #II Prix ArtContest 2021, Bruxelles (BE)
Anamorphose, installation, exposition collective *Habiter sous les reflets*, Atoma, Bruxelles (BE)

2020 Finaliste du Prix national de la construction bois (France) pour le projet *Origami*, architecture/ sculpture flottante, dans le cadre du Festival international de jardins Hortillonages, Amiens (FR)

2019 *Onde Senne*, installation dans l’espace public, Bruxelles (BE)

2018 *Humulus tunambulis*, installation pérenne dans le centre culturel Archipel 19, Berchem-Sainte-Agathe, Bruxelles (BE)

2017 *Le nid*, installation dans l’espace public, Calais (FR)

2016 *Invisible*, installation dans l’espace public, Ile-Saint-Denis (FR)
Chaud Bardonnnet, installation dans l’espace public, Rennes (FR)

2015 *La clef des*

champs, installation dans l’espace public, Crèvecoeur-en-Auge (FR)

EXPOSITIONS COLLECTIVES (SÉLECTION)

Installation, 2021

2019 *Monolithe 2*, *L’art est dans les bois*, Pleslin Trigavou (FR)
Réveiller les gardiens de la terre endormis, Lausanne Jardin 2019, Lausanne (CH). Œuvre pérennisée.
La copie, La Senne, Bruxelles (BE)
Monolithe #3, La Fonderie, Bruxelles (BE)
Réveiller les gardiens de la terre endormis, La Senne, Bruxelles (BE)

2018 *Monolithe*, festival *Pile au rendez-vous*, Roubaix (FR)
La mue de la colonne, parcours d’art actuel *À ciel ouvert*, Riorges (FR)
Passage secret, Groupshow *Sentes*, Perwez (BE)

Installation, 2018

ENTRETIEN

par Valérie Toubas et Daniel Guionnet, commissaires d’exposition indépendant.es et directeur.ices de la revue Point contemporain

Installation, 2018

Subsistent, malgré l’inlassable reconquête des lieux à l’abandon dans les villes, des surfaces encore préservées, tout comme résistent encore, sous les vernis des rénovations urbaines successives, des espaces interstitiels que seul un arpenteur chevronné, apte à se « laisser aller aux sollicitations du terrain et des rencontres qui y correspondent » (Guy Debord), est capable de repérer et d’en saisir tout le potentiel poétique. Alexis Deconinck est l’un d’eux. Il sait qu’au-delà du quadrillage urbain né des utopies bétonnées des urbanistes, existent des espaces où la vie s’épanouit différemment. Dans ces tiers-paysages, anciens sites industriels, nœuds des complexes routiers ou chantiers, se développent des existences inaliénables, comme ces plantes robustes dont on s’étonne toujours qu’elles resplendissent autant au milieu des gravats. Mais peut-être est-ce là, dans cette échappée, sur des territoires qui ne figurent encore sur aucune carte, dans cet or du temps, que peut enfin apparaître un chantier d’une nouvelle sorte et s’imaginer des actions subversives et libératoires. Que peut-il être, sinon un théâtre féerique animé par nos « vues intérieures » (Gracq), « une architecture de souveraineté communautaire » (Patrick Bouchain)?

D’où vient ton intérêt, toi qui as suivi une formation d’architecte, pour les jachères urbaines, pour les terres à l’abandon et le chaos des chantiers?

Les chantiers, comme les friches au cœur des villes, sont des territoires de liberté où tout est encore possible. Là, toutes les marques de ce qui a pu être l’entreprise humaine ont été enlevées. La boue a remplacé le béton. Une terre qu’il reste à modeler, et qui annonce un renouveau. Je suis sensible à tout ces possibles. Je ne sais si c’est cette passion qui m’a amené à faire une école d’architecture ou le contraire, mais je me suis rendu compte que dans le domaine de l’architecture, je n’étais pas si libre ni si créatif qu’en opérant en tant qu’artiste. Petit à petit, j’ai commencé à faire comme pour *Chaud Bardonnnet* (avec le collectif l’atelier d’Urbanologie, Rennes, 2016-2019) et pour *La Clef des champs* (avec le collectif MaDe, Crèvecoeur-en-Auge, 2015) des interventions dans l’espace public qui est par définition, le territoire du bien commun. Selon les endroits, on peut y sentir l’impact des politiques de la ville, les tensions qui peuvent y régner. Mes créations se font toujours in situ parce que je suis sensible à l’espace, que j’aime me laisser pénétrer par l’esprit du lieu et composer avec.

Quels principes sous-tendent ces créations dans l’espace public?

Mes installations ont pour fonction de créer des perturbations, de capter l’attention des passant.es qui effectuent leur trajet quotidien. Je situe la transition

entre ma pratique d’architecte et celle d’artiste dans l’utilisation des matériaux. S’ils sont identiques, être artiste permet de les aborder avec beaucoup plus de liberté, de les détourner pour les amener à exprimer dans le lieu où je me trouve tout autre chose. Je peux toutefois dire que je n’ai jamais vraiment quitté le domaine de l’architecture, mais que je travaille autour d’elle, en ayant une posture d’artiste. J’aime cette gymnastique qui m’autorise à aborder ces formes destinées aux chantiers, monofonctionnelles et caractérisées par leur technicité, pour en faire des objets empreints de poésie.

L’utilisation de l’origami, comme dans le projet *Monolithe*, exprime-t-elle ce détournement par rapport à une architecture conventionnelle?

L’origami permet de faire la transition entre la 2D et la 3D, un passage qui est l’essence même du travail de l’architecte. Il est d’une efficacité maximale parce que le simple acte de plier une feuille en deux forme un volume, qui est déjà en soi un abri pourvu d’une certaine rigidité. Il m’intéresse aussi pour sa fragilité, son rapport avec notre corps. Une architecture ainsi élaborée donne un sentiment de légèreté et l’impression que le bâtiment est venu se poser dans l’espace qui l’accueille. Pour le festival international de jardins dans les Hortillonages d’Amiens, j’ai eu l’opportunité de proposer *Origami* (2020), un projet d’autant plus intéressant que ce site d’exception datant du Moyen Âge nécessite un entretien constant pour être préservé. L’origami interroge la notion de temps différemment que le fait une architecture avec des matériaux tels que la pierre ou le béton. Le festival répond à une question écologique sur la préservation d’un paysage qui couvre à l’heure actuelle une surface de 300 ha, alors que dans sa pleine exploitation, il en occupait 1500. J’ai aussi créé des palissades en origami ainsi que des drapeaux avec des barrières Heras.

Une manière pour moi de détourner en sculpture ces éléments de contrainte qui pullulent dans l’espace public.

Une action que tu as aussi menée avec des cubes de béton, ou des barrières de métal?

Dans ma pratique, il est essentiel de tordre le cou aux outils de contrôle. Tous ces éléments comme les blocs de protection en béton New Jersey, les barrières incarnent l’ambivalence du pouvoir, entre protection et domination. Le détournement des drapeaux participe à cette même libération car ils affirment une possession, un territoire sous contrôle. Je réinterprète à ma façon ces éléments par des gestes très simples, sans l’emploi d’une grande technicité, mais par des déplacements, des assemblages, qui libèrent un potentiel poétique.

J’ai mobilisé pour *Nu contre la pierre* (Prix ArtContest, Bruxelles, 2021) une seule idée, qui est la rencontre entre un lit et deux blocs de béton. J’use pour cette pièce d’une règle très simple en architecture qui est de ne jamais avoir plus d’une idée pour

imaginer une construction. Je n’ai pas de limite dans le choix des matériaux, je travaille le béton, l’acier, et tout ce qui me tombe sous la main en rapport avec l’environnement que j’investis et la volonté d’entrer en dialogue avec lui. Pour *Dormir sur le béton III*, j’ai réalisé une table en béton coulée à même le sol, car je voulais travailler autour de l’excavation et du souterrain, le chantier dans lequel je suis intervenu devant le musée du BPS22 en étant à cette étape-là. De même, pour *Ruines électriques* (2021), j’ai déconstruit un faux plafond moucheté typique de la configuration des bureaux dans les années 80 pour laisser apparaître la structure en béton de l’architecture. Les matériaux que j’ai obtenus, je les ai ré- agencés pour produire des sculptures, dont notamment une excroissance lumineuse en forme de cocon avec de la laine de verre. En couvrant les murs d’une venelle d’une pellicule dorée (*Le Passage doré*, en collaboration avec Clara Vulliez, Brabant Wallon 2018), nous voulions qu’à un moment de la journée toute la lumière du soleil s’y engouffre et s’y réverbère. Mes pièces sont élaborées pour révéler les qualités des lieux qui les accueillent. Il en est ainsi pour ce cocon lumineux, pour la structure lumineuse *Anamorphose* (2021), mais aussi pour les friches que j’investis avec mes installations. Au BPS22, plutôt que d’exposer à l’intérieur du Musée j’ai trouvé plus cohérent de travailler à l’extérieur pour profiter du chantier en cours. J’ai organisé un repas pour une trentaine de personnes avec des plats en céramique créés pour l’occasion en collaboration avec Clara Vulliez.

Je travaille toujours avec des matériaux bruts, sans jamais les peindre, car c’est la matière elle-même que j’ai envie de faire parler.

Ce moment festif se retrouve dans plusieurs de tes actions, tout comme cette esthétique de la fête foraine. Est-ce pour toi le moyen de fonder un espace nouveau, utopique?

Je travaille dans l’espace public à l’attention de tout le monde. Je crée des espaces de rencontre et ce temps de convivialité marque une sorte d’accomplissement. En 2018, j’ai fait une table de pique-nique de 15 m de long montée sur les mêmes blocs New Jersey que le lit. Elle est restée quelques mois à proximité de la porte d’Anderlecht, un espace qui, après avoir été complètement abandonné depuis une vingtaine d’années, intéresse à nouveau les pouvoirs publics qui veulent relever le quartier. Or, des frictions se créent entre ceux qui vivent là, parfois dans leur voiture, et l’idée de revaloriser les quartiers par un phénomène de gentrification. J’ai aussi travaillé à Rennes dans une friche en chantier de 25 hectares (*Chaud Bardonnnet*, 2016-2019). Pendant trois ans, le collectif l’atelier d’Urbanologie dont je faisais partie, a réalisé un accompagnement culturel en créant des événements avec des décors,

des parcours, des narrations autour de la fête foraine. C’était l’opportunité pour moi de parler de ces espaces vides, complètement ouverts, que l’on peut s’approprier comme une page blanche. Je suis toujours à la recherche de ces lieux non cartographiés, qui ne cessent de se transformer selon les personnes qui les fréquentent, et où se jouent autant de pratiques illicites que de loisirs. J’ai créé des drapeaux qui, d’une certaine manière racontent ces lieux, évoquant l’urgence sanitaire et sociale, la catastrophe. Conçus avec des couvertures de survie, ils se mettent en mouvement quand quelqu’un passe à proximité. Arborant des motifs d’architectures byzantines ou indiennes, ils racontent aussi cette diversité des populations qui fréquentent ces lieux.

FEIPEL & BECHAMEIL

Martine Feipel et Jean Bechameil réalisent en duo des installations où se mêlent l’illusion, l’imaginaire, l’instable et l’illogique, au sein des lieux quadrillés et contrôlés du monde contemporain.

Sculpteur.ices, mais aussi chercheur.euses et ingénieur.es, habité.es d’une grande sensibilité à la théâtralité du monde et ses beautés, iels créent des œuvres dans une approche socio-historique, esthétique, politique et technique. Alliant leurs nombreux savoir-faire dans des domaines variés – le dessin, la sculpture, l’ingénierie, la mise en scène, le son –, Martine Feipel et Jean Bechameil produisent une œuvre aussi formellement aboutie que fortement engagée. Hackers de la robotique, les artistes se réapproprient les domaines de la technologie de manière sensible par un geste éminemment politique : s’emparer des savoir-faire de la robotique industrielle pour les appliquer à la création d’œuvres d’art qui racontent autrement notre monde.

En tant qu’artistes, iels n’ont aucune certitude sur les modèles sociaux et culturels idéaux, mais iels ne cessent de questionner la vie humaine, au travers de thèmes comme le cadre social et collectif, les modes de vie, les architectures que l’on occupe et les objets qui nous accompagnent au quotidien, le paysage que l’on nous offre à voir, les espaces de liberté qu’on nous laisse, l’avenir qu’on nous dessine. À l’origine de leur travail, il y a cette prise de conscience que la perception sensorielle

a des limites physiologiques – et que notre conception de l’espace est historiquement datée. Dès lors, il s’agit, dans la lignée de la philosophie de Jacques Derrida, d’essayer de dépasser la limite d’un lieu pour en chercher une nouvelle. Cela revient à réfléchir sur le sens de la limite, sur le sens de l’espace, qui, de manière prépondérante, est le fruit de la tradition.

Nous vivons une période de mutation où les modèles d’orientation et d’action du passé ne fonctionnent plus. Certes, la situation paraît encore ouverte, mais nous manquons de concepts d’action capables de répondre à la crise écologique et civilisationnelle que nous vivons sans mettre en danger la démocratie, les droits de l’homme et les fondements physiques de la vie. Aujourd’hui, il ne fait aucun doute qu’il est plus urgent que jamais de considérer toute réflexion sur la question de l’espace comme une œuvre de civilisation, comme un remodelage de la civilisation. Modifier le quotidien, remodeler totalement notre monde, c’est cela dont il s’agit.

L’œuvre comprend plusieurs niveaux de lecture, qui touchent aussi bien à la philosophie qu’à l’histoire de l’art ou à la société.

Theatre of Disorder, 2019

Haut-parleur Résine acrylique, époxy, moteur robotique 70 cm x 34 cm x 29 cm Socle en bois chêne massif 80 cm x 34 cm x 29 cm

Theatre of Disorder, 2016

Tourne-disque Résine acrylique 14,5 cm x 35 cm x 31,50 cm

Theatre of Disorder, 2016

Télévision Résine acrylique 35 cm x 52 cm x 41 cm

Tear drops, 2022

Six gouttes Résine acrylique 50 cm x Ø 30cm

« *Theatre of Disorder* » est une mise en situation d’objets archaïques de la modernité que nous voudrions associer à un univers technocentré mis en mouvement dans une chorégraphie du désordre. C’est en jouant de cette complexité dans laquelle ont été construits ces symboles de la modernité, comme le sont par exemple les appareils hi-fi ou les parties de carrosserie, que nous voudrions à travers le mouvement procéder à une forme de déconstruction et de réinvention par le biais de la robotique. Les formes les plus archaïques de la modernité montrées sous un aspect presque archéologique sont insufflées d’une nouvelle vie ‘ultramoderne’. En prenant le contrepied de leur inertie originelle et de leur destin de forme compacte par un acte volontairement déconstructiviste, nous voulions montrer une nouvelle représentation possible de ces formes connues, tout en nous interrogeant sur les conséquences de l’évolution des technologies de productions futures.

La robotique et l’automation font aujourd’hui apparaître une science de mouvement qui va bien au-delà de leur pendant mécanique. C’est par cette voie que nous voudrions confronter ces objets avec cette nouvelle époque qui commence dans une scénographie où l’ordre et le désordre cohabitent. En nous tournant vers la robotique comme élément de notre quotidien, nous voudrions donner à voir comment les instruments qui nous sont familiers vont peu à peu entrer dans une nouvelle forme d’interaction avec nous.

Le mouvement d’une voiture sans chauffeur ou le ballet d’un robot aspirateur, qui sait éviter les obstacles s’opposant à lui, forment une chorégraphie dans laquelle l’homme et la machine apprennent à coexister ensemble. Chacun, avec son univers et son système qui lui est propre, devient le danseur d’un même ballet dans lequel les notions de hasard et de calcul sont sans cesse remises en question. L’avenir et le progrès furent pendant toute la période moderne des enjeux majeurs des sciences sociales ou des mouvements politiques. Il semblerait aujourd’hui que l’avenir soit de plus en plus oblitéré par une

Martine Feipel est née en 1975 à Luxembourg. Jean Bechameil est né en 1964 à Paris. Iels travaillent ensemble depuis 2008 et vivent et travaillent actuellement à Bruxelles. Martine Feipel a suivi des études d’arts plastiques à l’université des Arts de Berlin et au Central Saint Martins College of Arts & Design de Londres. Jean Bechameil est passé par l’École des Beaux-Arts de Paris et par l’Académie Willem de Kooning de Rotterdam. Il a également travaillé sur différentes scénographies de films et a aidé à la réalisation de décors de plusieurs films de Lars von Trier. Sélectionné.e.s en 2011 pour représenter le Luxembourg à la 54^e Biennale de Venise, Martine Feipel et Jean Bechameil ont également été invité.e.s à participer à de nombreuses expositions internationales et à des manifestations culturelles comme au Kunstmuseum à Bonn, au Pavillon de l’Arsenal à Paris, à Kunsthalle de Mulhouse, lors de la Triennale de l’art contemporain près de la mer en Belgique, lors de Lustwarande ’15 à Tilburg au Pays-Bas ou lors de la Nuit Blanche à Paris. En 2017, le Casino Forum d’art contemporain Luxembourg leur consacre une exposition monographique et, en 2020, iels ont occupé la HAB Galerie avec l’exposition *Automatic revolution*. En 2022, iels ont été invité.e.s à faire une exposition monographique au Menoparkas pour l’ouverture de la Capitale européenne et le Mudam Luxembourg, Musée d’Art Moderne Grand-Duc Jean leur a commandité une nouvelle œuvre pour le Jardin des Sculptures. Martine Feipel et Jean Bechameil sont représenté.e.s par les galeries Zidoum & Bossuyt (Luxembourg, Dubaï) et Fontana (Amsterdam).

feipel-bechameil.lu

"Theatre of Disorder" - Biennale d'Anglet, Commissariat : Lauranne Germond, Anglet (FR)

EXPOSITIONS PERSONNELLES (SÉLECTION)

2022 *Mechanics of tomorrows world*, Menoparkas, Commissariat : Anydydas Zalpys, Ouverture de Capitale européenne de la culture, Kaunas (LT) *Garden of resistance*, Jardin des sculptures, Commissariat : Clément Minighetti, Mudam Luxembourg – Musée d’Art Moderne Grand-Duc Jean (LU) *The Dreamers*, Centre Wallonie-Bruxelles, Paris (FR) *Rebels*, Galerie Zidoum & Bossuyt, Dubaï (AE)

2019 *Automatic Revolution*, La Patinoire royale - Galerie Valérie Bach, Bruxelles (BE)

2017 *Theatre of Disorder*, Casino Luxembourg - Forum d’art contemporain, Commissariat : Kevin Muhlen, Luxembourg (LU)

2011 *Le cercle fermé*, Participation Nationale, Luxembourg Pavilion, 54th International Art Exhibition, La Biennale di Venezia, Commissariat : René Kockelkorn (IT)

notion de progrès technologique que quelques grandes entreprises seulement dominant. C'est donc dans l'esprit de réappropriation des valeurs de l'avenir que nous avons voulu appréhender cette technologie.

« *Theatre of disorder* » exprime en quelque sorte le potentiel d'autodestruction de la machine qui pourrait dans un jour futur être dotée d'une intelligence propre à l'homme tout en s'affranchissant de sa vulnérabilité. Un système technologique qui s'auto-dévore et qui se renouvelle sans cesse et où les machines finissent par faire leurs propres calculs indépendants de l'homme. Chaque nouvelle génération apprend de la précédente dans un processus d'apprentissage et de mémorisation à grande échelle. Un cercle vicieux pas encore programmable mais prévisible et qui recommencera demain à partir du même point de besoin d'avancement des technologies de production et d'information et qui peut-être un jour nous échappera. Martine Feipel & Jean Bechameil

2015 *Moonlight solitude*, Zidoum & Bossuyt Gallery, Luxembourg (LU) *In dust suspended*, Fontana Gallery, Amsterdam (NL)

2014 *Un monde parfait*, Pavillon de l’Arsenal, Commissariat : Alexandre Labasse, Paris (FR)

2013 *La nuit sans lune*, Centre d’art du Creux de l’enfer, Commissariat : Frédéric Bouglé, Thiers (FR) *Among silent rooms*, Katz contemporary, Zürich (CH)

2011 *Le cercle fermé*, Participation Nationale, Luxembourg Pavilion, 54th International Art Exhibition, La Biennale di Venezia, Commissariat : René Kockelkorn (IT)

2010 *Le cercle fermé*, Participation Nationale, Luxembourg Pavilion, 54th International Art Exhibition, La Biennale di Venezia, Commissariat : René Kockelkorn (IT)

2009 *La nuit sans lune*, Biennale de Vern-sur-Seiche, Commissariat : L’île d’en face, Le volume (FR) *Love.Hate. Debate. Start a conversation with the ING collection*’, ING art center, Commissariat : Anne Petre, Bruxelles (BR) *Prix COAL*, Prix Spécial du jury en partenariat avec le Musée de la Chasse et de la Nature, Résidence d’artiste Fondation Sommer, Belval (FR)

2008 *Habitarium*, Commissariat : Lauranne Germond, La condition publique, Roubaix (FR)

2016 *Public art expérience*, Résidence d’artiste, Commissariat : Stéphanie Delcroix et Michael Pinsky, Belval (LU) *What remains*, CODA Museum, Commissariat : Wim van der Beek, Apeldoorn (NL)

2012 *Triennale of contemporary art by the sea- Beaufort 04*, Commissariat : Anthony van de Bussche, Blankenberge (BE)

2011 *Le cercle fermé*, Participation Nationale, Luxembourg Pavilion, 54th International Art Exhibition, La Biennale di Venezia, Commissariat : René Kockelkorn (IT)

2010 *Le cercle fermé*, Participation Nationale, Luxembourg Pavilion, 54th International Art Exhibition, La Biennale di Venezia, Commissariat : René Kockelkorn (IT)

Museum Voorlinden, Wassenaar (NL) *Collection Diane Venet, Artist Jewelry from Picasso to Koons*, Forum Grimaldi, Monaco (FR)

2019 *La nuit blanche*, Commissariat : Didier Fusilier et Jean-Max Colard, Congrégation du Saint Esprit, Paris (FR) *La revanche des milieux*, Biennale de Vern-sur-Seiche, Commissariat : L’île d’en face, Le volume (FR)

Love.Hate. Debate. Start a conversation with the ING collection’, ING art center, Commissariat : Anne Petre, Bruxelles (BR) *Prix COAL*, Prix Spécial du jury en partenariat avec le Musée de la Chasse et de la Nature, Résidence d’artiste Fondation Sommer, Belval (FR)

2018 *Habitarium*, Commissariat : Lauranne Germond, La condition publique, Roubaix (FR)

2016 *Public art expérience*, Résidence d’artiste, Commissariat : Stéphanie Delcroix et Michael Pinsky, Belval (LU) *What remains*, CODA Museum, Commissariat : Wim van der Beek, Apeldoorn (NL)

2015 *Moonlight solitude*, Zidoum & Bossuyt Gallery, Luxembourg (LU) *In dust suspended*, Fontana Gallery, Amsterdam (NL)

Museum Voorlinden, Wassenaar (NL) *Collection Diane Venet, Artist Jewelry from Picasso to Koons*, Forum Grimaldi, Monaco (FR)

2019 *La nuit blanche*, Commissariat : Didier Fusilier et Jean-Max Colard, Congrégation du Saint Esprit, Paris (FR) *La revanche des milieux*, Biennale de Vern-sur-Seiche, Commissariat : L’île d’en face, Le volume (FR)

Love.Hate. Debate. Start a conversation with the ING collection’, ING art center, Commissariat : Anne Petre, Bruxelles (BR) *Prix COAL*, Prix Spécial du jury en partenariat avec le Musée de la Chasse et de la Nature, Résidence d’artiste Fondation Sommer, Belval (FR)

2018 *Habitarium*, Commissariat : Lauranne Germond, La condition publique, Roubaix (FR)

2016 *Public art expérience*, Résidence d’artiste, Commissariat : Stéphanie Delcroix et Michael Pinsky, Belval (LU)

2012 *Triennale of contemporary art by the sea- Beaufort 04*, Commissariat : Anthony van de Bussche, Blankenberge (BE)

2015 *Lustwarande’ 15 – Rapture & Pain*, Oude Lustwarande, Commissariat : Chris Driessen, Tilburg (NL) *Architecture & Sculpture*, Fondation Villa Datriis, Isle-sur-la-Sorgue (FR)

2014 *Il s'en est fallu de peu*, Kunsthalle de Mulhouse, Commissariat : Sandrine Wymann, Mulhouse (FR)

2013 *Au-delà de cette frontière votre ticket n'est plus valable*, Pavillon Vendôme, Clichy (FR) *Égarements*, Domaine public du Château d’Avignon, Saintes-Maries-de-la-Mer (FR) *Uncanny spaces in contemporary art*, Commissariat : Stefan Berg, Kunstmuseum Bonn, Bonn (DE)

2012 *Triennale of contemporary art by the sea- Beaufort 04*, Commissariat : Anthony van de Bussche, Blankenberge (BE)

2011 *Le cercle fermé*, Participation Nationale, Luxembourg Pavilion, 54th International Art Exhibition, La Biennale di Venezia, Commissariat : René Kockelkorn (IT)

2010 *Le cercle fermé*, Participation Nationale, Luxembourg Pavilion, 54th International Art Exhibition, La Biennale di Venezia, Commissariat : René Kockelkorn (IT)

présenté la statue de Lénine, dotée d’un cœur qui battait, au moment même où celle qui se trouvait sur la place Bessarabska à Kiev a été renversée. Nous voulions rendre hommage à ce voyageur qui s’était rendu à la Chaux-de-Fonds où, pour l’anecdote, le père de Le Corbusier était peintre de cadrans d’horloge. Tout comme les ouvriers horlogers de la Chaux-de-Fonds, il est essentiel pour nous de créer notre propre machine-outil. Nous élaborons nos pièces nous-mêmes en cherchant toujours des solutions quand celles-ci, en raison de leur taille ou de leur technicité, demandent des savoir-faire particuliers. Nous avons tourné à la main la cloche en creux en disposant sur un échafaudage des roulements pour concevoir un tour. De même, nous n’utilisons jamais d’éléments mécaniques comme ceux utilisés dans l’industrie parce que justement notre réflexion porte sur la capacité de chacun à créer, à être autre chose qu’un simple rouage d’une machinerie qui pourrait nous assujettir. L’utilisation de la robotique nous permet de nous approprier une technologie de pointe, de la programmer, et ainsi de la maîtriser complètement. Prendre possession de cette technologie est un acte de résistance pour nous.

Cette réflexion sur la Modernité, vous la portez aussi dans votre pièce sur Lénine.

Non seulement dans notre regard sur l’architecture, mais de manière plus globale avec notre environnement.

ENTRETIEN

par Valérie Toubas et Daniel Guionnet, commissaires d'exposition indépendant.es et directeur.ices de la revue Point contemporain

La Modernité a ses paysages, des sites industriels où l’on voit le héros des Temps Modernes perdant la tête, sa clé à molette à la main, les aciéries où dans la chaleur suffocante des hauts-fourneaux le minerais en fusion a la couleur de l’or pur, des cités cent fois plus vastes que les villes où elles viennent s’élever, le ballet des robots qui assemblent voitures, circuits imprimés et tant d’autres objets devenus indispensables à nos vies frénétiques. Les œuvres de Martine Feipel et Jean Bechameil nous racontent cette Modernité à partir des visions de toutes celles et ceux qui ont participé à façonner nos sociétés contemporaines. Loin de la manière détachée dont elle est décrite dans les livres d’histoire, les films ou documentaires, iels nous donnent à voir une Modernité où toute œuvre de la main de l’homme est une création née du souci d’incarner un idéal, dans la volonté de rendre la vie meilleure. Leur réflexion porte sur cette possibilité de penser le progrès social à l’échelle de l’individu, de favoriser une cohésion de la multitude, mais aussi sur cette capacité à s’intégrer dans un environnement, c’est-à-dire dans l’histoire d’un lieu, en accord avec l’esprit et les besoins des habitant.es. Chaque œuvre est conçue pour s’inscrire avec respect dans un espace qui a déjà

"Theatre of Disorder" - Biennale d'Anglet, Commissariat : Lauranne Germond, Anglet (FR)

"Theatre of Disorder" - Biennale d'Anglet, Commissariat : Lauranne Germond, Anglet (FR)

"Theatre of Disorder" - Biennale d'Anglet, Commissariat : Lauranne Germond, Anglet (FR)

"Theatre of Disorder" - Biennale d'Anglet, Commissariat : Lauranne Germond, Anglet (FR)

"Theatre of Disorder" - Biennale d'Anglet, Commissariat : Lauranne Germond, Anglet (FR)

"Theatre of Disorder" - Biennale d'Anglet, Commissariat : Lauranne Germond, Anglet (FR)

"Theatre of Disorder" - Biennale d'Anglet, Commissariat : Lauranne Germond, Anglet (FR)

"Theatre of Disorder" - Biennale d'Anglet, Commissariat : Lauranne Germond, Anglet (FR)

"Theatre of Disorder" - Biennale d'Anglet, Commissariat : Lauranne Germond, Anglet (FR)

"Theatre of Disorder" - Biennale d'Anglet, Commissariat : Lauranne Germond, Anglet (FR)

"Theatre of Disorder" - Biennale d'Anglet, Commissariat : Lauranne Germond, Anglet (FR)

"Theatre of Disorder" - Biennale d'Anglet, Commissariat : Lauranne Germond, Anglet (FR)

"Theatre of Disorder" - Biennale d'Anglet, Commissariat : Lauranne Germond, Anglet (FR)

"Theatre of Disorder" - Biennale d'Anglet, Commissariat : Lauranne Germond, Anglet (FR)

"Theatre of Disorder" - Biennale d'Anglet, Commissariat : Lauranne Germond, Anglet (FR)

"Theatre of Disorder" - Biennale d'Anglet, Commissariat : Lauranne Germond, Anglet (FR)

"Theatre of Disorder" - Biennale d'Anglet, Commissariat : Lauranne Germond, Anglet (FR)

"Theatre of Disorder" - Biennale d'Anglet, Commissariat : Lauranne Germond, Anglet (FR)

"Theatre of Disorder" - Biennale d'Anglet, Commissariat : Lauranne Germond, Anglet (FR)

"Theatre of Disorder" - Biennale d'Anglet, Commissariat : Lauranne Germond, Anglet (FR)

"Theatre of Disorder" - Biennale d'Anglet, Commissariat : Lauranne Germond, Anglet (FR)

"Theatre of Disorder" - Biennale d'Anglet, Commissariat : Lauranne Germond, Anglet (FR)

"Theatre of Disorder" - Biennale d'Anglet, Commissariat : Lauranne Germond, Anglet (FR)

"Theatre of Disorder" - Biennale d'Anglet, Commissariat : Lauranne Germond, Anglet (FR)

"Theatre of Disorder" - Biennale d'Anglet, Commissariat : Lauranne Germond, Anglet (FR)

"Theatre of Disorder" - Biennale d'Anglet, Commissariat : Lauranne Germond, Anglet (FR)

"Theatre of Disorder" - Biennale d'Anglet, Commissariat : Lauranne Germond, Anglet (FR)

Notre réflexion n'est jamais détachée d'une réalité de terrain, car cette Modernité a changé notre rapport à l'espace et au monde, aux autres, au travail. Nous l'interrogeons dans nos œuvres d'une manière toujours différente. Il n'est pas question pour nous de la critiquer aveuglément car elle a amené des progrès notables dans la vie des populations en permettant de rendre certaines tâches moins pénibles. Mais nous devons analyser la façon dont elle nous a transformé.e.s et les conséquences des mutations sociétales qu'elle a favorisées. Il ne faut pas oublier que chacun de ces changements a pour fondement une utopie. La Modernité s'est bâtie sur le rêve d'améliorer la condition de l'humanité. Les architectes comme van Treeck qui a conçu le grand ensemble des Orgues de Flandre, Émile Aillaud qui a dessiné à Nanterre les tours Nuages et La Grande Borne à Grigny, les architectes Clément Tambuté et Henri Delacroix qui ont pensé la Cité des 4000 à La Courneuve, étaient tous animés par une vision de cette Modernité. Il est important de se rappeler que c'est la première fois de l'histoire qu'une architecture monumentale était dédiée aux classes laborieuses, alors que cette monumentalité a toujours été avant cela consacrée à une expression du pouvoir.

De grands ensembles où les conditions de vie se sont dégradées. La question de la ruine, de la dégradation, de la fragmentation sociale hante-t-elle aussi vos travaux ?

Elle est sans nul doute présente mais elle ne se résume pas à une simple dégradation. La ruine c'est d'abord une mémoire et nous sommes sensibles au fait que ce qui est désormais une ruine, a d'abord été animée par une utopie. En ce sens, nous avons engagé des démarches pour que subsistent, même à l'état de squelettes, certains exemplaires de ces grands édifices pour qu'ils témoignent d'un progrès dans l'habitat social et qui a marqué des générations entières, notamment en permettant l'accession à la propriété. *Un Monde parfait* a été élaboré à partir de documents originaux qui témoignent de l'importance pour ces architectes de rêver une architecture idéale. Chaque élément du parement des tours de Nanterre a été colorié à la main avant d'être confié aux céramistes, de même van Treeck, dont le père était chirurgien, proposait une visite de la cité des Orgues de Flandre avec un système de caméra pour en voir la conception intérieure, à la manière d'un corps avec une fibroscopie. Le développement de la pièce *Un Monde Parfait, Dernier souffle* ou *Façade Nord, Façade Sud* exprime ce souhait de conserver une empreinte de ces ensembles. Nous pourrions dire aussi la même chose de ces éléments fossilisés comme *A l'aube*, une voiture installée dans le parc De Oude Warande à Tilburg en Hollande ou encore *Beaufort 04*, un mini van placé sur la jetée de Blankenberge. Plutôt que de concevoir une pièce archéologique, nous avons rendu le bus accessible, et il est d'ailleurs, pour notre plus grand plaisir, souvent occupé. Il est la métaphore d'un voyage, tel qu'on peut le rêver quand on est face à la mer. Un rêve peut-être inaccompli, échoué

sur une plage, comme toutes ces choses que nous rêvons toustes de faire un jour. Ce qui nous paraît essentiel est que ces œuvres soient, non seulement porteuses d'une réflexion, mais accessibles aux habitant.es, et qu'elles puissent être utilisées comme *Les Brutalistes*, des fours à pizza réalisés pour le Voyage à Nantes et qui sont utilisés par les habitant.es du quartier.

Les notions de temps, de cycle, sont très présentes dans votre œuvre... dans la rotation de cadran, la croissance de plantes fabuleuses, dans des formes de cosmogonie...

Nous travaillons en effet sur des temps différents. Souvent dans nos pièces apparaissent simultanément la construction et la déconstruction, ce qui induit une forme d'intemporalité car nous sommes pris.es, et peut-être un peu perdu.es, dans des loops de temps. *Le Cercle Fermé* présenté à la 54e Biennale de Venise, ou encore *A thousand years* (Arts Gallery, Londres, 2012) sont des installations qui induisent des temporalités étranges et même fantastiques. Ce sont des œuvres qui nous plongent dans une forme d'intemporalité, on se trouve suspendu dans un hors temps. Pour l'œuvre *Garden of resistance* (2022) actuellement montrée au MUDAM, nous avons animé une partie des éléments végétaux dans des mouvements robotisés. Une manière de rêver une sorte d'alliance entre cette technologie qui nous gouverne et la nature. La robotique a ce pouvoir de donner vie à des éléments, et même de créer de véritables chorégraphies. À travers un mouvement perpétuel qui se renouvelle à l'infini, nous cherchons à créer une métaphore pour des cycles de vie. Ces mouvements sont générés à l'image du fonctionnement des usines ultra-modernes. Visiter une usine aujourd'hui peut être un choc visuel, car il n'y a plus d'ouvrières, et se joue devant vous un étrange ballet de robots complètement autonomes. Même dans les aciéries, les cuves de plusieurs tonnes de métal en fusion se déplacent d'elles-mêmes avec une déconcertante agilité. Une automation parfaitement orchestrée qui marche toute seule et qui induit aussi une nouvelle temporalité. Une poésie émerge de tout cela, car c'est une sorte de spectacle enchanté.

La notion de rêve est toujours présente dans notre travail, elle peut venir de la nature, des grands ensembles comme de cette robotisation des objets.

Trois éléments que vous hybridez dans vos installations comme dans vos sculptures...

Beaucoup de nos pièces sont hybridées ce qui est toujours un défi technique. Cette volonté de créer nous-mêmes nos pièces, en apportant beaucoup de soin à leur élaboration, est sans doute ce qui est à l'origine de notre collaboration qui remonte

à notre rencontre en école d'art. Nos interrogations sur la Modernité sont communes, mais ce qui nous rapproche aussi est cet émerveillement que procure la nature. La pièce *L'immortelle* (2021), installée sur la plage d'Anglet, met en scène le développement des végétaux et fait référence aux matériaux organiques ou minéraux restés très longtemps immergés et qui, érodés par la mer, sont d'une incroyable beauté. La Nature fait partie intégrante de notre travail car nous utilisons aussi beaucoup de matériaux naturels dans nos pièces. Nous réalisons les moulages à l'atelier, puis nous les faisons découper afin d'installer la partie robotique à l'intérieur et de pouvoir mettre en mouvement certaines parties. Nos sculptures comportent selon les ensembles sur lesquels nous travaillons, des éléments d'architectures brutalistes, des éléments végétaux, parfois les deux. Sans doute est-ce là notre vision de la Modernité, rêver une hybridation possible, et même une alliance, entre la nature et la technologie.

HERVÉ IC

Seconde Lumière est le titre d'une série de peintures de l'artiste français Hervé Ic.

À première vue, tout semble clair : il s'agit de la lumière en peinture, de luminosité, de réverbérations, de vibrations, etc. Il s'agit d'une pratique qui s'inscrit dans une longue histoire de l'utilisation de la lumière, de l'obscurité et de la clarté, du clair-obscur ou du sfumato de la Renaissance pour ne citer qu'une technique aujourd'hui largement connue. Or, en observant cette histoire de plus près, nous comprenons qu'il ne s'est jamais agi uniquement de technique, mais d'un travail de transsubstantiation en peinture. La lumière est d'essence divine. Elle est l'émanation d'une puissance spirituelle. C'est l'Annonciation faite à Marie peinte par Fra Angelico en 1430 dans laquelle un rayon doré traverse littéralement la composition. C'est Rê, dieu du disque solaire chez les Égyptiens. C'est Inti, manifestation divine du soleil chez les Incas. C'est Bouddha, l'illuminé. C'est Louis XIV, le Roi Soleil. C'est à la fois d'une extrême simplicité et d'une ambition universelle. C'est à la fois ici, ailleurs, maintenant et pour toujours. Une cosmogonie, un panthéon, une vision du monde, une foi. Et c'est ainsi, sans religiosité, la question du « pour quoi brûle notre flamme intérieure » que désigne la peinture d'Hervé Ic.

Qu'est-ce que la Seconde Lumière dans notre univers rationnel de confort précaires ? Sortirons-nous bientôt de l'obscurité du rationalisme hérité du siècle des Lumières ? Sommes-nous encore reliés à La Lumière ou n'est-elle plus qu'une manifestation objectale d'ondes et de pigments ?

Extrait de « Seconde Lumière » par Nicolas Audureau

Jérôme Bosch III, 2010

Huile sur toile, 160 x 250 cm

Steive Reich, 2020/2022

Huile sur toile, 160 x 250 cm

Photogramme #1, 2017

 Tirage photographique d'après l'original : Photogramme #1, papier ILFORD, 30 × 40 cm, Centre Pompidou, MNAM-CCI/Cécilia Lauianne/Dist., (date ressource 26/06/2020)

Photogramme #2, 2017,
tirage photographique d'après l'original :

Photogramme #2, papier ILFORD 30 × 40 cm, Centre Pompidou, MNAM-CCI/Cécilia Lauianne/Dist., (date ressource 26/06/2020)

Je pense ma peinture de manière figurative, même pour ces toiles. Elles ne représentent rien, mais je me figure quelque chose, plusieurs choses, lorsque je peins. Un jour, la question de l'éclairage s'est posée de façon très concrète.

Je ne voulais ni la perspective, ni la réflectance, ni les ombres portées… Tout cela me ramenait au dessin académique, à la synthèse d'image, à l'industrie du calcul en général que je venais de quitter et dont j'avais éprouvé la vacuité. Il me fallait un nouvel alphabet pictural et symbolique. À ce moment-là, je regardais beaucoup l'art médiéval et la peinture flamande, surtout les paysages de Philips Wouwerman. Ce fut donc la lumière pour l'éclairage et la transparence pour la profondeur. Ainsi, il suffisait de poser un spot et peindre dessus pour éclairer une scène. La lumière prend toutes les formes, elle est scintillante, halo, néon, constellation, brume, pour elle-même comme pour servir une combinaison plus complexe.

Les peintures présentées sont deux possibilités de ces variations. Le point focal est trou, phare ou nébuleuse tel le tunnel de Jérôme Bosch. Les auréoles sont diffraction, ondulation, résonance sonore et tintements telles les expériences musicales de Steve Reich.

Le photogramme est un art du contact. Il fixe dans la projection lumineuse les contours d'un solide posé sur du papier argentique. C'est un procédé photographique rudimentaire, très simple et très rapide. Dans le cas présent, l'œil perçoit deux formes, le halo et la structure, qui n'ont rien de semblable. Et pour comprendre que ces objets sont dissociés, notre cerveau crée l'illusion d'un espace là où il n'y en a pas. Hervé Ic

Hervé Ic est un peintre français, né en 1970 à Paris. Il suit des études scientifiques jusqu'en 1996, en parallèle de sa discipline.

Il étudie les technologies de l'image et l'intelligence artificielle appliquée à l'image (DEA IARFA) aux universités Paris VIII et Paris VI jusqu'en 1996, année pendant laquelle il coproduit la série d'expositions en appartement : *The Exodus has Begun*, puis se consacre exclusivement à la peinture. En 1998, il expose à l'Espace Paul Ricard à Paris plusieurs portraits et un ensemble de composition de Rosas qui deviendront un motif combinatoire : les Lumières. Les Portraits de Dos sont exposés chez Artprocess en 2001, les superpositions transparentes, Scènes de Chasse et Batailles Navales sont exposées chez Valérie Cuéto en 2002. Les grandes Lumières, les Ravers et les Freaks Portraits sont exposés au centre d'art contemporain Le Creux de l'enfer sur fond de Trip-Hop, à Thiers en 2007, à la galerie Iragui de Moscou en 2009 et 2013.

Il vit et travaille à Bruxelles depuis 2007. Son fils Paul-Léau naît en 2008. Les paysages sombres, *Centre-Jour*, *Dormeurs* et *Naufrages* sont montrés à la galerie Mircher à Paris et *Domi Nostrae* à Lyon, en 2010.

Ses œuvres ont été présentées au Musée des Beaux-Arts de Tourcoing avec l'ADIAF en 2004, au Musée d'Art de Sao Paolo (MASP) et de Porto Alegre (MARGS) sous le commissariat d'Eric Corne *Un siècle de réalisme dans la peinture française, de Courbet à la figuration narrative*, 1865-1965. Il est invité au musée d'art de Perm (PERMM) par Alexandra Fau et Nicolas Audureau, commissaires de *The Contemporary French Painting, Combinations of history* en 2012, au Centre d'art Le Lait à Albi par J.R. Meyer en 2014. Il est invité par Pierre-Yves Desaive, commissaire de l'exposition *The Power and The Glory* pour la Collection Charles Riva en 2016, et expose à la galerie Aeroplastics en 2017 à Bruxelles. En 2017, il est invité par Thomas Fougeirol and Jo-ey Tang à rejoindre le projet de photogrammes *DUST, The plates of the present*, qui intègre les collections et a été présenté au MNAM Musée national d'art moderne au Centre Pompidou à Paris en 2020.

EXPOSITIONS PERSONNELLES (SÉLECTION)	Jo-ey Tang,MNAM/Centre Pompidou, Paris (FR)
2022 <i>Autre Chose</i> , Commissariat : Clémence Boisanté, La Serre, Montpellier (FR)	2019 <i>Une affaire de passion</i> , Collection Jean-Claude et Nina Mosconi, Fondation Zervos, Vezelay (FR)
2020 <i>L'État Nématique</i> , La Part du Feu, Bruxelles (BE)	2017 <i>Abstracted#2</i> , Galerie Aéroplastics, Bruxelles (BE)
2017 <i>Abstracted#1</i> , Galerie Aéroplastics, Bruxelles (BE)	2016 <i>Weporn – le X' de la génération Y'</i> , Commissariat : Pierre-Yves Desalve & François de Coninck, Galerie Levy Delval, Bruxelles (BE) <i>The Power and The Glory</i> », Commissariat : Pierre-Yves Desaive, Charles Riva Collection, Bruxelles (BE)
2014 <i>Promenade avec l'amour et la mort</i> : Le Déambulateiro, Commissariat : J. R. Meyer, Centre d'art Le LAIT, Albi (FR)	2016 <i>Ex-Pôit-Mental _ work on paper</i> , Commissariat : Hervé Ic, L.A.C. Sigean (FR)
2013 <i>Seconde Lumière</i> , Galerie Ekaterina Iragui, Moscou (RU)	2016 <i>Who's afraid of picture(s)?</i> ?, Commissariat : F. Léglise, ACMCM, Perpignan (FR) <i>Who's afraid of picture(s) ?</i> , Commissariat de F. Léglise, ESAD, Grenoble (FR)
2013 <i>Phalaenopsis</i> , Galerie Dubois Friedland, Bruxelles (BE)	2015 <i>… un oiseau</i> , Centre culturel de Marchin (BE)
2012 <i>Legacy</i> , Galerie Dubois Friedland, Bruxelles (BE)	2013 <i>Au-delà de mes rêves</i> , Commissariat : M. Deparis-Yafil, Monastère Royal de Brou et HZM, Bourg-en-Bresse (FR)
2010 <i>Naufrages</i> , Galerie Eric Mircher, Paris (FR)	2012 <i>The Contemporary French Painting, Combinations of history</i> », Commissariat : Alexandra Fau & Nicolas Audureau, Perm Museum of Art ^(PERMM) , Perm, Russie (RU)
2010 <i>Conversation sur l'Amour</i> , Galerie Domi Nostrae, Lyon (FR)	2011 <i>Résurgence</i> , Commissariat : Ferdinand Corte & Hervé Ic pour - l Le Labo, Centre d'Art Le LAIT, Albi (FR)
2009 <i>L'Ombre des Mutations-Futures</i> , Galerie Iragui, Moscou (RU)	2010 <i>Le Labo</i> , Commissariat : Ferdinand (corte)tm, Centre d'art Le LAIT, Albi (FR)
2007 <i>Le jour où la guerre s'arrêta</i> , Commissariat : F. Bouglé, M.Hill, Le Creux de l'enfer, Thiers (FR)	2009 <i>Arte na França O Realismo</i> », Commissariat : Eric Corne, MASP, MARGS, Sao Paulo, Porto Alegre (BR)
2002 <i>Hervé Ic</i> , Galerie Valérie Cueto, Paris (FR)	2009 <i>On a marché sur la terre</i> , Commissariat : Jacques Py, Centre d'art de l'Yonne, Tanlay (FR)
2001 <i>Ic label Portraiture</i> , ArtProcess, Paris (FR)	2004 <i>De leur temps</i> , Collections privées françaises, Musée des Beaux-Arts de Tourcoing & ADIAF, Tourcoing (FR) <i>Du corps à l'image</i> , Fondation Daniel et Florence Guerlain & Frac Ile-de-France, Versailles (FR)
2000 <i>Portraits</i> , Galerie des Musées de Nice, Nice (FR)	
EXPOSITIONS COLLECTIVES (SÉLECTION)	
2022 Collection Pierre Pradié, La Menuiserie, Rodez (FR)	
2021 <i>Un jour, ça sera comme quand on a déjà vécu</i> , Commissariat : Pierre-Yves Desaive, Galerie Steinek, Vienne (AUT)	
2021 <i>THE_0GRE.NET</i> , Commissariat : Lucien Murat & Clément Thibault, Galerie Suzanne Tarasieiev, Paris (FR)	
2020 <i>DUST : The plates of present</i> , Photogram project by Thomas Fougeirol and	

PORTRAIT D'ARTISTE

par Valérie Toubas et Daniel Guionnet, commissaires d'exposition indépendant.es et directeur.ices de la revue Point contemporain

Lors d'un entretien donné sur France Culture¹, Jean Clair, spécialiste de la Modernité, insiste sur le fait qu'elle n'a jamais été aussi bien cernée que quand elle a été remise en question. Si tout artiste vivant est forcément contemporain, ne pouvant échapper à ce diktat chronologique, il n'en est pas pour autant « Moderne » au sens Baudelairien. Objecter que le peintre « moderne » est celui qui s'applique à donner une image du monde tel qu'il est, de manière littérale, sans prendre distance avec ce qu'il nous offre à voir et à vivre, n'est pas l'inscrire dans ce qui fait sa substance, car s'il sait cerner « le transitoire, le fugitif, le contingent » (que l'on pourrait traduire par « tendance » ou « à la mode »), il lui manque indéniablement « l'éternel et l'immuable ».

Un consensus traverse la peinture aujourd'hui : quiconque manie un pinceau, reproduit des formes picturales du passé, reformule des originalités anciennes ou verse dans un hyperréalisme technique et sans objet, se voit adoubé. La peinture contemporaine doit-elle absolument verser dans la réactualisation d'une esthétique classique pour être qualifiée de beaux-arts ? Georges Mathieu dans un entretien appelait : « Il y a des peintres aujourd'hui qui peignent comme en 1940 ; il y en a d'autres qui peignent comme en 1920 ; j'en ai rencontré un ce matin qui peint comme en 1905 » et on pourrait ajouter qu'il en est qui imitent leurs contemporains. S'il est nécessaire qu'un peintre use des inventions de ses prédécesseurs, il est triste de constater que l'imitation est devenue la norme, et que parcourant les allées d'une foire d'art, se reconnaissent partout les chefs-d'œuvre anciens. Ce n'est pas un reflet narcissique de sa propre défaillance que l'on est en droit d'attendre de la peinture, un « trop en phase », une littérature qui pourrait être celle d'un romancier à la mode, mais plutôt une profondeur d'analyse et le rejet de ce leurre qui tend à nous faire croire que « l'ordre matériel et l'ordre spirituel », dans ce que Baudelaire définit déjà en 1855 comme une « américanisation » des esprits, sont confondus ou mis sur le même plan. Si l'œuvre picturale d'Hervé Ic revisite les œuvres du passé par des compositions reprenant des scènes de chasse, des naufrages, des représentations d'oiseaux ou de personnages endormis, elle réfléchit notre présent commun sans s'assujettir aux mirages des seules visions contemporaines. Son entreprise de définir notre Modernité passe par l'analyse de la manière dont les objets, les éléments et les constructions de la pensée, composent notre environnement et plus encore conditionnent notre manière d'appréhender le réel. Hervé Ic porte certes un regard critique sur le présent, ce « lieu commun » si charmant,

fertile et excitant pour l'aborder, non dans la contemplation, mais dans ce qui exprime ou révèle ses conditions d'existence. Au point que l'on est amené à se demander sous quelles formes existent aujourd'hui, dans notre société de consommation, les joujoux des pauvres baudelairiens ? De nouvelles modalités de recherches dans la peinture sont à appréhender avec la conviction que, selon les mots de Robert Motherwell, « l'essence de la vie doit être trouvée dans l'échec de l'ordre établi. Nous essayions de reconsidérer la peinture moderne dans l'éclairage de certains de ses échecs manifestes, afin que notre propre peinture traduist mieux notre sens de la réalité.² » Toute œuvre passe d'abord par la définition de cette « réalité ». Elle nécessite pour Hervé Ic une descente dans les profondeurs psychiques, une immersion qui seule peut donner accès à l'inconscient. Il s'interroge sur le sommeil paradoxal dans les *Dormeurs*, le désir dans les *Rodox*, l'état de nature et même le mysticisme dans les *Opus Dei* ou les *Oiseaux*, l'idée de prédation dans les scènes de *Chasse*, ou la transe musicale avec les *Ravers*. En lecteur de Frank Herbert, il est conscient que la tentative d'élucidation d'une époque nécessite une réflexion comme une forme de « conscientisation » de notre rapport au monde, que la jouissance esthétique³ se fonde sur une compréhension qui passe par le regard et la réflexion, par la critique, par « l'entendement ». Si les préoccupations et les peurs à l'époque de Motherwell se sont déplacées, elles gardent cette possibilité toujours éminente de la catastrophe, de cette extinction qu'elle soit d'origine guerrière ou virale, signe de domination mentale. Devant l'excès de civilisation, de domestication de l'homme par la machine, les écrivains et artistes ont voué une dévotion sans précédent à la barbarie qui a trouvé son apogée nous rappelle Steiner⁴ au XX^e siècle. L'œuvre du XXI^e affronte de manière plus pérnante encore ce potentiel morbide d'une vie définitivement aliénée à un destin funeste qui est celui d'une désincarnation totale de l'individu, et de sa décérébration au point que Baudrillard s'interroge : « Jusqu'où peut aller ce processus de désincarnation ? J'ai lu quelque chose sur le devenir végétal, et ce qui nous arrive est assez comparable. Cet être des réseaux, des rhizomes électroniques, qui prolifère par connexions, qui ne connaît plus le stade animal du sexe et de la mort, cela ressemble à un devenir végétal.⁵ »

La structuration de la pensée, la manière dont elle est exploitée et se retrouve contrainte dans des schémas aliénants de nos jours est une source constante de réflexion pour Hervé Ic. Il en montre les configurations dans *photogram project : The plates of the present* (2017). L'avancée de la technique, des sciences neurologiques en ont rendu possible ses modélisations. L'avènement de l'algorithme, hérité des schémas industriels du grafcet destiné aux automates et à la robotique, soumet la réflexion commune dans le mode binaire de la mécanisation des esprits. Aussi subversive qu'on puisse l'imaginer, elle est devenue, ainsi « programmée » par des intelligences artificielles, rien

de plus qu'un élément du décor. Il analyse dans la conférence *Une brève histoire de l'ornementation*⁶ comment la réalité digère ces éléments pour nourrir les esprits. Il réinterprète dans ses œuvres ce décor fait de motifs récurrents plus ou moins complexes qui accompagnent des époques ou fondent des civilisations. Il révèle les motifs de notre temps, ceux que les archéologues analyseront pour déterminer le patrimoine génétique de notre temps. Son travail sur les *Lumières* qui ont d'abord été un sujet avant de devenir, par propagation comme le ferait une fréquence radiophonique, des fonds pour d'autres ensembles de peintures, montre par l'étude de la répétition et de la variation, cette transmutation d'un motif en environnement, en un fonds commun. Dans la série *Rodox*, les récurrences des motifs des tapisseries « psychédéliques » témoignent d'une époque, irriguent des sensations obsédantes. Elles ont un caractère troublant, hypnotique et hallucinogène.

Par des effets de transparences, Hervé Ic montre à quel point cette imprgnation est devenue constitutive de nos vies, un paysage autant physique que mental. Hervé Ic exprime à quel point nos propres vies, théâtralisées à outrance, nous sont devenues inaccessibles. L'homme est devenu son propre regardeur, contemplant une action dont il ne retient que les étapes, pris dans la fascination d'un horizon inatteignable, acceptant ses difficultés, son naufrage jusqu'à cet absolu mécanisé de tout acte, comme peuvent l'être la pornographie, la guerre, la traque médiatique, la transe hallucinée de la rave. Ainsi le naufrage n'est pas l'accident tel qu'Hervé Ic le peint dans la série du même nom, il est le voyage d'un Malone⁷ qui n'en finit pas de mourir dans un récit déjà écrit. Chez Hervé Ic, la résistance passe dans la capacité à réintroduire l'imaginaire, la distorsion, le disgracieux, le hasard dans cette quête de la perfection et de l'efficience. S'il doit y avoir une mutation, elle est monstrueuse (*Freaks portraits*), ou métamorphique (*Dormeurs*) quand l'homme rejoint son état larvaire et réinterprète le bain initial pour se régénérer dans son existence naturelle. Hervé Ic pose le constat de l'impossibilité d'habiter un monde qui ne serait plus soumis à la loi de la nature, du libre-arbitre, et dans la réinterprétation de la notion de destin. Aussi il multiplie les saynètes, étudie la variation, réinvente la révolution quotidienne, celle qui rompt la grande chronologie et la linéarité des existences. « Loin de disparaître, l'anecdote se met ainsi à foisonner : discontinue, plurielle, mobile, aléatoire, désignant elle-même sa propre fectivité, elle devient un « jeu » au sens le plus fort du terme.⁸» Une prolifération des motifs qui affirme la présence d'une réalité contraire. Tout acte de la vie n'enfante plus dans sa superlativité que son propre monstre, comme un spectacle obscène en soi et qui, se pervertissant, n'exprime plus que son caractère décadent et jouissif dans un hors nature. Le seul espace de sensation passe nécessairement par l'expérience ultime, l'affrontement, la dévoration comme dans la série *Rodox* où les juxtapositions

de scènes annoncent l'exploitation du corps de l'autre à ses propres fins, la vision macroscopique de la pulsion. Les peintures d'Hervé Ic déjouent l'expression « bête comme un peintre » que Marcel Duchamp aurait inventée, car s'il y a bien une « bêtise » du peintre, ce dernier voulant donner du sens à notre Modernité, il s'agit là de cet entêtement à vouloir démanteler toute forme d'aliénation. Il introduit du vivant dans ce qui pourrait être un manifeste pictural s'écrivant peinture après peinture, en lui restituant ces outils qui sont l'amour, le désir, la pulsion, la liberté, la transe, dans des ambiances psychédéliques ou aux fonds stroboscopiques, pour que nous puissions vivre pleinement cet état de schizophrénie qui nous saisit tous dans ce monde contemporain si aliénant.

1 - Jean Clair, La Modernité, émission A VOIX NUE par Sandrine Treiner, France Culture, 2012.

 2 - Robert Motherwell, « Le Peintre et le public », Profils n°9, Automne 1954.

3 - Roland Chemama, La jouissance, enjeux et paradoxes, collection Humus, éditions Érés, 2007.

4 - Georges Steiner, Dans le château de Barbe-Bleue, Collection Folio essais (n° 42), Gallimard, 1986.

5 - https://www.lemonde.fr/blog/fredericjoignot/2010/03/03/le-gai-savoir-de-jean-baudrillard-un-numero-special-de-la-revue-lignes/

 6 - « Une brève histoire de l'ornementation », exposé rétrospectif de Hervé Ic dans le cadre de La Belle Absente présenté par Hervé Ic & Miguel Marajo, Atelier Jérôme Borel le samedi 12 octobre 2019 - https://youtu.be/dV2cm8ByQaw

7 - Samuel Beckett, Malone meurt, Les éditions de Minuit, 1951.

8 - Alain Robbe-Grillet, Projet pour une révolution à New York, Les éditions de Minuit, 1970.

MARGAUX LECOURSONNOIS

La représentation graphique de phénomènes invisibles à l’œil et les expériences qui les accompagnent m’intéressent et sont à la base de mon travail.

La mécanique quantique a construit notre monde (ordinateurs, lumière, satellite, réseau internet, radiologie...). Comment des théories issues de phénomènes non-observables à l’œil (conception de la lumière, intrication quantique...) ont permis ces constructions et en quoi font-elle acte de véracités ?

Le langage scientifique est maintenant affaire de pouvoir car, argument autoritaire. Il est nécessaire d’être expert ou docteur en la matière pour pouvoir le contredire. Comment s’établit l’exercice de ce pouvoir et quel est notre rapport à celui-ci ? Autant de questions et de notions qui nourrissent mes recherches actuelles.

« C’est au cours de mes études au sein de diverses écoles d’art qu’un intérêt fort pour la lumière s’est développé, cherchant à pousser cet intérêt, je me suis renseignée sur la conception même de la lumière m’ouvrant ainsi à l’univers de la physique quantique. Étudiant cet univers par la découverte de la vulgarisation scientifique, l’accès au langage scientifique et à sa compréhension m’a alors interrogée. Enfin, après avoir lu et entendu diverses théories se faisant opposition, les notions de véracité et de pouvoir se sont intégrées à ces divers questionnements. » Margaux Lecoursonnois

Dualité onde / corpuscule, 2020

Vitrail et support en métal
80 x 40 cm

Pendant plus d’un siècle, la représentation de la conception de la lumière au sein du monde scientifique s’est opposée par deux notions : ondulatoire et corpusculaire. Les deux représentations faisaient office de vérité. Il est maintenant appuyé une nouvelle notion comprenant une représentation corpusculaire et ondulatoire à la fois.

Les rapports de force entre science et croyance se mettent en exergue par l’utilisation de la technique du vitrail, support de véracité auparavant accessible à tous par une imagerie simple.

Équation de Schrödinger, 2021

Sculpture, 150 x 12 cm
Broderie sur étole

Le langage scientifique est difficilement accessible. Il est nécessaire d’appartenir à un certain milieu pour comprendre les équations (chercheurs, scientifiques, conférenciers...). Une hiérarchie s’établit afin d’accéder à la compréhension du langage scientifique.

L’étole de prêtre étant un habit qui confère un statut de pouvoir, et d’orateur d’une parole vraie, l’inscription de l’équation de Schrödinger permettant de connaître l’emplacement d’une particule dans l’espace, mais non dans le temps et mettant ainsi en avant la probabilité, élément fondateur de la physique quantique qui permet d’établir un parallèle intéressant entre langage, pouvoir et vérité.

Margaux Lecoursonnois (Saint-Brieuc, 1994) est une artiste plasticienne ayant étudié à l’EESAB (France), l’E.S.A.M (France), l’E.R.G (Bruxelles, Belgique) et l’A.R.B.A (Bruxelles, Belgique). Elle termine ses études lauréate et obtient par la suite le Prix de la fondation Boghossian.

Ses œuvres sont diffusées à Bruxelles dans divers lieux tels que la Villa Empain, l’Espace Vanderborght, le Bureau des Serpentins ou encore La Vallée. Mais aussi en France, à Cherbourg (Musée Thomas Henry) et à Marseille (Ateliers Jeanne Barret) avec le Laboratoire des Hypothèses, collectif de chercheurs qu’elle rejoint en 2017, travaillant ensemble lors des périodes de résidences à la Cherche (Cherbourg), à OuOuOuh (Ingrandes) et au CRAC (Alsace). En 2021, elle rejoint le collectif Année Lumière, ce qui lui permet d’interroger collectivement les notions de science et de croyances et d’exposer dans les brasseries Atlas (Bruxelles).

instagram : @margauxlecoursonnois

EXPOSITIONS PERSONNELLES (SÉLECTION)

2019 *Moujingue invite kulturbaraz*, Kumiko, Bruxelles (BE)

EXPOSITIONS COLLECTIVES (SÉLECTION)

2021 *Explorations*, Ateliers Jeanne Barret, Marseille (FR)

2021 Espace « Éditions », Fondation Boghossian - Villa Empain, Bruxelles (BE)

2021 *Demain, déjà !*, Exposition des Lauréats, ARBA-EsA Académie Royale des Beaux-Arts, Bruxelles (BE)

2021 *L.Y.F.E*, Espace Vanderborght, Bruxelles (BE)

2019 *BIB AGECI I LA* — *xpo be I*, Bureaux des serpentins, Bruxelles (BE)

2018 *Art’zimutés*, Festival, Cherbourg (FR)

2018 *Faire Corps*, Musée Thomas Henry, Cherbourg (FR)

ENTRETIEN

par Valérie Toubas et Daniel Guionnet, commissaires d’exposition indépendant.es et directeur.ices de la revue Point contemporain

Étude des mécaniques ondulatoires, des spectres électromagnétiques, des trous noirs et de l’espace-temps, les œuvres de Margaux Lecoursonnois explorent les propriétés des mécanismes qui animent l’univers et comment les découvertes scientifiques ont progressivement permis d’en faire usage. Ses œuvres donnent à expérimenter les propriétés de la lumière, des forces qui traversent le cosmos. Elle a effectué plusieurs résidences, avec le laboratoire des hypothèses à Cherbourg à « La recherche » et au CRAC Alsace, engageant un dialogue dans ses recherches entre les arts et les sciences. Ses œuvres ne se contentent pas d’exploiter les caractéristiques et autres phénomènes visibles ou invisibles qui nous gouvernent, mais plutôt tendent à donner forme aux découvertes scientifiques, aux hypothèses qu’elles formulent, comme aux interrogations qui demeurent. Les travaux de Margaux Lecoursonnois nous amènent dans un futur que l’on découvre d’abord en formulant des énoncés pouvant paraître irrationnels, par des déductions hasardeuses quand les hypothèses les plus paradoxales acquièrent le statut de vérités scientifiques.

D’où vient ton intérêt pour ces forces qui animent l’univers, pour la lumière et la recherche scientifique en général ?

Enfant, le soir à table, mon père nous parlait régulièrement de ces lectures concernant les trous noirs, les trous de vers, le cosmos, etc. Je n’y comprenais pas grand-chose, mais je pense qu’il a dû fortement influencer sur mon imaginaire et mes recherches futures. C’est au cours de mes études en école d’art que mon intérêt pour la lumière s’est manifesté, je jouais, manipulais, composais avec des matériaux réfléchifs la plupart du temps en dialogue avec des vidéoprojecteurs. En parallèle, je questionnais le temps avec le médium vidéo. À travers ces manipulations, je cherchais à déconstruire la lumière. Mais je restais souvent frustrée et tournais en rond. Pour aller plus loin, j’ai commencé à m’intéresser à la composition de la lumière à travers des lectures d’ouvrages de vulgarisation ou des visionnages de cours universitaires. J’ai ainsi pu me créer mon propre imaginaire et ma propre compréhension des propos à travers ces lectures. Je me suis principalement intéressée à la physique quantique puis à la cosmologie. Ces sujets sont à la fois fort abstrait et bien réels puisqu’ils nous entourent à chaque instant. Le potentiel imaginaire et représentatif de ces sujets est immense. Suite à ces lectures, c’est à travers de nombreux échanges que j’ai pu constater les problèmes d’accès au langage scientifique. Aujourd’hui, ce sont les enjeux politiques et le pouvoir qui entoure ce langage qui font partie de mes recherches au quotidien.

Peux-tu nous parler de tes installations en verre *Dualité onde*, *Réflexion de la lumière*, ou encore *Architectures de la lumière* ?

Le verre est mon médium principal, il me permet de jouer avec la lumière. Dans « Dualité ondulatoire / corpusculaire », les vitraux se composent de deux schémas représentant la conception de la lumière, l’un ondulatoire et l’autre corpusculaire. Lors de mes premières recherches au sujet de la physique quantique, j’ai pu observer que les scientifiques pendant plus d’un siècle ne se sont pas mis en accord sur la conception de la lumière. Les notions de croyance et de véracité au sein du système scientifique m’ont posé question. Le rapport de forces entre croyance religieuse et scientifique en est ressorti par l’utilisation du vitrail comme support. Enfin, le vitrail se veut dans la religion orateur d’histoire par le passage de la lumière à travers lui. J’apprécie composer spatialement avec le schéma scientifique. Le schéma de la réflexion de la lumière est sûrement le plus connu. Un schéma simple, composé de seulement quelques lignes nous indiquant que les rayons incidents et réfléchis ont leurs angles égaux par rapport au point d’incidence. Je représente ici ce schéma via une structure réfléchissante par l’utilisation de deux miroirs et d’une vitre représentant le point d’incidence, élément clé du schéma. L’utilisation du miroir permet d’ouvrir différentes perspectives en fonction de la place du corps dans l’espace. Enfin, quant aux maquettes issues de la série *Architectures de la lumière*, c’est de composer avec le soleil comme médium qui m’a poussé à produire ces formes. Les couleurs utilisées permettent d’obtenir une pièce évoluant en fonction de la date, de l’heure et de la météo. J’ai le souhait, de pouvoir un jour observer une de ces pièces en taille réelle.

Qu’est-ce qui a motivé ta participation à l’exposition *L’Anticipation d’un futur* et que comptes-tu présenter lors de l’exposition ?

C’est tout d’abord le titre qui a attiré mon attention, le sujet abordant la cosmologie et les failles, cette exposition est en lien direct avec mes recherches actuelles. Je compte donc y présenter *Dualité ondulatoire / corpusculaire* dont je parlais précédemment ainsi qu’une pièce composée d’une étole, relatant de l’équation de Schrödinger et de son rapport au hasard. Ainsi qu’une résine explorant toujours le thème du schéma scientifique, mais cette fois-ci sous le prisme du trou noir.

MOUNTAIN-CUTTERS

Identité hybride, le duo mountaintcutters pratique principalement la sculpture in-situ, contaminant radicalement l’espace des lieux où il/elle expose. En écho à cette identité trouble, répond une incertitude esthétique, qui privilégie les situations transitoires et les formes inachevées pour des compositions a priori fortuites, à la beauté sauvage. Les installations de mountaintcutters sont des traces d’activités improbables, suspendues entre construction et destruction, architecture et archéologie, s’apparentant parfois à un chantier abandonné. Un caractère brut, pour ne pas dire brutal, dont l’ « informe » suscite une part de doute. De fait, tout ici résonne d’un corps absent, dont les sculptures présentées seraient les prothèses, appendices rudimentaires et insuffisants, figés dans une logique fonctionnelle dont la finalité nous échappe. Et si c’était une scène de théâtre, ce serait celle de la tragédie, ou plus précisément de ses résurgences à l’ère industrielle, la fièvre en moins, la distanciation en plus. De fait, la pratique sculpturale de mountaintcutters a quelque chose de littéraire. Elle s’accompagne d’un travail parallèle d’écriture, poésie brute rédigée à la première personne, qui ouvre un pendant organique aux structures matérielles, entre programme et commentaires potentiels de ce qui pourrait se passer dans l’espace. Dès lors, c’est un insondable mystère qui se dégage de cette « œuvre », qu’on entend ici au double sens étymologique de travail et d’opéra, c’est-à-dire lié à la peine, à la modification des corps, mais aussi à l’énigme de la création.

Sur un sol réveillé, sous un pied Magdalénien, 2022

Installation In-Situ

Verre soufflé, céramique, dessins

Une respiration. Des empreintes. Des bruits de pas. Lointain puis proche. S'éloignant à nouveau. Inspire. Expire. Le souffle vital. Du feu brûlant au verre cassant. Fragile. Fébrile. À perpétrer. À protéger. Résister Etirer la matière. À l'infini.

1_2_3_4_ retiens_

De l'enfoui au révélé. En venir aux mains. Des béquilles sur des bâches sur des pieds. Corps enterrés, déterrés. Sortir de terre ou y prendre racine. Des vénus primitives. Rondeurs préhistoriques. Fécondités intemporelles blotties, lovées, couvertes. Corps fragmentés. A réparer, embaumer. Caring for the caves. Entre l'ancrage et l'excavation.

b r e a t h e _ o u t

Une méthode d'archéologue dans la lumière. Un chantier ici, des feuilles d'ailleurs. Archéologie de la métamorphose. Manipuler les origines. Prolonger les couches. Repeat. Oui. L'envie de dépoussiérer le mystère. Exhumer l'argile. Humus ex machina. Strates outillées. Batre la poussière, rebattre les cartes.

Terrain accidentel. Un craquement. Entre l'instant et l'éternité. Réveiller un monde en sommeil. Protéger un monde endormi.

Superposition but horizon. Rasant. Inter-dépendance-calé-actif. Conduire. Isoler. Planisphère d'énergies somnolentes. Cuire verre. Réseau hybride. Contenir la tension. Épandre l'attention. La communauté, Kléo et les autres. Rhizome.

ctrl_ mountaintcutters. Une fiction ou un langage. Langage des signes. Subjectivité dépliée. Celle d'un monde transitoire. Mythes illogiques. Potentialités minérales, énergétiques, spirituelles. S'inscrire dans le sol sacré. Carte mère. Des strates de savoirs ou de croyances. Parentés, lignages. Qui comprend quoi. L'éternité en mutation. Indéterminée.

Ici terminé.

Claire Contamine

mountaintcutters est un duo d'artistes né.e.s en 1990. Diplômé.e.s de l'ESADMM (Beaux-Arts de Marseille) en 2014, iels pratiquent principalement la sculpture in-situ. En 2016, iels effectuent des expositions et des résidences en France et en Belgique (STRT KIT, Air Antwerpen, Studio Start, Extra-City Kunsthal à Anvers, 6ième Salon de Montrouge, CAB Foundation à Bruxelles). En 2018, sur l'invitation de Guillaume Désanges, iels élaborent le projet SPOLIA, en tant qu'artistes et co-commissaires, au Grand Café de Saint-Nazaire. En 2019, iels exposent au Creux de l'enfer, à Thiers, explorant la porosité entre les réminiscences industrielles, la géologie et le labeur. Ils sont nommé.e.s au Prix Aïca et au Prix des Amis du Palais de Tokyo. En 2020, iels produisent une recherche entre verre et céramique, lors d'une résidence à La Fondation Martell à Cognac, et participent à la Biennale Miroirs #3, Parc Enghien. En 2021, iels exposent à La Verrière - Fondation Hermès, à Bruxelles (19.06>11.09), puis à Art-O-Rama, à Marseille (27.08-12.09), à la Triennale MAGMA (16.09.-28.11) et au Middelheim Museum, à Anvers (18.09- 15.12), pour Young Artist Fund. En 2022, iels exposent pour la première fois en Suisse au Centre d'Art Neuchâtel et en Roumanie, à Bucharest, à la Supralfiniit Gallery.

mountaintcutters.com

EXPOSITION PERSONNELLES (SÉLECTION)

2022 Centre d'Art Bastille, Grenoble (FR) *Landscape of objects becoming an eye*, SUPRAINFINIT gallery, Bucharest (RO) *ctrl c respiration*, CAN Centre d'Art Neuchatel (CH)

2021 *Les Indices de la respiration primitive*, commissariat : Guillaume Désanges, La Verrière, Fondation d'Entreprise Hermès, Bruxelles (BE) *Objets-Horizons*, Art-O-Rama, Friche la Belle de Mai, Marseille (FR) *Du moins côte à côte*, en duo avec Jot Fau, centre d'art La Médiatine, Magma-10ème Triennale (BE)

2019 *Anatomie d'un corps absent*, Le Creux de l'enfer, Thiers (FR) *Les morceaux de paysages enrayaient l'appareil corps*, Centre de Céramique Contemporain, La Borne (FR)

2018 *SPOLIA (Généalogies fictives)*, co-commissariat : Guillaume Désanges & mountaintcutters, Grand Café de Saint-Nazaire (FR) *Situare II*, WONDER, Paris (FR)

EXPOSITIONS COLLECTIVES (SÉLECTION)

2022 *The Act of Breathing*, HORST, co-réalisé avec KANAL - Centre Pompidou, co-commissariat : Evelyn Simons & Sorana Munsya, Bruxelles (BE) *Three Tropes For Entropy*, LICHEN Prize, co-commissariat : Koi Perysn & Laila Melchior, CIAP, C-Mine, Genk (BE)

2021 *The holes will be filled again*, Middelheim Museum, Young Artist Fund 2021, Anvers (BE) Publick Park, Young Friends of the S.M.A.K, Ghent (BE)

MAGMA-10* triennale, Otrignies-Louvain-la-Neuve, commissariat : Adrien Grimmeau (BE)

Lost & Found, commissariat : Christophe Veys & Edgard.F.Grima, Hangar Art Center, Bruxelles (BE)

Avalanche, commissariat : Andy Rankin & Nelson Pernisco, Pal Project, Paris (FR) 3 Collectionneurs, collection Edgard F. Grima, SAFFCA,EU & Olivier Gevart, Été 78, Bruxelles (BE)

2020 *Serendipity*, commissariat : Septembre Tiberghien, Été 78, Bruxelles (BE) *Generation Bruxelles*, commissariat : Evelyn Simons, Bruxelles Gallery Week-end Galerie Louise, Bruxelles (BE) *Signal espace(s) reciproque(s)*, commissariat : Lola Meotti & Auréli Faura, Friche la Belle de mai, Marseille (FR)

2017 *Perpetual Construction : a dialogue with the house of Jean Prouvé III*, commissariat : Evelyn Simons, CAB Foundation, Bruxelles (BE) *Goodbye exhibition*, Show Room, Air Antwerpen (BE)

2016 *In the wake of his surrounding he fades*, commissariat : Pietermel Vermoortel, Extra City Kunsthal, Anvers (BE) *Détours, Voyons Voir*, Puylobier (FR) 6ième Salon de Montrouge, commissariat : Ami Barak et Marie Gautier, Paris (FR)

2015 *Les cimes des arbres, peut-être*, Galerie Iconoscope, commissaire associé Michkaël roy, Montpellier (FR) *Des avatars qui volent au secours de nos mensonges*, LabelM, Instants Vidéo, Marseille, Béton7, Athènes (GR) *Curate It Yourself (CIY)*, Villa Belleville, Paris (FR)

PORTRAIT D'ARTISTE

par Valérie Toubas et Daniel Guionnet, commissaires d'exposition indépendant.es et directeur.ices de la revue Point contemporain

La manière dont les mountaintcutters investissent les espaces d’art relève plus de l’occupation, du parasitage, de l’amoncellement, que de l’exposition. D’ailleurs le terme même d’exposition, ou de « monstration », ne semble pas adapté car il n’exprime pas la temporalité qui se révèle au regard du visiteur quand celui-ci se retrouve face à leurs installations qui pourraient tout aussi bien dater d’un temps antédiluvien que d’un futur lointain… Le sentiment d’abandon, la sensation de pénétrer un champ de ruines ou d’accéder à une archive que le temps aurait miraculeusement préservée, montre à l’évidence que les mountaintcutters nous projettent dans un espace dont chacun des éléments participe à l’écriture d’un récit qui fait corps avec le lieu d’exposition. Une impression décuplée quand iels entrent en dialogue avec des bâtiments ancrés dans la culture d’une région comme le Creux de l’enfer, ancienne usine de Thiers, art-cade, anciens bains-douches réhabilités de Marseille ou Maison Jean Prouvé, œuvre emblématique d’architecture et de design.

Si leur appropriation procède d’une approche historique locale, géologique et est sans conteste façonnée par une rigueur scientifique, leurs agencements de structures en métal, de suspensions, de céramiques, de dessins et d’images, se conçoivent aussi à travers un processus d’extraction de données indicielles et souvent invisibles, et par la réintroduction de gestes disparus. Leur méthode d’investigation et la manière dont ils s’emparent d’un contexte sans jamais s’y soumettre engagent à pénétrer dans un espace-temps non indexé sur un déploiement habituel. Car, plutôt que de faire mémoire, iels conservent une liberté dans le processus de création, préférant dans cette histoire toute prête à être racontée, hybrider les données collectées et les faire coexister afin de pouvoir, en toute liberté, modeler des récits alternatifs, s’immiscer dans les failles de la mémoire. Ils y placent alors des éléments, des gestes, qui ouvrent sur d’autres lieux, d’autres époques, d’autres situations.

(Œuvrant, comme dans un laboratoire, ils donnent une dimension symbiotique à l’espace occupé. S’y développent des répertoires de formes, de mouvements possibles, de variations d’échelle, qui deviennent essentiels les uns aux autres, créent des connexions et une multitude de coïncidences qui ont perdu leur incompatibilité première, mais aussi la distance de leur origine. Leurs dispositifs incorporent en effet des alchimies anciennes, des rites ancestraux, des débordements du réel, comme autant de « faits » capables de se réorganiser, dans une sorte de mécanisme maîtrisé et complexe de distorsion, de dilution, de détournement, en des entités mutantes. Une réflexion sur l’hybridation qui est à l’origine même du nom du collectif

mountaintcutters qui réunit depuis 2012 ses membres sous une « nouvelle identité » ne permettant pas d’identifier les travaux de chacun.e individuellement ni même le nombre d’artistes qui le composent. Une manière de donner l’impression de multiplicité dans les points de vue, d’un dépassement de toute forme de binarité, et d’existence au travers d’une pluralité de différences.

« Anatomie d’un corps absent » qui est le titre de notre exposition au Creux de l’enfer, est une phrase manifeste qui structure aussi notre pratique car le corps y est toujours présent en creux, en négatif, par le dessin, par la gravure. Il se retrouve parfois dans des formes plus iconographiques et même plus hybrides.

Les mountaintcutters perçoivent chaque élément comme un corps qui viendrait trouver sa place dans l’architecture, sur une civière, dans un casier, sur une plaque… Un corps soumis au déplacement, au feu, à l’effort, qui se dote de propriétés nouvelles, acquiert une plus grande préciosité. Des postures qu’iels nous donnent à expérimenter en nous engageant à en sonder la profondeur, la matière, dans des structures où rien n’est définitivement figé. La preuve en est l’emploi répété de figures archétypales incorporées dans des displays de métal et le façonnage d’un « modulor » où se génère à chaque fois un être complètement nouveau. Le corps est tout autant minéral, que mécanique, se prolonge par un système qui lui donne une mobilité (roues de verre) et une force décuplée (palan et chaîne).

Dans leurs installations, les contenants se brisent ou se renversent et, dès lors, les débris s’éparpillent, les liquides rampent sur le sol, les matériaux se cristallisent dans des chimies inattendues… Le rapport au sol, à la fois dans cette esthétique de la fouille qui a marqué leurs premiers travaux, mais aussi dans une perception japonaise de l’espace, notamment à travers son agencement et son occupation au travers de gestes ritualisés comme le service du thé, induit la manière dont chaque objet vient prendre place. Une organisation qui répond aux expérimentations que procurent les lieux ayant eux-mêmes souvent connus des périodes de remaniements successifs.

Le nom de mountaintcutters renvoie à cette sédimentation qui marque non pas la renaissance, mais la recomposition ou plus précisément encore le reconditionnement de toute chose. Il ne s’agit pas simplement de réécrire un verso du temps, d’exhumer les présences du passé, mais de dessiner là un paysage tout entier à activer. Si chaque dispositif des mountaintcutters procède de l’inventaire et de l’archive, iels forment une réserve qui rassemble des éléments épars, des minerais,

chaînes, contenants. Là pourront être puisés des éléments pour tenter des configurations originales, d’incessants réemplois. Les matériaux sont réaffectés, passent d’un état à l’autre, expriment tout autre chose, dans un principe de liquidité.

Les installations des mountaintcutters sont mouvantes, peuvent être sollicitées en continu, et permettent à chaque visiteur.euse d’émettre sa propre hypothèse en leur ajoutant une combinaison mentale supplémentaire. De même, les displays muraux, faits de casiers, de surfaces pouvant accueillir des dessins, des photographies, des sculptures miniatures, rendent possible la migration au sein de l’espace de tous les éléments, comme autant de petites scènes à rejouer à l’infini. Ainsi, les structures métalliques, montées sur des roulettes de verre, pourraient être actionnées, les assises déplacées et orientées différemment, offrant de nouveaux points de vue ainsi que des temps de repos reconfigurant l’action. Les intervalles sont essentiels pour eux, de même que la distance que parcourent les corps ou celle entre les feuilles imprimées de textes courts qui viennent ponctuer le lieu investi. Des poèmes en forme de haïku qu’il est possible ou non de déchiffrer et portant en soi le don des mots. Pour les mountaintcutters, tous les éléments disposés dans l’espace viennent alimenter une expérience sensible. Ils sont d’une certaine manière prothétiques, comparables à des outils destinés à la prolonger au-delà des seules capacités physiques et même psychiques. Iels suggèrent ou induisent ces micro-mouvements qui permettent d’habiter un lieu.

NINE PERRIS

À travers ces éléments qui composent cette installation, je souhaite redéfinir l'espace, l'espace habitable. Je ne viens pas construire, je viens suggérer une bribe de construction. Les matériaux employés ne sont pas des matériaux de construction, ils ploient, sont fragiles, mais surtout réutilisables. Cette installation est pensée de façon à ce qu'elle puisse être modulable, transportable et adaptable à différents espaces.

Nine Perris

© Nine Perris

Mes parents sont architectes, ils ont été les premiers à m'apprendre à regarder et à voir, ils m'ont aussi appris à appréhender des lieux, vivre des espaces, imaginer des espaces. Mais aussi de prêter attention, à la façon de venir construire, s'implanter dans un espace, un paysage. Je crois avoir compris cette volonté de ne pas déranger, perturber, dénaturer en construisant. Je me suis, aussi, fait ma propre définition de ce que j'imagine construire. Je pense l'architecture comme quelque chose de très léger, presque pas accessible, pas figé, j'ai voulu souligner un aspect hétérotopique de l'architecture. C'est pourquoi j'ai dessiné et en suis venue à imaginer des installations. Elles sont l'outil dont je me dote pour avancer les éléments de cette réflexion. J'y aborde les questions du seuil, du passage, du structuré et du transparent, du visible et du presque pas visible. Mes dispositifs reprennent les éléments usuels de l'architecture, portes, cloisons, assemblages, limites..., par un jeu de couches et de superpositions. Les actions produites sur les matériaux sont très minimes, les matières et les matériaux sont assemblés, déplacés, combinés et rassemblés autrement. Tout cela concourt à induire la question très large du vivant, du corps existant ; celui du bâtisseur et celui

de l'habitant. Mes installations sont à parcourir. Elles visent à renouveler l'expérience d'un espace par le corps, à éclairer autrement la conscience d'une pièce d'architecture par le vivant se déplaçant. Par la suite, j'ai imaginé et dessiné d'autres installations, cette fois-ci modulables, adaptables, modifiables, transformables, démontables, par rapport à des lieux, des actions, des déplacements. Imaginer des interventions dans des espaces, des formes, des matériaux, des lignes qui viendraient interagir avec une architecture existante. Faire naître dans ces architectures des éléments/modules qui s'apparenteraient à des bribes de constructions architecturales, restées à l'état d'étude, de maquette. Des échelles, des formes, des lignes qui suggèrent des constructions sans but, ni fonction, ni matériaux adéquats. Des matériaux récurrents tels que la paraffine, la résine, le papier, aux qualités et caractéristiques transparentes, semi-transparentes, transperçables visuellement, participent à un jeu de lumière et d'ombre avec l'espace dans lequel ils viennent prendre place. Nous sommes témoins au sein de ces installations d'un perpétuel aller-retour entre les éléments ajoutés et les éléments existants du lieu de mise en espace.

300 x 300 = 9, 2022

Paraffine, métal, papier, gravure 300 cm x 300 cm, 250 x 55 cm, 120 cm x 115 cm 215 cm x 90 cm, 17cm x 29 cm, 50 cm x 50 cm

Un sol, une hauteur sous plafond, une porte, une fenêtre, une marche. Ces éléments architecturaux composent des espaces et sont en l'occurrence, des seuils. Suggérer un espace habitable par des seuils et leurs normes et dimensions architecturales.

Recréer un espace pénétrable, où une déambulation vient naître, par la disposition au sol de dalles en paraffine. Ce sol compte au total 36 dalles, ce qui correspond à 9 m², dimension légale d'espaces habitables. Il est accompagné de tiges métalliques de différentes dimensions, qui elles retranscrivent la norme de hauteur de ces seuils. Les modules en paraffines, qui viennent se trouver au bout de ses tiges, eux, suggèrent la largeur normée de ces seuils. Les gravures, présentes au sol, sont des sortes d'archives, des soustractions d'un temps, une fixation temporelle d'une usure d'un matériau composant un sol.

Nine Perris, artiste, étudiante, née en 1999 aux Lilas en France.

« J'ai grandi dans le sud de la France dans un petit village près de la Méditerranée. Je vis et travaille maintenant à Bruxelles. Mon cursus commence en 2017 à l'école préparatoire des Beaux-Arts de Sète, c'est pour moi une révélation, je n'ai jamais été aussi épanouie de toute ma vie. Mes installations naissent durant mes années à l'isdaT l'institut supérieur des arts de Toulouse où j'obtiens mon diplôme national d'art avec les félicitations. Aujourd'hui, en master 1 sculpture, à l'ARBA-ESA Académie royale des Beaux-Arts de Bruxelles, mes recherches portent sur la notion de seuil, tant bien, dans l'architecture, l'urbanisme, qu'à travers des phénomènes sociaux-politiques. Je suis également assistante de Laura Lamiel, avec qui je partage de nombreuses thématiques, questionnements sur l'art et la vie. »

instagram : @nine_perris

EXPOSITIONS COLLECTIVES
2022 <i>Reconnaissance d'Expérience Utile</i> , Brasserie Atlas, Anderlecht, Bruxelles (BE)
2021 <i>Si je peux me permettre</i> , Musée des Augustins, Toulouse (FR)
2019 <i>Territoires du travail</i> , maison Salvan, centre d'art et résidence d'artistes, Labège (FR)

FOCUS
par Valérie Toubas et Daniel Guionnet, commissaires d'exposition indépendant.es et directeur.ices de la revue Point contemporain

Lutter pour échapper à la condamnation sisyphéenne, et plutôt que de réitérer, dupliquer, refaire… Inventer de nouvelles trajectoires, ajouter de nouveaux angles à la rectitude, combiner les directions possibles. Lors du premier confinement, Nine Perris a ressenti plus que jamais le besoin d'étendre les espaces de liberté, de distendre les frontières imposées, d'instaurer des rituels afin de rompre avec les contraintes. Chaque matin, elle dessine de mémoire dans des carnets ses trajets effectués matin et soir (*Trajectoires Matin Soir*), entre son domicile et l'école, prenant soin de noter le jour et l'heure à laquelle elle part et arrive. Un travail qu'elle poursuit entre les espaces de vie fourmillants que sont les marchés toulousains (*Itinéraires Marchés*). Loin de se résigner à la fatalité de ce destin, elle travaille sur des installations et des volumes qui reprennent des éléments architecturaux en les multipliant à l'infini. La notion de théâtralité reste omniprésente car son œuvre porte, dans ces temps troublés, sur ce doublement de vivre un univers partagé qui n'est pas sans rappeler les propos de Foucault : « En fait, quand l'homme demeure étranger à ce qui passe dans son langage, quand il ne peut reconnaître de signification humaine et vivante aux productions de son activité, lorsque les déterminations économiques et sociales le contraignent, sans qu'il puisse trouver sa patrie dans ce monde, alors il vit dans une culture qui rend possible une forme pathologique comme la schizophrénie ; étranger dans un monde réel, il est renvoyé à un 'monde privé', que ne peut plus garantir aucune objectivité ; soumis, cependant, à la contrainte de ce monde réel, il éprouve cet univers dans lequel il fuit, comme un destin' .»

Nine Perris crée de nouvelles lectures de l'espace, instigue de nouveaux itinéraires et avec la tarlatane qu'elle agence sur les structures, donne des respirations à l'ensemble, instaure des jeux de visible ou d'invisible, promet la surprise ou l'inattendu. Elle multiplie les possibles et par l'utilisation de gesso, mais aussi de tulle, laisse des traces, favorise la rouille, des densités particulières qui créent des zones d'ombre. L'introduction de blocs de ciment moulé dans des sacs amène des lourdeurs dans l'agencement des lignes qui se font rampantes ou bien s'élèvent dans l'espace. Les ajouts de tulle posent des touches immatérielles de lumières et d'ombres qui varient selon la luminosité du jour. La course du soleil aurait-elle encore une importance dans toutes ces vies confinées ? Le principe n'est pas tant pour elle de forger une véritable architecture que de constituer un espace protéiforme qui, en se désordonnant, peut accueillir la complexité du vivant qui n'existe vraiment que dans la dérive

des émotions. Tous ces éléments, pour ne pas dire événements, font le récit continu de la vie, les itinéraires étant multipliés par l'agencement de cadres métalliques ouverts, tendant vers des hors champs (*L'Angle*). Nine Perris suscite dans ses travaux ce sentiment de franchir de nouveaux seuils, d'enchaîner des micro-mondes successifs et qui, selon leur configuration, amènent des ressentis variables. Elle nous convie dans des espaces que l'on devine en extension continue, dans le brouillage des temporalités, donnant à ses installations un caractère parfois cinématographique avec des fondus enchaînés quand un voile vient masquer une partie d'une ligne métallique ou quand une empreinte en dissimule la continuité.

Cette révélation du sensible trouve aussi une existence particulière dans des stèles de plâtre qu'elle considère comme des écrans sur lesquels elle fait apparaître des horizons par l'introduction de pigments ou par moulages. Positionnés sur des armatures de métal, ces « Paysages » viennent inscrire des éléments plus figuratifs dans l'agencement minimaliste des lignes tubulaires. Ils amènent une figuration qui n'est pas donnée mais qui reste tout entière à imaginer. Cette recherche du mouvement trouve une expression particulière dans les stèles brisées qui rendent compte de l'impact qu'implique toute forme de fixité. Tenir, figer, fixer impose nécessairement une libération, l'explosion d'une énergie trop longtemps contenue. Les projets menés par Nine Perris sont en constant déplacement, nécessairement transposables, métamorphiques selon les lieux où ils trouvent place. Elle a réalisé un paysage portatif de trois mètres carrés, fait de petits carrelages comme des tomettes, qu'elle transporte d'un lieu à l'autre avec sa voiture et qu'elle recompose. Chaque angle, déplacement, expérience constituent une anecdote nouvelle qui rompt la grande chronologie, la linéarité des existences.

Loin de disparaître, l'anecdote se met ainsi à foisonner : discontinue, plurielle, mobile, aléatoire, désignant elle-même sa propre fictivité, elle devient un « jeu » au sens le plus fort du terme.

Alain Robbe-Grillet, Projet pour une révolution à New York

Privée de l'espace public, lorsque le confinement se fait plus contraignant, elle développe une série de dessins d'intérieurs (*Dessin Coin*) où elle introduit des éléments mythologiques ou médiévaux d'avant la rationalité introduite par la Modernité. Elle exprime qu'acculé, pris au piège dans les angles d'un mur, dans la géométrie des dallages qui positionnent chacun dans les trois dimensions, il est encore possible de créer de nouveaux espaces qu'autorisent les dépassements hors du réel. Attentive à ces moments qui, parfois anodins, constituent le principal fil de nos vies, elle montre

que, bien qu'ordonnés, réglémentés et codifiés, ils sont soumis à d'autres règles, celles des aléas de la mémoire, des embarcées imaginaires. Elle oppose aux événements qui ont accéléré le processus de fragmentation de la société où chacun est aliéné à sa propre existence et n'existe plus qu'à distance de la collectivité, de nouveaux espaces aptes à initier des sensations nouvelles. Dans son travail, rien n'est soudé, ni fixé, tout peut être déplacé et recomposé afin de toujours pouvoir donner une nouvelle dimension à l'existant. Sans doute est-il nécessaire en ces temps nouveaux, d'affranchir nos actes et nos sentiments géolocalisés pour se libérer des anciennes terminologies, se défaire des déterminations afin de creuser dans le réel des espaces nouveaux, ouverts, propices à d'autres itinéraires de la pensée ?

I - Michel Foucault, Maladie mentale et psychologie, PUF, coll. Quadrige, 1954.

BERTRAND PLANES

Bertrand Planes crée en 1999 avec Barbara Vaysse la griffe de vêtement *Emmais* dont la signature avec son président de l'époque *Martin Hirsch* et les défilés organisés par la suite trouvent écho dans la presse nationale et internationale. Il considère alors le vêtement comme un matériau brut, il propose la matière vestimentaire non utilisée par l'association Emmaïs à de jeunes stylistes. Il organisera des défilés-performance jusqu'en 2004. En 2004, il met au point et brevète un vibromasseur audio, un vibromasseur connecté à une prise jack audio : les vibrations sont la retranscription fidèle de la source sonore. Il organise par la suite plusieurs live, certains diffusés sur Paris Dernière, pendant lesquels il expérimente des fréquences auxquelles le corps pourrait être sensible. Il développera ensuite sa recherche afin de proposer sous forme quantifiée une base de données permettant l'accès à l'orgasme. S'interrogeant sur l'effet subliminal que pourrait avoir la compression vidéo numérique, il développe en 2005 avec le chercheur au CNRS Christian Jacquemin un *encodeur vidéo* «Divx Prime» permettant d'insérer et de maîtriser des bugs graphiques lors de la compression et ainsi de considérer les artefacts liés à l'usage d'un compresseur comme un simple effet graphique, démarche qui préfigure le mouvement artistique du data moshing. Invité en 2006 à représenter la France à la Biennale de La Paz, il propose mar:3D en réponse à la perte de l'accès à la mer de la Bolivie au profit du Chili pendant la *guerre du Pacifique*: il imagine

un système de projection relief permettant l'insertion de l'ombre du spectateur en temps réel qu'il met au point avec le CNRS. Il invite plusieurs boliviens à se rendre à Antofagasta -ancien port bolivien- pour choisir et capturer en vidéo un plan séquence du rivage. La même année, il imagine un système de projection vidéo basé sur les expériences effectuées lors d'un workshop avec les étudiants chercheurs du CNRS à Orsay en banlieue parisienne. Il appelle "bumpit!" cette démarche, en référence au bump mapping. Il s'agit du début d'une longue série d'installations et d'une pratique nouvelle dont il est l'un des précurseursqui est désormais connue sous le terme *video mapping*. En 2007, il imagine et réalise la Life Clock présente désormais dans la collection *Antoine de Galbert*, une horloge dont le mécanisme est ralenti 61 320 fois afin que l'aiguille des heures ne fasse un tour de cadran que tous les 84 ans, soit un tour dans une vie, en se basant sur l'espérance de vie la plus élevée sur la planète à l'époque. En 2011, Planes rejoint Moscou à Vladivostok lors d'une tournée d'expositions dans toute la Russie, une performance qui intègre le programme de la biennale de Moscou, et qu'il réalisera en voiture durant 13 500 km. Bertrand Planes est résident de la résidence Villa Kujoyama à Kyoto durant l'été 2017. En 2019, il élabore un nouveau dispositif, inspiré de l'*IoT* basé sur la modification de balises solaires de jardin qu'il rend pilotable à distance: *poème en morse*. Il l'installe dans le massif de l'Annapurna après une marche d'approche solo de plusieurs semaines.

POÈME EN MORSE BXL, 2022

Itération In-Situ Tube néon modifié, microcontrôleur 20 x 20 x 150 cm

2018 Trace, New Media Gallery, Vancouver (CA)

2019 Un autre monde //// dans notre monde, FRAC PACA, Marseille (FR)

2020 Un autre monde /// dans notre monde, FRAC Grand Large, Dunkerque (FR)

2021 Hyper réel, Galerie Laurence Bernard, Genève (CH)

EXPOSITIONS PERSONNELLES

 2011 Bumpit ! Tour, Biennale de Moscou, Ekaterina Fundation, Moscou (RU)

2012 Les pigeons du square, Galerie Air de Paris, Romainville (FR)

2013 Suintitled, Festival Nemo, Maison des Arts de Créteil (FR)

2014 Summer Camp, Galerie Paris Beijing, Paris (FR)

2015 Art Brussel, Été 78, private collection, Issels (BE)

2016 Abîmes et Sommets, Galerie Laurence Bernard, Genève (CH)

2017 Gal Tezukayama, Group Show, Osaka (JP)

2018 Trace, New Media Gallery, Vancouver (CA)

2019 Un autre monde //// dans notre monde, FRAC PACA, Marseille (FR)

2020 Un autre monde /// dans notre monde, FRAC Grand Large, Dunkerque (FR)

2021 Hyper réel, Galerie Laurence Bernard, Genève (CH)

2022 Les pigeons du square, Galerie Air de Paris, Romainville (FR)

 2011 Bumpit ! Tour, Biennale de Moscou, Ekaterina Fundation, Moscou (RU)

2012 Les pigeons du square, Galerie Air de Paris, Romainville (FR)

2013 Suintitled, Festival Nemo, Maison des Arts de Créteil (FR)

2014 Summer Camp, Galerie Paris Beijing, Paris (FR)

2015 Art Brussel, Été 78, private collection, Issels (BE)

2016 Abîmes et Sommets, Galerie Laurence Bernard, Genève (CH)

2017 Gal Tezukayama, Group Show, Osaka (JP)

2018 Trace, New Media Gallery, Vancouver (CA)

2019 Un autre monde //// dans notre monde, FRAC PACA, Marseille (FR)

2020 Un autre monde /// dans notre monde, FRAC Grand Large, Dunkerque (FR)

2021 Hyper réel, Galerie Laurence Bernard, Genève (CH)

2022 Les pigeons du square, Galerie Air de Paris, Romainville (FR)

2015 Art Brussel, Été 78, private collection, Issels (BE)
Yves Klein Archives, New Galerie, Paris (FR)
Art-O-Rama, galerie Laurence Bernard, Marseille (FR)
L'heure qu'il est, CACY, Centre d'Art Contemporain d'Yverdon, Yverdon-les-Bains (CH)
L'éloge de l'heure, MUDAC, Lausanne (CH)
WRO, Test Exposure, WRO Art Center, Wroclaw (PL)
EXIT Festival, Home Cinema, MAC, Créteil (FR)

2014 FIAC, Paris (FR)
New Galerie, *Half-Lives*, Paris (FR)
Le Mur, La maison rouge, Collection Antoine de Galbert, Paris (FR)
Stuck on my Eyes, IMO Projects, Commissaire : A Kassen, Copenhague (DK)
Fondation Vasarely, Laps, Aix-en-Provence (FR)

2013 *Suintitled*, Festival Nemo, Maison des Arts de Créteil (FR)
The Place We've Been, Institut d'Art Contemporain de Villeurbanne (FR)
Death and Love, Art Museums of Bergen, Bergen (NOR)

2012 Utah Museum of Contemporary Art, Battleground States, Salt Lake City (USA)
This Town Deserves a Better Class of Criminals, New York Gallery, New York (USA)
Den Frie Centre of Contemporary Art, Life Clock, Copenhague (DK)

ENTRETIEN

par Valérie Toubas et Daniel Guionnet, commissaires d'exposition indépendant.es et directeur.ices de la revue Point contemporain

Les êtres humains sont au fond d'une extrême simplicité. Comme les ordinateurs que nous avons façonnés à notre image, nous fonctionnons sur un code binaire de plaisir et de douleur, un interrupteur marqué arrêt d'un côté et marche de l'autre.

Thomas Disch, Le Prisonnier

Rapidité des échanges, diminution du risque d'erreur, précision des données, les outils informatiques conditionnent nos modes d'existence qui évoluent au rythme des progrès de la science. Quelle part de liberté ou de hasard échappe encore à l'entreprise de rationalisation engagée par le numérique dans nos environnements connectés ? L'ère du post-digital dans laquelle nous sommes entrés a abouti à réduire la vie à un horizon qui se condense à l'échelle d'un écran. Nous avons définitivement confié nos destinées à l'ordinateur « cette lampe d'Aladin des temps modernes ».
Dans son atelier où l'on retrouve éléments électroniques, bobines de fil électrique et ordinateurs, Bertrand Planes opère, à travers la médiation binaire de 0 et de 1, par des soudures et autres perturbations et dérivations, d'habiles reconfigurations qui laissent une large place à l'erreur, à la poésie, et où le réel peut s'épanouir en toute liberté et reprendre le pouvoir.

Le langage a cette capacité d'amener un changement dans notre perception des choses, de la nouveauté, et même d'aller au-delà de l'imaginable. À l'époque où je programmais beaucoup, je pratiquais le demomaking, sur Amiga et Atari, qui avait pour but de créer des effets visuels assortis des premières musiques synthétiques 8 bits, et dont la qualité des productions dépassait souvent celle des jeux vidéo qu'elles accompagnaient. Je faisais partie de ces programmeurs qui avaient en tête de se défaire de la structure grammaticale qui était alors la norme, pour accueillir une dimension plus poétique, notamment en supplantant les capacités de la machine. Certains avaient réussi à afficher des couleurs sur la bordure noire des écrans où il n'y avait même pas de pixels, d'autres créaient des animations 3D d'une incroyable fluidité et dont les textures colorées étaient du jamais vu. Les détournements que j'opère sur des systèmes ou ma manière d'en exploiter les capacités matérielles comme pour les balises, relèvent d'un dépassement qui passe non par une sophistication technologique ou un développement matériel, mais par la créativité. Il y a une dimension écologique à tout cela car j'utilise les mêmes ordinateurs depuis plus de 10 ans et les interventions que j'opère se font avec un matériel très basique. Il faut savoir que le développement des technologies à l'heure actuelle est exclusivement commercial et que le matériel même ancien est bien suffisant pour l'utilisation que l'on en a.

Quel rapport entretiens-tu avec l'outil informatique, ses configurations, ses langages, ses potentialités ?

J'ai commencé à programmer dès l'âge de 10 ans et j'ai développé pendant toute mon adolescence une relation particulière aux chiffres. J'avais cette illusion que l'ordinateur me protégeait par une maîtrise des événements qui pouvaient survenir et dont on s'imagine, à cet âge où s'accroissent les angoisses, qu'ils auraient une incidence sur le restant de notre vie. De la même manière que je déterminais une action par une ligne de code sur ma machine, je pouvais, dans une forme de déterminisme, être en capacité, en appliquant ce principe de la programmation dans le monde extérieur, de contrôler ce qui pouvait m'arriver. L'expérience que j'ai tirée de cette névrose, qui me vouait à l'enfermement, était que ce sont les choses invisibles et échappant aux chiffres dans l'équation que l'on essaye de tisser sur le monde, qui font que la réponse à l'équation comme l'équation elle-même sont imparfaites. Je dirais même que l'issue est à l'opposé de ce qu'il faudrait faire ou de ce qui était attendu.

Ton travail sur le bug, le détournement répond-il à ce nécessaire changement de direction pour trouver un sens à la vie ?

Je dirai qu'il s'agit plutôt de mettre en relation les deux parties de notre cerveau, la partie droite dédiée à la logique et la partie gauche qui touche la créativité. Un équilibre que j'ai aussi trouvé en délaissant l'ordinateur et en renouant avec des activités physiques pour me reconnecter à une vie sociale. Il s'agit non d'entériner une rupture, mais plutôt de créer un lien entre deux pôles de nous-mêmes. Il est possible de regarder beaucoup de mes travaux à partir de ce schéma. Lorsque j'interviens sur des systèmes existants pour les détourner, pour les hacker, je fais entrer une dimension créative dans mes pièces. Un pas de côté qui souvent ne nécessite qu'une légère intervention. Ainsi modifié, l'objet peut être vu sous un angle nouveau.

Tes interventions sur les balises solaires de jardin que tu transformes en un dispositif émettant un poème en morse (2021) ou sur un néon pour l'exposition *L'anticipation d'un futur* (Bruxelles, 2022) ne sont-elles pas le moyen de créer un langage ou du moins de modifier un signal pour lui faire dire tout autre chose ?

Le langage a cette capacité d'amener un changement dans notre perception des choses, de la nouveauté, et même d'aller au-delà de l'imaginable. À l'époque où je programmais beaucoup, je pratiquais le demomaking, sur Amiga et Atari, qui avait pour but de créer des effets visuels assortis des premières musiques synthétiques 8 bits, et dont la qualité des productions dépassait souvent celle des jeux vidéo qu'elles accompagnaient. Je faisais partie de ces programmeurs qui avaient en tête de se défaire de la structure grammaticale qui était alors la norme, pour accueillir une dimension plus poétique, notamment en supplantant les capacités de la machine. Certains avaient réussi à afficher des couleurs sur la bordure noire des écrans où il n'y avait même pas de pixels, d'autres créaient des animations 3D d'une incroyable fluidité et dont les textures colorées étaient du jamais vu. Les détournements que j'opère sur des systèmes ou ma manière d'en exploiter les capacités matérielles comme pour les balises, relèvent d'un dépassement qui passe non par une sophistication technologique ou un développement matériel, mais par la créativité. Il y a une dimension écologique à tout cela car j'utilise les mêmes ordinateurs depuis plus de 10 ans et les interventions que j'opère se font avec un matériel très basique. Il faut savoir que le développement des technologies à l'heure actuelle est exclusivement commercial et que le matériel même ancien est bien suffisant pour l'utilisation que l'on en a.

J'ai commencé à programmer dès l'âge de 10 ans et j'ai développé pendant toute mon adolescence une relation particulière aux chiffres. J'avais cette illusion que l'ordinateur me protégeait par une maîtrise des événements qui pouvaient survenir et dont on s'imagine, à cet âge où s'accroissent les angoisses, qu'ils auraient une incidence sur le restant de notre vie. De la même manière que je déterminais une action par une ligne de code sur ma machine, je pouvais, dans une forme de déterminisme, être en capacité, en appliquant ce principe de la programmation dans le monde extérieur, de contrôler ce qui pouvait m'arriver. L'expérience que j'ai tirée de cette névrose, qui me vouait à l'enfermement, était que ce sont les choses invisibles et échappant aux chiffres dans l'équation que l'on essaye de tisser sur le monde, qui font que la réponse à l'équation comme l'équation elle-même sont imparfaites. Je dirais même que l'issue est à l'opposé de ce qu'il faudrait faire ou de ce qui était attendu.

Tu utilises dans tes dispositifs deux approches très différentes, celle relevant du bitmap et l'autre du vectoriel. Peux-tu nous dire, dans ce regard critique que tu portes sur les technologies et leur utilisation, ce qui distingue l'une et l'autre ?

Le vectoriel a une philosophie très différente de la représentation

développée par le bitmap, au point que l'on peut dire que les deux mondes s'affrontent. Tandis que le bitmap répond à l'ambition d'atteindre, par une résolution graphique toujours plus élevée, une perfection de l'image numérique pixelisée, le vectoriel lui, emprunte une autre voie qui laisse une place au vide et permet une résolution infinie en créant des formes avec un ensemble de coordonnées. Ma pièce *Pink vs Blue* (2021) un bras de fer où deux adversaires, deux mondes s'affrontent à coup de boutons d'arcade, est la réinterprétation d'un jeu que j'ai programmé quand j'avais 14 ans. Elle utilise le procédé du vectoriel au travers de lumières lasers un peu surannées. Cette technologie a peu évolué depuis les années 2000, c'est du vrai low tech limité en détails comme en couleurs. J'apprécie d'autant plus le laser qu'il nécessite un travail de l'imagination pour combler les manques, et par le fait que celui qui regarde participe à l'émergence de l'image, qu'elle soit fixe ou mobile. A contrario, le bitmap, pour lequel j'ai une approche plus critique, nécessite une débauche de moyens pour donner par un accroissement du nombre de pixels, une illusion de la réalité, il est à l'image de notre monde actuel, matriciel, j'ose croire que le vectoriel pourrait si l'on s'en inspire nous permettre une vision complémentaire. La série des *Bumpit* (2005-2011), réalisée en collaboration avec le CNRS, qui était une préfiguration du vidéo mapping connu aujourd'hui questionne cette substitution du réel par un artefact numérique pixelisé.

Je suis attaché à la notion de dépassement, et je me dis que chacun de nous a cette possibilité de dépasser ce dont le matériel comme le corps est capable, en utilisant le potentiel de notre esprit.

N'est-ce pas aussi une critique du monde post-digital, hyperconnecté, qui se couvre d'écrans et où même la réalité est devenue augmentée ?

Je me suis toujours dit que pour critiquer une chose, il y avait deux façons de procéder. Soit s'élever contre elle, en manifestant, en s'opposant à la vague, soit tout au contraire l'alimenter à outrance pour l'entraîner plus rapidement dans sa chute ou l'amener à un point terminal. J'ai tendance à user de la seconde méthode. Il est vrai que j'ai clairement une dimension un peu geek qui n'est pas forcément artistique au sens premier du terme, mais qui relève plus du chercheur en laboratoire qui tente de découvrir de nouveaux procédés. Ainsi, je crée beaucoup d'outils à partir de recyclage, mais je travaille aussi à partir des bugs, des comportements erronés comme le glitch, les artefacts liés à la compression vidéo, *DivXPrime Codec*, (2004-2007) ou *Portrait de Louis XIV en costume de sacre, jpeg* (2016) qui est une reproduction à l'échelle du tableau éponyme de Rigaud mais contenant des artefacts liés à la compression numérique.

Je m'interroge sur ce qui se passe quand on enlève de la valeur ajoutée qui n'est que commerciale, ou encore sur l'évolution des comportements qui sont liés au digital. La pièce *60 Points Selfie* (2018), un relevé vectoriel de touristes qui se prennent en selfie, est une manière d'amener une représentation poétique à un geste qui s'est banalisé.

Une part poétique que tu cherches à retrouver dans cette mécanisation de nos habitudes liées aux réseaux et aux datas qui forment notre vie contemporaine...

Dans toutes mes pièces, se retrouve un sentiment qui est de l'ordre de l'enfance, de la rêverie et aussi de l'émerveillement. La balise modifiée qui envoyait un signal lumineux en morse en haut d'une montagne répondait à ce caractère poétique. J'essaye d'amener une réponse par rapport à un cheminement tout tracé qui nous conduit à un enfermement dans une forme de rationalité, une réponse que ne pourrait pas formuler un ordinateur, et qui serait une forme de perturbation ou de défaillance. Alors que l'outil informatique tend à toujours plus de précision et à réduire le risque de fautes, le darwinisme montre qu'en fait ce sont les erreurs qui participent à l'évolution. Avec un principe de reproduction à l'identique, il n'y aurait pas eu d'évolution, ni d'adaptation à des environnements changeants, et il n'y aurait plus de vie. Les œuvres ont aussi ce caractère vivant par le fait qu'elles répondent aussi à ce que je suis, à mes humeurs comme *Abîmes et Sommets* (2019), et prennent un caractère thérapeutique. Elles imposent un dépassement, ouvrent sur un cheminement qui passe par une ascension, un moment grisant quand on atteint le sommet, et une redescente. La pièce *Pene medaa lux* (Gourette, 2015) où la montagne répond oui ou non aux interrogations des visiteurs est une réflexion sur la nature. Une manière d'amener du hasard, d'interroger cette nécessité toujours grandissante de connaître le futur, de tout soumettre à la prédiction. Il est important de ne pas tout maîtriser et de laisser persister une marge d'erreur afin que la vie à venir, d'autant plus quand on est jeune, n'ait rien à voir avec celle qu'on attendait.

Il est intéressant de constater que dans les années 1980, à l'époque où l'on commençait à parler de la révolution numérique, les artistes ont commencé à s'interroger sur la relation entre le réel et le virtuel. C'est ce qui a permis de créer des œuvres qui ont marqué l'histoire de l'art. Aujourd'hui, nous sommes confrontés à une révolution technologique qui nous oblige à repenser notre rapport au monde. C'est pourquoi il est important de continuer à explorer ces questions et de chercher de nouvelles formes d'expression artistique. Je pense que c'est ce qui nous permettra de relever les défis de cette révolution et de créer une culture qui soit à la hauteur des enjeux de notre époque.

I - Igor et Grichka Bogdanov, La Machine fantôme, Coli. Science-fiction, Editions J'ai Lu, 1985

JULIEN SAUDUBRAY

(…) *« J'oscille à chaque coup de pinceau entre l'extase et l'ennui, m'observant peindre comme une machine absurde programmée sur une formule beckettienne : ‘Rater encore, rater mieux’ »*. Cet adage revient souvent dans les propos de Julien Saudubray qui ancre sa pratique dans une démarche dialectique : avec le recul de l’objectivité, il laisse la peinture advenir y compris de ses propres impasses, celles induites par la répulsion des éléments ou l’annulation des gestes entre eux. Parfois, des traces indélébiles, des coulures invasives ou une mauvaise adhérence de la couleur pourraient compromettre l’œuvre, dont l’avènement repose toujours sur un délicat équilibre. A l’inverse, il n’est pas rare de deviner des formes, lointaines résurgences figuratives ou purs fruits du hasard dans ces traînées lumineuses qui constituent la colonne vertébrale de ses toiles. De fait, l’apparition puis la répétition et enfin l’épuisement d’un motif fonctionnent toujours en synergie avec cette part d’indépendance de la peinture, qui échappe au bon vouloir de l’artiste. C’est pourquoi chaque forme récurrente dans l’œuvre de Julien Saudubray a quelque chose de primitif, d’évident, et non de raisonné. (…)

Extrait du texte d'Eva Pion, pour l'exposition *Lazy Eye* à la galerie Ketabi Project

Watching #68, 2022

Huile sur toile

200 x 320 cm

Watching #64, 2022

Huile sur toile

200 x 160 cm

Watching #63, 2022

Huile sur toile

200 x 160 cm

La série d’œuvres présentées s’inscrit dans la série intitulée *Watching*. Titrée chacune par un numéro, elles révèlent un attachement à dé-hiérarchiser le sujet du tableau et sont conçues comme des variations autour d’un motif s’apparentant à l’oeil. Toujours prétexte à mettre en avant des questions purement picturales, lignes, formes, couleur et transparence, le nom de cette série renvoie cependant au regard porté sur la peinture autant qu’à l’inversion de ce dernier en une œuvre qui se dote des attributs du visiteur.

Processus toujours multiple, l’élaboration de ces tableaux tend à révéler leur temps de fabrication et favorise leur dimension optique comme temporelle. Rien n’y est dissimulé, toutes les marques apposées, traits de construction, gesso appliqué sur la térébenthine encore fraîche ou coups de pinceaux trop visibles deviennent de possibles points de départs au cours du travail.

Si le motif se répète de manière quasi mécanique, la fluidité de la couleur détermine son chemin gravitationnel et prend le dessus sur l’intentionnalité du peintre. Resterait cette question centrale sur la lumière, véritable phare dans la quête du tableau fini et sujet traversant les siècles pour nombre de peintres. Rayon parcourant le tableau et colonne vertébrale de cet empilement de formes oblongues, elle est certainement l’enjeu principal, faisant de cette forme/œil une source lumineuse.

Un œil qui ne serait désormais plus l’outil de la vision propre à la phénoménologie, mais bien le phénomène lui-même.

Julien Saudubray est né en 1985 à Paris. Il vit et travaille actuellement à Bruxelles, en Belgique. Diplômé de l’ENSBA École nationale supérieure des Beaux-Arts de Paris en 2012, l’artiste a depuis exposé dans différents pays européens et récemment à Miami aux USA. Il a été primé par l’Académie des Beaux- Arts de Belgique en peinture, lauréat de la Biennale Watch this space en 2015, et récemment primé par la Fédération Wallonie-Bruxelles pour le prix Médiatine. Il a été en résidence à la fondation CAB et à la fondation Boghossian et a représenté la Fédération Wallonie-Bruxelles pour la première édition d’Art Antwerpen en 2021. Il est représenté par la galerie Waldburger Wouters en Belgique et Ketabi Bourdet Contemporary en France.

EXPOSITIONS PERSONNELLES (SELECTION)	
2022	<i>Lazy Eye</i> , Ketabi Project, Paris (FR)
2021	<i>Dear Tcherenkov</i> , galerie Waldburger Wouters, Bruxelles (BE) <p>Open studio/ fondation CAB, Bruxelles (BE)</p>
2018	<i>Screen series/ Superdeals</i> , Bruxelles (BE)
2017	<i>Format allemand/ Westwerk/ Fugitif</i> , Leipzig (DE) <p><i>Rainbow Ranch Hand</i>, Frac Nord-Pas de Calais, Dunkerque (FR) <p><i>Hyper Buro</i>, Frac Nord-Pas de Calais, Dunkerque (FR)</p></p>
2015	<i>France Stand up for something</i> , galerie Robespierre, Grande-Synthe (FR) <p>Open Studio, L’H du Siège, Valenciennes (FR)</p>
2012	<i>Les possessions</i> , ENSBA École nationale supérieure des Beaux-Arts, Paris (FR)
EXPOSITIONS COLLECTIVES (SELECTION)	
2022	<i>Third person</i> , Whitehouse Gallery, Lovenjoel (BE) <p><i>Spirit</i>, Jodoigne (BE) <p><i>A moment</i>, Tesoro Collection, Amsterdam (NL)</p></p>
2021	Group show, Ketabi Projects, Paris (FR)

ENTRETIEN

par Valérie Toubas et Daniel Guionnet, commissaires d'exposition indépendant.es et directeur.ices de la revue Point contemporain

En quelques années, le travail de peinture de Julien Saudubray a profondément évolué, montrant que ses préoccupations se sont sans cesse déplacées, de la couleur à la forme. On se souvient en 2018-2019 qu’il procédait à des recouvrements de surface avec des multiples couches de peinture diluée au détergent pour faire réagir la matière picturale. Les questionnements qui le taraudent sont au cœur du métier de peintre, les mêmes auxquels se sont confrontés Cézanne, Klee, Barnett Newman, ou encore Richter. Tous ont été aux prises avec ces problématiques du travail de la matière, de la recherche de la lumière intérieure du tableau en train de se faire. Si chacun a trouvé sa voie pour apporter des réponses, Klee dans la question des origines, Richter dans celle du geste de recouvrement, l’important est de ne pas chercher artificiellement des solutions mais de rester autant que nécessaire dans l’expérimentation, pour étudier comment réagit le médium dans un principe d’interaction.

Julien Saudubray a su ne pas forcer cet apprentissage, et respecter ce qu’il définit comme « un double regard », avec cette patience qui donne à apprivoiser la surface sans tomber dans le néant qu’elle lui tend, sans céder non plus à sa tyrannie qui incite beaucoup de peintres à verser dans l’illusion de répondre aux injonctions d’un quelconque *Traité du beau* (de Saint-Augustin à Diderot). Il a su répondre à ses propres aspirations, cette recherche d’une intensité de la lumière catalysée par l’ajustement des formes, des rapports optiques à la couleur, de la circulation du regard.

Dans tes premiers travaux, tu recherchais ce qui pouvait exprimer la peinture, jusque dans sa profondeur, ce que tu pouvais en sortir. Es-tu toujours dans cette exploration du médium peinture ?

Mon travail actuel est directement issu de ce moment de recouvrement qui était encore très protocolaire. Je suis resté dans ce même questionnement. Lors d’une résidence en Allemagne, je voulais continuer à peindre mais je ne trouvais plus d’entrée dans ce que je faisais. Je m’intéressais alors à des peintres comme Gérard Gasiorowski. À un moment donné, j’ai fait une sorte de table rase et je me suis demandé comment continuer tout en restant honnête.

J’ai d’abord essayé d’amener la peinture un peu partout, dans l’objet, dans l’installation, ce qui m’a permis de revenir à un travail très simple, de surface et de couleur, de recouvrement avec des effets de transparence qui me donnaient le sentiment d’ajouter des calques. J’ai abordé la peinture comme un labeur, un travail soumis à la répétitivité d’un même geste. Je reproduisais sur la surface de la toile, un balayage de gauche à

droite, à la manière de Richter, utilisant pour cela des couleurs très diluées avec de la térébenthine. C’était un travail minimal, mécaniste, très long, presque ennuyeux, avec un format de toiles toujours identique. Alors que pour des raisons pratiques j’avais beaucoup travaillé sur papier, j’ai commencé à utiliser des toiles un peu plus grandes.

Ce principe plutôt chimique ne te permet-il pas de retrouver une forme de figuration née de la toile elle-même ?

Complètement. Encore aujourd’hui je suis dans l’observation des réactions de la matière, cherchant à retourner vers une forme de figuration qui s’impose à moi de manière presque primale. L’utilisation de peinture mélangée à de la térébenthine agresse le papier comme la toile et, à chaque fois que j’ajoute une couche, une partie de la couche inférieure est attaquée. Quand je verse un mélange en haut d’une toile, il se creuse une cavité en forme d’ogive dans la couleur parce que certains types de pigments ne résistent pas et forment des copeaux de matière qui s’évacuent par gravité. Je suis particulièrement sensible à cette forme de peinture autonome, à un processus qui passe par des réactions chimiques, des suintements que la toile enregistre. Rien ne disparaît vraiment, même les premières esquisses, les tentatives de rajout ou les repentirs. Toute tentative d’effacement est une quête perdue d’avance. Ma réflexion porte plus sur la dimension temporelle de la peinture que dans la recherche à faire de l’image.

Quel est ton rapport à la couleur, dont on peut reconnaître la palette d’une toile à l’autre ?

Je me suis longtemps cantonné à utiliser le cyan, magenta et jaune, sans doute parce que j’ai pratiqué la sérigraphie. Je variais leur agencement tout en restant très sobre. Mon principe de création consistait à ce geste très simple d’appliquer une couleur sur une surface avec une espèce d’auto-fascination pour le détail, pour l’accident physique. J’avais conscience de jouer sur cette contradiction profonde, d’être dans l’ordre du sacré et en même temps de savoir que cet objet sacralisé n’est qu’un fétiche. À présent, je me permets de mélanger les couleurs et même de travailler avec des couleurs assez choisies. Je pressens une évolution qui me portera dans l’avenir à travailler plus le dessin. Pour le moment, j’utilise le pastel comme un pigment, tout comme j’utilise le gesso qui sert d’ordinaire à préparer la toile et à accueillir la peinture, comme une couleur. En détournant, avec de l’huile de lin, pastel et gesso pour mettre en valeur leur qualité propre, je crée sciemment des réactions chimiques. Je m’efforce d’aller au-delà du rejet produit par leur incompatibilité, pour arriver à des effets de transparence proche de la gravure.

J’aimerais que la peinture soit de plus en plus diaphane pour qu’à la fin, il ne reste presque plus rien.

N’y a-t-il pas cette idée que la peinture puisse s’autodéterminer dans une forme d’interaction avec tes gestes ?

En effet, je laisse le plus d’autonomie possible à la peinture, à la couleur, pour qu’elle puisse se mettre en place par elle- même. La série *Watching* est venue d’une peinture ratée, où le premier recouvrement au gesso n’a pas accroché sur une surface peinte à l’huile malgré des applications successives. Cette association a donné une sorte de peinture malgré tout qui, par une cuisine interne, adhère quand même à la toile. Même si j’ai aujourd’hui élargi ma boîte à outils en l’enrichissant de nouveaux gestes, je n’ai pas dérogé à ce principe de balayage qui procède du recouvrement et de l’effacement. Un double mouvement qui est celui de mettre en péril ce qui a été mis en place afin que la subjectivité ne prenne pas le dessus. En cherchant à projeter une image que l’on a dans la tête, se perd cette dimension physique de la peinture. Il est important de laisser la matière décider elle-même des directions non contrôlées qu’elle prend. Je suis très attentif à ce qu’il peut se produire, et d’une certaine manière, je regarde la peinture en train de se faire. Il y a une dimension certainement ludique car au moment où la construction devient trop calculée, j’ajoute un geste de destruction comme déverser de la peinture très diluée. En peignant, j’ai toujours le sentiment de faire un pas en avant et deux pas en arrière.

Comment est née cette forme visible dans la série *Watching* ?

J’ai conservé la forme d’ogive créée par l’écoulement de diluant sur le haut des toiles en la faisant évoluer jusqu’à ce qu’elle poursuive sa mutation d’elle-même. Une manière de travailler à partir d’une forme simple et déjà présente que j’ai simplement basculée à l’horizontale. Est ensuite venue, à l’intérieur, la silhouette du sablier qui redonne une verticalité à l’ensemble. Cette recherche d’une figure élémentaire, qui fait partie du vocabulaire de l’abstraction et que je travaille à mon échelle, peut rappeler cette nécessité éprouvée par Paul Klee d’un retour à l’aspect le plus enfantin de la peinture qui est de tracer une forme simple et de la remplir d’une couleur. Ce qui m’intéresse aussi dans sa recherche est sa manière d’évoquer l’obscur, le diffus et l’incertain, de créer à partir d’une zone d’ombre et d’en faire émerger un point lumineux. C’est quelque chose que j’ai essayé d’intégrer dans mon travail, afin de faire surgir une espèce de lumière d’un espace assez brumeux. Je suis toujours en train d’observer la matière réagir, comment elle crée ses propres nécessités.

Le titre de cette série n’évoque-t-il pas aussi l’idée de surveillance de ces toiles qui semblent concentrer une énergie qui, si elle n’était pas maîtrisée, ne demande qu’à se libérer ?

Les toiles de la série *Watching* donnent en effet l’idée que s’accumule

une énergie au centre de la toile. Une impression renforcée par le fait que le balayage qui traversait auparavant la toile, est désormais contenu à l’intérieur, mais aussi par le fait que la matière picturale se concentre en flux énergétique lumineux qui circule entre les formes en contact. Le fond de la toile, composé de plusieurs variations autour d’une même couleur qui vient créer des zones de friction avec la silhouette centrale, rend aussi plus évidente une sensation de frontalité. Je m’intéresse beaucoup aux rapports de tension dans les bordures, ces tangentes qui tendent à devenir complémentaires. J’introduis parfois, dans cette corrélation entre la forme et le fond, des respirations, des dilatations que je module par des variations dans la liquidité de la peinture. Certaines jonctions sont plus vibratoires car je les souligne avec des parties dessinées au pastel sec. Je ne veux pas qu’on ait l’idée d’une forme déposée sur un fond, mais qu’on ait l’impression de coexistence entre les deux. Sur un même principe d’ajustement toujours imparfait, je laisse traîner des plaquettes de bois sous les peintures qui enregistrent les coulées du travail en cours. Objets littéralement négatifs de la toile, ces sculptures gravées hâtivement à la vis proviennent d’une volonté de travailler l’excédent, un agencement du *trop-plein* qui fait contrepoint à l’intentionnalité de l’œuvre.

Le terme « watching » décrit un double rapport, celui d’un œil qui me regarde en train de peindre et de moi qui regarde réagir la peinture sous mes actions.

DAVID DE TSCHARNER

Installé à Bruxelles depuis 2002, l'artiste suisse David de Tscharner développe une vaste recherche artistique, incluant des expérimentations dans des domaines variés comme la céramique, la vidéo ou l'édition, mais c'est en tant que sculpteur qu'il s'est affirmé progressivement. Utilisant des éléments tels que les contraintes de temps, les contextes géographiques, les processus participatifs, le glanage et le jeu pour amplifier les matières qu'il manipule, il transforme la sculpture en un catalyseur permettant de créer un lien entre l'intime et l'expérience sociale.

David de Tscharner s'aventure ainsi sur le chemin de la création, ce chemin qui, selon les termes de Heidegger « ne mène nulle part », car peu importe la destination, c'est la marche, dont l'intérêt est d'explorer, d'agir et d'investir, qui importe.

En tant que fils d'une art-thérapeute, il n'est pas anodin que nombre de ses projets fassent références aux potentiels thérapeutiques de la pratique artistique. Père de deux enfants et enseignant à la Cambre et à l'ESA Le 75 à Bruxelles, il consacre également une grande partie de sa pratique à la pédagogie. Il développe depuis 2020 un jeu de construction artistique destiné aussi bien aux enfants qu'aux amateurs d'art, QOMBO.

Réseau, 2022

Installation participative, objets métalliques
Câbles en acier galvanisé, dimensions variables

Lors du confinement 2020, David de Tscharner décide de transformer une pièce de son appartement en atelier. Progressivement, ce lieu initialement pensé comme un lieu de production devient un lieu d'expérimentation. Il installe de la moquette au sol, perce une constellation de trous dans les murs et constitue une collection de fragments - des échos - qu'il répartit dans des boîtes. David invite sa famille, ses amis, des créateurs, des commissaires d'expositions et ses locataires Airbnb à créer des sculptures participatives et éphémères. Il constitue depuis une archive en ligne qui rend compte de cette expérience, un compte Instagram : [room_for_echoes](#).

Ce dispositif permet également à l'artiste d'utiliser le flux créatif et l'intelligence collective pour développer de nouvelles expériences tant formelles que conceptuelles. C'est ainsi qu'a émergé *Réseau*, une installation participative présentée dans le cadre de l'exposition *L'anticipation d'un futur*. Le principe est simple : des câbles en acier sont tendus dans l'espace. Ils sont recouverts d'aimants et permettent ainsi à toute une série d'objets métalliques de s'y accrocher, de s'y accumuler, de défier la pesanteur. On y reconnaît des chaînes, du fil métallique, des vis, des petits riens qui jonchent les trottoirs et habitent nos fonds de tiroir. Le.la visiteur.euse est invité.e à manipuler ces matériaux, à jouer du magnétisme, de la gravité, à dessiner de nouveaux possibles et à se projeter dans un avenir que chacun.e peut modeler à sa guise.

David de Tscharner est né en 1979 à Lausanne. Il vit et travaille à Bruxelles. Il a étudié à la HEAD à Genève et à La Cambre à Bruxelles où il enseigne actuellement.

Son travail a fait l'objet de plusieurs expositions personnelles dont *The Flies* à la Galerie Bortier à Bruxelles en 2007, *One Sculpture a Day* à Aliceday à Bruxelles en 2012 et au cneai= Chatou en 2013, *Phantasmagorie* au Frac des Pays de la Loire à Carquefou en 2014, *La Nature des Choses* à la Maison Grégoire à Bruxelles en 2016, *Vida Largo Octopus Trend* à la Galerie Valeria Cetraro à Paris en 2019 et *D'ailleurs la Vie Ici* au Centre d'Art Contemporain Les Capucins à Embrun en 2020.

Il a participé de nombreuses expositions collectives dans des lieux comme Établissement d'en face, Maison van Buuren, Société, Maniera à Bruxelles, Triennale Magma à Louvain-la-Neuve, De Warande à Turnhout, Centre Georges Pompidou, Air de Paris, galerie des Multiples à Paris, Catherine Bastide, Art-O-Rama, Manifesta à Marseille, Vent des Forêts à Fresnes-au-Mont, Centre Photographique de Rouen, Bel Ordinaire à Pau, Palazzo à Liestal, Abstract à Lausanne, Galerie Rosa Turetsky à Genève, Grandine à Londres, The Chimney à Brooklyn, Johannes Vogt Gallery à New-York.

[instagram: @room_for_echoes](#)

EXPOSITIONS PERSONNELLES (SÉLECTION)

2020 *D'ailleurs*, La vie ici, CAC Les Capucins, Embrun (FR)

2019 *Vida Largo Octopus Trend*, Galerie Valeria Cetraro, Paris (FR)

2018 *Élémentaire*, Abstract, Lausanne (CH)

2016 *La Nature des Choses*, commissariat : Emmanuel Lambion, Maison Grégoire, Bruxelles (BE)

2014 *Fantasmagorie*, Frac des Pays de la Loire, Carquefou (FR)

2013 *One Sculpture a Day*, cneai=, Chatou (FR)

2012 *One Sculpture a Day*, Aliceday, Bruxelles (FR)

2007 *The Flies*, Galerie Bortier, Bruxelles (FR)

EXPOSITIONS EN DUO ET TRIO (SÉLECTION)

2019 David de Tscharner & Yann Vanderme, C5, Bruxelles (BE)

2015 *Im Schnitt*, avec *Lauenen* (avec Jean-Baptiste Bernadet et Eric Croes), cneai=, Chatou (FR)

2015 Le Nouveau Festival, avec *Lauenen*, par Florencia Chernajovsky, Centre Pompidou, Paris (FR)

2014 *Michael*, avec Benoît Platéus, Établissement d'en Face, Bruxelles (BE)

2013 La Villa Parmentier, avec Florence Doléac, Galerie des Multiples, Paris (FR)

EXPOSITIONS DE GROUPE (SÉLECTION)

2022 *Où sont passées les gazelles*, Adriana Lara & Red Social, Air de Paris, Paris (FR)

2021 Magma, Triennale d'art contemporain, commissariat : Adrien Grimmeau, Musée L, Louvain-la-Neuve (BE)

2021 *À Fleur de Monde*, Centre Photographique, Rouen (FR)

2021 *X*, commissariat : Claude Closky, Frac des Pays de la Loire, Carquefou (FR)

2019 *In constant use*, commissariat : Joël Riff, Grandine, Londres (GB)

2019 *Calculated Chance*, par Manuel Abendroth et Els Vermang, Société, Bruxelles (BE)

2018 *Those Little Things*, Maniera, Bruxelles (BE)

2018 *Vent des Forêts*, Espace rural d'art contemporain, commissariat : Pascal Yonnet, Fresnes-au-Mont (FR)

2017 *Archipelago*, The Chimney, Brooklyn, New-York (USA)

2016 *Comme si de rien n'était*, commissariat : Michel van Dyck, Maison van Buuren, Bruxelles (BE)

2015 *Friendly Faces*, par Middlemarch, Johannes Vogt Gallery, New-York (USA)

ENTRETIEN

par Valérie Toubas et Daniel Guionnet, commissaires d'exposition indépendant.es et directeur.ices de la revue Point contemporain

D'une manière sans doute un peu plus radicale, je privilégie désormais un côté imaginaire et expérimental, à travers une dimension participative.

Faire œuvre, définir un processus de production pour atteindre un résultat plastique par une chaîne d'actions, rendre toujours plus efficaces et réguliers les gestes dans une dynamique qui, à l'échelle de l'individu combine fordisme, taylorisme et toyotisme, sont à l'évidence pour David de Tscharner en contradiction avec sa vision de la création artistique. Cette demande de répondre à une nécessité de production, David de Tscharner l'a tempérée, sa pratique tendant aujourd'hui à redéfinir la notion de valeur d'une œuvre dans sa capacité à devenir une « sculpture sociale ». Les récents projets de David de Tscharner déploient plus résolument les principes de la collecte, de l'attention et du caractère participatif qui ont toujours habité ses œuvres. S'éloignant d'une forme de sacralisation et de leur dimension économique, il s'agit de montrer la capacité des œuvres à créer du lien en libérant les imaginaires et en permettant une approche créative, ludique et expérimentale. C'est dans cette optique qu'il développe actuellement *Combo*, un jeu de construction en plastique recyclé entièrement fabriqué par ses soins à Bruxelles. En collaborant avec des artistes et en suivant des circuits solidaires et respectueux de l'environnement, David de Tscharner entend offrir une alternative destinée à favoriser la collection et l'imagination de l'enfant et de l'adulte qui va manipuler ses productions.

D'ailleurs, la vie ici au centre d'art contemporain Les Capucins (Embrun, 2020) comportait cette dimension collaborative avec l'idée d'incarner un espace avec des artisans et des savoir-faire locaux plutôt que de simplement l'occuper avec des œuvres existantes...

Lors de cette exposition, j'ai collaboré avec plusieurs corps de métier, des artisans ou des membres d'association travaillant l'osier, le cuir, le métal, le bois, la céramique, le textile, la botanique pour créer des sculptures fonctionnelles. À ces éléments naturels et locaux, étaient greffés des artefacts industriels importés de Chine achetés dans des grandes surfaces de la région. Le public était invité à habiter cet espace peuplé d'éléments domestiques identifiables comme des étagères, des tables, des tapis mais dont la matérialité troublait les pistes entre la signature et l'anonymat, la singularité et la banalité. À l'origine, ce dispositif était destiné à être activé tous les week-ends et une série de workshops avait été programmée, mais la pandémie a malheureusement rendu tout cela très compliqué. Une partie du rapport sensoriel que le public était censé tisser avec ce dispositif est donc passé à la trappe : interdiction de regroupement, de toucher, de s'assoir... C'était plutôt triste sur le moment mais au final j'en suis très content. J'en profite au quotidien puisqu'une partie de l'exposition constitue aujourd'hui mon propre intérieur dans mon appartement bruxellois. Mais cela m'a surtout conforté à m'engager plus activement sur les questions participatives que j'avais jusque-là effleurées. En 2021, à l'occasion de *Magma la 10e triennale d'art contemporain* d'Ottignies-Louvain-la-Neuve, j'ai présenté des sculptures réalisées avec les matériaux d'un chantier qui se trouvait proche du lieu d'exposition. Ces pièces invitaient les visiteurs à s'en emparer, à les escalader, à les déplacer, à les rouler dans l'espace d'exposition, un parking. Si je devais résumer mes objectifs aujourd'hui, je dirais que je suis attaché à respecter la double dimension de mes interventions : jouer avec la source des objets et avec leur monstration. Je suis plus qu'un passeur.

Peux-tu nous décrire ce changement de paradigme que tu as initié dans ta pratique ?

J'affirme aujourd'hui de manière beaucoup plus forte certains aspects qui ont toujours été présents dans mon travail. J'ai toujours éprouvé la nécessité d'abolir la distance entre l'homme et l'œuvre d'art. J'essaie donc de travailler de façon plus indépendante et de créer de nouvelles stratégies collaboratives et réappropriations. Une manière pour moi de replacer l'artiste et ses productions dans le monde, ce qui n'a rien d'évident car le public a été éduqué à faire attention à ne rien toucher et à garder une certaine retenue. Mes pièces sont conçues pour être manipulées, être mises en mouvement, migrer d'un endroit à l'autre, s'emboîter, s'empiler. Je m'étonne des conditions d'expositions actuelles très conservatrices où le « on touche

avec les yeux » reste la règle ultime. Je teste donc des alternatives. Avant d'initier mes projets actuels, *Combo* et *Room for Echoes*, j'ai réalisé plusieurs éditions qui répondaient à ces préoccupations comme les *Éléments* (2016-2018), objets en plexiglas qui ont fait l'objet de trois expositions solos à Paris, Bruxelles et Lausanne, *Gabe* (2018) éditée par Maniera à Bruxelles, *Bonds* (2019) présentée à Société à Bruxelles et les *Magnets* (2019) présentés à la Galerie Valeria Cetraro à Paris. Tous étaient des invitations permettant aux commissaires ou aux visiteurs de réinterpréter formes et expositions. Ces pièces ont toutes la particularité d'être recomposables à l'infini car constituées d'éléments qui s'assemblent entre eux, chaque personne qui les manipule pouvant en réajuster les parties pour chercher des équilibres ou tester des compositions plus audacieuses.

D'ailleurs, la vie ici au centre d'art contemporain Les Capucins (Embrun, 2020) comportait cette dimension collaborative avec l'idée d'incarner un espace avec des artisans et des savoir-faire locaux plutôt que de simplement l'occuper avec des œuvres existantes...

Lors de cette exposition, j'ai collaboré avec plusieurs corps de métier, des artisans ou des membres d'association travaillant l'osier, le cuir, le métal, le bois, la céramique, le textile, la botanique pour créer des sculptures fonctionnelles. À ces éléments naturels et locaux, étaient greffés des artefacts industriels importés de Chine achetés dans des grandes surfaces de la région. Le public était invité à habiter cet espace peuplé d'éléments domestiques identifiables comme des étagères, des tables, des tapis mais dont la matérialité troublait les pistes entre la signature et l'anonymat, la singularité et la banalité. À l'origine, ce dispositif était destiné à être activé tous les week-ends et une série de workshops avait été programmée, mais la pandémie a malheureusement rendu tout cela très compliqué. Une partie du rapport sensoriel que le public était censé tisser avec ce dispositif est donc passé à la trappe : interdiction de regroupement, de toucher, de s'assoir... C'était plutôt triste sur le moment mais au final j'en suis très content. J'en profite au quotidien puisqu'une partie de l'exposition constitue aujourd'hui mon propre intérieur dans mon appartement bruxellois. Mais cela m'a surtout conforté à m'engager plus activement sur les questions participatives que j'avais jusque-là effleurées. En 2021, à l'occasion de *Magma la 10e triennale d'art contemporain* d'Ottignies-Louvain-la-Neuve, j'ai présenté des sculptures réalisées avec les matériaux d'un chantier qui se trouvait proche du lieu d'exposition. Ces pièces invitaient les visiteurs à s'en emparer, à les escalader, à les déplacer, à les rouler dans l'espace d'exposition, un parking. Si je devais résumer mes objectifs aujourd'hui, je dirais que je suis attaché à respecter la double dimension de mes interventions : jouer avec la source des objets et avec leur monstration. Je suis plus qu'un passeur.

Comment s'est construit le projet *Room for echoes* qui porte en lui ces deux dimensions ?

Je travaille sur ce projet depuis un peu plus d'un an. Suite au confinement, j'ai commencé à travailler chez moi. Je me suis installé dans une chambre mais c'était trop salissant. J'ai donc dû vider une partie de ma cave pour faire mon atelier de construction. J'ai retrouvé des prototypes, des pièces cassées, des parties d'œuvres, des séries avortées, des objets trouvés... Des fragments qui ne pouvaient être exposés tels quels mais qui prenaient beaucoup de place. J'ai commencé à les répertorier en vrac dans des caisses, séparant métal, polyuréthane, bois, plastique, céramique, plexiglas, textile... Une superbe matière première pour créer des assemblages. J'ai donc transformé ma chambre en une sorte de showroom, de studio d'un nouveau genre où je propose à toutes les personnes qui viennent ici de construire une œuvre selon leur envie à partir de ces matériaux épars. Je mets à leur disposition tout ce qu'il faut pour réaliser des assemblages temporaires et les exposer : vis, pâte à modeler, câbles, aimants... 250 trous ont été percés dans les murs de la pièce permettant d'accrocher les expérimentations. Pour le moment, la chambre est investie par des proches, des professionnels en visite mais aussi par des personnes qui louent le studio adjacent pour le week-end ou la semaine. Tout y est disposé afin qu'une activation de *Room for echoes* soit possible. Sans obligation. Libre à eux de créer ou non.

As-tu instauré une sorte de protocole pour la construction de ces œuvres ?

Je n'interviens pas toujours dans la conception des œuvres, laissant les participants prendre le temps de fouiller dans les caisses, s'approprier des morceaux et tester des assemblages. Mais j'utilise plusieurs protocoles comme le cadavre exquis ou un jeu de cartes de suggestions pour permettre à certains visiteurs d'appréhender ce moment comme une parenthèse et d'oublier la notion de résultat. J'attache aussi de l'importance à l'ambiance : la moquette permet de se mettre pieds nus ou de travailler au sol, je mets un fond musical plutôt doux et je peux jouer aussi avec les lumières. Les participants, loin de toute forme d'efficacité, prennent le temps de jager les formes, de se laisser séduire par tel ou tel matériau. Ils créent des pièces en rapport avec leur propre expérience du moment présent. J'ai toujours donné de l'importance à ce temps de la création sans doute sous l'influence de ma mère qui est art thérapeute. Créativité, hasard, plaisir convergent et il est étonnant de voir à quel point les participants sont très concentrés. J'éprouve moi-même beaucoup de joie à voir les gens s'emparer de ma matière, qu'elle devienne un vecteur pour transporter l'imaginaire sans qu'il y ait au bout la question du résultat... Bien qu'une fois l'œuvre réalisée, avec l'accord de son créateur, je la prends en photo et la publie sur mon compte Instagram. Il s'agit plus d'une nécessité de créer une archive, un souvenir que de faire exploser le nombre de followers.

Comment va évoluer ce projet ?

L'idée est de le rendre itinérant et de le présenter exclusivement dans des tiers lieux, des espaces de création et d'exposition. Il s'agit d'amplifier le caractère participatif de cette aventure assez intimiste, en invitant d'une part les spectateurs à élaborer des œuvres de façon collective... et d'amplifier les fragments de mon travail en invitant les artistes qui travaillent sur place à prêter également des fragments de tous genres. Tout cela dans le but de générer des nouvelles rencontres et de partager des imaginaires. Le mode de présentation a évidemment une grande importance et je développe un système modulaire qui permet facilement de déplacer moquette, parois, systèmes d'accroches, caisses et de les adapter à de nouveaux espaces. Je suis actuellement en contact avec plusieurs lieux en Belgique, en France et aux Pays-Bas pour développer ce projet qui devrait voir le jour en 2023.

CLARA THOMINE

Clara Thomine aime nous emmener à la rencontre de situations « presque normales », mais pas tout à fait.

Elle a commencé son travail artistique avec des vidéos dans lesquelles elle joue constamment sur la frontière entre réalité et fiction et réinvente les situations auxquelles elle se confronte. Souvent c'est l'enthousiasme qui lui permet ce déplacement du regard, comme lorsqu'elle s'exalte devant des moissonneuses-batteuses qui crachent la « nature ». Ou bien l'émerveillement quand elle s'extasie devant une maquette géante où tous les éléments mécaniques « vivent », tandis que les humains sont figés.

Mais elle performe aussi sans caméra, notamment en donnant une conférence où elle calcule l'empreinte carbone du « Déjeuner sur l’herbe » et propose des réflexions essentielles sur la vérité toute nue, les miroirs, la banquise qui fond et bien d'autres sujets.

Récemment, elle nous a emmené.e.s un peu plus loin dans le décalage ironique : le temps d'une exposition, elle a ouvert un magasin pour vendre des objets « trouvés après la fin du monde » et nous permettre ainsi d'en profiter dès maintenant. N'oubliant pas de souligner, avec un grand sourire, que ce faisant, en bons consommateur.trice.s d'objets inutiles, nous contribuons, nous aussi, à faire advenir cette fameuse fin du monde. Après tout, le titre de l'exposition - et le slogan des soldes - ne nous laissaient pas le choix : « Tout doit disparaître ! ».

Mais elle le sait, les disparitions ont bel et bien commencé, et c'est pourquoi elle s'attelle aujourd'hui à créer des monuments pour commémorer le vivant dans l'espace public. La première réalisation se trouve dans un parc dans les allées duquel on voit désormais des dalles gravées avec les noms de glaciers disparus. On marche sur ces sortes de pierres tombales dont les inscriptions s’effaceront peu à peu sous nos pas.

Presque normal. Mais pas tout à fait.

Les éditions de la fin du monde

Installation vidéo, bâches et plâtres, 2021

Avec cette installation, Clara Thomine se plaît à détourner le sens des images et celui des situations, l’aspect des objets et leur utilisation. Elle le fait à travers des vidéos, des images fixes et des moulages.

Elle nous propose un espace hybride, à mi-chemin entre l'agence de voyage, l'espace de jeu pour les faiseurs de selfies impénitents que nous sommes, l’atelier d’artiste et la boutique de souvenirs.

Dans ses images «publicitaires», elle interroge le sens des selfies et des sourires forcés que nous postons sur les réseaux sociaux.

Dans ses films, elle raconte des histoires d'aujourd'hui, au futur antérieur.

Ce faisant, elle ne prétend pas annoncer des catastrophes ou se présenter en prophète de malheur. Elle se contente de jouer avec cet impensable dont nous détournons les yeux, avec ce sentiment effarant qui hante notre époque : le monde tel qu'il est ne va sans doute pas pouvoir continuer longtemps sur la même voie.

Son travail consiste à brouiller les repères, à mêler les formes que prennent habituellement passé, présent et futur, à combiner mémoire et anticipation.

Et de ces décalages, naît souvent la possibilité du rire, celle parfois d'un espace poétique et pourquoi pas encore, celle de la réflexion.

Née en 1990 à Nancy (France), Clara Thomine vit et travaille à Bruxelles depuis plus de 10 ans.

Elle a étudié à l'École nationale supérieure d'art de Nancy, avant de poursuivre ses études à l'ERG (Bruxelles), en vidéo, installation et performance. C'est là qu'elle commence à réaliser une série de courts films où elle se met en scène. Elle incarne un personnage qu'elle confronte à différentes situations. Dès sa sortie d'école, elle fait une première exposition personnelle à la Galerie C-o-m-p-o-s-i-t-e à Bruxelles (2016) et des performances à Nancy, Bruxelles, Namur ainsi qu'au Casino du Luxembourg (2017) où elle expose aussi son travail vidéo la même année. Dans ses différents travaux, elle improvise beaucoup en partant de situations réelles, et en y mêlant une part de fiction, les traces de la frontière entre les deux domaines étant soigneusement effacées.

En 2019, elle s'attaque à un nouveau genre, avec la conférence-performance "Ça va changer" qu'elle jouera à Bruxelles à l'ISELP et à Paris au CWB. Elle y aborde aussi bien des sujets liés à la création artistique, à l'usage du numérique qu'au réchauffement climatique. Fin 2020, pour une nouvelle exposition personnelle à Bruxelles, elle ouvre un magasin éphémère pour y vendre des objets trouvés après la fin du monde. Le titre "Tout doit disparaître", comme l'exposition, joue sur l'ambiguïté d'un slogan qui évoque à la fois les soldes et l'apocalypse. Elle crée à cette occasion les Éditions de la fin du monde. En 2021, elle effectue une résidence à Liège (RAVI), expose au Centre de la Gravure et de l'Image imprimée à La Louvière, participe au Festival Traverse Vidéo à Toulouse, à la Triennale jeune création à Luxembourg, et au Festival OVNI à Nice où elle remporte le 3^e Prix Grand OVNI. En septembre 2021, elle propose une nouvelle version de son exposition « Tout doit disparaître » au CWB à Paris. Elle a également remporté le Prix d'interprétation féminine au Bruxelles Short Film Festival, en 2022. En mai 2022, elle propose avec le Centre Culturel Wolubilis, une installation dans l'espace public, intitulée « Pleure(nt) les glaciers », au parc Georges Henri à Bruxelles.

EXPOSITION PERSONNELLES (SÉLECTION) <p>2021 <i>Tout doit disparaître</i>, Centre Wallonie-Bruxelles, Paris (FR) <i>Tout doit disparaître</i>, MAAC, Bruxelles (BE)</p> <p>2018 Exposition personnelle, Penthouse Art Residency, Harlan Levey Projects, Bruxelles (BE)</p> <p>2015-2016 <i>You are lucky (like me)</i>, Galerie C-o-m-p-o-s-i-t-e, Bruxelles (BE) <i>Pleure(nt) les glaciers</i>, installation dans l'espace public, Wolubilis, Bruxelles (BE)</p> <p>EXPOSITIONS COLLECTIVES ET PERFORMANCES (SÉLECTION) <p>2022 Bruxelles Short Film Festival (BE) Performance, Centre Wallonie-BruxellesParis (FR) Carte blanche - La Réserve bienvenue - Bordeaux (FR)</p></p>	2021 Festival OVNI, Nice (FR) Triennale jeune création - Rotonde Casino – Luxembourg (LU) Festival Traverse Vidéo – Toulouse (FR) <p>2020 Performance <i>Ça va changer</i>, Centre Wallonie-BruxellesParis (FR) <i>AFTERPARTY</i>, Fondation du Doute, Blois (FR)</p> <p>2018 Living Cube – Orléans (FR) <i>Dancing Queen</i>, Grande Surface, Bruxelles (BE)</p> <p>2017 Projection et Performance, <i>Troisième œil</i>, Casino du Luxembourg (LU)</p>
---	--

ENTRETIEN

par Valérie Toubas et Daniel Guionnet, commissaires d'exposition indépendant.es et directeur.ices de la revue Point contemporain

En mars 2012, Clara Thomine, alors étudiante en quatrième année à l'ERG Bruxelles tournait sur une plage la vidéo *Princesse*, avec pour seul matériel un caméscope. Ce personnage qu'elle incarnait au départ comme un jeu, sans trop savoir ce qu'il était en train de se passer, a défini sa pratique artistique. Un répertoire d'attitudes, une diction au rythme exalté et un cadrage qui sont devenus les supports de ses témoignages enthousiastes sur l'absurdité du monde. Une façon d'être au monde, dans une solitude désarmante, mais jamais explorée, qui se retrouve dans ses réalisations et performances qui suivent encore aujourd'hui ce même protocole de tournage improvisé. Si elle considère elle-même sa vidéo *Princesse* comme un point de bascule venant orienter sa pratique après plusieurs années de prospection, elle n'est pas dupe d'elle-même, constatant avec lucidité que les différents choix qu'elle a faits en amont, devaient aboutir à ce moment où il lui a été nécessaire de raconter, nous dit-elle, « ce que j'avais dans la tête ». Plus encore, ce premier tournage a été pour elle une révélation car elle a eu pour la première fois le sentiment de s'exprimer en tant qu'artiste, et de « créer de la pensée ».

Comment s'est installé ce qui fait maintenant l'identité de ton travail ?

Quand j'ai tourné la vidéo *Princesse*, j'ai senti que je tenais quelque chose qui correspondait à ce que je voulais faire, même si j'étais arrivée à ce résultat par hasard et qu'il avait l'apparence d'une blague. J'ai donc continué à réaliser des vidéos afin de retrouver le cheminement de pensée qui avait abouti à ce résultat assez étonnant. Je me suis tout d'abord interrogée, non sans appréhension, sur mon droit à essayer de retenter l'expérience et, pour ainsi dire, forcer à nouveau le hasard. J'ai alors compris que cette voie que nous recherchons tous activement en tant qu'artiste est déjà là, en nous, et qu'il ne s'agissait donc pas dans le cas de *Princesse* d'un accident car il n'y a pas du tout de hasard. Je pourrai même dire le contraire, en affirmant plutôt que je ne pouvais pas y échapper et que je n'ai pas eu le choix. Au fond, comme tout le monde, je ne sais pas ce qui réellement m'anime. Dans mes vidéos comme dans mes performances, je me mets dans une attitude qui me permet que toutes ces choses que j'ai en moi sortent. Je provoque cela. À tout bien considérer, je peux dire que je suis dépassée par ce que je fais.

Le personnage que tu incarnes ne semble à aucun moment stressé par les horreurs qui l'entourent (la solitude, la fin du monde, la mort, le dérèglement climatique), mais s'émerveille toujours, ne voyant pas où est le problème... Est-ce dans ce même état d'esprit que tu réalises tes vidéos ?

Mon rapport au monde a cette singularité d'être à la fois très ironique et très enthousiaste. Je vis dans une contradiction permanente qui est la marque de fabrique de mon travail. J'analyse tout ce qui est porté à mon attention, et je suis très consciente du monde dans lequel je vis, sans doute parce que, lors de mes études d'art, j'ai également étudié différents domaines comme la philosophie et la sociologie. Je perçois toute la violence du monde et, en même temps, mon caractère très joyeux fait que je n'ai aucune propension à la dépression. Je n'arrive pas à être déprimée par ce qui est déprimant. Je suis une personne qui ne peut pas faire autrement que de s'émerveiller de ce qui l'entoure, même le plus absurde. Je peux tout autant choisir pour mes films des situations où il se passe quelque chose, que des moments où je m'émerveille qu'il ne se passe rien.

En travaillant avec des matériaux très pauvres, comme filmer avec une caméra numérique ou utiliser le plâtre, j'ai la liberté de prendre l'empreinte d'un moment ou d'un objet sans savoir au départ où cela va me mener.

Par ce rôle que tu revêts, cette mise à distance par l'ironie, ce selfie mouvant à l'effet miroir, ne cherches-tu pas à définir la juste attitude existentielle entre ce que tu ressens et ce que tu vis pour continuer d'habiter ce monde ?

C'est une question très importante que je n'ai jamais résolue, même si je peux dire où j'en suis actuellement dans ma réflexion. Mon mémoire que j'ai intitulé « l'autofiction performative » porte sur cette question, avec déjà cette contradiction qu'à partir du moment où je performe, je ne suis plus complètement dans la fiction. J'ai rencontré plusieurs artistes dont Laure Prouvost, afin de savoir s'iels avaient résolu cette problématique du personnage, s'iels jouaient un rôle ou pas. Jouer un rôle... Ce n'est pas une question simple. À chaque instant dans notre vie sociale, nous jouons des rôles, tout en restant nous-mêmes. Des rôles différents selon que nous sommes face à un collègue, face à nos proches, face à une autorité. C'est le jeu social, fait d'habitudes et de normes. Quand je mets ma perruque pour tourner une vidéo, je rentre dans un jeu aussi, mais pour jouer avec le jeu social lui-même, cette fois, avec les normes, les habitudes. Je les regarde de l'extérieur. Je m'amuse avec, et parfois je réinvente complètement le sens des situations.

Libérée du raisonnement du spécialiste qui viendrait embrouiller la compréhension d'une situation, ta parole communique une forme d'énergie émancpatrice de quelqu'un qui, avec simplicité, exprime sa pensée.

Je dis toujours que je ne parle pas de moi mais que c'est moi qui parle.

Et je m'autorise à avancer sur un fil, sans trop me fixer de limite. Souvent lorsque je raconte simplement ce qui se passe au spectateur, cela devient, sans rien ajouter, de l'ironie et de l'impertinence ou de l'humour. J'aime bien rompre avec le sérieux qui est souvent très présent dans le domaine de l'art. Je fais des vidéos pour que les gens réfléchissent par eux-mêmes car je pense que c'est le seul moyen pour que les choses changent. Ces moments que je filme sont forts pour moi aussi parce que je les vis ainsi. Si je réfléchis trop une situation, elle se complexifie tellement que je deviens incapable d'agir. Je me concentre dans cette énergie de l'action performative sinon j'ai la sensation que la réalité m'échappe.

Peut-on dire que l'improvisation te permet d'échapper à une vision préétablie pour mieux sentir la situation que tu expérimentes ?

L'improvisation est une façon en effet de repartir à zéro. D'une certaine manière, aborder les situations, même les plus tragiques, dans un esprit très décontracté, rend possible pour les gens de penser par eux-mêmes, de commenter ce que je fais, en se disant que j'ai peut-être l'air conne mais que j'aborde des problématiques qui les concernent. Je suis dans un état de grande concentration parce qu'il faut que je sois efficace. Je suis dans un moment de tension et en même temps de grande vulnérabilité. J'essaye de devenir la situation dans laquelle je suis, de l'habiter et de me laisser habiter. Dès que j'écris des phrases à l'avance que je pourrais replacer devant la caméra, je deviens complètement inhibée. Si je suis bien concentrée, mes bonnes capacités d'improvisation me permettent d'être, sur le coup, très puissante. Devant la caméra, je dis les choses telles qu'elles sont, sans bâtir de toutes pièces une fiction.

En décrivant une situation sans hiérarchiser les informations, en mettant tout sur le même plan, la situation que tu décris devient intrigante pour le spectateur...

Finalement, je ne fais qu'endosser ce rôle de la bonne dame qui donne son avis. Aussi, j'ai pour règle de ne jamais employer quand je raconte ces situations un vocabulaire précis qui pourrait figer ma description. Dans un concert, je bannis les mots « concert » et « scène » pour décrire le plus factuellement possible ce qui se passe tel que je le ressens : des gens qui tapent des mains, tous tournés vers une seule et même personne. La situation se pare d'une forme d'étrangeté. Et bien sûr, je vais m'intéresser aussi à celui qui ne regarde pas dans la même direction que tout le monde. Ainsi libérée des mots-valises, je peux m'émerveiller du monde tel qu'il est. Cette bizarrerie qui est aussi drôle, produit de la pensée. Elle est une invite à tout questionner sans avoir peur.

Le rire est-il important pour toi, dans tes performances comme dans tes films ?

Il est crucial que les gens s'autorisent à rire. On ne se rend pas compte

combien il est compliqué de leur donner le passeport pour qu'ils puissent rire. Les dix premières minutes de la performance sont déterminantes. Si je n'y arrive pas toujours, j'avoue que c'est assez fabuleux d'entendre rire les spectateur.trice.s dans un spectacle dont le sujet est l'art. Je donne la possibilité à chacun de sourire, de rire ou de garder son sérieux car si mes propos tiennent la route, ils tendent aussi vers l'absurde. Le principe est d'être dans la déconnade tout en disant de vraies choses, sur la vérité, sur le mensonge, sur la vie, sur le réchauffement climatique, sur Greta Thunberg. Il en est de même quand je façonne des morceaux de plâtre et me permets de les vendre en parlant de la fin du monde. Vendre la fin du monde m'amuse énormément. Et c'est une absurdité qui rend parfois possible que se manifeste une forme de poésie.

EMMANUEL VAN DER AUWERA

La ‘culture de l’écran’ (Internet, télévision, jeux vidéo, cinéma et médias sociaux) est un terrain d’investigation fertile pour Van der Auwera. Conscient du caractère historique de la révolution digitale, il recontextualise et reconfigure des images relatives aux tragédies et conflits qui font office de bruit blanc dans la vie contemporaine. Il travaille avec une documentation obscurcie, fracturée, coupée et recousue. Chaque oeuvre est dominée par une intimité unique, dans laquelle l’artiste dissimule la brutalité de l’image tout en révélant les moyens de sa diffusion. Sa démarche artistique tend à dévoiler le langage visuel et performatif employé pour traiter l’information associée à la violence. Une matière qu’il tente de décoder et rendre intelligible à travers ses diverses œuvres. Les caméras aujourd’hui omniprésentes font de chacun un photjournaliste potentiel.

Ses oeuvres récentes permettent de circonscrire un travail qui porte essentiellement sur l’image médiatique actuelle et ses impacts. A travers plusieurs types de présentations et supports incluant l’usage de technologies hautement évoluées, il décode les messages en images avec lesquels nous sommes bombardés continuellement, par la voie des écrans ou autres supports de publication.

Ce faisant, il n’intervient pas directement de manière critique; il met en place des dispositifs audio-visuels par lesquels le.la spectateur.trice est amené à prendre conscience de l’influence supposée que peuvent engendrer

des images largement diffusées.

Il agit comme un lanceur d’alerte qui structure, sélectionne, isole et manipule à son tour l’information, afin de réorienter notre regard.

Memento 36 (BLM 2), 2022

Journal, 3 mm aluminium, plaques offset montées sur châssis aluminium, 143 x 100 cm - 56 1/4 x 39 3/8 in.

Courtesy of Emmanuel Van der Auwera & Harlan Levey Projects

La série des ‘Memento’ s’appuie sur la fascination de l’artiste pour la représentation médiatisée de la foule. Nombre de ses œuvres se concentrent sur l’esthétique de la catastrophe collective telle qu’elle est dépeinte dans les médias de masse. Peu après la catastrophe, les masses s’enveloppent dans le deuil - postures pudiques, expressions douloureuses, yeux rivés au sol ou dirigés vers le haut, fixant un point imaginaire. La souffrance culminée dans une position d’élévation. Comment des événements catastrophiques comme ceux-ci s’inscrivent-ils dans la mémoire collective ? Et dans quoi réside l’imagination commune pour l’avenir ?

La série ‘Memento’ combine des techniques d’impression offset commerciales existantes (utilisées pour les brochures, les magazines et les journaux), des collaborations avec des journaux locaux et une analyse perspicace des processus de médiatisation contemporains. Avec une intervention faussement simple, Van der Auwera révèle une analyse pointue du système automatisé de collecte d’informations, de son traitement et de l’inscription de tout cela dans le memento culturel.

Dans cette œuvre, le blue-out, comme le black-out au cinéma, n’est pas seulement un moyen de parler de l’indicible. C’est aussi une technique pour faire appel à l’imagination. Van der Auwera ouvre ainsi la voie à une lecture qui met sur le même plan le tragique et le sublime. Ses images ne nous laissent pas dans l’incertitude, mais au contraire, elles nous rongent avec le rappel persistant d’une vérité abominable, simple mais souvent non énoncée : le fait que nous ne voyons pas une chose ne signifie pas qu’elle n’est pas là.

VideoSculpture XVII_ (O’Hara’s_on_Cedar_St.), 2018

LCD_screens, polarization filter, metal, cables, video 180 x 112 cm

 Durée : 20m34s

Courtesy of Emmanuel Van der Auwera & Harlan Levey Projects

Né à Charleroi en 1982, Emmanuel Van der Auwera vit et travaille à Bruxelles, Belgique. Il effectue ses études en France à l’Ecole Supérieure d’Art de Clermont-Ferrand (2005-2008) puis au Fresnoy - Studio national des arts contemporains (2008-2010) en France. Primé à la suite d’un cours post-académique à l’Institut Supérieur des Beaux-Arts (HISK) de Gand, en Belgique (2014-2015), il a également été le lauréat du Prix Goldwasser, et du Otazu Art Prize en 2019 pour sa *VideoSculpture XXI (Vegas)*. Il a remporté le Prix Médiatine en 2012 ainsi que le Prix Langui - Young Belgian Art Prize en 2015. Ses œuvres font partie de nombreuses collections tant privées que publiques comme celles du Dallas Museum of Art (Dallas, Texas, États-Unis), de la Province de Hainaut - BPS22 (Charleroi, Belgique), les Musées Royaux des Beaux-Arts de Belgique (Bruxelles), la Banque Nationale de Belgique (Bruxelles), KANAL- Centre Pompidou (Bruxelles, Belgique), Mu.ZEE (Ostende, Belgique), Fundación Otazu (Pamplona, ES) et du Jordan Schnitzer Museum of Art (Orégon, États-Unis). Sa première monographie a été publiée par Yale University Press et Mercatorfonds en 2020.

hl-projects.com/artists/29-emmanuel-van-der-auwera

EXPOSITIONS PERSONNELLES	EXPOSITIONS COLLECTIVES
2022 <i> Emmanuel Van der Auwera : Seeing is Revealing</i> , HEK (Haus der Elektronischen Künste), Bâle (CH) <p><i>FULL A.L.I.C.E.</i>, Photoforum Pasquart, Bienne (CH)</p>	2022 <i> A Place for the Affections : Dwelling in Anguish (Torment) and Love</i> , co-organisé avec DJ Hellerman, Harlan Levey Projects, Bruxelles (BE) <p><i>Teen Spirit</i>, BPS22 Musée d’art de la Province de Hainaut, Charleroi (BE)</p>
2019 <i> The Death of K9-CIG0</i> , Harlan Levey Projects, Bruxelles (BE) <p><i>The Sky is on Fire</i>, Botanique, Bruxelles (BE) <p><i>White Noise</i>, 214 Projects, Dallas (US)</p></p>	2021 Biennale de l’Image Tangible, Atelier Bastroi, Paris (FR) <p>Biennale Nêmo, Le CENTQUATRE, Paris (FR) <p><i>From Creatures to Creators</i>, Kunsthaus Hamburg (DE)</p></p>
2018 <i> Blue Water White Death</i> , Mu.zee, Ostende (BE) <p><i>Shudder</i>, GLUON Foundation, Bruxelles (BE)</p>	2020 <i> Power of Harmony : First Jinan International Biennale</i> , Shandong Art Museum, Shandong (CN) <p><i>Photography Today - Resistant Faces</i>, Pinakothek der Moderne, Munich (DE) <p><i>Be Modern : From Klee to Tjymans</i>, the Royal Museums of Fine Arts of Belgium, Bruxelles (BE) <p><i>La Colère de Ludd</i>, BPS22, Charleroi (BE) <p>20th International Biennale : ‘Les Petits Formats Numériques’, Nismes, Liège, Saint-Nicolas (BE) <p><i>SIGNAL_Espace(s) Réciproque(s)</i>, Friche la</p></p></p></p></p>
2017 <i> Everything Now is Measured by After</i> , Harlan Levey Projects, Bruxelles (BE)	
2013 <i> O Superman</i> , IKOB - Museum of Contemporary Art, Eupen (BE) <p><i>Cave / Construction / Ruin</i>, WIELS, Bruxelles (BE)</p>	
2012 <i> Science Goes Art</i> , Fondation Roche, Bâle (CH)	
2011 <i> Bring us to ourselves</i> , Module 2, Palais de Tokyo, Paris (FR)	

Belle de Mai, Marseille (FR)

2019 *Open Skies*, WIELS, Bruxelles (BE)

2018 *Black Box : Emmanuel Van der Auwera*, Casino Luxembourg – Forum d’Art Contemporain (LU)

Resistance, CENTRALE for contemporary art, Bruxelles (BE)

Kanal Brut (a Prefigurative Year), KANAL - Centre Pompidou, Bruxelles (BE)

Anton Kern x Harlan Levey Projects Dallas Pop-Up, the Centrum, Dallas, US

Black Box Series, ARGOS, Bruxelles (BE)

2017 *Directing the Real : Artists’ Films and Video in the 2010s*, commissionné par Leonardo Bigazzi, Palazzo Medici Riccardi, Florence (IT)

Private Choices, commissionné par Carine Fol, CENTRALE for contemporary art, Bruxelles (BE)

Ars Electronica, Linz, AT

2017 *And It Doesn’t Matter if the Phone Rings*, Moscow Biennale of Contemporary Art-Special Program, Moscou (RU)

Etcetera III, SMAK, Ghent (BE)

Young Belgian Art Prize, Bozar, Bruxelles (BE)

2014 *31st Kassel Documentary Film and Video Festival : ‘a Certain Amount of Clarity’*, Kassel (DE)

Fata Morgana, IKOB - Museum of Contemporary Art, Eupen (BE)

2012 *Prix Médiatine*, Bruxelles (BE)

Contemporanea Luigi Pecci, Prato (IT)

Indiscipline (WIELS Programme), Palais de Tokyo, Paris (FR)

BIP - Biennale de l’Image Possible, Liège (BE)

Hors Pistes - 11th edition, Centre Pompidou, Paris (FR)

IMPRINTS, Harlan Levey Projects, Bruxelles (BE)

KIKK Festival, Namur (BE)

Do You Speak Synergy?, Harlan Levey Projects, Bruxelles (BE)

2015 *And It Doesn’t Matter if the Phone Rings*, Moscow Biennale of Contemporary Art-Special Program, Moscou (RU)

Etcetera III, SMAK, Ghent (BE)

Young Belgian Art Prize, Bozar, Bruxelles (BE)

2014 *31st Kassel Documentary Film and Video Festival : ‘a Certain Amount of Clarity’*, Kassel (DE)

Fata Morgana, IKOB - Museum of Contemporary Art, Eupen (BE)

2012 *Prix Médiatine*, Bruxelles (BE)

EMMANUEL VAN DER AUWERA

par Valérie Toubas et Daniel Guionnet, commissaires d’exposition indépendant.es et directeur.ices de la revue Point contemporain

La « télématique » [imbrication des ordinateurs et des télécommunications], à la différence de l’électricité, ne véhiculera pas un courant inerte, mais de l’information, c’est-à-dire du pouvoir.

Simon Nora, Alain Minc, L’Informatisation de la société, La Documentation française, 1978.

Emmanuel Van der Auwera explore les nouveaux territoires de l’information en utilisant l’ensemble des technologies de l’imagerie, des réseaux médiatiques et de la recherche scientifique, afin de sonder une société qui s’est vouée au meilleur comme au pire du digital. Un monde qui ne vaut la peine d’être vécu que dans le métaverse, où la destinée individuelle n’existe qu’au travers des repliements

communautaires, des partages sur les réseaux, dans l’expression de soi par l’intermédiaire de filtres et d’une réalité augmentée. Il étudie comme le ferait un généticien, les multiples dimensions et les effets collatéraux qui lient les populations à un même événement, mettant en évidence, au travers des réactions virales, l’existence d’un corps médiatique à l’échelle de la planète, un corps composite à la manière de la créature de Frankenstein qui, électrisé quand se produit un événement, s’anime et réagit. Dans chacune des œuvres d’Emmanuel Van der Auwera se retrouve un regard porté sur un espace qui est un nœud « absolu » de complexité, mais aussi un point de vue focal, qui met au même plan dans une réaction en chaîne, les dimensions historiques, politiques et spirituelles. Il y est également question du regard médiatique et de la façon dont un événement ou une catastrophe développent, par le biais des réseaux et des outils de streaming, des élans de compassion, de solidarité, des réactions émotionnelles et affectives. Trois regards au travers desquels ses vidéos-sculptures et installations analysent la manière

dont le monde contemporain est irrigué au rythme cadencé d’un flux continu d’informations, et comment il influe sur la perception d’une réalité qui devient virtuelle, et d’un monde virtuel qui atteint un degré toujours plus haut de réalité.

DIEGO WERY

« Entre douceur et férocité, la peinture de Diego Wery cherche à aller au-delà des symboles ou du symbolique en interrogeant les normes sociales, les relations intimes et les identités. Ses tableaux sont peuplés de personnages et d’êtres souvent solitaires qui semblent incarner certains stéréotypes de la condition humaine, à travers la présence récurrente de figures masculines et animales se retrouvant plongées dans une relation où chacun n’est plus ce qu’il était. Ce ne sont plus vraiment des animaux, plus vraiment des humains. Cette rencontre voire alliance entre l’humain et le non humain trouve son ancrage dans des jeux parfois inconscients de poésie et de couleurs dans lesquels une ambiguïté persiste et nous perturbe.

Alors que chaque peinture surprend par ses collages étonnants, entre images mentales et moments dessinés, Diego Wery façonne des mondes parfois mélancoliques avec de larges aplats très colorés pour souligner une des références majeures pour l’artiste, celle de la peinture ancienne italienne. Attiré par ce passé pictural en le suspendant dans un temps présent, Diego Wery amène aussi sa peinture vers des problématiques plus sociales et politiques, comme dans son récent triptyque *Les émergents* dans lequel des corps sortent de l’eau à la fois emplis d’espoir, mais aussi meurtris par un exil forcé. Une certaine dramaturgie théâtrale s’offre à nos yeux par la profusion de scènes tant tragiques que grotesques, surréalistes ou sublimes. Actions et intrigues s’entremêlent alors qu’une sensation d’irréalité flotte dans l’air. Posant la question de notre place et du rôle que nous devons assumer face à sa peinture, l’envie étrange de devenir autre ou l’Autre survient à la manière de la Persona romaine ou grecque, entre masques, fiction et (re) présentation. »

Marianne Derrien, 2021
Independent curator, art critic, teacher

Le porteur de brouette, 2021

Huile sur toile

130 x 160 cm

L’ado, 2020

Huile sur toile

130 x 160 cm

Gentil toutou, 2018

Huile sur toile

115 x 160 cm

Ho, pauvre plante, 2016

Huile sur toile

115 x 160 cm

Boxeur, 2020

Huile sur toile, 130 x 160 cm

Courtesy de l'artiste et Galerie Valeria Cetraro

Travelling inversé, 2022

Huile sur toile, 130 x 160 cm

Courtesy de l'artiste et Galerie Valeria Cetraro

Diego Wery est né en 1993. Il vit et travaille à Bruxelles.

Il a étudié à l’ENSAV-La Cambre, où il a obtenu son diplôme de master en 2017. Il a participé à une résidence à la Fondation Carrefour des Arts (Bruxelles) en 2019-2020 et depuis 2020, son travail est représenté par la Galerie Valeria Cetraro (Paris). Diego Wery a travaillé à mi-temps de 2018 à 2021 comme régisseur au Home Victor Du Pré, un foyer pour femmes et leurs enfants sans abris. Depuis plusieurs années, Diego donne régulièrement une semaine de workshop dans un centre pour personnes à déficiences mentales (Associazione di Promozione Sociale: Cuberdon, Imola, Italie). Il enseigne actuellement la peinture pour un remplacement à l’Académie d’art visuels d’Uccle-Bruxelles.

diegowery

Exposition "Le porteur de brouette" à la galerie Valeria Cetraro, Paris, 2021

Exposition "L'ado" à la galerie Valeria Cetraro, Paris, 2020

Exposition "Gentil toutou" à la galerie Valeria Cetraro, Paris, 2018

Exposition "Ho, pauvre plante" à la galerie Valeria Cetraro, Paris, 2016

Exposition "Boxeur" à la galerie Valeria Cetraro, Paris, 2020

Exposition "Travelling inversé" à la galerie Valeria Cetraro, Paris, 2022

EXPOSITIONS PERSONNELLES (SÉLECTION)

2022 *L’ironie du sort*, Galerie Valeria Cetraro, Paris (FR)
2020 *Qu’est-ce qu’on fait maintenant qu’on est content*, Galerie Valeria Cetraro, Paris (FR)

EXPOSITIONS COLLECTIVES (SÉLECTION)

2022 Fondation Carrefour des Arts, Espace Vanderborght, Bruxelles (BE)
2022 *Une Promenade digestive*, duo show avec Arthur Delhaye, Fondation Carrefour des Arts, Bruxelles (BE)
2021 *Et Pourquoi pas de la poésie*, duo show avec Arthur Delhaye, espace Transformeurs, Bruxelles (BE)
2020 *294 jours entre 4 murs fin de résidence*, Fondation Carrefour des Arts, Bruxelles (BE)

PORTRAIT D’ARTISTE

par Valérie Toubas et Daniel Guionnet, commissaires d'exposition indépendant.es et directeur.ices de la revue Point contemporain

Exposition "Le porteur de brouette" à la galerie Valeria Cetraro, Paris, 2021

Exposition "L'ado" à la galerie Valeria Cetraro, Paris, 2020

Exposition "Gentil toutou" à la galerie Valeria Cetraro, Paris, 2018

Exposition "Ho, pauvre plante" à la galerie Valeria Cetraro, Paris, 2016

Exposition "Boxeur" à la galerie Valeria Cetraro, Paris, 2020

Exposition "Travelling inversé" à la galerie Valeria Cetraro, Paris, 2022

Mes œuvres traduisent un endroit et un envers, un état qui peut relever d’une sincérité émotionnelle et verser dans un humour très décapant.

Exposition "Le porteur de brouette" à la galerie Valeria Cetraro, Paris, 2021

Les peintures de Diego Wery sont imprégnées de la période baroque et plus particulièrement du mouvement maniériste.

Il en retient les postures des personnages, accablés par le poids de la culpabilité ou transcendés par l’extase, les vives associations chromatiques, mais aussi la symbolique des éléments qui contaminent jusqu’à saturation ce qui se déroule sous nos yeux. Des scènes où l’émotion est surexposée, où le mouvement et la gestualité prennent le pas sur la perspective, et où la dramaturgie continue à se développer au-delà du cadre. Si dans ses œuvres peuvent se reconnaître certaines de ces figures, de ces gestes ou de ces symboles, il nous fait réaliser qu’ils font partie d’une théâtralisation dont on peut interroger la part de sincérité tant elle s’expose de manière à la fois artificielle et outrancière. Diego Wery nous met en garde contre une sorte d’épanchement émotionnel qui viendrait accompagner une image séduisante ou sensuelle, pour nous inviter à y préférer une lecture décalée, prenant parfois une tournure grotesque tel que le suggère le titre de l’œuvre qui met en scène une déposition *Putain, aide-moi* (2016). Tout comme il nous prévient que les grands questionnements philosophiques ne sont pas exempts d’un certain ridicule quand ils viennent prendre place dans le quotidien. Aussi ne sommes-nous pas étonnés de voir deux personnages discutant devant leur fast-food entre des colonnes pareilles à celle des *Noces de Cama*. Une relecture contemporaine, qui se joue des imageries de toutes les époques et qui témoigne que le développement de notre monde moderne a résolu certaines de ses espérances et de ses angoisses dans un matérialisme forcené et dans une banalisation des valeurs. Dans l’imaginaire de Diego Wery, les nuées sont celles de ce Cloud nébuleux auquel toute la connaissance et la mémoire de l’humanité sont confiées.

Le renversement est pour lui une manière de dire aussi que « le monde marche la tête à l’envers » avec cette idée qu’il y a toujours un en dessous de ce qui est prétendument donné à voir. *Allez, viens jouer avec moi !* (2016) affirme la prédominance du jeu dans ses œuvres dans lesquelles il introduit un effet miroir, se permettant de renverser le décor, de jouer sur la duplicité

et la métamorphose. Ces dimensions, parodique et ludique, ont pour effet de créer une profonde incertitude dans l’approche de ses peintures suggérant un sentiment et son inverse, comme dans l’œuvre *Ho, pauvre plante* (2016) représentant un personnage soutenant une plante comme un fardeau, *Gentil toutou* (2018) dans laquelle une figure explique que cette présence provient un chien ailé, mais aussi *Symétrie de l’origine* (2018) qui met en scène un cogito dans la contemplation d’un homard. Une permanence du dérisoire qui se manifeste également par la récurrence d’une forme rose qui prend place sous des aspects divers dans nombre de ses travaux. Diego Wery explique que cette présence provient de sa difficulté à intégrer cette couleur dans ses toiles. Celle-ci vient donc dans ses œuvres à l’improviste, se glissant sur un bord du tableau, se perchant sur un bâton, se logeant dans un motif ou, de façon plus intrigante, se muant en un personnage à part entière. Cette couleur métamorphique est caractéristique de la manière dont il use de la couleur, par nécessité et par dérision comme dans l’œuvre *Le Porteur de brouette* (2021). Dans la toile *Il promène son chien* (2016), il la fait couler d’un volcan en éruption comme une source d’énergie intérieure qui animerait le monde.

La couleur arrive, nous dit Diego Wery, en amont de la forme et représente pour lui une des parts les plus importantes du travail. Elle ne cesse en effet de varier jusqu’à six ou sept fois afin d’atteindre une forme de justesse et d’harmonie qui marquera l’achèvement du tableau. Un travail empirique qui commence par l’intégration d’une couleur dominante, que l’on pourrait concevoir comme une humeur, qui a pour effet d’irradier toutes les autres. Des couleurs déposées en larges aplats qui définissent les formes sans pour autant entrer en contact entre elles. Prférant, nous dit-il, « le procédé du détournage, lorsque le décor vient modeler les sujets ». Dans cet effet de théâtralisation, ils s’accommodent des plantes, du décor en « carton pâte ». Des rajouts de touches de brillancees renforcent les couleurs plutôt mates tout en induisant une captation plus ou moins forte de la lumière sur les différents plans. La profondeur ainsi suggérée délimite un espace scénique accueillant le ou les personnages mais aussi le.la spectateur.trice. L’entrée de ce dernier et de cette dernière se fait par l’échange de regards, à la manière des tableaux de Manet.

Exposition "Le porteur de brouette" à la galerie Valeria Cetraro, Paris, 2021

Exposition "L'ado" à la galerie Valeria Cetraro, Paris, 2020

Exposition "Gentil toutou" à la galerie Valeria Cetraro, Paris, 2018

Exposition "Ho, pauvre plante" à la galerie Valeria Cetraro, Paris, 2016

Exposition "Boxeur" à la galerie Valeria Cetraro, Paris, 2020

Exposition "Travelling inversé" à la galerie Valeria Cetraro, Paris, 2022

Exposition "Le porteur de brouette" à la galerie Valeria Cetraro, Paris, 2021

Exposition "L'ado" à la galerie Valeria Cetraro, Paris, 2020

Exposition "Gentil toutou" à la galerie Valeria Cetraro, Paris, 2018

Exposition "Ho, pauvre plante" à la galerie Valeria Cetraro, Paris, 2016

Exposition "Boxeur" à la galerie Valeria Cetraro, Paris, 2020

Exposition "Travelling inversé" à la galerie Valeria Cetraro, Paris, 2022

Exposition "Le porteur de brouette" à la galerie Valeria Cetraro, Paris, 2021

Exposition "L'ado" à la galerie Valeria Cetraro, Paris, 2020

Exposition "Gentil toutou" à la galerie Valeria Cetraro, Paris, 2018

Exposition "Ho, pauvre plante" à la galerie Valeria Cetraro, Paris, 2016

Exposition "Boxeur" à la galerie Valeria Cetraro, Paris, 2020

Exposition "Travelling inversé" à la galerie Valeria Cetraro, Paris, 2022

construit dans un effet de trompe-l’œil, elles donnent au spectateur le sentiment du vrai tout en conservant une sensation d’irréalité. Des effets de peinture renforcent aussi le sentiment que les éléments qui les animent sont immuables, comme au théâtre. De même, Diego Wery nous précise « que tous les personnages ne sont que des masques ». Désincarnés, ils participent à introduire le grotesque et le comique, caractères présents dans nos vies, et à aborder les problématiques de nos sociétés contemporaines comme l’écologie et la hiérarchie sociale. Sans pour autant tenir un discours moralisant, il n’en perçoit pas moins le caractère urgent et les intègre indirectement dans ses toiles, dans une dimension symbolique. Ainsi *L’ado* (2020), représentant un adolescent tenant d’une main une tête de veau et de l’autre une figure humaine, a pour inspiration une sculpture d’un patricien romain tenant de la même manière les figures mortuaires de son père et de son grand-père. Le tableau porte l’ironie de cette dimension d’équité entre l’humain et l’animal, la disparition de l’un entraînant la disparition de l’autre. Si Diego Wery use du grotesque, pratique l’ironie, il est palpable que c’est plus par attachement que par distanciation. Le thème de la masculinité ou les rapports d’altérité, comme dans l’œuvre *Qu’est-ce que je t’aime* (2016) qui réunit humain, animal, végétal et l’entité rose, s’expriment indirectement dans ses toiles, sans doute parce qu’il est toujours difficile de les exprimer avec sincérité et avec humilité. Diego Wery a une vision qui englobe le vivant. Les êtres sont souvent hybridés. Dans *La marche de notre escargot* (2017), un visage humain s’incorpore dans le corps d’un escargot, marquant un attachement entre eux, à la manière du personnage du père dans la nouvelle *Les oiseaux* de Bruno Schulz qui, élevant des oiseaux, s’identifie au point de se prendre pour l’un d’eux. La symbolique, qu’elle soit humoristique, sentimentale ou grinçante, le « décalage » sont une manière pour Diego Wery d’exprimer et d’assumer la part poétique de son œuvre.

Exposition "Le porteur de brouette" à la galerie Valeria Cetraro, Paris, 2021

Exposition "L'ado" à la galerie Valeria Cetraro, Paris, 2020

Exposition "Gentil toutou" à la galerie Valeria Cetraro, Paris, 2018

Exposition "Ho, pauvre plante" à la galerie Valeria Cetraro, Paris, 2016

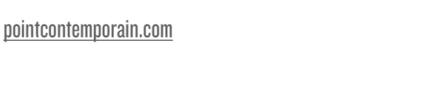
Exposition "Boxeur" à la galerie Valeria Cetraro, Paris, 2020

Exposition "Travelling inversé" à la galerie Valeria Cetraro, Paris, 2022

LA REVUE POINT CONTEMPORAIN

Fondée par Valérie Toubas et Daniel Guionnet en 2015, la revue Point contemporain a pour objet la promotion et la diffusion de la création artistique contemporaine au travers de commissariats d'exposition, par la rédaction et la publication d'articles sur sa plateforme web (portraits d'artistes, comptes-rendus d'expositions, entretiens, focus sur des oeuvres, textes critiques) et dans sa revue trimestrielle auto-éditée.

Point contemporain a pour vocation de favoriser la rencontre du public avec les œuvres d'art contemporain avec la volonté de travailler de manière collaborative avec les professionnel.le.s de l'art. Elle se donne pour mission d'assurer le relais de leurs actualités sur la plateforme web et la revue papier ainsi que par l'envoi d'une newsletter hebdomadaire et d'une forte activité sur les réseaux sociaux.



Dans le cadre de S-F2022 #Saison Liquide_ Éthique Barbare / Hors Les Murs Constellations, l'exposition *L'anticipation d'un futur* a été présentée du 1^{er} au 22 septembre 2022 à l'Espace Vanderborgh't à Bruxelles.



CENTRE WALLONIE-BRUXELLESIPARIS



Du périphérique au consacré
Loin de constituer un mausolée qui contribuerait à la canonisation de l'héritage patrimonial de la culture belge francophone, le Centre est un catalyseur situé de référence de la création contemporaine dite belge et de l'écosystème artistique dans sa transversalité.

Au travers d'une programmation résolument désanctuarisante et transdisciplinaire, le Centre est mandaté pour diffuser et valoriser des signatures d'artistes basé-e-s en Fédération Wallonie-Bruxelles. Il assure ainsi la promotion de démarches émergentes ou confirmées, du périphérique au consacré. Il contribue à stimuler les coproductions et partenariats internationaux et à cristalliser une attention en faveur de la scène dite belge.

Le Centre dévoile, par saison, des démarches artistiques qui attestent de l'irréductibilité à un dénominateur commun des territoires poreux de création contemporaine. Situé dans le 4^e arrondissement de Paris, sa programmation se déploie sur plus de 1000 m2. Îlot offshore, outre la programmation qu'il déploie en In-Situ, il implémente également des programmations en Hors-les-Murs et investit le Cyberspace comme territoire de création et de propagation avec des contenus dédiés. Le Centre est un service décentralisé de Wallonie-Bruxelles International (WBI) : instrument de la politique internationale menée par la Wallonie, la Fédération Wallonie-Bruxelles et la Commission communautaire française de la Région de Bruxelles Capitale.

Le Centre travaille en étroite collaboration avec La Délégation générale Wallonie-Bruxelles à Paris.

La Délégation générale Wallonie-Bruxelles à Paris est chargée de la représentation diplomatique et institutionnelle des gouvernements de la Fédération Wallonie-Bruxelles et de la Wallonie auprès des autorités françaises tant nationales que régionales ainsi qu'auprès des organisations internationales : en particulier la Francophonie (OIF) ainsi que l'UNESCO et l'OCDE. Porte-parole et relais des valeurs portées par les Francophones de Belgique, la Délégation générale exerce ses activités en collaboration avec l'Attaché Économique et Commercial de la Wallonie et la représentation du tourisme et avec le Centre Wallonie-Bruxelles.



CENTRE WALLONIE-BRUXELLES | Paris

Accueil et salle d'exposition
127-129, rue Saint Martin – 75004 Paris
01 53 01 96 96
info@cwbf.fr

Galerie : 127-129, rue Saint-Martin
Spectacles : 46, rue Quincampoix (niveau -1)
Cinéma : 46, rue Quincampoix (niveau -2)

Métro : Châtelet-Les-Halles | Rambuteau | Hôtel de Ville



Équipe du Centre Wallonie-Bruxelles | Paris

Stéphanie Pécourt
Directrice
s.pecourt@cwbf.fr



Cellule Arts Visuels

Ariane Skoda
Responsable de la programmation Arts visuels
a.skoda@cwbf.fr

Sara Anedda
Responsable de la programmation Arts Numériques, Médiatiques et Hybrides
s.anedda@cwbf.fr

Colophon



Éditeur responsable :
Stéphanie Pécourt,
Directrice,
Centre Wallonie-Bruxelles/Paris

Design graphique
Aurélien Farina, Sarah Niang

Photographie :
© Pierre Toussaint & Vincent Everarts

Typographie
Knockout et Cardinal

Papier
Arena Rough 120 g et Creator Star 150 g

Achévé d'imprimer en novembre 2022 sur les presses de Nexe Impression, Barcelone

LÉGENDES

CWB- PHOTOS-TOUSSAINT-EVERARTS

1 AMÉLIE BOUVIER (042)

De gauche à droite sur le mur :
Serapis#6, 2021 gouache, encre et gesso sur toile, 161 x 118 cm
Serapis#10, 2021, gouache, encre et gesso sur toile, structure métallique, 200 x 120 x 50 cm
Serapis#3, 2021, gouache, encre et gesso sur toile, 49 x 37 cm
Courtesy Amélie Bouvier & Harlan Levey Projects
© Pierre Toussaint - Vincent Everarts

Au centre de l'image :
Gains & Losses, 2017, acier, plâtre, loupe, argent, météorite, 135 x 25 x 25 cm
Courtesy Amélie Bouvier & Harlan Levey Projects
© Pierre Toussaint - Vincent Everarts

2 AMÉLIE BOUVIER
Gains & Losses, 2017, acier, plâtre, loupe, argent, météorite, 135 x 25 x 25 cm
Courtesy Amélie Bouvier & Harlan Levey Projects
© Pierre Toussaint - Vincent Everarts

4 CLAUDE CATELLAIN
Hands in Soap, 2022, sculpture murale, deux moulages en savon de la main droite de l'artiste, bois et niveau à bulle, L 200 x h 23 x l 6 cm
© Pierre Toussaint - Vincent Everarts

5 CAMILLE DUFOUR
Lavandière de la nuit #1, 2019, installation, xylogravure sur toile, encre et savon, série de quarante exemplaires imprimés jusqu'à épuisement de l'encre, 210 x 122 cm
© Pierre Toussaint - Vincent Everarts

6 CAMILLE DUFOUR
Lavandière de la nuit, 2019, vidéo, Bruthaus Gallery @ Claessens Canvas
© Pierre Toussaint - Vincent Everarts

7 MAËLLE DUFOUR
Elle bat au souffle de la terre, 2022, boue de pierre bleue, bois contreplaqué et acier, 300 x 90 x 20 cm
© Ithier Held

8 MAËLLE DUFOUR DÉTAIL
Elle bat au souffle de la terre, 2022, boue de pierre bleue, bois contreplaqué et acier, 300 x 90 x 20 cm
© Ithier Held

9 ANTOINETTE D'ANSEMBOURG
Mauvaises herbes II, 2022, installation
© Pierre Toussaint - Vincent Everarts

10 ANTOINETTE D'ANSEMBOURG
Mauvaises herbes II, 2022, installation
© Pierre Toussaint - Vincent Everarts

11 ALEXIS DECONINCK
Grotto table, 2021, céramique émaillée de Clara Vulliez, 3 x 1 m © Pierre Toussaint - Vincent Everarts

12 ALEXIS DECONINCK
United States of Emergency, 2022, couverture de survie, 6 x 6 m © Pierre Toussaint - Vincent Everarts

13 FEIPEL & BECHAMEIL
Theatre of Disorder, 2019
Tourne-disque, haut-parleur, télévision, résine acrylique, époxy, moteur robotique, 70 cm x 34 cm x 29 cm, socle en bois chêne massif, 80 cm x 34 cm x 29 cm
Tear drops, 2022, six gouttes, résine acrylique, 50 cm x Ø 30cm © Pierre Toussaint - Vincent Everarts

14 HERVÉ IC
Jérôme Bosch III, 2010, huile sur toile, 160 x 250 cm
© Pierre Toussaint - Vincent Everarts

15 HERVÉ IC
De gauche à droite :
Photogrammes #1 #2, 2017, tirage photographique d'après l'original : *Photogramme #1 #2*, papier ILFORD, 30 × 40 cm, Centre Pompidou, MNAM-CCV/ Cécilia Laulanne/Dist (date ressource 26/06/2020)
Steive Reich, 2020/2022
Huile sur toile, 160 x 250 cm
© Pierre Toussaint - Vincent Everarts

16 BARBARA LECLERCQ
POURSUIVRE SA CHIMÈRE, *Colonne n1*, 2021, grès céramique, 85 x 35 x 24 cm
© Pierre Toussaint - Vincent Everarts

17 MARGAUX LECOURSNOIS
Équation de Schrödinger, 2021, sculpture, 150 x 12 cm, broderie sur étole
© Pierre Toussaint - Vincent Everarts

18 MARGAUX LECOURSNOIS
Dualité onde / corpuscule, 2020, vitrail et support en métal, 80 x 40 cm © Pierre Toussaint - Vincent Everarts

19 MOUNTAINCUTTERS
Sur un sol réveillé, sous un pied Magdalénien, 2022, installation In-Situ
© Pierre Toussaint - Vincent Everarts

20 NINE PERRIS
300 x 300 = 9, 2022, paraffine, métal, papier, gravure, 300 cm x 300 cm, 250 x 55 cm, 120 cm x 115 cm, 215 cm x 90 cm, 17cm x 29 cm, 50 cm x 50 cm
© Pierre Toussaint - Vincent Everarts

21 NINE PERRIS
300 x 300 = 9, 2022, paraffine, métal, papier, gravure, 300 cm x 300 cm, 250 x 55 cm, 120 cm x 115 cm, 215 cm x 90 cm, 17cm x 29 cm, 50 cm x 50 cm
© Pierre Toussaint - Vincent Everarts

22 BERTRAND PLANES
POÈME EN MORSE BXL, 2022, itération In-Situ, tube néon modifié, microcontrôleur, 20 x 20 x 150 cm
© Pierre Toussaint - Vincent Everarts

23 BERTRAND PLANES
POÈME EN MORSE BXL, 2022, itération In-Situ, tube néon modifié, microcontrôleur, 20 x 20 x 150 cm
© Pierre Toussaint - Vincent Everarts

24 JULJEN SAUDUBRAY
Watching #68, 2022, huile sur toile, 200 x 320 cm
© Pierre Toussaint - Vincent Everarts

25 JULJEN SAUDUBRAY
Watching #63, 2022, huile sur toile, 200 x 160 cm
© Pierre Toussaint - Vincent Everarts

26 DAVID DE TSCHARNER
Réseau, 2022, installation participative, objets métalliques, câbles en acier galvanisé, dimensions variables
© Pierre Toussaint - Vincent Everarts

27 CLARA THOMINE
Les éditions de la fin du monde, installation vidéo et plâtres, 2021 © Pierre Toussaint - Vincent Everarts

28 EMMANUEL VAN DER AUWERA
Memento 28 (Capitol Red), 2021, newspaper .3mm aluminum offset plates mounted on aluminum frame, 143 x 99 x 2,5 cm, 56 1/4 x 39 x 1 in, Courtesy of Emmanuel Van der Auwera & Harlan Levey Projects
© Pierre Toussaint - Vincent Everarts

29 EMMANUEL VAN DER AUWERA
VideoSculpture XVII (O'Hara's on Cedar St.), 2018, LCD_screens, polarization filter, metal, cables, video, 180 x 112 cm, durée : 20m34s, Courtesy of Emmanuel Van der Auwera & Harlan Levey Projects
© Pierre Toussaint - Vincent Everarts

30 DIEGO WERY
De gauche à droite :
Boxeur, 2020, huile sur toile, 130 x 180 cm, Courtesy de l'artiste et Galerie Valeria Cetraro
Travelling inversé, 2022, huile sur toile, 130 x 180 cm, Courtesy de l'artiste et Galerie Valeria Cetraro
L'ado, 2020, huile sur toile, 130 x 180 cm, Courtesy de l'artiste et Galerie Valeria Cetraro
© Pierre Toussaint - Vincent Everarts

31 DIEGO WERY
No, pauvre plante, 2016, huile sur toile, 115 x 160 cm, Courtesy de l'artiste et Galerie Valeria Cetraro
© Pierre Toussaint - Vincent Everarts



11



12



1



9



2



10



16



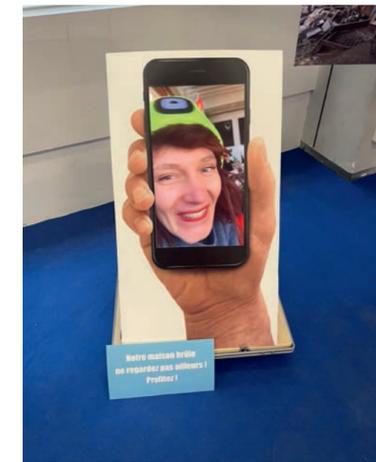
5



27



6



27

13



26

28



8



7

4

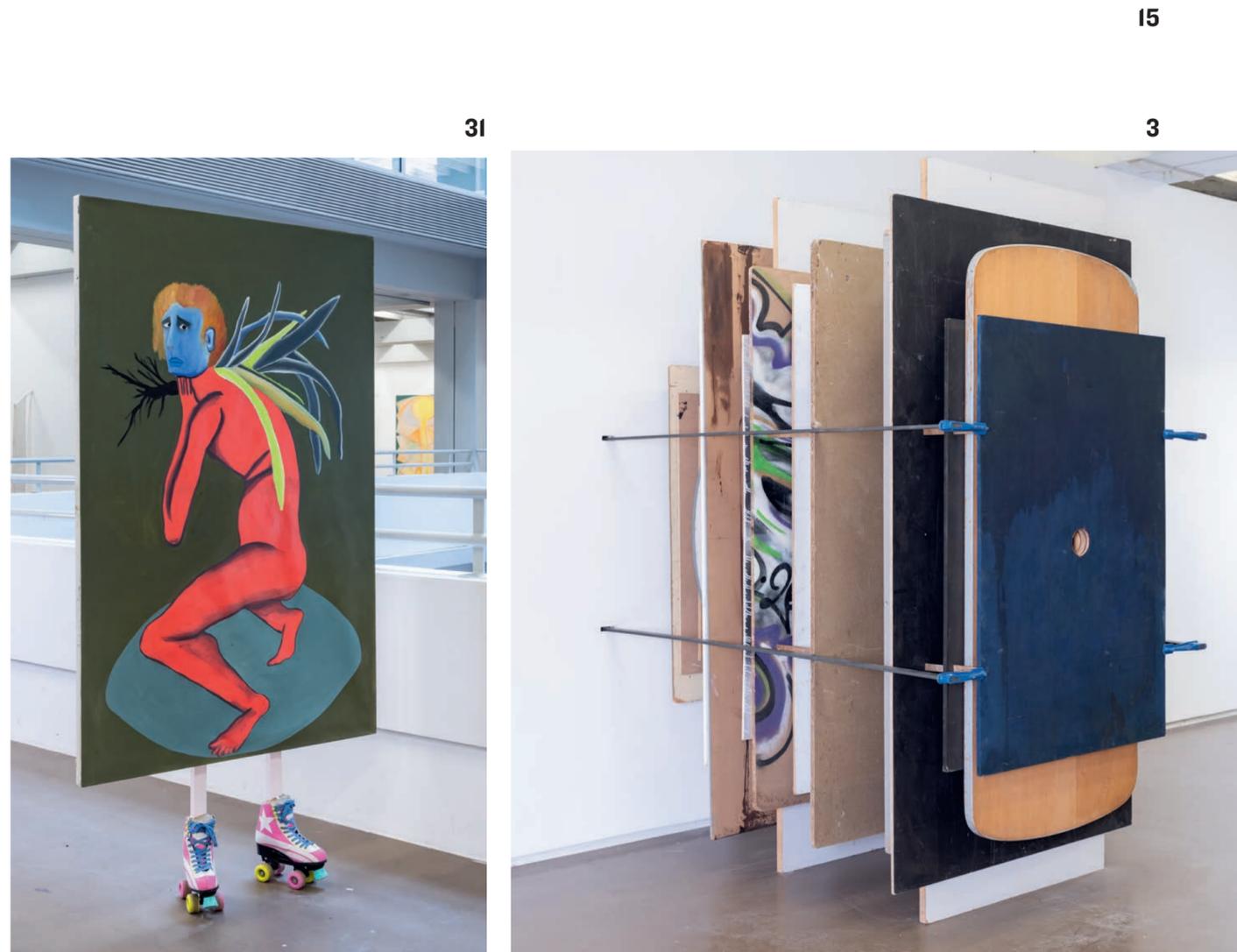




14



29



15

31

3

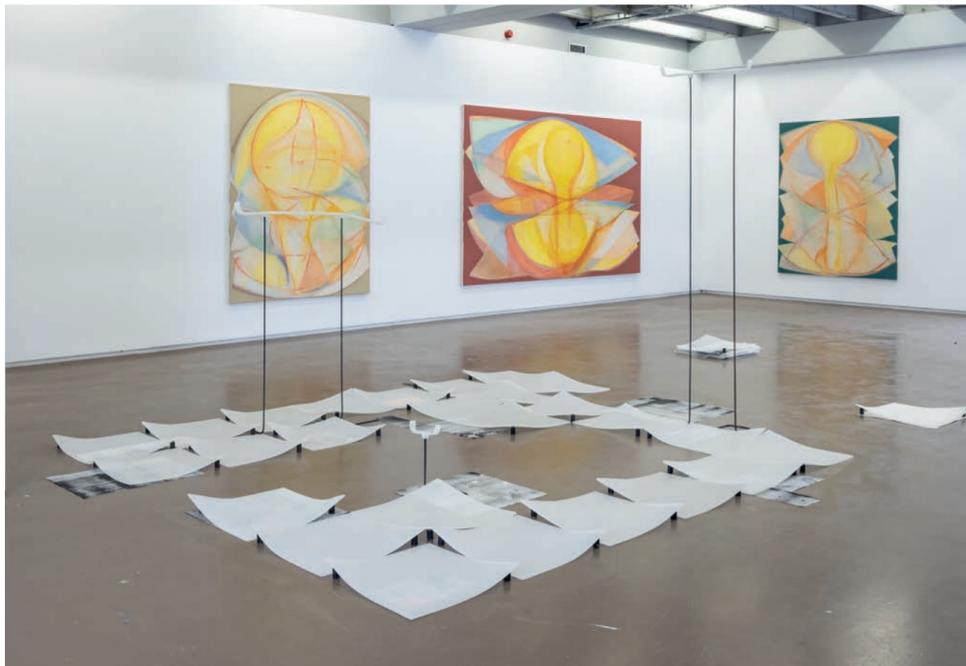


24



25





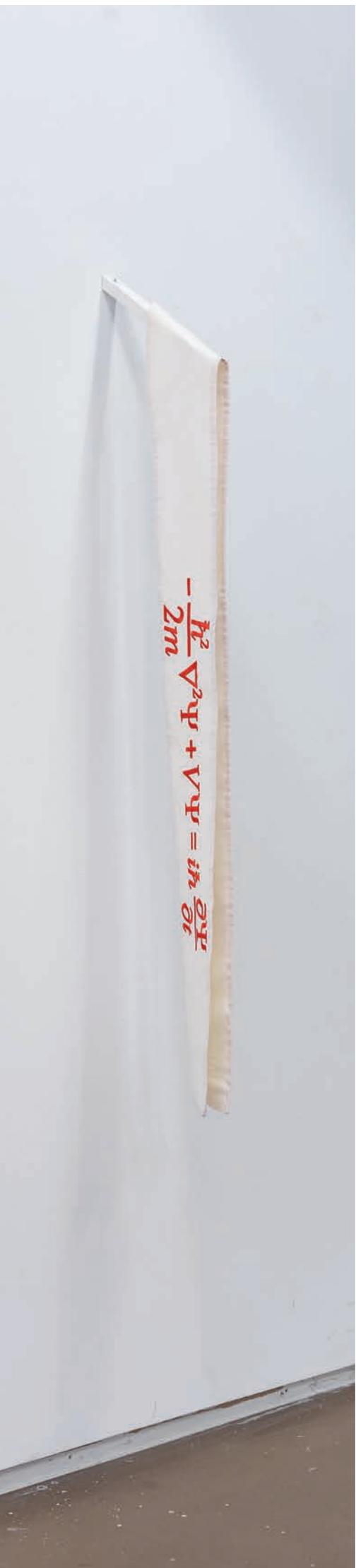
21

20

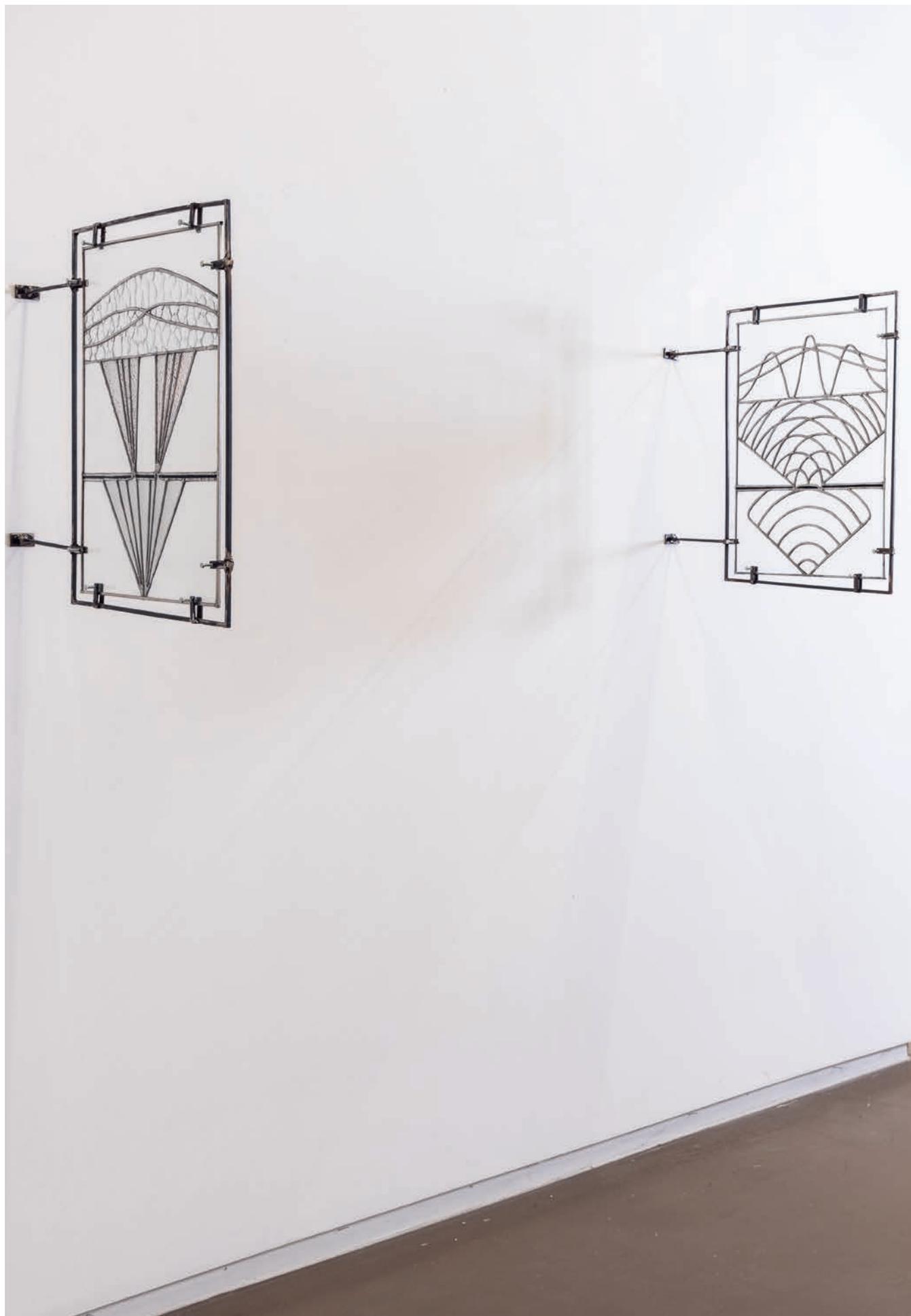


22

23



17



18