ART PUBLIC NAMUR

29.09 » 06.11 2011

9 ARTISTES EN CAPITALE

Charley Case
& David Demazy.
Isabelle Copet.
Michael Dans.
Emilio López-Menchero.
Xavier Mary.
Johan Muyle.
Frédéric Platéus.
Léopoldine Roux.
Fabrice Samyn.

AVANT-PROPOS

Toute collectivité humaine vit d'un rapport permanent entre son passé et son avenir. Le patrimoine, nourri et vivifié par l'art en production permanente, se trouve à l'articulation de ces deux dimensions, donnant force et humanité à un projet collectif. Le Gouvernement wallon agit dans ce cadre. Il met en œuvre une stratégie de développement régional ambitieuse et fédératrice, actionnant l'ensemble de ses compétences en les articulant à l'histoire et la culture. Faut-il le préciser, une croissance économique sans soutien culturel ne saurait façonner une société à même de promouvoir son image et l'épanouissement de chacun. Un redéploiement durable nécessite, en outre, l'adhésion des citoyens et le développement d'une conscience collective que peut nourrir l'affirmation d'une identité wallonne ouverte, en phase avec les grands mouvements sociétaux.

Notre patrimoine, aussi riche que varié, témoigne d'une tradition constante de création qui se poursuit aujourd'hui dans ce que l'expression artistique a de plus vivant. L'exposition Art Public Namur le manifeste avec force. Elle traduit également une volonté d'interpeller tous les citoyens, qu'ils soient ou non familiarisés avec la culture contemporaine. Proposer aux plasticiens de travailler dans l'espace public revient à faire le pari de la confrontation : confrontation avec des lieux de la vie quotidienne, avec des monuments qui cristallisent notre mémoire collective et avec un public dont la diversité reflète la richesse de notre population. Les implications de l'art public sont profondes. C'est un « lieu » par excellence de rencontre avec la création contemporaine. Pour les artistes qui s'y impliquent, c'est aussi un moyen privilégié et immédiat de nouer ou de renouer un dialogue avec la société dans sa pluralité. Une belle rencontre, donc, et qui ne peut que s'avérer féconde, pour tous.

Rudi Demotte
Ministre-Président du Gouvernement wallon

INTRODUCTION

Le rôle des pouvoirs publics en matière d'intégration des arts plastiques a toujours été déterminant. En Belgique, l'histoire ne manque pas d'exemples emblématiques. Depuis le XIXe siècle, l'édification de nos monuments les plus significatifs résulte souvent de l'action éclairée d'autorités animées par la volonté d'encourager artistes et architectes à conjuguer leurs talents aux fins d'ancrer dans notre quotidien des réalisations qui font sens.

Avec l'intérêt croissant porté à l'art public depuis une trentaine d'années, les décideurs politiques ont pris des dispositions concrètes. Avec son « Décret du 1% » approuvé en 1984, la Communauté française de Belgique prévoit ainsi de réserver, pour les bâtiments qu'elle édifie, une partie du budget de construction à l'intégration d'œuvres d'art. La Région wallonne s'est également engagée dans cette voie. Par une note présentée au gouvernement en 1993, Robert Collignon, alors ministre de l'Aménagement du Territoire, du Logement et du Budget, affirme la volonté d'instituter la Commission des Arts (CAW). L'objectif est de promouvoir la création vivante. La CAW peut apporter par l'octroi de subventions son soutien à toute initiative œuvrant au développement de l'art contemporain en Wallonie, en particulier dans le domaine de l'intégration architecturale ou urbanistique. Mais surtout, elle propose au ministre chargé des implantations régionales ou à tout autre ministre qui en formulerait le souhait des avis motivés sur l'opportunité, la nature et les caractères d'œuvres susceptibles d'être intégrées aux bâtiments construits par la Région ou par les pouvoirs subordonnés qu'elle subsidie. Elle est responsable de la mise sur pied des procédures d'appel à projet : c'est elle qui détermine si un concours s'impose ou non et qui, le cas échéant, propose le règlement, les prix des lauréats qu'elle désigne et les défraiements éventuels. Elle travaille également à la rédaction du contrat que les services dirigeants ou les maîtres de l'ouvrage passent avec les artistes et, par l'entremise d'un comité d'accompagnement, assure un suivi des projets jusqu'à leur réception. Depuis 1993, la Wallonie a ainsi permis à de nombreux artistes de se confontrer au problème de l'intégration monumentale ; à titre indicatif, elle a, au travers de la CAW, investi, ces sept dernières années, près de 600 000 € htva, ce qui l'élève au rang des premiers opérateurs en matière d'art public en Belgique. Des créateurs confirmés comme Gabriel Belgeonne, Jean Glibert ou Léon Wuidar mais aussi des personnalités émergeantes comme Olivier Gilson et Olivier Berghmans ont reçu des commandes dans des conditions permettant de rencontrer toute la mesure de leur talent. Relevons que la CAW étudie des questions spécifiques à la nature des œuvres qu'elle promotionne : sur base du constat dressé lors de la Journée de rencontre organisée en mai 2004, un groupe de travail s'est, par exemple, penché sur l'application de la loi sur les marchés publics au cas particulier des artistes. Notons encore que le champ d'intervention de la Commission en matière d'intégration artistique s'est progressivement élargi. À l'origine restreint aux implantations des services de l'administration, il s'est étendu à d'autres investissements publics, en ce compris ceux des pouvoirs locaux, ceux liés aux aménagements routiers et en particulier les giratoires, ou ceux des sociétés de logements sociaux. La Ville de La Louvière a été la première à se saisir de cette opportunité. En collaboration avec l'ensemble des partenaires locaux, quatre projets d'intégration d'œuvre d'art ont été sélectionnés ; à l'heure où j'écris ces lignes, Scribble de Michel François est déjà installé dans le cœur rénové de la cité ; les projets d'Emile Desmedt, Ann Jones et Lucile Soufflet suivront bientôt.

C'est dans cet esprit de promotion de la création artistique que la CAW a assuré le commissariat de l'exposition Art Public Namur. À la demande du Ministre-Président et dans la droite ligne de la politique de création et de promotion des talents impulsée par la Wallonie, la sélection des participants a été opérée pour la signification contemporaine de leurs recherches. Elle reflète encore la volonté de mettre en présence des « talents prometteurs » et des « valeurs sûres » dans une dynamique innovatrice et prospective. Neuf artistes wallons et bruxellois ont ainsi été invités à présenter des œuvres intégrées à des sites emblématiques du périmètre ancien namurois. Aucune thématique n'a été imposée, à l'exception de la nécessité de tenir compte de l'environnement architectural, urbanistique, naturel et surtout humain des espaces proposés. Ces derniers ont été choisis en fonction de la fréquentation des lieux et de leurs significations patrimoniales, historiques et sociales.

Autre élément essentiel parmi les critères de sélection : la capacité des artistes à communiquer avec le grand public. Un des objectifs majeurs d'Art Public Namur était d'ouvrir le dialogue avec les usagers de l'espace que les participants investissaient et de relever la puissance de la création contemporaine à enrichir le sens de la ville pour ses habitants et ses visiteurs. Nous avons, dans cet ordre d'idées, organisé une importante activité de médiation à l'attention des écoles, des habitants, du tissu associatif, des touristes… avec un esprit d'ouverture postulant que la pertinence des pratiques artistiques environnementales ne se mesure pas à la bienveillance ou à la conformité, voire à la condescendance ou au conformisme, de leur réception, mais bien à la diversité et à la richesse des appropriations et surtout des questionnements qu'elles provoquent. Pour qui veut s'en saisir, l'Art appartient à tout le monde. Il nous pose à tous des questions et nous possédons tous les capacités de poursuivre les réflexions que les œuvres peuvent susciter. En tant qu'expression de la démocratie, la culture doit impérativement pouvoir être partagée. C'est aussi un élément capital si nous voulons qu'elle demeure vivante.

Gageons qu'Art Public Namur puisse être suivie d'autres expériences du même type dans d'autres villes de Wallonie.

Danielle Sarlet
Présidente déléguée de la Commission des Arts

CHARLEY CASE & DAVID DEMAZY

LE ZEBRE BAYARD ET LES QUATRE FILS HUMAINS

Zèbre Bayard, 2011
Acier laqué et corde, 250 × 600 cm.
Collaborateurs: machinerie de l'œuvre: Feu et Métal sprl, Bruno Renson et Jean-François Pierlot; installation: Alexis D'huart, Olivier Demazy et Tanguy de la Marotte.
Mur de soutènement de la rue Bord de l'Eau.

CHARLEY CASE & DAVID DEMAZY
LE ZÈBRE BAYARD ET LES QUATRE FILS HUMAINS

L'histoire est ancienne, du temps où, au confluent de deux cours d'eau, sur la plaine alluviale de l'un d'entre eux, s'est bâti un bourg. L'endroit était stratégique. On dit qu'il y régnait un dieu gaulois du nom de Nam. Son pouvoir était important. Difficile à dompter, il gouvernait les eaux et habitait le massif rocheux. Les hommes d'alors prirent peur et choisirent de le rendre muet. Il devint alors nam mutus. Où se cache-t-il aujourd'hui ? A-t-il participé à la libération du brave Cheval Bayard attaché au fond des eaux sur ordre de Charlemagne ? Serait-ce de lui que le cheval-fée tire sa force et son intelligence ? Un bruit se répand. Le cheval qui sut porter sur son dos les quatre fils Aymon afin de les sauver de la colère du roi erre aujourd'hui encore dans la région. Son allure a changé. Il a adopté l'habit de l'époque qu'il parcourt ; métissé, il est devenu zèbre.

Charley Case et David Demazy ont dû l'apercevoir au fil de leurs voyages. Issu d'un temps où l'homme, la nature et ses mystères ne faisaient qu'un, « le plus célèbre cheval du Moyen-Age » ne pouvait les laisser indifférents. L'exposition Art Public dans la capitale wallonne était l'occasion pour eux de poursuivre le récit. Un souffle pouvait à nouveau parcourir l'échine du fier destrier.

Le Zèbre Bayard de Charley Case et David Demazy a fait halte au pied de la Citadelle, le long de la Sambre. Il est composé de quatre parties, constituée chacune d'une multitude de formes humanoïdes. Quatre figures que le mouvement va unir. Quatre frères animés du même désir de fluidité, ils sont tels des lettres sur une page, auxquelles l'appartenance à une œuvre plus globale donne sens. Diderot disait des liaisons qu'elles sont « à l'écriture ce que l'âme est au corps. Sans les liaisons, point de mouvement, point de feu. »[1] L'artiste allume le feu entre les êtres car que peut l'homme envisagé dans son individualité face aux défis que lui renvoie le monde ?

On pressent ici les préoccupations sociales et environnementales constitutives de la démarche artistique de Charley Case. Elles accompagnent une création qui échappe aux frontières et se répand tel un flux sur des supports multiples : le papier, la toile, la vidéo, la photographie et les objets de vie et du quotidien. Charley Case ne cesse de dessiner. Il dessine à la manière d'un enfant qui ausculte le monde, l'explore et le manipule afin d'en percevoir les éléments fondamentaux. Un tracé surgit, animé comme directement de la main de l'artiste. Il y a une véritable fraîcheur dans la quête de Charley Case d'un état originel où l'humain est encore lié aux éléments primordiaux de la nature tels que l'eau, le feu et l'air. Muni d'une ligne claire et limpide, il confronte l'homme au cycle de la vie. Une forme de paganisme apparaît. Il est significatif de voir la place accordée à la figure de l'arbre et du cours d'eau dans l'œuvre de Charley Case. Scrutés dans leur arborescence, leur rythme, leur dérive et leur histoire, ils sont eux aussi habités par une foule en recherche d'unité. L'œuvre semble admettre son goût pour un art plus proche de la culture orientale que de notre tradition occidentale.

Pour Charley Case et David Demazy l'art est un lieu d'échanges avec leurs pairs et un dialogue entre les époques. Sur le mur qui a vu naître le Zèbre Bayard, une inscription « Pwèt-t'es1princesse !! » et des coulées de calcaire blanches répandues à la manière d'une peinture rupestre. Elles sont les traces d'autres temporalités qui nous assurent que la sculpture fragmentée n'est pas fantôme mais réalité pleine, inscrite dans une continuité. L'intervention du promeneur est à cet égard indispensable. En activant le mécanisme de l'œuvre avec une corde, il donne aujourd'hui l'impulsion au Zèbre Bayard afin qu'il retrouve sa dynamique, son unité, son harmonie et puisse « sauter les obstacles et défis actuels ». Mais la précarité menace le mouvement comme elle menace d'ailleurs toute manifestation de vie.

En expérimentant cette pièce et en regardant tout l'œuvre de Charley Case, on apprécie un développement qui se poursuit comme un tout indissociable, cherchant sans cesse des collaborations et des nouvelles pistes pour donner à voir le sort du monde par le destin du particulier, l'altérité par le singulier, l'un par le multiple. Par la vibration d'une pensée incroyablement déliée, l'artiste rédige un poème dédié aux manifestations essentielles de la vie. Nous retrouvons ce que Roger Caillois nomme Poème, ce qui « fait résonner un chapelet de réminiscences et de présages qui rebondissent sous les voûtes de la mémoire comme dans les limbes du désir, sans d'ailleurs y rien éveiller qu'un vide illimité, une sereine exaltation et la solitude déjà surpeuplée où il a bien fallu que tout ait commencé. »[2]

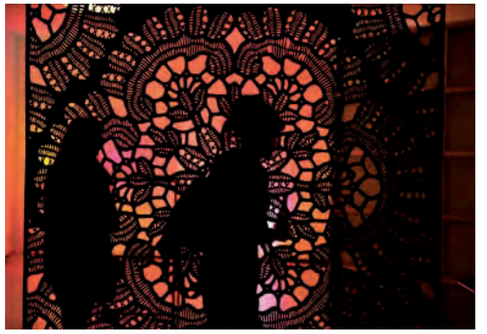
Wivine de Traux

1. Cité par Dominique Radrizzani, Dotremont. J'écris pour voir, Paris, 2004, p 9.
2. Roger Caillois, Approches de la poésie, Paris, 1978.

ISABELLE COPET
DENTELLES

Dentelles, 2011
Forex, Ø6m / Ø8m / Ø10m.
Étang du Parc Louise-Marie.

ISABELLE COPET
DENTELLES



«La dentelle est empreinte d'émotions et de traditions [...] La dentelle se situe entre la religion et la passion, entre la pudeur et l'érotisme. La dentelle jalonne toutes les étapes importantes de la vie d'une femme: le nouveau-né est baptisé dans une robe en dentelle, la première communiante est habillée de dentelle, la jeune fille reçoit un soutien gorge en dentelle qui éveille, en elle, la séductrice. Lorsqu'elle épouse son grand amour, la femme porte un voile de dentelle blanc. Et lorsqu'elle perd un être cher, elle porte le deuil, habillée de dentelle noire.»[1]

Miucca Prada

Le parc Louise-Marie apparaît certainement comme le lieu le plus romantique parmi ceux qui ont été proposés aux artistes pour Art Public Namur. Établi en 1880 dans les anciens fossés des remparts de la ville, il se déploie sur deux niveaux, déroulant des chemins en lacets autour d'essences rares et se singularisant par un bel étang serti d'une grotte artificielle. Dans l'ombre de celle-ci, les amoureux viennent abriter leurs premiers baisers tandis que, sur les bancs, le visage tourné vers le soleil, chacun laisse ses pensées ricocher sur le miroir de l'eau.

Dans un tel environnement, les voiles de dentelle posés sur l'étang par Isabelle Copet semblent être nés spontanément, avec la grâce discrète des nénuphars. Pourtant, étendre réellement un grand voile de dentelle s'avère impossible car il serait évidemment vite englouti par l'eau. L'œuvre est donc réalisée en forex, une matière suffisamment souple pour épouser l'épiderme des flots mais assez dense pour se laisser porter par eux. Dès lors, la charge symbolique du tissu évoqué éclate singulièrement en ce lieu, et séduit, subrepticement mais sûrement, comme ces mouchoirs de dentelle que les belles lançaient autrefois aux hommes qu'elles convoitaient. Ces grands «mouchoirs» sculptés de motifs qui s'inspirent des délicats entrelacs des temps anciens témoignent combien l'artiste a pleinement atteint son but : susciter des émotions poétiques, enfiler des images qui inventeront de nouvelles histoires.

Cependant, les Dentelles s'inscrivent dans un cheminement entamé avec détermination par l'artiste autour du thème de la flottaison. La force de l'eau qui charrie une masse, l'équilibre que cette dernière doit acquérir afin de résister aux courants qui l'entraînent sont au cœur des préoccupations de la jeune étudiante à l'ERG lors de son cursus mené à Bruxelles de 2003 à 2007. Le travail qu'elle propose à l'issue de ces études (Kunstsilo, Sarrebruck, juin 2007) témoigne d'une approche dont elle n'a pas dévié depuis: éprouver ce principe de la flottaison en recourant à des éléments référentiels: ici, des éléments d'architecture, comme un pignon baroque ou le fragment d'un immeuble moderniste sont confiés au lit tumultueux de la rivière qui traverse la ville. Filmés, ces morceaux choisis, ces valeurs sûres du patrimoine arrachés à leur contexte et qui se voient ainsi menés au gré du flux, traversent des paysages divers et entament ainsi des dialogues improbables. Ils forment des images étranges qui fouillent la mémoire de nos émotions en suscitant métaphores et interprétations. À Carjac (Bijective/Harder than it looks, Centre d'Art contemporain Georges Pompidou, octobre/décembre 2008), Isabelle s'improvise architecte en créant un espace dans l'exposition où les visiteurs couchés visionneront son film Nu projeté au plafond. Les images noir et blanc d'un corps féminin jouant avec les flots entrent ainsi en résonnance particulière avec le corps du spectateur obligatoirement soumis à la même pose.

L'idée d'explorer le vocabulaire de la dentelle lui vient lorsqu'elle est invitée à investir la piscine d'une maison particulière (Digitals Off Shore, Bruxelles, mai 2010). «J'avais envie de poser un voile soyeux sur l'eau et de voir comment il pouvait flotter. J'aime les tissus. Je couds. Ma mère est couturière. En outre, je trouve que, graphiquement, la complexité de la dentelle est fascinante. Donc, j'avais envie d'investir cet univers. Cette installation sur l'étang du parc Louise-Marie marque l'approfondissement de cette expérience.»[2] Mais avant d'accoster à Namur, Isabelle Copet a nourri son expérience d'une part en investissant l'étang du Stadspark à Anvers (août 2010) et d'autre part en accrochant ses propres dentelles — noires cette fois-ci — en galerie (Art Nouveau en Belgique I, galerie Christian Nagel, Anvers/Berlin, août 2010). Autant de rendez-vous qui ont permis d'étoffer le fond comme la forme et qui imposent les Dentelles de Namur comme un bel aboutissement d'une démarche exigeante dont on attend avec impatience les étapes suivantes. En ce mois de septembre 2011, Isabelle Copet a reçu le Prix de la Jeune Sculpture en Plein Air de la Communauté française de Belgique ainsi que le Prix du Public offert par le Rotary Club de Flémalle pour la Sculpture de Petit Format.

Anne Hustache

1. Citée par Lut Clinke dans La dentelle est de nouveau à la mode, http://www.lovingyou.be/fr/node/3749, consultation octobre 2011.
2. Entretien entre I. Copet et l'auteur, octobre 2011.

Rubber Lace 1, 2011
Caoutchouc, 140 x 200 cm.
Photo: Xavier Berg. ©: I. Copet.

MICHAEL DANS
FIRE

MICHAEL DANS
FIRE

Intégrer une intervention artistique à la place Saint-Aubain relève d'une gageure. L'esplanade est grande et encombrée de voitures. Elle est bordée d'édifices patrimoniaux très présents. C'est aussi un lieu symbolique : le Palais du Gouverneur construit de 1728 à 1730 et la cathédrale achevée quarante ans plus tard s'y font face selon une ordonnance qui peut être lue comme une confrontation, voire une opposition, entre le pouvoir de l'Église et celui de l'État. Les premiers projets de Michael Dans s'articulaient d'ailleurs sur cette compréhension politique du site. Il a ainsi successivement pensé planter un poignard monumental au centre de la place et puis installer, sur la terrasse du Palais du Gouverneur, un Christ outragé au pied d'une grande croix, vaguement évocateur de l'iconographie de Jésus sur la pierre froide.

Fire se détache du contexte spécifique de la place Saint-Aubain. La pièce se compose de trois affiches de grand format, tirées à 500 exemplaires et offertes aux visiteurs dans la cathédrale ou « sauvagement » placardées en rue. Chaque affiche reproduit une image réalisée dans le cadre d'une campagne photographique organisée par Michael Dans à Namur, au mois d'août 2011. « Je voulais monter sur l'immeuble le plus haut de la ville, l'Orjo à Jambes… avec toute une mise en scène qui me ferait ressembler à une flamme, à une torche incandescente. Je devais donc être vêtu de rouge et brandir un fumigène. Au départ, j'avais pensé faire coudre une grande robe avec traîne par une amie styliste. Et, puis, j'ai fait appel à un tailleur spécialisé dans la confection de costumes pour homme pour avoir un 'deux pièces' dans un tissu écarlate, très vif. Ce choix relève le côté contemporain et étrange d'une figure entre le super-héros et le représentant de commerce. Il y a aussi un maquillage qui devait accentuer l'effet théâtral. J'ai regardé des images d'acteurs du théâtre Kabuki. Et, on a obtenu un résultat qui me rendait très plastique et me permettait aussi d'entrer dans un personnage, d'être quelqu'un d'autre. Curieusement, cela m'a aidé à monter sur l'Orjo alors que j'ai le vertige. J'ai commandé une prise de vue aérienne au départ d'un hélicoptère et ai demandé à Laetitia Bica de venir avec moi sur le toit pour avoir des images de près. »[1]

Une photographie aérienne et deux en vue rapprochée ont été sélectionnées pour la reproduction en grand format. « Je les ai choisies, déclare Michael Dans, parce qu'elles se complètent, donnent des indications et des sensations très différentes de la performance, tantôt explicatives et didactiques, tantôt symboliques, tantôt plus poétiques. »[2] La retouche infographique a permis d'effacer les éléments parasites mais surtout d'aligner les trois images sur une même lumière. Il s'agissait en outre d'assombrir leur atmosphère et d'accentuer leur valeur proprement picturale, surtout sensible dans les prises de vue depuis le toit de l'immeuble. Le travail sur le dégradé des couleurs du panache de fumée dégagé par le fumigène apparente ces images à l'esthétique de certains paysages peints et à la tradition du Pictorialisme qui souscrit à l'idée que la photographie doit simuler la peinture.

Fire ne puise pas au cynisme caractéristique d'une grande partie de l'œuvre de Michael Dans. Mais, on y retrouve une même fraîcheur, une même justesse de ton et la volonté de pointer du doigt sans donner la leçon. Dans parle ainsi avec beaucoup de détachement d'une allusion au mythe de Prométhée et à sa signification possible concernant le rôle de l'artiste en tant que vecteur de connaissance. Il relève encore que son travail peut être lu comme un signal de détresse en regard de notre situation politique, économique et sociale. « J'ai, ajoute-t-il, ce projet à l'esprit depuis longtemps, depuis les événements du 11 septembre 2001. Je travaillais à cette époque à la préparation de l'exposition Ici et Maintenant, organisée par Espace 251 Nord à Bruxelles sur le site de Tour & Taxis. Je me souviens avoir été, comme beaucoup, profondément affecté par l'annonce de la destruction des Twin Towers. Et j'avais proposé à Laurent Jacob qui était commissaire de l'exposition de réaliser une pièce proche de Fire. Mais cela n'a pas été possible pour des raisons matérielles. Cette idée ne m'a jamais quitté. Et, puis pour moi et pour ceux qui la connaissent, le porteur de lumière, c'est ma mère ; j'aimerais que cela figure dans le catalogue. »[3]

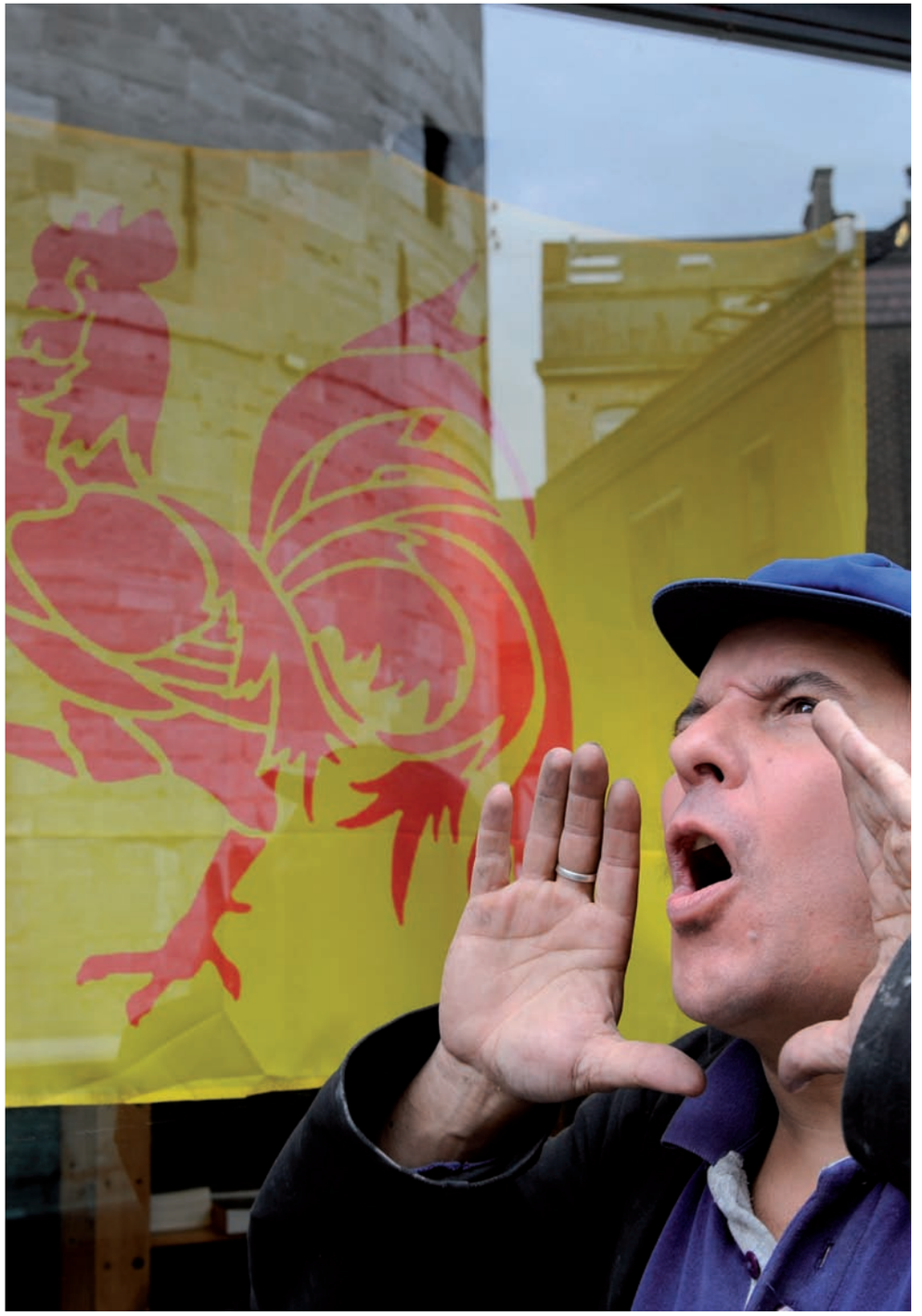
Pierre Henrion

1. Entretien entre M. Dans et l'auteur, octobre 2011.
2. Idem.
3. Idem.

Fire, 2011
3 affiches offset, 120 × 160 cm.
Collaborateurs : photographie : Guy Focant, Laetitia Bica et Dominique Houcmant ; infographie : Pascal Schyns.
Cathédrale Saint-Aubain.

EMILIO LOPEZ-MENCHERO
LES COQS

Les coqs, 2011
Installation sonore.
Place d'Armes / Place du Théâtre.



EMILIO LOPEZ-MENCHERO
LES COQS

Invité à intervenir aux abords du Théâtre de Namur, Emilio López-Menchero a d'emblée détourné la proposition pour développer une installation sur la façade de l'Innovation donnant sur la place d'Armes. Ses premières recherches se sont attachées aux modalités de présentation de portraits monumentaux des présidents des six partis les plus représentatifs de la politique belge. « Il s'agissait, explique l'artiste, d'élever, sans aucun engagement partisan, les effigies de ceux qui sont sensés être les caisses de résonance de nos opinions. Dresser les icônes du monde politique, c'était aussi ouvrir un débat sur la place publique à un moment de crise gouvernementale. Des obstacles budgétaires mais aussi les difficultés, voire l'impossibilité, d'obtenir les autorisations d'affichage, les droits à l'image des intéressés et les droits d'auteur des photographes qui ont réalisé les prises de vue dont je voulais me servir m'ont fait renoncer. Mais, quoiqu'il soit très différent des Coqs, ce projet abandonné constitue une première étape dans l'élaboration de ce que je présente en définitive. »[1]

Comme il l'a déjà fait avec des pièces comme Vous me sifflez un air (Bruxelles, 2002) ou Tarzan (Gand, 2000), López-Menchero a travaillé sur une installation sonore. Il a procédé à l'enregistrement des chants de 8 coqs et les a intégrés dans une structure programmée pour que l'ensemble puisse prendre les allures d'une véritable chanterie. Deux haut-parleurs ont été placés sur le toit de l'Innovation, quatre sur le Beffroi et deux au Théâtre de Namur. Toutes les heures et demie de 9h à 19h30, ils diffusent dans le Vieux Namur des « cocoricos ardents et vivifiants comme autant de drapeaux jaunes et rouges laissant échapper leur emblème libéré et virtuose »[2] (E. López-Menchero). Ce projet rencontre une préoccupation récurrente dans les recherches de l'artiste : la définition formelle de l'espace public : « Le chant du coq en ville, explique-t-il, n'est pas anodin. Il arrive que des citadins entretiennent des basses-cours mais, en raison du compartimentage de nos tissus urbains, leurs bruits ne sont audibles qu'en intérieur d'îlot. Ma pièce les répand vers l'extérieur, à l'échelle d'un quartier que les sons jalonnent et spatialisent. Elle donne un côté tangible aux dimensions de l'espace public. Cette proposition a aussi quelque chose de transgressif. À la campagne, le chant du coq fait partie des éléments sympathiques du décor mais, dans un centre-ville, les réactions peuvent être très différentes. »[3]

López-Menchero travaille aussi sur la valeur éthique et l'identité de l'espace public qui lui apparaît comme le seul endroit où la démocratie peut vraiment s'exprimer. Ce sont des questions essentielles de son travail ; on les retrouve au cœur des concepts fondateurs d'une grande partie de ses réalisations. Avec Les coqs, il poursuit une réflexion politique sur le sentiment d'appartenance aux communautés : « Cette installation est le pendant d'une pièce intitulée De Leeuw, que j'ai réalisée dans le cadre de l'exposition Sounds like Architecture, en 2011 à Aalter. J'ai enregistré à Plankendael le rugissement d'un vieux lion en rut. C'est un son très sexué, comme un cri de désespoir qui n'en finit pas. Il était diffusé toutes les trois à cinq minutes au départ d'une cabane sur pilotis. Bien sûr, il y avait une allusion à l'emblème flamand. Les coqs et De leeuw parlent du même questionnement sur toutes ces choses qui divisent les hommes, mais que l'on peut traverser. »[4]

Pierre Henrion

1. Entretien entre E. López-Menchero et l'auteur, octobre 2011.
2. Emilio López-Menchero, Les coqs, dans Art Public Namur, guide du visiteur, Namur, 2011, n.p.
3. Entretien, op. cit.
4. Idem.

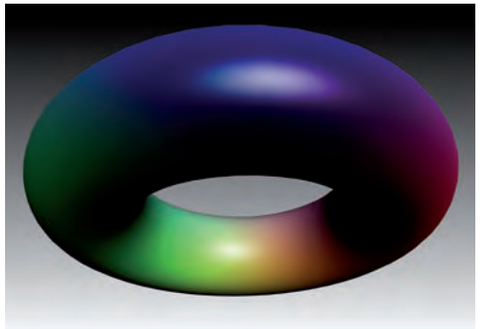
De Leeuw, 2011
Installation sonore, Aalter.
Photo et ©: E. López-Menchero.

XAVIER MARY

ROCK ROUND DONUT

Rock Round Donut, 2011
Acier galvanisé, polystyrène,
pigment holographique, Ø 3 m.
Arsenal.

XAVIER MARY
ROCK ROUND DONUT



Invité à intervenir aux abords de l'Arsenal de Namur, Xavier Mary a d'abord travaillé sur un projet inspiré des lieux de culte de l'Iran ancien où les adeptes du Zoroastrisme vénéraient le feu comme symbole d'un Dieu unique et au centre desquels brûlait un brasier inextinguible. Dessiné à l'image de ces architectures à la géométrie élémentaire, son Fire Temple devait se composer d'une série de fûts métalliques assemblés pour définir une tour abritant un appareil de combustion au gaz. « J'ai été contraint d'abandonner cette première recherche pour des raisons techniques, explique l'artiste. J'ai alors proposé une sculpture s'intégrant à une suite de pièces intitulée Burger Meister, du nom d'un fast food que je fréquente à Berlin où je réside. »[1] Le concept de cette série est de se plier à une contrainte très excentrique par rapport aux convenances du monde de l'art: chaque projet doit être imaginé pendant le trajet pédestre qui sépare le studio de l'artiste du Burger Meister tout proche. L'ironie du processus de création cadre tout à fait avec la posture que Xavier Mary tient par rapport au Minimal Art et à l'Art conceptuel dans ce qu'ils ont de plus austère. Le choix même du titre Rock Round Donut participe du même esprit parodique: il incite à reconnaître une image, quelque chose de futile et d'insignifiant.

Dans l'ensemble du travail de Xavier Mary, la référence au Minimal Art est très explicite. L'ensemble des observateurs la relève, Yoann Van Parys allant jusqu'à souligner que l'artiste contribue à « redynamiser les enjeux de cet héritage qu'il manipule en toute décontraction. »[2] L'influence est évidente dans l'emploi de matériaux industriels: ici, l'acier galvanisé mis en forme selon une composition qui évoque les gabions employés dans la construction et le polystyrène déjà expérimenté avec une installation de rochers sonores (Skyrocks, 2010) en collaboration avec Cédric Stevens, compositeur connu sous le nom d'Acid Kirk. Rock Round Donut affecte en outre la forme d'un solide géométrique proche des volumes simples des minimalistes. C'est une structure torique, soit un tube courbé refermé sur lui-même, que l'artiste exploite aussi dans des pièces comme Open Donut (2005), Dangerous Donut (2007) ou Hexagonal Lovers (2010). « Cela renvoie, explique-t-il, à une autre de mes grandes sources d'inspiration: la musique électronique avec ses références mathématiques mais surtout ses compositions en boucle dont les répétitions visent à provoquer des effets psychédéliques. Cela a beaucoup d'importance pour moi. C'est pour la même raison que j'ai fixé sur Rock Round Donut de la poudre holographique qui, en plus de renforcer la présence de la sculpture, évoque les images que le cerveau produit sous l'effet de substances hallucinogènes. »[3]

Conformément aux stratégies environnementales du Minimal Art, Xavier Mary impose un signe sans chercher à s'harmoniser au lieu et sans explicitement manifester son travail comme un objet appartenant à la sphère des Beaux-Arts. Il s'agit d'abord d'affirmer une présence. C'est a posteriori qu'il identifie des éléments d'intégration: « Sans y avoir pensé en imaginant la pièce, je peux ainsi relever que l'Arsenal est un complexe issu du génie militaire, tout comme le gabion que ma pièce évoque et qui a été conçu au départ comme système défensif pour protéger des tirs d'artillerie. Je réalise encore que le choix d'une structure ronde tisse une série de relations au site. Elle s'intègre ainsi dans un espace de plan carré et crée des jeux des résonances avec les cercles qui marquent les pieds des arbres. J'ai aussi noté une correspondance entre la mise en forme du polystyrène et l'appareillage en moellons des bâtiments. »[4] Ajoutons encore que l'Arsenal a été conçu, à la fin du XVIIe siècle, par Vauban et que Xavier Mary a déjà fait référence à cette personnalité notamment lors de l'exposition Goedendag (Bruxelles, novembre 2007) où il avait proposé une sculpture reprenant le plan en étoile imaginé par l'architecte français.

Pierre Henrion

1. Entretien entre X. Mary et l'auteur, octobre 2011.
2. Yoann Van Parys, Commencer par le commencement, dans L'Art Même, n° 33, 4e trimestre 2006, p. 39.
3. Entretien, op. cit.
4. Idem.

Donut Vertex Color, 2011
Modélisation 3D. ©: X. Mary.

JOHAN MUYLE
NO MORE HEROES

No More Heroes, 2011
Verre, aluminium, inox poli, miroirs, moteurs électriques, 200 × 200 × 200 cm.
Hospice Saint-Gilles.

JOHAN MUYLE
NO MORE HEROES

«Le capitalisme a dévitalisé la machine et mécanisé la vitalité en la transformant en force de travail. Il a fait du triomphe de l'homme la victoire d'une rentabilité dont il est devenu la victime. Ainsi, de même que le monde tourne sur lui-même dans l'ennui répétitif de la vie absente, le génie de l'homme est entraîné à contresens et se perd en inhumanité.»[1]

Raoul Vaneigem

L'existence du Grand Hôpital, devenu l'Hospice Saint-Gilles, est attestée depuis 1229. L'ensemble actuel date des XVIIe et XVIIIe siècles. Cette reconstruction rendue nécessaire après les bombardements de 1695, remplace un complexe élevé entre le XIe et le XVIIe siècle. Un temps transformé en hospice pour personnes âgées, les bâtiments deviennent propriété de la Région wallonne qui y implante son parlement en 1998. Lieu d'accueil par le passé, l'Hospice Saint-Gilles est aujourd'hui un lieu où s'exerce la démocratie.

C'est dans l'espace parfaitement symétrique de la cour ouverte sur la Meuse que prend place l'installation de Johan Muyle. No More Heroes est visible de la route qui longe le bâtiment. L'utilisation de la lumière la rend perceptible de nuit comme de jour. Posée comme une châsse de verre accueillant les restes d'un saint Sébastien aux allures de derviche tourneur, l'œuvre prend une distance poétique par rapport au lieu. On songe au cercueil de verre de Blanche Neige, à un conte pour enfants, à la légèreté, à l'insouciance. Le buste couvert de miroirs, allié à la lumière qui darde ses rayons sur la façade, évoque une ambiance de discothèque.

À l'image de la complexité du monde, No More Heroes ne fait pas uniquement appel à ces références populaires. L'œuvre capte le spectateur comme un miroir aux alouettes pour l'amener vers une seconde lecture. Il pose un réel questionnement sur le monde. À bien y regarder, ce derviche tourneur n'est pas un homme comme on pourrait s'y attendre mais une femme. Une vidéo se substitue à la tête et nous montre une éclipse de lune en Turquie. Petit à petit, c'est une autre image qui se dessine, celle de la condition et de la place de la femme dans notre société, une femme déifiée au centre du monde, idéalisée et mythifiée par les miroirs qui couvrent son buste mais aussi une femme transpercée de flèches. On est au cœur même des préoccupations de Johan Muyle, l'humanité… une humanité déboussolée aux prises avec une civilisation mercantile.

L'image détournée du derviche n'est pas nouvelle dans le travail de l'artiste: Mon manège à moi (1991) en offrait déjà une figure décalée à tête de sculpture antique. Le vocabulaire plastique utilisé par Johan Muyle subit une réadaptation. No More Heroes est l'aboutissement d'une accumulation d'objets glanés qui, une fois rassemblés, constituent un scénario qui peut se lire de diverses manières en fonction des références de chacun.

L'artiste associe volontiers son travail à celui du cinéma d'auteur, soulignant les différents niveaux de lecture de l'un et de l'autre, les rapprochements d'images de l'un et les rapprochements d'objets de l'autre qui engendrent une nouvelle image, un autre scénario. Amoureux de l'objet, il ne cesse de le détourner pour donner vie à une nouvelle création, jouant avec les mots, provoquant des doubles sens (comme à la manière de son Plus d'opium pour le peuple, 2007), provoquant des interprétations diverses ou opposées. L'artiste intègre la musique, la lumière, la vidéo, les technologies nouvelles à son travail. Ce digne héritier du Surréalisme fonctionne dans son époque avec les moyens que celle-ci lui procure.

Johan Muyle se nourrit aussi de ses nombreux voyages à travers le monde. À cet égard, son séjour au Congo, au début des années 1990 revêt une importance capitale. Il y découvre que le processus d'association objets/images revu par le prisme de la culture africaine multiplie le nombre des significations. Ses nombreux séjours en Inde achèvent de l'éloigner d'une rhétorique européocentriste. Il s'ensuit une totale liberté de créer, en marge des courants de l'art contemporain, un refus du dogmatisme quel qu'il soit. Son langage donne un rôle essentiel au public, puisqu'il l'amène à prendre conscience des différents niveaux de lecture. Aux réponses dogmatiques, religieuses, politiques, culturelles, Johan Muyle privilégie le questionnement, le regard critique. Au spectateur d'être vigilant.

Marie-Hélène Joiret

1. Raoul Vaneigem, L'enfant dans la chambre des machines, dans Plus d'opium pour le peuple, Charleroi, 2007, p. 21.

Mon manège à moi c'est toi, 1991
Mixed media.
Photo: Marc Lander. ©: J. Muyle.

FREDERIC PLATEUS
SILVER ROCKET

Silver Rocket, 2011
Inox, 890 x 160 x 160 cm.
Maison de la Culture.

FREDERIC PLATEUS
SILVER ROCKET

Beaucoup en ont rêvé… Frédéric Platéus l'a fait: il s'est construit sa propre fusée astronautique. Il explique que la pièce «est à mettre en relation avec une réelle passion pour la conquête spatiale et plus généralement pour la communauté scientifique. Je suis particulièrement fasciné par les astrophysiciens, notamment parce qu'ils sont toujours à la recherche de quelque chose, qu'ils tentent sans cesse d'aller plus loin. Cela permet d'élargir le champ des possibles. Je pense aussi qui si je devais 'partir' et que j'avais vraiment le choix, j'utiliserais un vaisseau comme Silver Rocket. Il exprime mes fantasmes d'apesanteur, de mouvement et de vitesse. L'idée de construire une fusée m'est aussi venue en observant le bâtiment aux abords duquel j'étais invité à intervenir. La Maison de la Culture de Namur m'apparaît comme un édifice rigoureux, robuste mais aussi dynamique. Même si sa construction date de 1964, je le rattache à l'esthétique de l'Expo '58 avec l'importance que les engins spatiaux y avaient, notamment le Spoutnik du Pavillon soviétique dont l'image fait partie de notre mémoire collective. J'ai maintenant l'impression en regardant la pièce installée qu'elle modifie l'aspect du bâtiment; elle est comme un accessoire devenu indispensable.»[1]

La fascination pour les sciences exactes constitue le fil rouge d'une grande partie du travail de Frédéric Platéus. On peut y nouer des œuvres comme ses variations sur le Rubik's Cube (Plateus Bipolar, 2007; Monster Skewb, 2008…), son Virtual Cuboctahedron (2009) — un polyèdre à huit faces triangulaires et six faces carrées —, son Levitating Pad (2009) — une plate-forme en aluminium strié en damier, destinée à accueillir les exercices de lévitation auxquels se livre l'artiste qui parodie les entraînements des astronautes — ou son Ajax Revisited (2009). Cette sculpture, dessinée au départ des formes d'un modèle d'aéronef volant à grande vitesse, le X-43A Scramjet «Ajax», partage en outre avec Silver Rocket la caractéristique d'être la reproduction d'un objet préexistant. Elles sont également façonnées dans le même matériau: l'inox poli miroir. «J'aime, déclare l'artiste, l'idée que l'état 'poli miroir' constitue un stade de finition ultime, de perfection dans le traitement de la matière. Cela correspond à ma façon d'élaborer mes sculptures que je remets sans cesse sur le métier. Et, puis, il permet d'exploiter les possibilités expressives des reflets sur lesquels je travaille depuis mes premières pièces tridimensionnelles. Les miroirs donnent des volumes très francs, très purs et des effets de lumière intenses, notamment avec l'irisation des éclairages naturels ou artificiels à leur surface. Ils ouvrent aussi des espaces illusionnistes: les objets ou les personnes apparaissent ou disparaissent. On le voit bien avec 'ma' fusée qui, sous certains angles et éclairages, tend à s'effacer.»[2] On peut ici suivre Devrim Bayar qui intègre les définitions formelles des sculptures de Platéus à la tradition du Finish Fetish, mouvement né sur la côte ouest des États-Unis, à la fin des années 1960, où des artistes «puisent leur inspiration en toute liberté dans leur environnement quotidien à Los Angeles: la culture populaire, les sports en vogue (notamment le surf), les techniques artisanales (la peinture sur tôle métallique, par exemple) et les technologies de pointe (l'industrie aéronautique étant alors en plein essor).»[3]

Silver Rocket se distingue encore par l'emploi d'un matériau industriel qui, récent dans l'œuvre de Frédéric Platéus, s'accorde tout à fait à sa volonté de créer des objets high-tech aussi irréels qu'impeccables. La sculpture est en fait constituée d'éléments standards de conduit pour cheminée; seules les réductions entre les différents diamètres doivent être spécifiquement manufacturées. Elle s'inscrit dans la foulée des recherches entamées avec une série intitulée Arpanet (pour Advanced Research Projects Agency Network, l'ancêtre d'Internet) dont les premières pièces ont été présentées, en mai 2011, lors de l'exposition Pole Gry à la Zacheta National Gallery of Art de Varsovie.

Pierre Henrion

1. Entretien entre F. Platéus et l'auteur, octobre 2011.
2. Idem.
3. Devrim Bayar, Frédéric Platéus: odyssée de l'espace, dans Frédéric Platéus. Document Evidence, Liège/Paris, 2010, p. 86.

Arpanet, 2011
Inox, dimensions variables.
Photo et ©: F. Platéus.

LEOPOLDINE ROUX

OVERFLOW LA DAME AU COCHON

Overflow. La dame au cochon ou
Félicien Rops. Color Suicide, 1898, 2011
Laque et polyuréa sur mousse polystyrène,
190 × 90 × 50 cm, 115 × 11 × 40 cm,
20 × 10 × 9 cm, 85 × 70 × 30 cm.
Collaborateur: Kim Cruyplandt.
Musée Félicien Rops.

LÉOPOLDINE ROUX
OVERFLOW
LA DAME AU COCHON

L'œuvre en quatre parties est installée sur la façade du Musée Félicien Rops, un ancien hôtel de maître de la première moitié du XVIIIe siècle situé rue Fumal, une rue étroite du Vieux Namur, non loin de la maison natale de l'artiste. La façade se trouve dans l'axe de la rue Ruplémont qui offre le recul nécessaire pour appréhender le bâtiment sur toute sa hauteur.

«Une nuit d'orages grondants, Félicien Rops se suicide dans son atelier à Essonnes. C'était le 23 août 1898. Il fut retrouvé la tête plongée dans un sceau d'acétate teinté de rose. Paul, son aîné dira 'Quelle plus belle mort aurait-il pu avoir… l'union ultime entre l'artiste et sa matière a été consommée… papa a pêché par fidélité à en mourir d'extase'.»[1] (L. Roux)

Overflow. La dame au cochon est issue de la confrontation inattendue de l'artiste avec la puissante personnalité de Félicien Rops associée au lieu, une rencontre contre-nature entre deux univers que presque tout oppose: d'un côté le monde «rose bonbon», coloré et ludique de Léopoldine et de l'autre, l'imaginaire sulfureux, d'une sensualité sombre et obsessionnelle de Rops. Comme l'eau et le feu, cette rencontre ne pouvait manquer de produire quelques étincelles: ce sera ce récit fantasmé de la mort de Félicien Rops, prolongement d'une série de collages-hommages, intitulée Color Suicide. Le texte de la Note d'atelier 30911, écrit à la main, figure au dos d'une carte postale représentant Rops avec une tache de peinture à la place de la tête, mise à la disposition du passant à l'intérieur du musée.

À l'extérieur, l'œuvre est constituée de quatre éléments, accrochés à différents endroits de la façade. Masses sculptées aux formes rebondies, tout en courbes, elles sont recouvertes d'une couche de polyuréthane pulvérisé et de laque, donnant à leur surface rose l'aspect luisant et onctueux de la couleur fraîchement sortie du pot. Elles se présentent comme d'énormes coulées de peinture, accrochées à la façade comme si elles étaient tombées du ciel.

Overflow… s'inscrit dans le cadre des préoccupations personnelles de Léopoldine Roux qui développe depuis plusieurs années un travail où la couleur s'émancipe du champ de la peinture, s'affranchit du tableau dont elle déborde en se déversant sur le monde réel: celui des objets, des choses, celui des images, celui de l'espace public. Pour illustrer cette démarche, on peut citer les sculptures de la série Big Escape où elle pose sur le châssis d'une toile retournée face au mur, une forme de polyuréthane coloré qui représente une coulée de peinture, laquelle semble à la fois déborder et s'échapper du tableau. Dans une série plus récente, Morphic Cubes, la coulée de polyuréthane vient napper un bloc formé de petits tableaux empilés, comme de la crème sur une pâtisserie. Ailleurs, la sculpture se présente de manière autonome et prend des formes arrondies et aplaties, comme de grands galets évoquant tout à la fois les expansions de César, les agrandissements/ramollissements de Claes Oldenburg mais aussi les courbes organiques de la sculpture moderne des années 1930–1940 (Brancusi, Arp, Moore…).

Dans l'une de ses notes d'atelier, Léopoldine Roux évoque les «enfants de Donald Judd et Andy Warhol» dont elle se sent faire partie, les héritiers du Minimalisme et du Pop Art. Et, en effet, ses œuvres qui se présentent comme des objets ou des interventions sur le réel en mobilisant les codes de la culture pop (couleurs «flashy» etc.) l'inscrivent dans le prolongement du Pop. Toutefois, chez Léopoldine Roux, il est toujours question de peinture. Ses formes colorées ne renvoient pas à la société de consommation mais à la peinture elle-même: elles représentent des coulées, des taches ou des traces de peinture. «Je dois être obnubilée par la tache de couleur, la salissure… je m'en libère en la sacralisant et lui allouant des attributs de beauté, de sacré, d'éclats, de délicatesse et d'harmonie.»[2] Chez elle, la peinture est libérée du tableau sans pour autant se trouver reléguée à l'écart de ses préoccupations. Elle reste omniprésente dans son travail où elle se manifeste en inspirant les formes et surtout à travers la couleur: des couleurs vives, dont l'intensité pop dissimule en partie ce que ces œuvres recèlent d'intimité délicate et de profondeur poétique. Parmi celles-ci, le rose apparaît comme une de ses favorites: un rose «bonbon» ou «barbe à papa» à la fois sensuel et ingénu, ludique et gourmand, un rose «barbie», a priori assez éloigné du rose «chair», celui de la dame au cochon, du Pornokrates de Rops.

Or, ici les deux mondes vont se rejoindre. Dans l'œuvre présentée à Namur, le formalisme de Léopoldine Roux semble comme contaminé par l'imaginaire érotique de Félicien Rops. Les formes en rondeurs de ses sculptures se sexualisent. Elles se féminisent discrètement, renvoyant ainsi à une certaine image de la femme véhiculée par l'œuvre du maître: «La femme chez Rops est alanguie, lascive, matière souple et langoureuse, épaisse, puissante, allégorique… mais fatale! Funeste désir qui trouble l'homme aux aguets.»[3] Plus étonnant encore, la figure virile du peintre «étalon baudelairien, des paradis terrestres gorgés de testostérone»[4], induit une dérive masculine du formalisme: les formes s'allongent en d'improbables évocations phalliques! On se trouve dès lors face à un jeu sur l'ambivalence sexuelle qui n'est pas sans rappeler certaines œuvres de Louise Bourgeois et qui confère à cette intervention dans l'espace public une place tout à fait singulière dans l'œuvre de Léopoldine Roux.

Maxime Longrée

1. Léopoldine Roux, Note d'atelier 30911, Bruxelles, 2011.
2. Léopoldine Roux, Note d'atelier 2472010, dans Put on a Happy Face, catalogue de l'exposition Peintures, Lucien Schweitzer Galerie, Luxembourg, 2010, p. 22.
3. Extrait d'une lettre adressée par Léopoldine Roux à Mme Véronique Carpiaux, Conservatrice du Musée Félicien Rops.
4. Léopoldine Roux, Note d'atelier 30911, op.cit.

Morphic Cube, 2009–2011
Polyuréthane, pigments et vernis sur toile et bois, 32 x 25 x 14 cm.
Photo et ©: L. Roux/On the Rocks Productions.

FABRICE SAMYN
ECLIPSE

Éclipse, 2011
Longue vue panoramique détournée
de son usage initial par un système de
lentilles et miroirs, H: 166 cm, Ø 120 cm.
À l'angle de la rue Basse-Marcelle
et de la rue Saint-Loup.

FABRICE SAMYN
ECLIPSE

À l'angle de la rue Basse-Marcelle et de la rue Saint-Loup se trouvent un banc, des cafés et quelques terrasses encore ouvertes en ce début d'automne ensoleillé. L'endroit est animé et l'environnement historique; celui du cœur d'une ville qu'une volonté commune semble avoir voulu prémunir des dommage du temps. Un chef-d'œuvre de l'art baroque, l'Église Saint-Loup, est érigé à nos côtés et, au loin, là où la perspective conduit notre regard, se dresse la Cathédrale Saint-Aubain, deux édifices phares de la ville de Namur, célébrant chacun à leur époque la présence divine et le génie humain.

C'est ici que Fabrice Samyn a choisi d'installer sa «longue vue»; dans cet espace où les temporalités se croisent, celle de la ville, de ses monuments et celle de l'expérience artistique qui se déroulera aussi dans le temps avec son passé, son futur et son présent. L'œuvre est née de son implantation. Et pourtant! Pas de point de vue vertigineux, ni de panorama à l'horizon infini. Une longue vue peut-elle exister dans ce contexte? Peut-elle prendre sens hors de l'idée que nous nous faisons d'un paysage à contempler?

L'Éclipse de Fabrice Samyn interpelle. Elle est comme une trouvaille surréaliste que nos modes de vie urbains ont la plupart du temps bannie. La longue vue est pointée vers la flèche de la Cathédrale Saint-Aubain. Que peut-elle réserver à notre curiosité? Le visiteur s'avance avec l'idée de plonger son regard au loin et d'y découvrir quelques chose de neuf qui lui avait jusqu'alors échappé. Le regard routinier qui pense pouvoir devancer l'expérience est pris de court: c'est un iris et une pupille que renvoie l'objet. Yeux dans les yeux, c'est notre propre œil qui nous regarde. Une longue vue vécue d'ordinaire comme un moyen d'approcher le lointain, donne accès à un autre monde, celui de l'intime et de l'imaginaire. L'horizon toujours insaisissable se métamorphose ici en infini proche. Quelle est cette proximité? Étrangement, comme un puits insondable, le dedans une fois expérimenté paraît encore plus retiré, plus profond que le dehors.

Éclipse s'insère dans une réflexion plus large de l'artiste sur les données de nos perceptions, de notre présence à l'image et dans notre environnement. La perspective inversée utilisée dans les icônes, et plus précisément dans celles du Russe André Roublev, l'a à cet égard fortement intéressé. Une de ses particularités est de diriger le point de fuite vers le spectateur plutôt que de l'en éloigner. L'icône ouvre ainsi un autre espace — jamais assigné ni circonscrit — qui est celui de la relation dialogique avec le «je» qui regarde. Elle nous rappelle de ne plus «penser à première vue» mais de nous plonger au cœur du mystère de l'Être. Il n'est pas neuf d'évoquer que l'œuvre de Fabrice Samyn se rapporte à l'histoire, comme un récit qui noue avec ce qui est antérieur et avec ce qui vient, mais je pense qu'une certaine dramaturgie le lie plus spécifiquement à certains maîtres anciens. La réponse incroyablement moderne que donne Le Caravage au clair-obscur offre un écho particulier à l'œuvre de l'artiste belge. Le Caravage ne laisse pas le spectateur au repos. Par une utilisation unique de la lumière et des couleurs obscures, ses toiles empiètent sur le «corps-œil» du regardeur et le livre au «point de fuite sublime» de l'espace infini. Une onde se propage du dedans vers le dehors et vibre de la résonnance de ce qui est vu. Fabrice Samyn interroge avec les moyens qui lui sont propres — perspective, lumière, miroir… — la frontière entre l'extériorisé et l'espace incorporé. Une coprésence s'installe, engagée. Je suis un corps dont les yeux regardent par opposition au regard désincarné que nous posons habituellement sur les images; «Le corps voyeur devient le corps visible»[1] dont parle Merleau-Ponty.

Les œuvres de Fabrice Samyn paraissent simples. Elles le sont dans leurs formes mais plus rarement dans leur dispositif. Globe de verre animé par une architecture d'ombres, toile retouchée, sabliers brisés ensevelis sous le sable, danse de lumière survolant une patène d'église… ces pièces convoquent bien souvent les sciences cosmologiques et mathématiques proches d'une certaine esthétique baroque. Des analogies sont créées à partir d'objets ou de manifestations rencontrés au quotidien qui ont perdu leur valeur de symbole. L'artiste tient à la matérialité de l'œuvre même s'il s'agit d'en invoquer pour nous le versant immatériel et poétique.

Éclipse rejoint les thèmes de prédilection de Fabrice Samyn par la relation qu'elle noue entre le visible et les manifestations d'une invisible immanence. L'artiste opère, dans ses sculptures comme dans ses peintures, par glissement aussi bien spatial que temporel. Le temps s'y trouve efficacement et naturellement impliqué, un temps fluide prêt à s'inverser à tous moments à la manière de notre regard dans la longue vue. Un bref instant dans le récit de notre vision, l'artiste a suspendu la distinction entre extérieur et intérieur, loin et près, macrocosme et microcosme. Par un geste minimal simple et décalé, il est parvenu à attirer notre attention sur les lisières internes, constitutives de nos perceptions.

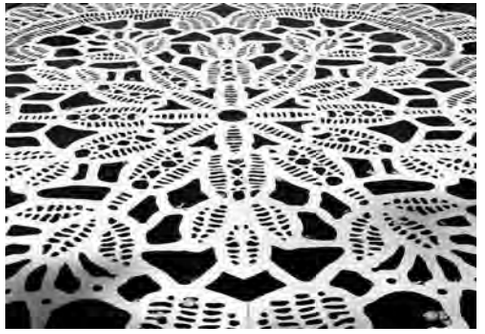
Wivine de Traux

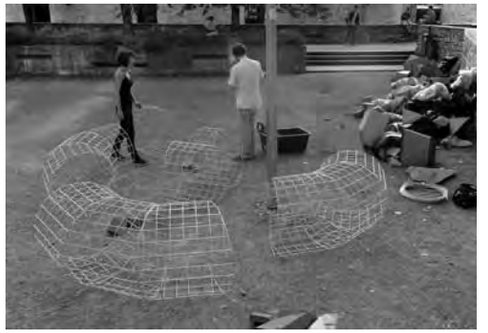
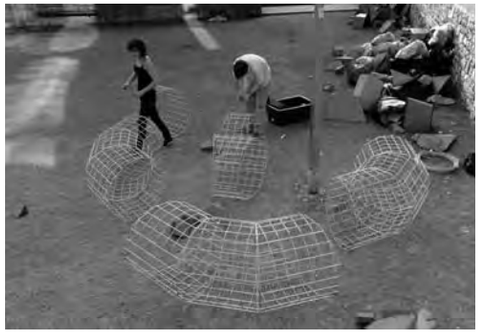
1. Maurice Merleau-Ponty, L'œil et l'esprit, Paris, 1963, chapitre II.

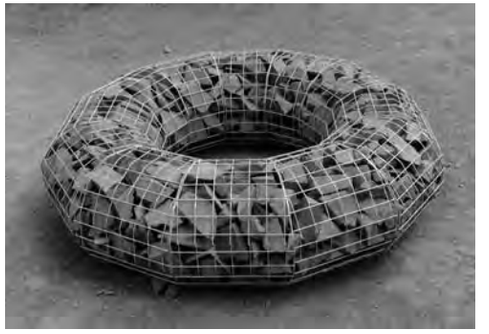
All the Time We Are, 2010
Verre argenté et hêtre, 100 x 50 cm.
Courtoisie Fabrice Samyn et Sies + Höke, Düsseldorf. Photo: Achim Kukulies.

MONTAGE

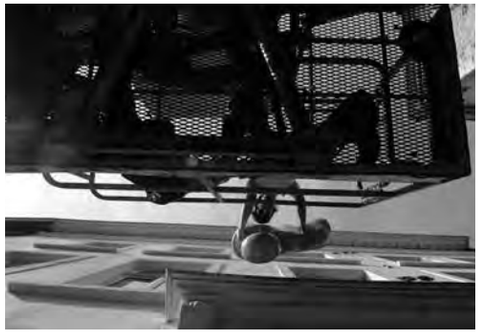
ART
PUBLIC
NAMUR
29.09
»06.11
2011





Musée
cier



Musée

INDEX

Avant-propos 5
Introduction ..... 6 – 7
Charley Case & David Demazy ..... 8 – 11, 46 – 47
Isabelle Copet ..... 12 – 15, 48 – 49
Michael Dans. ..... 16 – 19, 50 – 51
Emilio López-Menchero ..... 20 – 23, 52 – 53
Xavier Mary ..... 24 – 27, 54 – 55
Johan Muyle ..... 28 – 31, 56 – 57
Frédéric Platéus ..... 32 – 35, 58 – 59
Léopoldine Roux ..... 36 – 39, 60 – 61
Fabrice Samyn ..... 40 – 43, 62 – 63

Ce catalogue est édité dans la foulée de l'exposition Art Public Namur (du 29 septembre au 6 novembre 2011) sous commissariat de la Commission des Arts de Wallonie (CAW).
Pour toute information:
Dominique Navet, CAW
2, place Joséphine-Charlotte,
B-5100 Jambes – 081 32 13 95
http://commission-des-arts.wallonie.be
info-commissiondesarts@wallonie.be
Conception et coordination:
Pierre Henrion, p.henrion@ulg.ac.be

Photographie: Guy Focant (SPW) sauf p. 11 (Photo et ©: Ch. Case) et mention contraire dans la légende de l'image.
Graphisme: Donuts
Impression: Snel Grafics sa
Editrice responsable:
Danielle Sarlet,
Secrétaire générale f.f. du SPW,
2, place Joséphine-Charlotte,
B-5100 Jambes
Dépôt légal: D/2011/11802/61
ISBN 978-2-8056-0046-3