

**attitudes
n o r d**

**Anne Denis
Bruno Dumont
Pierre Garel
Aïda Kazarian
Laurent Tixador
Robin Vokaer**

attitudes

n o r d

Six artistes de Belgique et du Nord exposés au Sud

par **Degrés d'attitude**
art contemporain

Du 3 au 25 juillet 1998
La Friche La Belle de Mai
41, rue Jobin 13003 Marseille

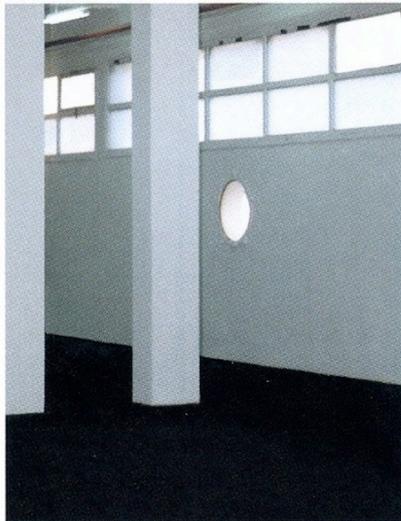
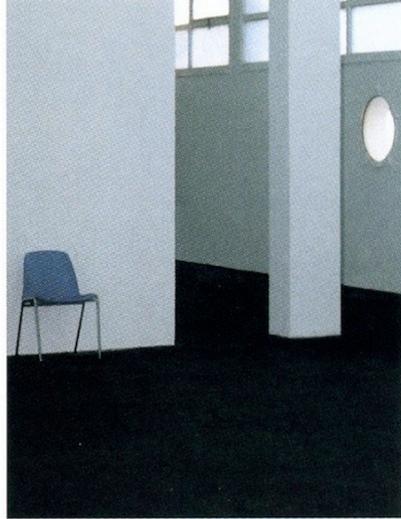


Photo Elio TISI

LA COMMUNAUTÉ FRANÇAISE DE BELGIQUE / WALLONIE-BRUXELLES exerce, dans la Belgique fédérale, des compétences d'état dans les matières culturelles, l'enseignement, la recherche, l'audiovisuel, la jeunesse, la santé et les affaires sociales.

Nombreux sont les Wallons et les Bruxellois qui s'illustrèrent aux quatre coins du monde. Mais, c'est avec la France que notre Histoire a été, à certaines périodes, intimement mêlée, que les échanges sont les plus intenses et débouchent sur une prodigieuse efflorescence artistique.

Des expositions, telles que *Paris-Bruxelles*, *Verhaeren un musée imaginaire*, *Rodin et la Belgique*, *Rops au temps des crocodiles*, présentées à Paris l'an dernier, attestent que l'intense courant d'échanges entre les créateurs des deux pays, ne date pas d'aujourd'hui.

Cette communauté de quatre millions et demi d'habitants a été le berceau du Symbolisme et un vivier du Surréalisme. Magritte, Paul Delvaux, Maeterlinck, Paul Nougé, Michel de Ghelderode, Henri Storck et André Delvaux ont été des phares artistiques internationaux.

Aujourd'hui, les plasticiens : Bury, Folon, Alechinsky ; les auteurs : Eugène Savitzkaya, Jean-Philippe Toussaint, Amélie Nothomb, Jacqueline Harpman, Philippe Blasband notamment ; les cinéastes : Chantal Akerman, Gérard Corbiau, Jaco Van Dormael, Luc et Jean-Pierre Dardenne et Alain Berliner ; les bédéïstes tels Schuiten et Peeters « enfants » d'Hergé ainsi que bien d'autres artistes comme Michèle-Anne de Mey, Patrick Corillon, Johan Muyle, Didier Vermeiren, Véronica Janssens, Michel François, dans des genres différents, témoignent d'une exceptionnelle créativité en Wallonie et à Bruxelles.

Pour notre Communauté, la France est un partenaire prioritaire. Le partage de la langue, de la culture et la proximité géographique expliquent déjà, à eux seuls, le foisonnement des partenariats spontanés.

Parmi les états fondateurs de l'Europe, la France et la Communauté française de Belgique appartiennent à l'espace culturel francophone. Cette singularité fait qu'ils défendent avec vigueur leur attachement à l'exception culturelle, ce qui les rapproche encore davantage et génère des collaborations spécifiques.

Aujourd'hui nos deux gouvernements ont largement dépassé le stade des échanges et élaborent leur coopération en concertation sous forme de coproductions et d'interpénétrations de leurs espaces culturels.

Nos deux pays, confrontés aux mêmes défis sur les plans national et international, sont des partenaires naturels unis par des responsabilités, des objectifs, des intérêts communs, tant politiques qu'économiques et culturels. Nous en avons tous les jours le témoignage. *Attitudes Nord* en est une parfaite illustration.

Geneviève François-Masquelin

Conseiller culturel auprès de la Délégation
de la Communauté française de Belgique / Wallonie-Bruxelles à Paris

Anne Denis

Cette vingtaine d'images photographiques issues de foules s'accolent ou se séparent, tendent à faire bloc tout en se singularisant. Il s'agit, confusément, d'approcher la personne humaine, de révéler, depuis la chair, depuis l'épaisseur - et non à partir de traits expressifs - comment un être humain fait sens, comment, à travers l'anonymat, à travers la fluidification des traits distinctifs, un certain nœud d'humanité persiste et s'impose, en bloc.

Donc, d'un visage faire une face, où puissent se nouer l'appartenance à l'espèce humaine et un désir d'individualité.

En retour : une foule d'existences peu distinctes et pourtant singulières, une foule de personnes - devenue une foule d'images - qui obligerait le regard à un équilibre entre le balayage et l'attention pour chaque portrait, entre généralité et singularité.

Anne Denis

Des individus à peine identifiables, des identités littéralement dissoutes, une sorte de degré zéro de l'humain, tels sont les attributs de ces visages dépourvus de toute singularité (Anne Denis). Le processus d'effacement et d'érosion auquel ces visages ont été soumis constitue une forme de laminage de tout ce qui fait relief chez le sujet. L'opération en question consiste à photographier une foule, puis à isoler sur la pellicule un visage que l'on agrandit jusqu'à le rendre méconnaissable. Si l'agrandissement du visage sélectionné simule un rapprochement du spectateur et du sujet de la représentation, il provoque en réalité un éloignement. Plus on s'approche de l'individu, plus il s'éloigne, s'étiole et disparaît dans la matière photographique. Si proche de l'autre, mais si loin de tout ce qui le caractérise en tant qu'individu, telle pourrait être la devise de ces images. Au regard de cet impératif catégorique de la mise à distance, sous le coup duquel se trouve le visage d'autrui, la photographie est impitoyable.

Vincent Lavoie



Anne Denis. *Têtes*. Photographies. (De 40 x 40 à 70 x 70 cm). 1994.
(Photo DR)

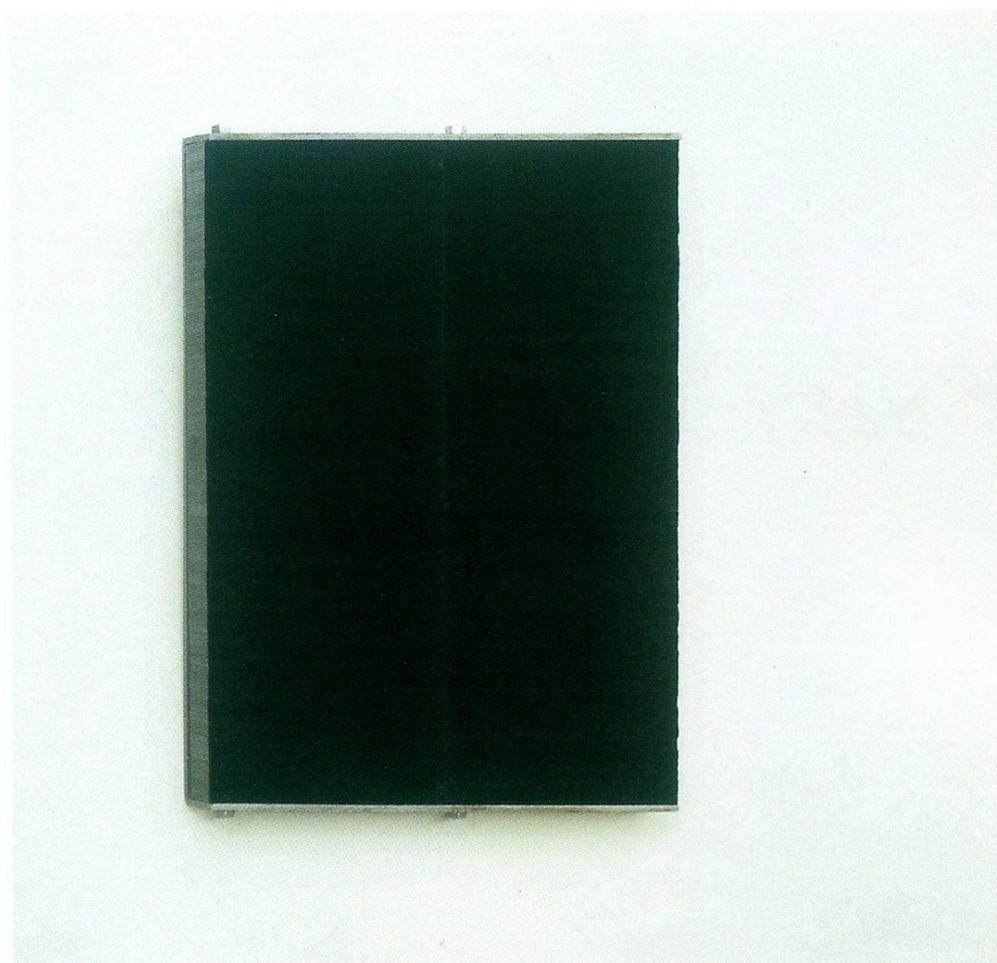
Bruno Dumont

(...) L'œuvre de Bruno Dumont ne s'apparente pas à une stratégie théorique visant le concept d'art en soi. Pas plus qu'elle ne s'appuie sur une lecture historique et référencée de l'évolution de la sculpture et de la peinture. D'une manière ouverte, elle invite cependant à se positionner dans l'ambiguïté du lieu de l'œuvre. L'être-là s'affirme ici, comme présence au monde. Cette présence se décline et revêt plusieurs aspects. Elle est en premier lieu liée au temps du faire, à celui de l'ouvrage et du plaisir à œuvrer qu'elle engendre. Mais par-delà le temps du faire, le propos formel mais non formaliste, l'approche poétique ou métaphorique, mimant et défiant le recours à l'image, contribuent à cette présence et ce rapport au réel inscrits dans le lieu de l'œuvre.

En posant comme sujet de son œuvre l'œuvre même, Bruno Dumont embrasse et contourne un complexe tissu de relations. A partir de caractéristiques plastiques évidentes, d'investigations sur la forme et les matériaux, sur le rapport de la sculpture à son espace, de la peinture à son support et au mur, les connexions se démultiplient. Confortée par nulle autre logique que celle de l'arbitraire ou de la nécessité, l'œuvre se projette dans un lieu à voir et à penser. Dans ce lieu sensible, les possibles appréhensions, toutes justifiées mais non suffisantes, s'entremêlent. Bruno Dumont ne cesse de déplacer les catégories, de les contourner. Il offre des possibilités de compréhension de son travail dans un réel, en dehors de tout dispositif d'assimilation. Les approches historiques ou descriptives ne suffisent à établir le statut de la sculpture ou de la peinture. Celles-ci existent par l'incidence de la forme et du sens, dans un temps et un lieu précis. Elles déterminent ainsi leurs propres dimensions, dans leur échelle et dans le temps, grâce à une coïncidence toujours renouvelée de l'œuvre et du regard. Les points d'accroche sont protéiformes, instables et discontinus. Pourtant, de ces alternatives, l'œuvre reconnaît sa réalité formelle et accepte sa dimension conceptuelle.

Le lieu de l'œuvre est ici rendu sensible, car en constant déséquilibre. En parcourant cette ligne elliptique, inscrite au plus profond de l'œuvre et qui se développe dans une continuelle extension, recentrant le regard et piégeant dans le même temps le discours. Bruno Dumont laisse parfois affleurer avec plaisir quelques indescriptibles indices sur la nature de l'œuvre et sur le lieu même de son origine et de son existence.

Arnaud Céglarski



Bruno Dumont. 21 x 29,7. Acier et lames de cutter. 1991.

(Photo Éric Lebrun)

Pierre Garel

Il m'est difficile de nommer ce que je fais. Ni peintures, ni sculptures, ni installations. J'entre en contact avec le monde qui m'entoure principalement par le biais de surfaces - celles de la carte routière, du trottoir ou des murs d'une ville, du journal ou du plan de travail - et mes travaux en sont des équivalents. Je m'intéresse aux étendues et j'aborde ce type d'espace par le biais de la cartographie, par l'utilisation de surfaces maculées de taches auxquelles quelques indices donnent une échelle plus vaste, en font des fragments géographiques de lieux imaginaires. Ces indices ont progressivement pris l'allure d'une ponctuation assez péremptoire, presque agressive, qui s'impose en tension avec la quiétude des champs colorés. J'utilise la couleur jaune pour marquer des surfaces et parfois pour évoquer le désert et sa lumière.

En 1995, l'intérêt pour le désert s'est focalisé alors sur le thème de la mer d'Aral, qui, nous le savons, s'assèche, disparaît peu à peu de la surface du globe, d'où cet intérêt progressif pour des situations de désertifications. La pièce *Mer d'Aral, suite et fin, etc.* a été réalisée dans cet esprit : des bacs contiennent des solutions liquides qui s'évaporent lentement.

Mon travail s'oriente de plus en plus vers l'installation mais n'en conserve pas moins un esprit très pictural, pour trois raisons principales : l'espace réel abordé par un travail « plan » ou à faible relief, mettant en relation le mur et le sol, le traitement de la couleur, et la manière de composer.

Après la série des *Variations sur une violence redoutée* (1996), où j'évoque un terrain vague jonché de déchets de la lisière sud de Lille, je me focalise, en 1997, sur le Portugal et Lisbonne en particulier.

Des lieux de ce pays apparaissent de différentes manières : par des objets récupérés sur place et directement insérés (détritus, imprimés, pavés...), par des images photographiques (pavés encore, mais aussi sols naturels), par des matériaux explicites (céramique blanche, huile d'olive...) que seule l'utilisation particulière sauve du cliché culturel et enfin par des dispositions sérielles qui, de façon plus intime, découpent l'espace et le temps en écho avec mon vécu au travers d'endroits divers. La pièce *Barragem 1* est liée, mais très indirectement, aux nombreux barrages du Portugal intérieur : retenue d'eau canalisée, assèchement en aval...

Je tiens à ce que le spectateur ait la place pour évoluer dans ces surfaces, l'opportunité d'y entrer et d'en sortir à sa guise, par le regard, la pensée ou parfois physiquement. Ce qui ne signifie pas qu'elles sont toujours faciles d'accès. Je cherche peut-être à présenter des étendues chargées de l'inquiétude que j'ai à les vivre et à les savoir éphémères.

Pierre Garel



Pierre Garel. *Double lieu (Lisboa)*.
Acrylique sur acier et photographie. 50 x 105 x 8 cm. 1997.
(Photo Pierre Garel)

Aïda Kazarian

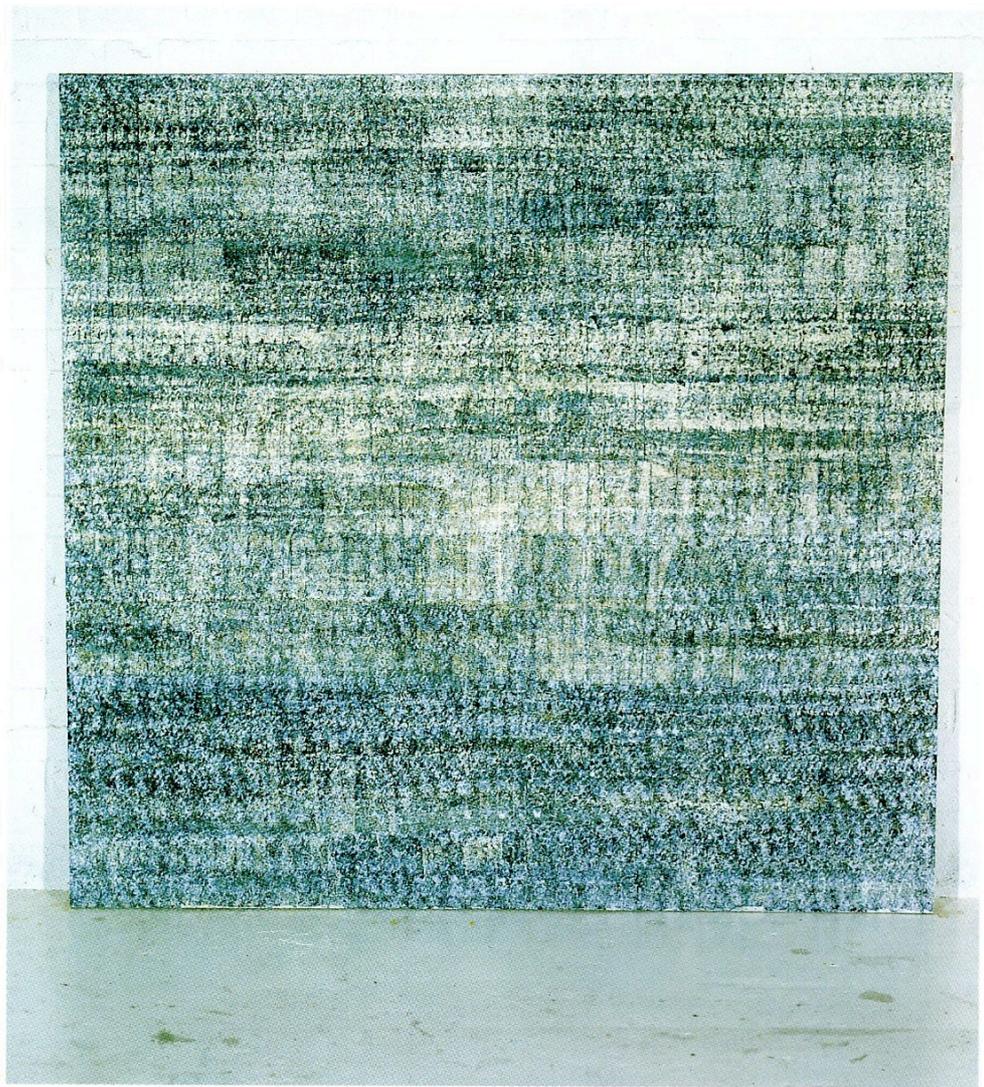
Pressées méthodiquement sur le support en une enfilade de gestes partant généralement de gauche à droite puis de haut en bas et de droite à gauche, les éponges iront porter leur empreinte colorée sur ces grandes plages carrées. Une même trace apparaît moult fois, mais elle se métamorphose par la force ou la légèreté du contact, par la densité du pigment. Ce rythme, cette démarche régulière, font songer à une tisserande sur son métier.

Le treillis de couleur ainsi posé ne cache pas le fond : il le voile, l'illumine, ou se perd dans celui-ci. Il accueille de surcroît quelques coulées de peinture, de tonalité parfois contrastée mais qui lui confère ça et là un fragment de trame. Ces éléments jouent en transparence les uns avec les autres : dans les fines toiles synthétiques, l'ombre du châssis se profile derrière la couleur posée ton sur ton. D'autres supports ont attiré ces mêmes recouvrements : des feuilles de plomb et, plus récemment, des anciens tissus, des miroirs... Toujours pas à pas, en une exploration constante, le fond est revêtu du gilet vibrant que constituent ces empreintes juxtaposées.

L'artiste avait posé ses premiers pas en peinture sous le signe du nu qu'elle faisait naître de frottis légers sur la toile, sans se préoccuper outre mesure du dessin. Puis, le paysage est venu engloutir le nu et lui-même s'est dilué dans l'espace de la matière picturale. Ce retrait progressif du sujet de la toile s'est conjugué à un effacement de l'acte lui-même de peindre : le pinceau a cédé la place à l'éponge, un peu comme si le peintre, abandonnant son outil habituel, se refusait toute inscription particulière, individuelle, dans une œuvre où il se répand alors plus anonymement, mais plus largement, plus universellement peut-être.

Anne Hustache

L'atelier d'Aïda (extraits). Septembre 1997.



Aida Kazarian. *AK 96 TV 160.7*. Huile sur toile de lin. 160 x 160 cm. 1996.
(Photo Luc Schrobiltgen)

Laurent Tixador

Par *Petits Jardins*, Laurent Tixador envisage le territoire comme un lieu que l'on cherche à défendre à tout prix du regard et du passage. Ce sont autant de zones qui renferment les couleurs, les habitudes et les jalousies de leurs habitants et qui, au-delà des guerres de voisinage, portent en elles tout ce qui nous pousse à la violence et au nationalisme.

Photographies fantasmatiques, *Petits Jardins*, *Petits Soldats*, révèlent des lieux parfaits dans lesquels on concentre égoïstement son bonheur.

Robin Vokaer

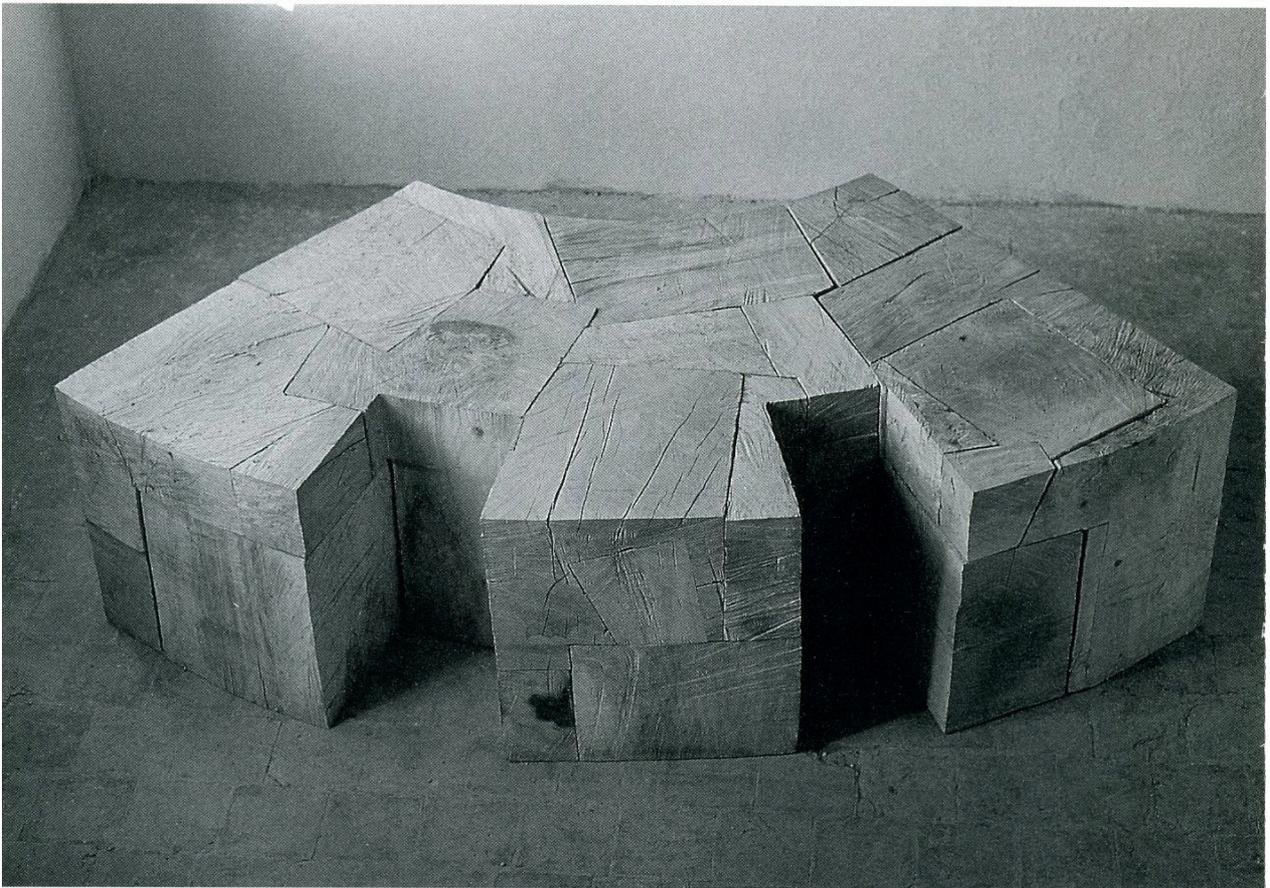
(...) A la fois rude et solidement pensée, la poétique de Robin Vokaer est indissociable de la connaissance profonde des matériaux choisis - pierre et bois - et d'un séjour qu'il fit dans les Avins en Condroz, participant à la réalisation d'œuvres in-situ. Ce séjour lui a donné le goût de ces pièces abstraites qui, bien qu'elles soient conçues pour l'intérieur, paraissent illimitées. C'est qu'il s'agit d'une abstraction... concrète, nourrie d'une réflexion en profondeur sur l'espace et de rêveries sur le patrimoine architectural. C'est une œuvre habitée qui doit la chaleur de sa présence à une sorte de logique poussée entre le matériau, la pratique du sculpteur et la ligne esthétique. *« Le volume, confie Vokaer, n'est jamais creux. Il est composé de différents éléments qui s'imbriquent de telle façon que la construction de la pièce se lit en surface. Les jeux de surfaces sont les reflets de l'organisation intérieure. La dynamique vient du centre de la sculpture, de son architecture intime, toujours à explorer. »*

(...) Mariant avec bonheur des valeurs contradictoires comme la monumentalité du volume et le « chant » des surfaces, la rigueur de la construction et la sensualité des matériaux, la simplicité géométrique et la pondéralité de pièces dont il se plaît à fausser l'aplomb, Vokaer se situe dans une conception de la sculpture qui flirte avec l'élément architectonique bien que les formes définies soient imaginaires.

(...) Il n'est pas indifférent de savoir qu'il s'inspire toujours de croquis pré-alables jusqu'à ce qu'une idée s'impose et finisse par se couler dans le matériau qui lui convient le mieux.

(...) *« Il n'y a dans ce que je fais aucune tentation baroque, de désir de suggérer ce qui n'est pas. Je ne tiens pas à tourmenter les volumes pour donner l'illusion de quoi que ce soit mais à conserver la vérité des matériaux et des lois physiques auxquelles ils obéissent. D'où ce répertoire de formes simples qui est le mieux à même de mettre en valeur les qualités particulières du bois ou de la pierre et de s'ouvrir à la lecture d'autrui. »*

Danièle Gillemont
Le Soir. 12 mars 1997.



Robin Vokaer. *Sans titre*. Saule, érable, peuplier. 240 x 130 x 70 cm. 1995.
(Photo DR)

Avec le soutien

De la Direction Régionale des Affaires Culturelles
Nord-Pas-de-Calais

De l'Ambassade de France à Bruxelles

De la Délégation de la Communauté française
de Belgique / Wallonie-Bruxelles

Du Conseil Général des Bouches-du-Rhône

De la Caisse d'Épargne Provence-Alpes-Corse

De la Friche La Belle de Mai

De la SNCF - TGV Méditerranée

De l'imprimerie Robert - Horizon Photogravure

Du restaurant *Chez Soi*
5, rue Papère 13001 Marseille ☎ 04 91 54 25 41

Du restaurant *Le Verre d'eau*
9, rue Rocca 13008 Marseille ☎ 06 12 26 27 26

De Mme Anne-Marie Richebé, du gîte *Le Petit Causeran*
84320 Entraigues ☎ 04 90 32 50 64



Degrés d'attitude
art contemporain