Collection
États d'âmes d'artistes

Arts et Lettres
Robert Paul

&

Espace Art Gallery
Jerry Delfosse

présentent

Les billets d'art de François Speranza

Historien de l'art

Recueil n° 3

2014

(Onze artistes peintres et sculpteurs)

Les Éditions d'Art EAG

Collection
États d'âmes d'artistes

Les billets d'art de François Speranza

Historien de l'art

Les Éditions d'Art EAG

Arts et Lettres
Robert Paul
Éditions sous format informatique
http://artsrtlettres.ning.com

Espace Art Gallery
Jerry Delfosse
Éditions sous format papier

Rue Lesbroussart, 35
1050 Bruxelles Belgique
www.espaceartgallery.eu

Crédits photographiques
Toutes les photos sont de © Espace Art Gallery

Sauf les deux vues dans l'église de Saint-Geoire-en-Valdaine (38)
qui sont de Leslie Berthet-Laval

ISSN n° 2406-4165

© Les Éditions d'Art **EAG**
Ont pour dessein
L'**É**veil à l'**A**rt comme **G**raal

Toute reproduction ou représentation
même partielle par quelque procédé que ce soit
est strictement interdite sans le consentement
au préalable de l'éditeur.

Le logo Arts et Lettres appartient exclusivement à Robert Paul
en tant que fondateur et administrateur général du réseau Arts et Lettres.

© 2016 Les Éditions d'Art EAG

Liste des artistes

2014

*

Leslie Berthet-Laval
Alfonso Di Mascio
Gert Salmhofer
Clara Bergel
William Kayo
Florence Penet
Marc Laffolay
Stephan Gentet
Mireille Printemps
Jacques Donnay
Leonard Pervizi

*

LESLIE BERTHET-LAVAL OU LE VERTIGE DE L'ANGE

L'Année 2014 s'ouvre par une très belle exposition intitulée **DIFFÉRENTS REGARDS SUR L'ART : PEINTURES ET SCULPTURES**, qui se tient dans le cadre du **26EME ANNIVERSAIRE D'ALZHEIMER BELGIQUE ASBL**, du 15-01 au 02-02-14 à l'**ESPACE ART GALLERY** (Rue Lesbroussart, 35 à 1050 Bruxelles).

Cette exposition nous invite à découvrir l'œuvre de Madame **LESLIE BERTHET-LAVAL**, une peintre française qui nous propose une vue personnelle d'une des plus hautes dimensions du surnaturel : celle de l'**ange**.

Par tous les siècles et dans toutes les cultures, la figure de l'**ange** a servi d'intermédiaire invisible entre l'humain et le divin, par le biais de formes les plus inattendues.

Le thème de l'**ange** se décline chez LESLIE BERTHET-LAVAL d'une façon qui abandonne le discours mythologique classique pour aborder les méandres d'une mythologie personnelle, laquelle comme toute mythologie qui se respecte, transforme le récit initial pour le restituer à mesure des fluctuations de son vécu et de sa sensibilité.

La signature de l'artiste se retrouve dans une écriture virevoltant dans un méandre labyrinthique à la géométrie axée principalement sur le module du cercle tantôt abouti, tantôt inachevé. Au centre de cette écriture faussement confuse et festive, la figure humaine évolue dans un cinétisme personnel, scintillant de mille couleurs, dans lequel les personnages se perdent et ressuscitent, émergeant du trait, conçus comme une infinité de sillons, à partir desquels la figure s'incarne dans son propre volume (**MES ANGES** - huile sur toile - 260 x 165 cm).

Cette communion entre trait et matière se perçoit surtout dans ce **diptyque**

représentant un personnage en mouvement (panneau de gauche), répondant à un cheval bondissant (panneau de droite). Cette œuvre est une invocation au mouvement à l'intérieur duquel le trait, assurant la viabilité de l'action, est précisé par un apport considérable de matière étalée au couteau assurant une totale mise en relief.

L'ensemble se présente comme un véritable réseau de pistes polychromées à dominante jaune, blanche et bleue, conférant à l'ensemble l'essence même du **mouvement**.

Entre les deux panneaux un rapport dialectique s'installe : le chromatisme de la scène de droite répond à celui de la gauche. Les zones blanche et jaune du panneau de gauche répondent à la haute note mauve parsemant la presque totalité du panneau de droite.

Il est impératif de prendre son temps avec une artiste telle que LESLIE BERTHET-LAVAL, car une myriade de détails construisent le tableau, notamment cette foule de segments conçus à la matière étalée au tube (considéré par l'artiste comme le prolongement de sa main) qu'elle vide frénétiquement, d'un coup, lorsqu'elle crée « en apnée » comme elle le dit elle-même. Il s'agit, avant tout, d'une peinture intuitive que l'artiste amorce au fusain : l'ébauche de la courbe restée parfaitement visible sur la toile. Ce trait qu'elle exprime frénétiquement, met en exergue son incontournable talent de dessinatrice. Le trait, appuyé dans sa matière par le couteau, précise, explore les contours du corps en dynamisant le mouvement. Ce dernier galvanise à la fois la courbure du cheval (panneau de droite) ainsi que la posture du personnage du panneau opposé. Ce même mouvement a une fonction antithétique, en ce sens qu'il est formé de demi-cercles brisés en leur milieu (la séparation entre les deux panneaux). Le mouvement rotatoire de droite répond à celui de gauche exactement comme pour les couleurs. L'artiste puise également dans la culture iconographique du passé : la tête du cheval s'inspire de l'esthétique baroque de **RUBENS**.

Le **mouvement** ne peut à lui seul dynamiser l'espace de la toile. Il faut un autre élément qui le révèle au regard : la **lumière**.

La particularité de **L'ANGE PORTEUR DE LUMIÈRE** (huile sur toile - 50 x 150 cm)

réside dans le fait que cette œuvre peut être regardée sous divers éclairages. L'artiste précise d'ailleurs que ce tableau a été conçu pour être observé la nuit. Et ce n'est nullement une fantaisie car cette étude est avant tout une réflexion sur la lumière en tant que matière à la fois tactile et visuelle : la lumière existant dans sa matière propre naissant du cœur de la nuit.

Le sujet même « baigne » pour ainsi dire dans la lumière : **Lucifer** que les Romains associaient à Venus, l'étoile du matin, et que le **Livre d'Hénoch** de la tradition biblique assimile à Satan (l'ange déchu).

Même dans l'obscurité la plus dense, cette œuvre brille de tous ses feux car la lumière transperce l'ombre faisant en sorte que l'image existe : il n'y a pas d'image sans lumière !

« Que la lumière soit et la lumière fut » n'est pas une banalité rhétorique. Elle est au centre d'un phénomène à la fois physique et philosophique : celui du **visible**.

Avec **L'ANGE PORTEUR DE LUMIÈRE**, tout brille, tant dans les couleurs que dans le trait accentuant la pose ainsi que le visage de l'ange. L'artiste a fait appel à un modèle pour prendre la pose voulue. De même qu'il a fallu un long travail de mémorisation concernant le dessin préparatoire pour pouvoir le restituer. Œuvre à dominante rouge, ce tableau marie une symphonie de tonalités audacieuses : le jaune, le violet, le bleu, le vert et le noir. Savamment agencées, elles sont portées au regard par la couche d'huile étalée à la brosse, révélant à l'œuvre le soleil qu'elle porte en son sein. Notons que la position des bras de l'ange rejoint celle du personnage du diptyque. Ils sont écartés, presque en signe d'accueil, terminés par des mains tendues dans un état de grâce. D'ailleurs, c'est l'état de grâce qui caractérise **Lucifer**. Il faut le considérer comme un ange baignant encore dans sa pureté originelle. Il se trouve au cœur d'une spiritualité en dehors des sentiers battus, car si l'on y regarde de près, on s'aperçoit que **Lucifer** fut, au regard de la tradition biblique, la première créature souffrante. Une créature qui, en quelque sorte, préfigure l'Homme dans ses pulsions narcissiques.

Les anges de LESLIE BERTHET-LAVAL participent des ancêtres illuminant notre mémoire. Ils se manifestent dans nos rêves, transportés par le véhicule de l'imaginaire. Ils nous définissent et nous protègent. Bien que l'artiste s'émeuve devant les manifestations de spiritualité exprimées par les croyants de toutes confessions, ses propres anges sont issus d'un élan immanent, se nourrissant de problématiques universelles.

L'artiste qui affectionne l'huile, a travaillé souvent la nuit, la plupart du temps inspirée par la voix de **LUC ARBOGAST**, un chanteur du répertoire médiéval et classique, pour mieux s'imprégner de l'atmosphère du sacré.

C'est une autodidacte qui a étudié l'architecture d'intérieur, ce qui lui a permis de se familiariser avec les plans, les courbes, les divers problèmes de perspective ainsi qu'avec le dessin qui (comme nous l'avons spécifié plus haut) la définit d'emblée.

L'artiste fut initiée à la peinture par sa grand-mère, elle-même peintre. La restauration du patrimoine fait partie de ses intérêts les plus brûlants.

Formée sur le terrain, elle a participé à la restauration de nombreux sites, tel celui de la Galerie d'Apollon du Louvre ainsi que ceux d'églises et de châteaux de la région lyonnaise.

Lumière et couleur sont pour elle synonymes d'énigmes et de vibrations. Ce qui a fini par influer sur des concepts tels que l'**Impressionnisme** qu'elle identifie à la pâte utilisée ainsi qu'à la préparation des couleurs et aux détails. Et à l'**Expressionnisme** qu'elle associe au sentiment impalpable qui nous renvoie à notre propre histoire.

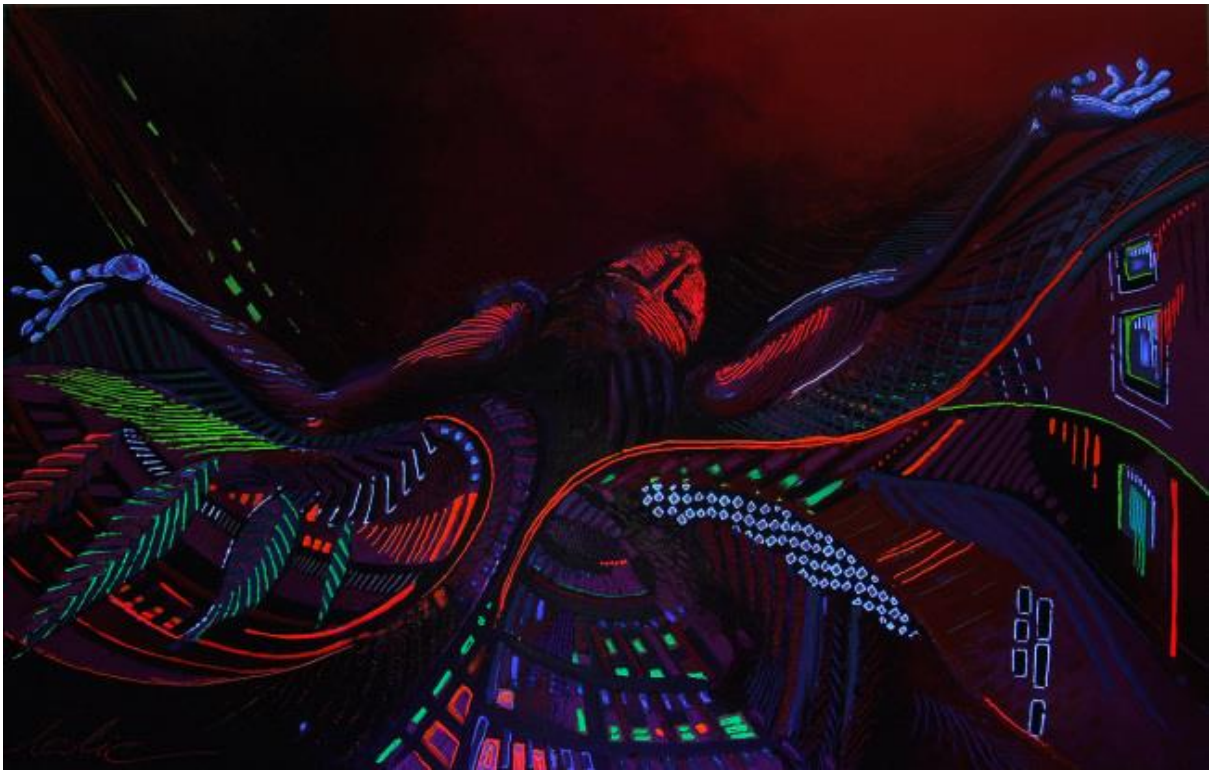
C'est le propre des **ANGES** de LESLIE BERTHET-LAVAL qui sondent notre part divine. Ce sont nos pulsions originelles qu'emporte au gré de la lumière l'**Ange** dans un vertige de grâce.

François L. Speranza.

Collection "Belles signatures" (© 2014, Robert Paul)

Arts

Lettres



L'ANGE PORTEUR DE LUMIÈRE (version nocturne).

Photo de l'exposition à l'Espace Art Gallery.

Photo de l'exposition qui se prolonge au restaurant " Yen " jusqu'au 23 février.

L'exposition des **anges** de LESLIE BERTHET-LAVAL dans l'église de Saint-Geoire-en-Valdaine (38) à l'occasion des Journées Européennes du Patrimoine les 20 et 21 septembre.

(Photos de LESLIE BERTHET-LAVAL)

ALFONSO DI MASCIO : D'UNE TRANSPARENCE, l'AUTRE

Du 05-02 au 23-02-14 l'**ESPACE ART GALLERY** (Rue Lesbroussart, 35 à 1050 Bruxelles) organise une exposition essentiellement centrée sur l'œuvre de Monsieur **ALFONSO DI MASCIO**, un sculpteur et dessinateur italien vivant en Belgique, intitulée **AU-DELÀ DE LA TRANSPARENCE**.

La **transparence** est, selon l'étymologie scientifique, la propriété qu'a un corps de laisser passer les rayons lumineux afin de révéler ce qu'il y a derrière sa structure. Formé du latin « trans » (au-delà) et de « parere » (paraître). À l'analyse du mot, on s'aperçoit qu'il revêt une étymologie fort vaste, laquelle embrasse tant la sphère scientifique que philosophique et politique.

L'Histoire de l'Art s'intéresse également à la transparence mais essentiellement pour mettre en exergue certains aspects techniques essentiellement liés à la peinture, en ce qui concerne la pertinence d'un tel procédé dans le rendu des couleurs associées à la forme. Il n'est pas fréquent de la voir prise comme sujet d'étude sur lequel bâtir une œuvre. Surtout une œuvre aussi riche que celle de cet artiste à la démarche très intellectualisante, laquelle exige du visiteur qu'il déploie sa palette de réflexion face à l'œuvre qui l'interroge.

Pour ALFONSO DI MASCIO, la transparence est le véhicule servant d'intermédiaire entre ce qu'il voit et ce qu'il y a derrière le miroir. Et ce véhicule faisant office de messager entre l'Homme et l'inconnu, c'est le **verre**. Le verre mettant en évidence notre première réalité en tant que phénomène sensible. L'artiste utilise le **symbole** pour donner corps à sa recherche. Le symbole est, par excellence, le **pare-brise**, lequel est extrapolé de sa fonction première pour servir d'intermédiaire entre un intérieur (celui de la voiture) et l'extérieur, exprimé par une réalité en continuelle métamorphose. De ce fait, le visiteur doit impérativement prendre son temps de réflexion face aux surprises que dévoile cette démarche à la fois artistique et philosophique. Mais une fois le seuil franchi, la découverte est fascinante !

La première constatation est que le verre est un corps. Un corps avec une **peau**.

La matière usitée est le **verre feuilleté** à l'intérieur duquel se trouve une membrane (la peau) insoupçonnée. Ce derme est l'expression de la réalité que la transparence rend évidente.

Si généralement l'aspect technique est révélé à la fin, dans la démarche d'ALFONSO DI MASCIO, il ne peut qu'être au centre de la recherche car il explique toute sa philosophie. L'artiste exploite les deux surfaces du verre (le côté recto et le côté verso) en les traitant au marteau et au burin pour enlever la matière qu'il qualifie d'« indésirable » parce qu'elle le sépare de la peau, intermédiaire vers la réalité. Une fois la membrane atteinte, il la travaille en son centre, jusqu'à la faire sortir de son cadre, en la transformant en une fine pellicule blanche. Une sorte de pâte laiteuse (**VERRE + GALET**).

Un aspect que nous avons cité plus haut, à propos de l'artiste, doit être absolument souligné, à savoir son immense talent de dessinateur.

L'on peut dire que son talent de dessinateur est une conséquence de son être sculpteur. Il suffit d'observer la position du dos féminin ainsi que l'échancrure profonde assumée vers le bas par l'écartement des jambes que rappelle le demi-cercle abritant la pièce oblongue qui termine **VERRE + GALET**. De même que les nervures « badigeonnant » le verre que l'on retrouve, réalisées au fusain, sur le dos du personnage féminin, mettant en relief la nervosité du trait dans un contraste d'ombres/lumière.

Les **PENDUS** constituent une réflexion sur **le tout dans le tout**.

Fin connaisseur de l'Histoire de l'Art, l'artiste s'inspire du peintre et théoricien de l'Art italien du 16ème siècle **GIORGIO VASARI**. Cette œuvre, conçue par trois pare-brises enroulés à la main, met en exergue la peau des **suppliciés** s'échappant de l'encadrement noir, enserrée dans la peau du **verre** de laquelle elle est issue. Enroulée à mains nues, la peau maintient le verre et permet son pliage. Dans cette œuvre, la transparence est, de fait, le maître mot régissant la composition. Tout fuse à travers le verre. Lumière et couleur naissent au jour. À ce stade, une question doit nous interpeller : quel est l'élément chromatique à prendre en considération ? S'agit-il d'un chromatisme essentiellement centré sur le **noir** ou bien est-ce la **brillance** du verre enroulé sur lui-même, exposé sur un support de bois également de couleur **noire** qui doit retenir le regard du visiteur ?

Tout est à prendre au premier degré car, une fois encore, **tout est dans le tout** : la transparence donne vie à la matière profonde du verre, tout en révélant au regard la brillance du noir.

Les dessins réalisés par l'artiste sont de conception baroque. Le jeu des contrastes, la peau plissée, les postures torsadées sont (toutes proportions gardées) proches de celles d'un **MICHEL-ANGE**. Cet engouement pour la forme torsadée se retrouve notamment dans **ROUGE + NŒUD + BARRE**.

13

Dans cette œuvre, la membrane (la peau expulsée du verre) trouve précisément cette dimension baroque dans ce côté torturé que présentent les sculptures de cette époque, elles-mêmes héritières de la sculpture antique, particulièrement dans la réalisation des plis des vêtements. Dans cette pièce, la présence de verre réduit en fines brisures à l'intérieur de la peau, évoque la pluie, donnant à la matière un côté lisse et mouillé.

Ce qui saute immédiatement aux yeux du visiteur, c'est l'absence de visage sur les dessins de l'artiste représentant des torses. En effet, ce dernier prive les corps d'identité, les cantonnant à de simples réceptacles dynamiques, destinés à être engendrés par le tracé du fusain.

DESSIN 10

représente une coupe de membrane. Remarquons le traitement de la matière. La consistance de la chair, l'élasticité des tissus puissants comme des muscles en extension. Le trait au service de la matière règne en maître.

Ce qui prouve que les dessins d'ALFONSO DI MASCIO ne sont pas simplement l'œuvre d'un **dessinateur** mais bien celle d'un **sculpteur** qui dessine.

Formé à l'Académie de Watermael-Boitsfort par le Professeur **GÉRALD DEDEREN**, il a une formation de dessinateur en architecture, ce qui l'a conduit au dessin technique, pour se tourner par la suite vers le dessin artistique avec bonheur.

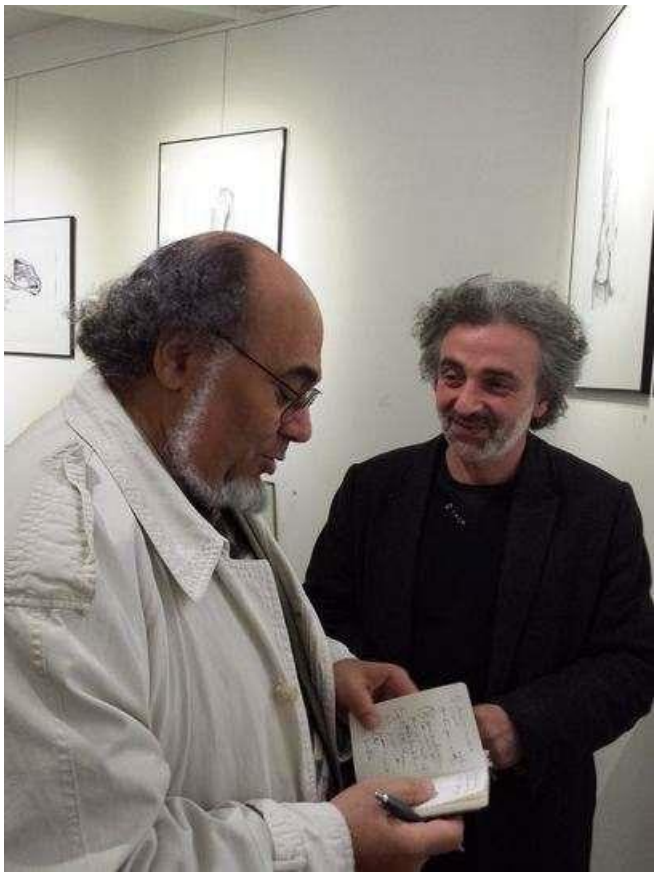
Un dénominateur commun lie sa production au fusain avec celle sur verre, à savoir qu'à l'instar des dessins, ses sculptures peuvent être accrochées au mur. Ce qui signifie qu'en dernière analyse, la ligne de démarcation intellectuelle entre l'image sur papier et celle sculptée demeure extrêmement floue, pour ne pas dire inexistante, puisque l'une complète l'autre.

La transparence, l'artiste veut la dépasser pour atteindre une métaréalité. Le visiteur qui la reçoit est conduit au-delà de lui-même, au travers de sa transparence propre, par le biais de la nature physique inchangée du matériau usité par l'artiste, lequel, même torsadé, martyrisé, réduit en brisures scintillantes, n'en demeure pas moins… du **verre**.

François L. Speranza.

Arts

Lettres



ALFONSO DI MASCIO et FRANÇOIS SPERANZA: interview et prise de notes sur son déjà réputé carnet de notes Moleskine dans la tradition des avant-gardes artistiques et littéraires des deux derniers siècles.

(5 février 2014 - Photo Robert Paul).

Photos de l'exposition à l'Espace Art Gallery.

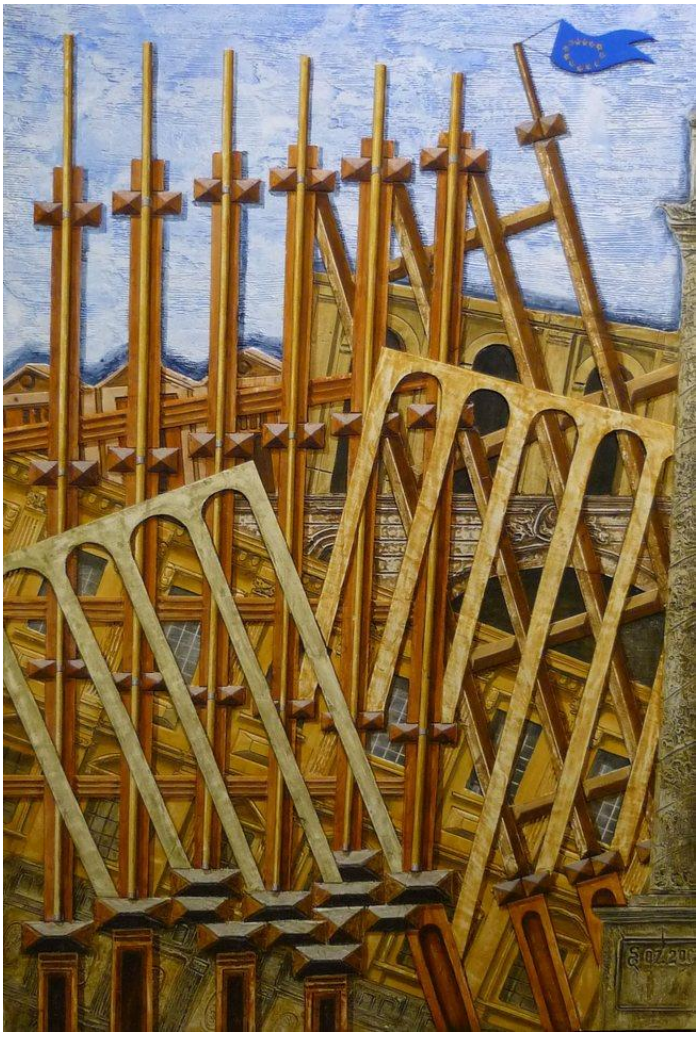
Photos de l'exposition à l'Espace Art Gallery.

GERT SALMHOFER OU LA CONSCIENCE DU SIGNE

Du 26-02 au 16-03-14 l'**ESPACE ART GALLERY** (Rue Lesbroussart, 35 à 1050 Bruxelles) propose l'œuvre de l'artiste autrichien **GERT SALMHOFER** dans une exposition intitulée **PALIMPSESTE**.

Quelle est la nature profonde des œuvres de GERT SALMHOFER ? Cette question est fascinante par l'impact de l'interrogation que chacune d'elles suscite. Au-delà de la dimension symbolique et humoristique qui se dégage de ses thématiques, c'est avant tout une **mise en conscience** que l'artiste provoque chez le visiteur. Et cette interrogation sur la nature profonde de ses œuvres se retrouve exprimée par une savante **technique mixte** qui brouille les pistes du regard. Car brouiller les pistes s'avère être la mission première de l'artiste, précisément pour inciter le regardant à prendre conscience, par la réflexivité issue de l'œuvre (servant de miroir), de sa propre **condition humaine**, laquelle, par toute une myriade de symboles, devient à la fois **philosophique** et par conséquent **politique**. Cette technique mixte déconcerte le visiteur dans la perception de ce qu'il a sous les yeux car, à de nombreuses reprises, la tentation de vouloir toucher la surface du tableau le saisit, exaspéré par la nature, en apparence absconse, de ce qu'il voit. L'artiste insiste, d'ailleurs, pour que l'on touche ses œuvres afin que la dimension tactile fasse partie du vocabulaire cognitif. Est-ce encore de la peinture que le visiteur regarde ou bien est-ce autre chose ? Au fur et à mesure qu'il s'avance, des détails prenant la forme de ciselures et de fines incrustations apparaissent, révélant plus que de la peinture au sens classique du terme, de la matière peinte, donnant naissance à une œuvre dont la consistance est pleinement picturale, dans laquelle chaque élément occupe son propre espace.

EUROPICTUM (85 x 60 cm - technique mixte - 2003).



Avec GERT SALMHOFER, le « tableau » perd de son esprit strictement esthétique pour aborder une dimension essentiellement **tactile**. Cette dimension tactile se décline à partir d'un cinétisme presque abyssal où tout se confond dans tout, créant un sentiment d'effondrement.

PALIMPSESTE SPIRALE XVIII (74 x 75 cm - technique mixte - 2013)

ainsi que **STÈLE** (85 x 65 cm - technique mixte)

mettent en exergue la problématique de **l'écrit**.

PALIMPSESTE SPIRALE XVIII prend, de prime abord, l'aspect d'une sorte de jeu de l'oie pour former une spirale à l'intérieur du cadre. L'artiste nous offre un panorama historique de l'écriture. Il aborde le hiéroglyphe égyptien, l'écriture cunéiforme des cylindres-sceaux mésopotamiens, les glyphes aztèques, la calligraphie chinoise, etc. Notons la présence de la figure humaine comme référant à la fois historique et discursif accompagnant les glyphes égyptiens et aztèques ainsi que des coupures de presse contemporaines.

Même discours avec **STÈLE** qui nous montre une pièce antique rappelant vaguement la pierre de Rosette égyptienne avec son cortège d'écritures appartenant à l'Histoire, encadrée d'une page de journal.

URBANO (95 x 104 cm - technique mixte - 1996)

est une symbiose entre une coupe de Sainte-Sophie de Constantinople et deux buildings modernes. Les couleurs sont tendres : le blanc pour les immeubles, le bleu pour le ciel ainsi que pour l'édifice byzantin, le jaune – de part et d'autre de la composition – pour renforcer le rythme ascendant de l'ensemble scandé par la présence des fenêtres. Le rouge vif de la grue précise toute la symétrie de l'immeuble. Conçue en plan, l'artiste confère à **Sainte-Sophie** le rôle d'arrondir les angles en la contenant à l'intérieur d'une structure carrée, elle aussi de couleur bleue. Juste en dessous de l'édifice figure, en relief, le plan basilical d'origine de l'ancienne mosquée.

PICTOTHÈQUE (100 x 90 cm - fermé) - (100 x 45 cm - 100 x 90 cm - 100 x 45 cm - ouvert - technique mixte - 2001).

Ce triptyque est un condensé de symbolisme. Il pourrait même être l'expression d'une parabole, en ce sens qu'il appelle de ses vœux un futur, lequel verrait l'Art contemporain atteindre la sphère du Sacré, en se libérant du Musée que l'artiste considère comme une boîte de conserve. Cette œuvre est une satire sociale prenant la forme d'un empilement de musées (le profane), matérialisé à l'intérieur d'un retable (le sacré). La partie extérieure des panneaux nous montre la façade du Louvre devant laquelle trône la fameuse Pyramide de l'architecte **IEOH MING PEI.**

En haut à droite sont représentés le devant et l'arrière du **Centre Beaubourg** tandis qu'en haut à gauche figurent la coupe du **Musée Guggenheim** de Bilbao et celle du **Musée Ludwig** de Cologne.

PICTOTHEQUE PAR G. SAINHOFER 1.4.2001

L'intérieur du triptyque est parsemé d'images-référents faisant partie du patrimoine mondial de l'Art, telles que le **DAVID** de **DONATELLO**, l'**HERMÈS** de **PRAXITÈLE**, **LA BATAILLE** de **PAOLO UCCELLO**, le portrait d'**ELIZABETH TAYLOR** d'**ANDY WARHOL** ou l'**URINOIR** de **MARCEL DUCHAMP**. Des phrases issues de propos d'artistes majeurs sont reprises çà et là à l'intérieur du triptyque : **il y a plus d'esthétique dans un sous-marin nucléaire que dans tout l'art contemporain** (**JOSEPH BEUYS**).

Comme nous l'avons spécifié plus haut, le pilier qui soutient l'édifice créatif de GERT SALMHOFER, c'est la force du **symbole** : la symbolique est une signature récurrente dans l'œuvre de cet artiste. Elle est à la fois discrète et présente. Néanmoins, transcendant un langage déjà évocateur, à l'exemple de la structure en plein effondrement d'**EUROPICTUM**, cette symbolique trouve sa destination percutante dans la présence de ce drapeau de l'Union européenne flottant en haut à droite de la composition : le symbole est l'image d'une U.E. en pleine déliquescence. Il en va de même pour **URBANO** où la référence : « **une réalisation SALM et HOFER – SARL promoteurs** » associe, par le biais de l'humour, le sacré de la basilique primitive de Sainte-Sophie convertie en musée avec le gratte-ciel moderne, aliénant et concentrationnaire, défigurant le paysage humain. Le symbole parcourant l'ensemble de sa peinture est **politique** au sens étymologique du terme : dans le premier cas, il dénonce l'instabilité de l'U.E. Dans le second cas, il prend en compte la **polis** (la cité dans son acception humaine, intellectuelle et dynamique. Bien que l'artiste n'ait jamais étudié l'architecture, il ne cesse de s'y intéresser car ce qui est urbanistique témoigne de l'activité humaine. Sa démarche, comme nous l'avons souligné, se distingue par le désir de créer de la confusion en brouillant les pistes cognitives tout en aboutissant vers une lecture simple. Une foule de signes constellent son œuvre. Ces signes, posés pêle-mêle dans l'espace pictural, sont les composantes d'une sémantique appartenant à l'Histoire, dans une perspective laquelle ne devient évolutive que dans la culture personnelle du visiteur. Aucune chronologie ne régit ses tableaux. Ici encore, le symbole se manifeste dans la représentation : la spirale constituant l'œuvre éponyme, formée d'une myriade de signes est une image de l'infini dans de nombreuses mythologies. Il y a, par conséquent, une adéquation entre le bouillonnement créatif de l'écrit à l'intérieur de la forme et la spirale aboutissant sur l'infiniment possible. Il en va de même avec **STÈLE** où le réceptacle du signe (la pierre – l'archaïque) débouche sur la souris de l'ordinateur censée contenir le support technologique moderne ordonnant le savoir.

Comme à son habitude, l'humour n'est jamais loin : une image de **DOMINIQUE STRAUSS-KAHN** sert de clin d'œil au regardant. Cet engouement à brouiller les pistes est un incitatif à l'endroit du visiteur à rechercher la vérité du discours par lui-même. On retrouve cette volonté de l'égarer volontairement même dans la façon qu'a l'artiste de **cacher** sa propre signature apposée sur le tableau, en la « symbolisant » par le monogramme « **S** » atrocement déformé, placé généralement du côté gauche de la composition, auquel répond sur la droite, la date d'achèvement.

La consistance des tableaux exposés qui fait que l'œil du visiteur est trompé par ce qu'il voit, en ce sens qu'il n'arrive pas toujours à déterminer la matière avec laquelle l'œuvre a été réalisée, est en fait une pâte que l'artiste fabrique lui-même. Lorsque celle-ci est sèche, il taille dedans et la ponce ensuite. De sorte qu'il n'est pas toujours aisé de reconnaître l'élément peint du sculpté, comme pour **EUROPICTUM** où l'architecture enchevêtrée est en réalité un collage extrêmement subtil, associant peinture, bois et pâte (la colonne de droite, contrairement à ce que l'on pourrait imaginer, n'est pas de la peinture à l'huile mais bien de la pâte travaillée). D'où une forme de cinétisme qui n'a rien à voir avec la perspective proprement dite.

Sa peinture est également une œuvre philosophique, en ce sens qu'elle propose tel thème, préalablement exploré, pour le reproposer sous un éclairage nouveau, d'où l'intitulé de son exposition : **PALIMPSESTE**, à savoir, un manuscrit sur parchemin dont on a préalablement gratté le contenu existant pour en rédiger un autre. Cette technique était usitée par les moines du 7ème au 12ème siècle. L'inconvénient majeur à cette façon de procéder est que tout ce qui fut écrit auparavant s'avéra définitivement perdu.

Du grec ancien, « palipsêstos » signifie « gratter à nouveau ». Or, le **grattage** fait précisément partie de la technique d'approche du matériau par l'artiste, lorsque la pâte qu'il a conçue est à demi-sèche et prête à être poncée.

Le parcours de GERT SALMHOFER est typique de l'artiste ayant fréquenté les Beaux-Arts mais qui pour trouver sa propre voie a dû s'en distancier. Excellent orfèvre au demeurant, il habite Bordeaux. Lorsqu'on lui demande de nous parler de ses projets immédiats, il nous répond tout de go : « retourner à Bordeaux ! » Humour quand tu nous tiens…

PALIMPSESTE participe d'une volonté de connaissance dans laquelle le **signe**, produit culturel, renouvelé par l'œuvre dans son intemporalité, devient, par le biais d'une fine **poésie**, le véhicule d'une **conscience** qui nous implique, au détour de chaque regard que nous portons sur l'œuvre profonde et prolifique de GERT SALMHOFER.

François L. Speranza.

Collection "Belles signatures" (© 2014, Robert Paul)

GERT SALMHOFER et FRANÇOIS SPERANZA: interview et prise de notes sur le déjà réputé carnet de notes Moleskine du critique d'art dans la tradition des avant-gardes artistiques et littéraires des deux derniers siècles.

(26 février 2014 - Photo Robert Paul)

CLARA BERGEL : DE L'EXISTENCE DU SUJET

Du 19-03 au 06-04-14 l'**ESPACE ART GALLERY** (Rue Lesbroussart, 35 à 1050 Bruxelles) se propose de nous faire découvrir une exposition consacrée à l'œuvre de l'artiste française **CLARA BERGEL**.

Il y a dans la peinture de CLARA BERGEL une dialectique ressentie du décor, en ce sens qu'au contact avec sa peinture, le visiteur se trouve plongé dans un univers où le **temporel** et l'**intemporel** se confondent dans un même élan. Ses œuvres représentent souvent un décor divisé en son centre par une immense baie vitrée servant d'écran imaginaire, lequel, par le traitement délicat des couleurs, se confond avec ce qu'il y a au-delà de celui-ci, c'est-à-dire l'extérieur. **Intérieur** et **extérieur** deviennent consubstantiels, mariés par des couleurs tendres, parfois blafardes, ex. : **CUPIDON** (60 x 60 cm - technique mixte),

lesquelles « séduisent » dans l'acception latine du terme (trahissent) le regard en l'égarant dans une myriade de reflets changeants, comme une image issue de la réalité qui se réfléchirait sur l'eau d'un lac.

Deux visions fort sensibles de la ville de Londres, l'une diurne (**CUPIDON**), l'autre nocturne **NUIT À LONDRES** (60 x 60 cm - technique mixte),

produisent le même effet diaphane. Cet effet est obtenu par une luminosité à outrance provoquant un véritable éblouissement. Une fête des sens, car même si les personnages sont absents de ces deux toiles, celles-ci grouillent de vie. Les objets disposés dans l'espace adoptent carrément le statut de **sujets**.

Entre l'**intérieur** et l'**extérieur**, la frontière est fort ténue. Pour nous l'indiquer, un ensemble de pilastres en assurent la démarcation tout en accentuant la verticalité de la composition. Cette verticalité témoigne de la « réalité imaginaire » d'un écran, lequel prolongerait le regard du visiteur.

La vue extérieure de **CUPIDON** nous offre une vision de l'architecture victorienne surmontée de l'Union Jack. De même que, sur la droite de la composition, une cabine téléphonique, d'un rouge éclatant, typiquement londonienne, nous rappelle dans quelle ville nous nous trouvons.

Tandis que **NUIT À LONDRES** nous donne à voir un univers saisissant, baigné par un éclairage fauviste, unissant dans une même féerie chromatique **intérieur** et **extérieur**.

Il y a manifestement une opposition dynamique entre ces deux vues. Malgré le côté fauviste de la réalisation nocturne, il règne dans cette toile une atmosphère à la fois chaude et calme. Tandis que dans la vue diurne, l'opacité volontaire de l'œuvre provoque chez le visiteur un sentiment plus mitigé. Il y a plus de vie, peut-être même moins de « retenue », en ce sens que certains éléments, adéquatement placés, suscitent un semblant de « désordre » : la paire de chaussures rouges, un peu en retrait sur la droite de la composition - la statuette ailée de Cupidon, trônant en oblique, décentrée par rapport à son axe, sur son socle. Cela provoque un sentiment de « nonchalance » qui confère à l'ensemble une irrésistible légèreté.

TORII (60 x 60 cm - technique mixte)

est à la fois une opposition ainsi qu'une symbiose entre cette haute civilisation ancestrale qu'est le Japon avec la civilisation occidentale. La présence de personnages évoluant au cœur de la ville de Tokyo sur la droite (en extérieur), écrasés par une architecture de conception occidentale, symbolise le stress ainsi que l'impact de la société de consommation. Tandis que l'intérieur (lequel trouve également une partie de son espace sur la droite) évoque la civilisation ancestrale par le biais d'un intérieur traditionnel sobre, presque minimaliste. Sur la gauche de la composition, l'extérieur engage un dialogue avec la nature par une évocation de la végétation ainsi que par les poissons rouges nageant dans un étang. Entre les parties intérieure et extérieure, l'artiste confère une place d'importance à la culture par la présence de l'écriture hiéroglyphique. De même qu'à l'arrière-plan, une symbiose entre cette même écriture et la topographie (le plan de la ville de Tokyo) éclot dans le mystère d'un flou opaque.

MANNEKEN (65 x 50 cm - technique mixte)

nous présente un intérieur cossu (paire de chaussures à l'avant-plan, cfr. **CUPIDON**), assez morne par opposition à l'extérieur où divers symboles de la ville de Bruxelles sont évoqués : Tintin et Milou ainsi que la Grand-Place et le Manneken Pis, un plan de la ville et, bien sûr, l'empreinte du bilinguisme : un panneau de signalisation écrit dans les deux langues nationales.

Au vu de son œuvre, CLARA BERGEL nous pose, a posteriori, un questionnement, à savoir qu'est-ce qu'un **sujet** ? Est-ce la présence de **personnages** qui fait le « sujet » ou bien est-ce notre imaginaire qui le crée ? C'est là toute la problématique qui régit, notamment, l'art « abstrait ».

Bien que loin d'être « abstraite » au sens où l'Histoire de l'Art l'entend communément, l'œuvre de cette artiste recèle une « abstraction » toute personnelle dans la dimension onirique de son univers pictural. Ce sont les objets, chargés de rêve, sans être « surréalistes » à proprement parler, qui participent de l'abstraction du quotidien jusqu'à le circonscrire dans une intemporalité abolissant l'espace et mettant en exergue un temps rêvé : la présence de pilastres sveltes, grimpant vers le haut, souligne le côté subtil et ténu de la ligne de démarcation entre l'intérieur et l'extérieur. Il est à noter qu'à l'exception de **TORII** (pour des raisons évidentes), tous les intérieurs se ressemblent, tant dans l'espace que dans l'architecture. Les objets suggèrent une atmosphère menant à l'action. Dans le cas de **CUPIDON**, ce sont la statue ainsi que les chaussures de couleur rouge, agencées à l'avant-plan, à droite, associées à la couleur laiteuse baignant le tableau, qui donnent non seulement une atmosphère onirique, mais aussi une idée progressive du sujet en développement dans l'imaginaire du visiteur. Mais il s'agit ici d'un sujet **non agissant** physiquement : Cupidon tient son arc de la main gauche. L'artiste se permet une licence picturale en ceci que dans l'iconographie antique, le fils de Vénus s'apprête à décocher sa flèche fatale au bout d'un arc bandé. Ici, la flèche a manifestement atteint un cœur et l'action a déjà été accomplie. Le « sujet » a déjà agi. Il se situe au-delà de l'acte posé. C'est au regardant, à présent, de le poursuivre et le terminer. Par conséquent, le « sujet » est **double** : personnage et visiteur se complètent dans la même aventure. Rappelons, d'emblée, que dans toute forme de création, la démarche est identique : le récepteur complète par l'imaginaire l'action du personnage. Mais dans l'œuvre de CLARA BERGEL, cette démarche est flagrante.

De plus, le **sujet** est un thème qui dans sa peinture prête à discussion : que ce soit dans **CUPIDON** où les personnages brillent par leur absence ou dans **TORII** (dans lequel une foule compacte évolue dans l'univers extérieur) le sujet, à proprement parler, est tué dans l'œuf, en ce sens que son **identité** est absente. L'artiste nous dépeint une foule anonyme où l'**individu** n'existe pas.

Lorsque l'on interroge cette artiste autodidacte sur la pertinence du regard dialectique qu'elle pose sur l'existence des espaces intérieur et extérieur qui régissent la philosophie de son œuvre, celle-ci argumente sur le fait qu'il s'agit de « portraits » personnels, réfléchissant des pulsions intérieures et que l'antagonisme entre ces deux espaces souligne le mystère de l'inconnu (vue extérieure) opposé aux traces de vie, même les plus infimes (vue intérieure). Elle ne part jamais d'idées préconçues car les villes qu'elle peint, malgré qu'elles soient connues, demeurent imaginaires, précisément dans la magie de l'agencement de ces deux espaces, pensés comme deux univers à la fois antagonistes et complémentaires, car ils nous parlent de l'univers intime de l'artiste.

Sa technique est mixte et peut inclure, entre autres, la photo, le collage et l'acrylique. Elle dirige sa propre école de peinture à Grenoble, le « ***Studi02*** ».

Si le sujet n'agit pas physiquement, il agit **plastiquement**, en ce sens que l'artiste fige son acte dans une intemporalité dialectique (un dialogue avec sa propre existence), offrant ainsi l'opportunité au visiteur d'être son alter ego dans l'action de compléter son acte par la pensée qu'il suscite en le conscientisant.

François L. Speranza.

Arts

Lettres

Collection "Belles signatures" (© 2014, Robert Paul)

CLARA BERGEL et FRANÇOIS SPERANZA: interview et prise de notes sur le déjà réputé carnet de notes Moleskine du critique d'art dans la tradition des avant-gardes artistiques et littéraires des deux derniers siècles.

(19 mars 2014 - Photo Robert Paul)

LE SURRÉALISME ANCESTRAL DE WILLIAM KAYO

Du 30-04 au 18-05-14 l'**ESPACE ART GALLERY** (Rue Lesbroussart, 35 à 1050 Bruxelles) organise une exposition consacrée à l'artiste camerounais **WILLIAM KAYO**, intitulée **LES PIÈCES DU TEMPS**.

Dire de l'art contemporain africain qu'il résulte d'un brassage entre les expressions artistiques autochtones et les principaux courants occidentaux est effectivement fort juste, néanmoins, n'en va-t-il pas de même pour toute forme d'art en pleine régénérescence ? Qu'aurait été l'art français du début du 20ème siècle si ce dernier avait refusé d'explorer les plastiques ainsi que les mythes océanien et africain ? De quelle autre façon aurait-il pu prendre conscience de ce qu'André Malraux appelait : **la prise de conscience de la totalité de l'Art** ?

Il y a un certain nombre d'années, dans une galerie bruxelloise en vogue, se tenait une exposition sur l'art contemporain des **Shonas du Zimbabwe**. C'était, à l'époque, l'une des premières tentatives de présentation d'œuvres contemporaines africaines. Et ce choix n'était en rien anodin, en ce sens que, concernant l'Histoire des arts traditionnels de l'Afrique noire, **l'art Shona** représente une exception car il s'agit d'une des rares sculptures lithiques, par opposition à la tradition plastique sur bois, que l'on retrouve dans la totalité du continent africain. Contrairement à ce que d'aucuns imaginaient, les réactions furent pour le moins mitigées, en ce sens que le sentiment de regarder des pièces issues d'artefacts occidentaux auxquels l'on aurait apporté « une touche » africaine, se dégageait. En fait, l'idée sous-jacente au sortir d'une telle exposition était la suivante : ce qu'a fait un **BRANCUSI**, un sculpteur africain peut le faire aussi ! Évidemment, l'Art du 20ème siècle fut régénéré par l'« Art nègre » mais force était de constater, à l'époque de cette exposition sur **l'art Shona contemporain**, que quelque soixante-dix ans plus tard, les artistes africains assuraient un « retour à l'expéditeur » en bonne et due forme. Heureusement, et ce depuis maintenant plusieurs années, nous n'en sommes plus là ! Une voie a été tracée, laquelle recule constamment les sentiers battus.

Et le résultat s'exprime avec un créateur tel que WILLIAM KAYO.

De quelle manière considérer son œuvre au sein de l'Histoire de l'Art africain contemporain ? Il s'agit d'un artiste qui, adolescent, entra de la façon la plus anodine en contact avec l'art de **SALVADOR DALI** tout simplement en feuilletant un journal. Ce contact, absolument fortuit, le conduisit à aimer follement le Surréalisme, au point de s'engouffrer dans cette voie comme première approche créative jusqu'à trouver, au fil du temps, son propre langage à l'intérieur d'un substrat culturel fourmillant de traditions à la fois orales, musicales et plastiques.

Au premier regard, une alchimie subtile entre l'Afrique et l'Occident perce des œuvres de ce plasticien. Nous sommes subjugués par la maitrise avec laquelle ce dernier appréhende l'espace et la lumière.

SOLITUDES (80 x 80 cm - technique mixte)

est une évocation scénique d'une Afrique ancestrale, enveloppée dans un halo en fusion, composé de blanc évanescent se mariant au vert virant vers le jaune clair. Les personnages évoluent dans un décor rural. Dans cette œuvre, l'on remarque une interpénétration réussie entre le **dessin** (ce fut sa première forme d'expression) et la **peinture**. Cela apparait flagrant avec le rendu physique du jeune agriculteur, lequel est très peu atteint par la polychromie et dont les contours à la mine structurent les lignes directrices, tant pour l'anatomie que pour les vêtements. Une zone se révèle vers le haut, à droite du tableau, laissant apparaître ce qui ressemble à une ferme, auréolée d'une lumière flamboyante. Une portion de la toile a été soulevée et travaillée vers la droite, accentuant l'impression d'une construction architecturale.

La conception des **personnages** est caractéristique de l'œuvre de WILLIAM KAYO, en ce sens qu'à l'exception de **PORTRAITS** (70 x 65 cm - technique mixte),

présentant des femmes africaines souriant, ainsi que pour **SOLITUDES**, où le jeune agriculteur a manifestement été portraituré, les personnages conçus par l'artiste se réduisent à la plus simple expression de **silhouettes**, frêles et diaphanes, souvent campées debout, toujours baignées d'une lumière enveloppante, mises en exergue par un contour extrêmement appuyé, conçu à la sciure de bois.

« Les silhouettes nous suivent » affirme l'artiste, en pointant son doigt vers le sol pour désigner nos ombres. « Ce sont là les traces que nous laissons de nous-mêmes ».

Dans **HORIZONS** (90 x 90 cm - technique mixte),

les silhouettes se dressent au loin. Une zone rouge incandescente, comprise entre des notes bleues, en dégradé et jaunes, fait irruption au centre du tableau.

Est-ce l'horizon qui se dessine ? Toujours est-il que dans cette œuvre les personnages féminins, plutôt stylisés, « regardent » au loin. Sauf que nous ne voyons pas leur regard, nous le devinons. En fait, nous le devinons parce que nous substituons le nôtre au leur. Et cette boîte de cirage rouillée, campée au cœur d'une zone noire, à hauteur du regard, que l'artiste a trouvée au fond d'une poubelle, arrive dans la composition comme un imprévu, un élément volontairement perturbateur, censé brouiller la magie du moment. Où se situe-t-elle face à l'horizon ? Où se place-t-elle face à nous-mêmes ? Et cet horizon qui divise le tableau, qu'est-il réellement ? Le visiteur se situe précédant les personnages mais de quel côté de l'horizon est-il lui-même ? L'horizon est une vue de l'esprit car il change selon les latitudes. Selon que l'on se situe d'un côté ou de l'autre. Observez cette série de collages, à peine perceptibles, réalisés de façon minimaliste, se fondant dans les diverses zones chromatiques, sous-tendant, à l'instar d'un muret imaginaire, le haut et le bas du tableau, tel l'horizon définit le ciel et la terre. Le titre de l'œuvre se décline au pluriel. Sa lecture nous en fournit les clés.

Les couleurs ont une grande importance. Celles utilisées par l'artiste peuvent globalement être rangées en deux catégories :

Couleurs tendres : **PORTRAITS** (mentionné plus haut) - **SOLITUDES** (mentionné plus haut) - **JOUEUSES DE NGONI** (70 x 65 cm - technique mixte)

Couleurs vives : **TOTEMS** (90 x 90 cm - technique mixte) -

HORIZONS (mentionné plus haut) - **SCÈNES** (90 x 50 cm - technique mixte)

Mais il y a aussi (cela arrive souvent) une catégorie intermédiaire dans laquelle couleurs tendres et vives se côtoient dans un résultat surprenant :

JUST FOR DREAM (70 x 65 cm - technique mixte)

retient notre attention parce qu'il pose une question cruciale : y a-t-il un **Surréalisme** « à l'africaine » ?

Ou le **Surréalisme** est-il définitivement universel, susceptible d'être interprété selon chaque sensibilité culturelle ? La force du **Surréalisme** est qu'il nous révèle un autre Sacré : celui du quotidien transcendé par le pouvoir d'une démarche immanente.

Grand amoureux de **RENÉ MAGRITTE**, l'artiste garde un lien à la fois affectif et esthétique avec le **Surréalisme** classique.

Quelles sont les particularités du style surréaliste de WILLIAM KAYO ?

Surréalisme classique : statisme des personnages, encadrés dans cinq zones compartimentées, telle en architecture en suspens. À l'instar du « **Surréalisme** » magrittien, le personnage est, avant tout, statique, voire impassible. Il évolue, soit en dehors de tout cadre architectural, soit au sein d'une architecture qui ne s'impose nullement par rapport au personnage.

William Kayo : les personnages sont en habits traditionnels – utilisation de la lumière (vive et chaleureuse) par rapport à celle de **MAGRITTE** (relativement tiède ou objet d'analyse psycho-chromatique : cfr. **L'EMPIRE DES LUMIÈRES** (1953-54).

Il s'agit, chez l'artiste, d'une conception plastique de l'onirique qui envisage **le rêve que pour ce qu'il est**. Non pas d'une arme contre un système d'idées. Il est vrai que si la symbiose entre **Surréalisme** et **Art africain** interpelle à plus d'un titre, c'est parce qu'elle exprime cette volonté de rapprochement interculturel, désormais ancrée dans le siècle. Une démarche que l'artiste qualifie de **Modernité** : un brassage des meilleures influences culturelles venues de l'extérieur, enrichissant le substrat culturel vernaculaire.

Quiconque connaît un tant soit peu les arts traditionnels de l'Afrique noire, ne peut séparer les productions artistiques d'avec leurs composantes magico-religieuses. C'est-à-dire, les réalisations plastiques, d'une haute perfection technique du monde fabuleux des esprits ayant souvent revêtu le statut d'Ancêtres. Un monde tel que celui-là peut aisément se passer de « **Surréalisme** » car ses racines baignent dans une spiritualité immémoriale. Un monde dans lequel l'Homme, passant de classe d'âge en classe d'âge, se fond dans une conception de l'Histoire tendant vers l'Humanisme comme finalité. L'Humanisme africain !

WILLIAM KAYO assure ce rapprochement interculturel en le considérant comme un « engagement » qu'il fait vivre pleinement au visiteur, en interpellant ses interrogations propres sur le Monde. Les messages **culturels** qu'il met en exergue sont exprimés de façon subtilement **politique**.

Nous le constatons dans **JOUEUSES DE NGONI** (déjà mentionné). Le « ngoni » est un instrument à deux cordes, typique de la région de l'artiste.

Jadis, il était joué exclusivement par les femmes. Désormais, ce sont les hommes qui se le sont approprié et voient d'un très mauvais œil les femmes qui le pratiquent.

Précisons, néanmoins, que si les hommes l'ont adopté, c'est essentiellement en tant qu'« arme » pour exprimer un message de paix. La sœur cadette de l'artiste joue d'ailleurs de cet instrument, de façon professionnelle, en dépit de l'interdiction dictée par les hommes.

L'artiste qui a réalisé ses études artistiques à l'**IFA** (**INSTITUT DE FORMATION ARTISTIQUE** de Mbalmayo, au Cameroun), ne s'abandonne jamais à une surcharge de matière pour attaquer la toile. Tout « excès » existant se justifie dans sa fonction créatrice : conception du volume pour les tissus (cfr. **TOTEMS**), structures portantes pour chaque cadre (cfr. **JUST FOR DREAM**).

Il retravaille toujours ses tableaux à la sciure de bois et n'hésite jamais à utiliser des éléments extérieurs tels que le papier ou divers accessoires en fer, interagissant avec la perception immédiate du visiteur.

Bien que jeune, il totalise déjà vingt-six ans de travail et nous avoue qu'il n'aurait jamais pensé trouver dans la peinture l'objet de sa vocation.

Lorsqu'on lui demande ce qu'il espère de l'Art africain contemporain, il axe ses espoirs sur une amélioration concernant les structures existantes permettant d'élargir les possibilités d'accès au Marché de l'Art pour les artistes africains qui se battent face à ce qu'il qualifie de « chasse gardée ».

WILLIAM KAYO se bat avec son Art pour permettre au Monde d'accéder à la classe d'âge du dépassement.

François L. Speranza.

Arts

Lettres

Collection "Belles signatures" (© 2014, Robert Paul)

WILLIAM KAYO et FRANÇOIS SPERANZA: interview et prise de notes sur le déjà réputé carnet de notes Moleskine du critique d'art dans la tradition des avant-gardes artistiques et littéraires des deux derniers siècles.

(30 avril 2014 - Photo Robert Paul)

Photo de l'exposition à l'Espace Art Gallery

FLORENCE PENET OU LA COULEUR FAUVE DES RÊVES

Du 21-05 au 08-06-14 se tient à l'**ESPACE ART GALLERY** (Rue Lesbroussart, 35 à 1050 Bruxelles) une exposition consacrée à l'œuvre de Madame **FLORENCE PENET**, intitulée **ENTRE RÊVES ET RÉALITÉ**. Il s'agit d'une jeune peintre française dont la sensibilité se marie à l'onirisme par une sémantique dictée par la couleur.

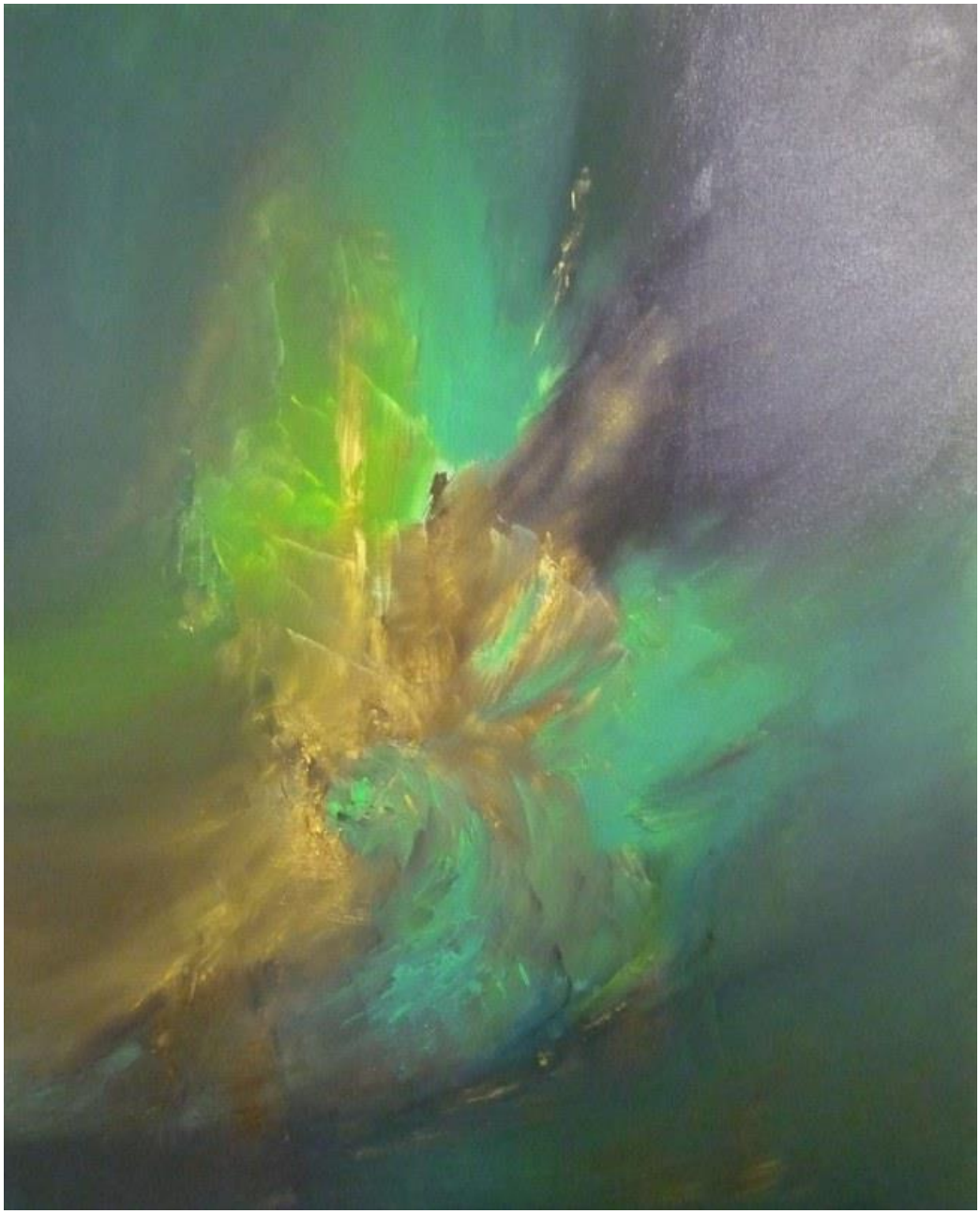
À l'instar du « Voyage en Italie », à la Renaissance, et de celui en Orient, au 19ème siècle, l'Imaginaire est-il devenu, aujourd'hui, l'étape majeure de l'exploration créatrice ? Un imaginaire servant d'humus à un état d'Être que FLORENCE PENET qualifie de « rêve ». La particularité de cette exposition réside dans un fait révélé de façon extrêmement discrète, susceptible néanmoins d'en dire très long au sujet de l'artiste, à savoir l'adéquation existante entre les **titres** et les **œuvres** qu'ils mettent en exergue. D'emblée dans l'intitulé de l'exposition, l'artiste donne un **pluriel** au mot « rêve », tandis que le mot « réalité » demeure au **singulier**. Est-ce à dire qu'il n'y a qu'une seule réalité dans l'univers de l'artiste ? Le terme « rêve » est fort approprié car tout dans son œuvre se définit à partir, non pas d'un brouillard, mais bien d'une perception « brouillée », offrant une image qui ne serait pas « mise au point ». Le visiteur doit lui-même « régler » sa focale oculaire pour la rendre perceptible. Mais faut-il réellement mettre ces images « au point » ? Ne sont-elles pas assez vivantes, oniriques et réelles en leur état ? Leur « réalité » est faite de suggestions et la sensibilité du visiteur fait le reste en leur conférant une histoire, voire une fonction qui la raccroche à quelque chose de connu. L'évocation de tout ce que nous portons en nous saute aux yeux du visiteur dans toute la gamme des tonalités. L'artiste ne se cantonne pas dans la monochromie. Les couleurs qu'elle utilise varient du rouge vif : **FAUVES** (80 x 80 cm - huile sur toile),

INCANDESCENCE (80 x 80 cm - huile sur toile),

au bleu en différentes tonalités : **DREAMING** (73 x 92 cm - huile sur toile),

en passant par le jaune, le blanc : **PARFUM D'ORIENT II** (65 x 50 cm - huile sur toile)

et le vert en dégradé : **MYSTIQUE** (92 x 73 cm - huile sur toile).



À cette vision brouillée s'ajoute, d'un point de vue conceptuel, un déphasage prémédité en ce qui concerne la mise en perspective d'une idée d'architecture planifiée dans ce que l'artiste nomme les « carrés déstructurés ».

Il s'agit d'une conception architecturale augmentant la perception d'un déséquilibre contrôlé pour mieux égarer le regard du visiteur, à l'instar de **PARFUM D'ORIENT II** (déjà mentionné). Ces « carrés déstructurés » trouvent leur origine dans **INCANDESCENCE** (également mentionné), à peine perceptibles dans l'effervescence de la dominante rouge. Ces carrés servent de structure de départ pour débuter la construction picturale. Ils contribuent à donner également un côté « vieilli » (comme elle l'avoue) à la toile. Ce côté « vieilli » est intéressant car il renforce la dimension onirique de l'intemporel.

L'œuvre de FLORENCE PENET se singularise par une abstraction toute personnelle. Les teintes usitées conduisent vers un lyrisme où l'émotion se scande en motifs chromatiques à un point tel que l'on pourrait presque parler de **couleurs musicales**, tellement les images sont évocatrices d'atmosphères et de sons.

Néanmoins, dans toute création, il y a (souvent) un **titre**. Et ce titre fait partie intégrante de l'œuvre. Comme nous l'avons noté plus haut, il l'accompagne et dans bien des cas lui confère un **sens**. Concernant cette artiste, les titres deviennent des **invocations**.

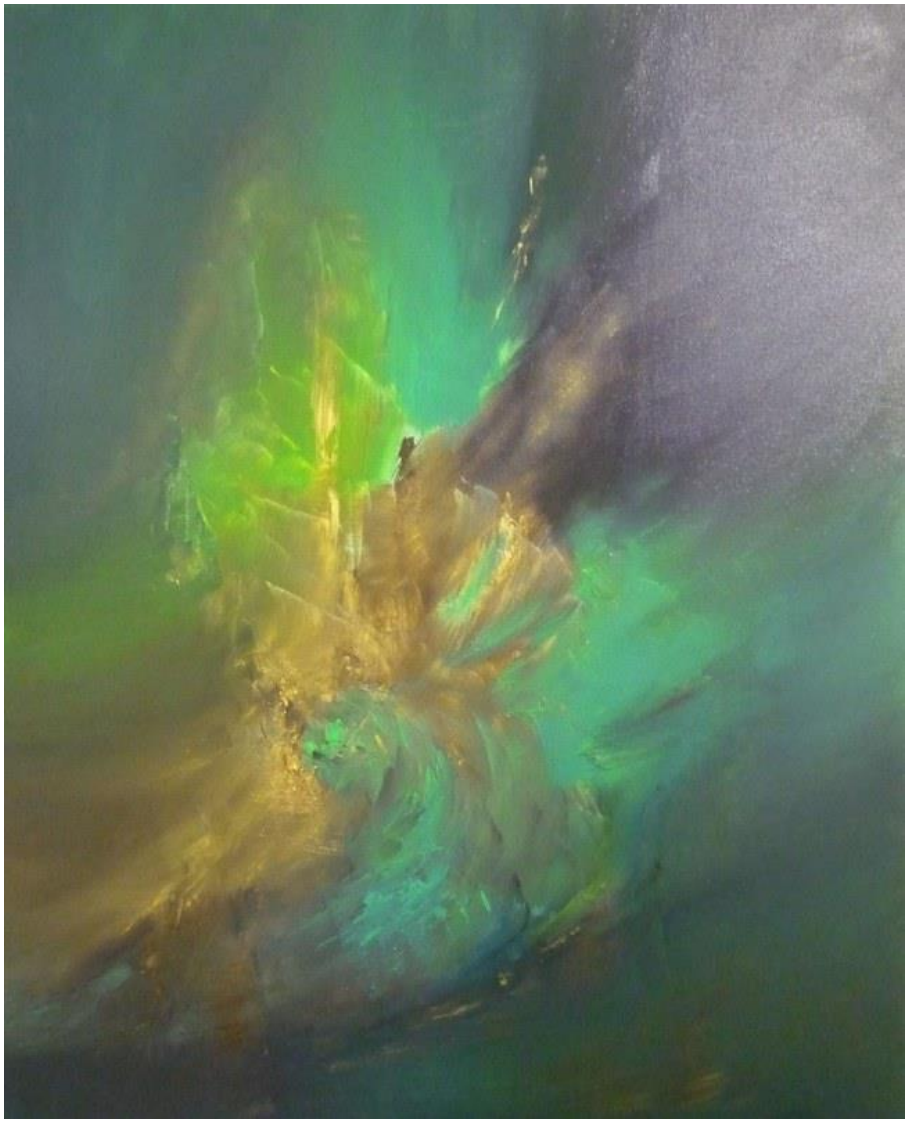
PARFUM D'ORIENT II (avec ses senteurs arabesques), **DREAMING** (évoquant une mise en scène de l'onirique - tous deux déjà mentionnés), **PORTE DE NACRE** (54 x 73 cm - huile sur toile)

où la note blanche, presque diaphane, règne en maîtresse) mettent, en quelque sorte, le visiteur « sur la piste ». Bien sûr, les émotions exprimées sur la toile appartiennent à la créatrice, celle-ci insiste sur le fait que le regardant voit dans ses œuvres ce qu'il veut bien y voir. Mais le fait de les intituler avec une telle précision interprétative fait que celui qui les regarde se reconnaît, indépendamment de sa volonté, dans le voyage initiatique de l'artiste.

DREAMING offre une subtilité complémentaire concernant le titre : il est écrit au **present continuous** de la grammaire anglaise, ce qui laisse penser que l'image ne s'arrête pas à sa seule existence : elle se poursuit à la fois par sa présence mais aussi dans le rêve du visiteur. Elle se poursuit même au-delà de toute reconnaissance, par le simple fait qu'elle a été peinte.

FLORENCE PENET se laisse guider par la conception de couleurs « improbables » comme elle aime à le dire, pour atteindre l'harmonie.

Ce flamboyant dégradé de vert nous offrant une image paradisiaque de la vision que l'artiste se fait du **MYSTIQUE**.



plaide pour cette « improbabilité ». Une fois encore, il y a adéquation entre l'œuvre représentée et le titre qui la définit dans un imaginaire commun unissant le peintre et le spectateur.

Cette œuvre constitue à elle seule un tour de force : l'utilisation du bronze dans la partie supérieure droite obscurcit l'espace pictural à bon escient pour se répandre dans la partie inférieure droite. Le centre de la toile est irradié par le doré jusqu'à descendre vers la partie inférieure gauche. L'espace restant constitue une expérience à la fois alchimique et spirituelle dans la création d'un ensemble de dégradés de vert. Il fallait pour ce faire doser adéquatement le doré pour que le contraste avec l'ensemble chromatique aboutisse vers l'harmonie, en évitant les effets disgracieux dus au choc incontrôlé des couleurs. Remarquons l'absence de couteau pour travailler la matière : tout est lisse comme la surface d'un lac.

Ce qui contraste radicalement avec **DREAMING** dont la matière épaisse domine à proprement parler l'ensemble de la composition.

Il y a, outre la symbolique des **couleurs**, une véritable **mystique** de celles-ci.

Le doré, la note jaune portée à son extrême, symbolisant déjà le besoin d'amour et de chaleur humaine, transpose ici la fascination pour l'Orient mystique dans une approche participative de l'âme.

Le rouge fauve d'**INCANDESCENCE** nous dévoile la passion. Le bleu de **DREAMING** est une métaphore de l'eau conduisant au bout du rêve, lequel n'est pas encore le réveil mais l'état onirique porté à sa plénitude.

Autodidacte et fière de l'être, FLORENCE PENET peint par passion. Ayant une formation juridique, la peinture n'est pas qu'un simple « à-côté » mais bien une activité qui absorbe actuellement la totalité de son temps.

Elle a toujours baigné dans un univers où l'Art bénéficiait d'une importance majeure. Sa mère a fréquenté les Beaux-Arts, ce qui, même autodidacte, lui a assuré une formation sérieuse.

Elle travaille essentiellement à l'huile. Après avoir réalisé beaucoup de glacis au niveau du fond, elle multiplie les couches en leur assurant les mêmes teintes dans le but de leur conférer une harmonie.

Elle utilise très peu le couteau. Concernant la conception de la matière, elle utilise parfois de la poudre de marbre comme pour les légers dégradés clairs de **DREAMING,** se mêlant au bleu.

Ayant commencé par l'abstrait, elle s'est dirigée vers un univers qui fait appel à la concrétude du connu comme dans la savante utilisation du bleu rappelant un état entre le ciel et la mer.

Aucune préméditation ne l'anime. Une fois devant sa toile, elle se laisse guider par cette force qu'interprète l'instrument de la couleur. Le rêve n'est pas préconçu. Il s'agit d'un art **brut**, non pas dans le sens où l'entendait **DUBUFFET** (un art conçu par un autodidacte privé de contexte culturel) mais bien dans le sens qu'il n'a subi aucune gestation intellectuelle. Comme le disait si justement **PIER PAOLO PASOLINI** : « Pourquoi peindre une image qui s'est déjà matérialisée dans le rêve ? N'existe-t-elle pas déjà ? ».

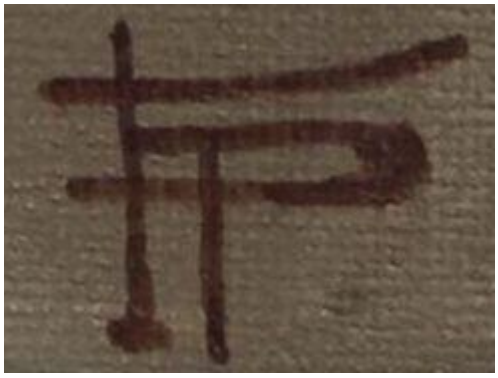
Il n'y a plus aujourd'hui aucune ligne de démarcation entre l'abstrait et le figuratif dans le parcours de l'artiste. Et ses couleurs « improbables » rendent notre perception d'une fluidité certaine car si les rêves sont multiples, la réalité, seule et rigide, mais déformée par la force de la couleur, les transcende tous et les rend « matériels » sur la scène de la toile.

Tout dans l'œuvre de FLORENCE PENET se mélange dans la pâte de l'émotion.

François L. Speranza.

Arts

Lettres



Collection "Belles signatures" (© 2014, Robert Paul)

FLORENCE PENET et FRANÇOIS SPERANZA: interview et prise de notes sur le déjà réputé carnet de notes Moleskine du critique d'art dans la tradition des avant-gardes artistiques et littéraires des deux derniers siècles

(21 mai 2014 - Photo Robert Paul)

Photo de l'exposition à l'Espace Art Gallery

MARC LAFFOLAY : LE BOIS ET LE SACRÉ

L'**ESPACE ART GALLERY** (Rue Lesbroussart, 35 à 1050 Bruxelles) vient de consacrer une exposition, du 06 - 08 au 31-08-2014, à l'œuvre du sculpteur français **MARC LAFFOLAY**, intitulée : **PEINTURES ET SCULPTURES**.

Titre en apparence très sobre mais qui trouve la clé de sa simplicité par la sensation qui frappe derechef le regard du visiteur, à savoir que ce qui caractérise l'œuvre de Monsieur MARC LAFFOLAY, c'est avant tout une dimension **primitive** qu'il faut comprendre dans l'acception étymologique du terme latin **primitivus** : **originel**.

Qu'est-ce qui confère à l'œuvre de ce sculpteur ce sens originel ? Assurément ce sentiment de **sacralité** qui se dégage de ses sculptures. Ces bois sculptés ont quelque chose de sacré, de l'ordre du mysticisme émanant des portes de **greniers dogons** qu'évoquent les entrelacs conçus en claire-voie ou des fers bambaras dans l'extrême finesse de leur stylisation.

Ces sculptures sont en concordance avec ce que d'aucuns nommeraient des « dessins » mais que l'artiste préfère qualifier d'**empreintes**.

La parenté stylistique entre les entrelacs sculptés et les motifs de ces encres est flagrante.

MARC LAFFOLAY nous offre un art **brut**, lequel, de par sa nature, possède les traits de l'art primitif, en ce sens que l'artiste intervient de toute sa force vitale pour le façonner, lui donner une identité autre, tout en le maintenant dans la vérité de son écorce. La relation qu'il entretient avec la matière première est à la fois de l'ordre du tactile et de la verticalité.

Son travail trouve sa philosophie dans l'**évidement,** c'est-à-dire dans l'économie du volume. L'équarrissage du bois lui assure la forme et l'évidement lui confère une place dans l'espace. À cela s'ajoute une ultime étape : celle du feu, consistant à augmenter le dépouillement déjà amorcé dans l'évidement de la matière. L'artiste brûle le bois dans le but de provoquer des **accidents** qu'il faut comprendre comme des cassures destinées à éliminer les impuretés de la matière mais aussi à faire partie intégrante de la création. Car l'artiste ne répudie nullement les accidents. Il les intègre en tant que processus créatifs.

Ils deviennent, dès lors, partie constitutive de l'œuvre. En cela, son art brut trouve sa part de **sacré**, à l'instar des œuvres créées par les sculpteurs africains.

En effet, lorsque ceux-ci ont fini de façonner une pièce, ils apportent une étape finale dans l'aspersion de sang sacrificiel sur la statuette pour que celle-ci s'anime de pouvoirs magico-religieux. Feu et sang revêtent la puissance vitale de l'acte créateur. Acte empreint de sacralité par excellence.

TROIS FUGUES (chêne - technique mixte: 196 x 41,5 x 5 cm)

est une pièce qui possède trois espaces évidés, conçus en claire-voie pour permettre à la lumière de la transpercer.

FLUGO (l'**ENVOL**, en espéranto) (chêne - technique mixte: 196 x 11,4 x 3,5 cm)

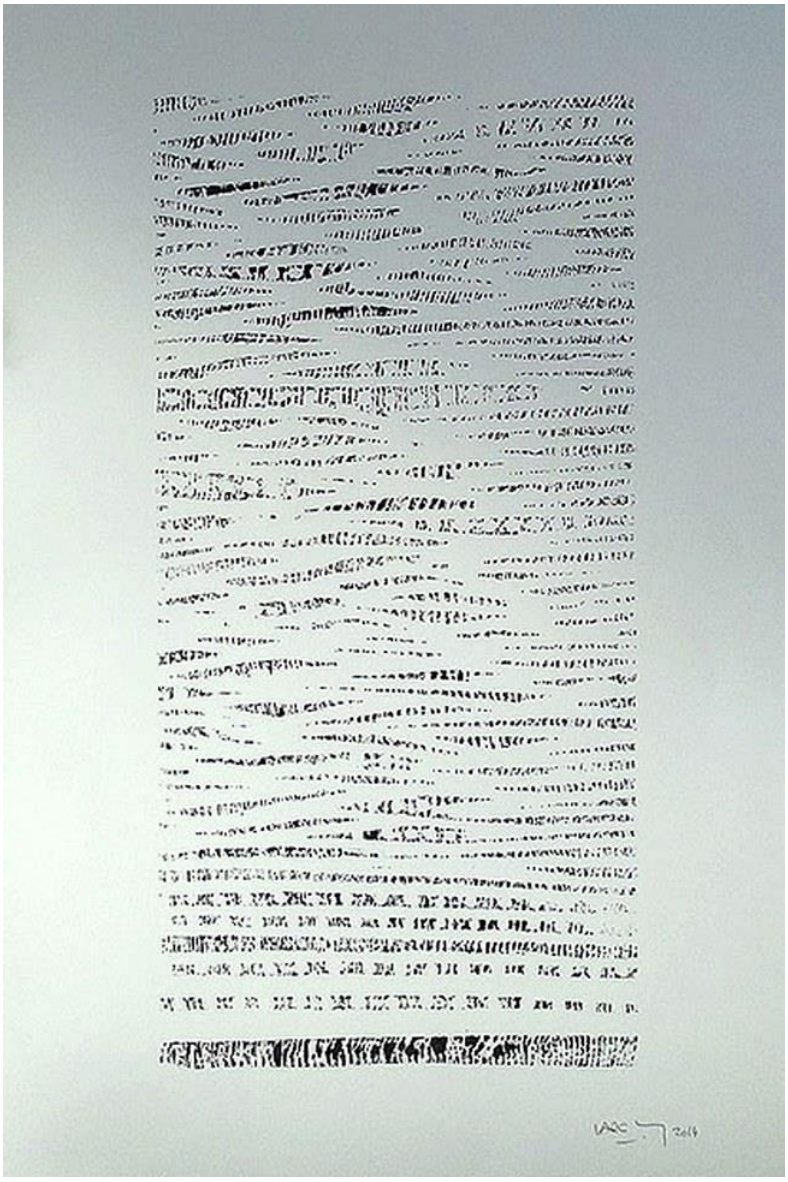
est une œuvre qui par sa délicate stylisation tend vers une verticalité mystique. Cette verticalité correspond à une dynamique, l'essence même de… l'envol !

L'artiste l'explique par une phrase de **TEILHARD DE CHARDIN**: «Tout ce qui converge s'élève ».

MARC LAFFOLAY est un sculpteur qui pose des **empreintes** sur papier. Sa démarche ne diffère pas de celle qu'il effectue face à une sculpture.

La dimension manuelle se manifeste à nouveau lorsqu'à partir de plaques de bois pensées comme surfaces, il place dessus le papier enduit d'encre. À l'aide de son poing, il frotte de toutes ses forces pour créer des empreintes, une trace, un cheminement.

LA GRANDE ASCENSION (issue du cycle **LA BALADE DU PETIT POIS**) (encre sur papier - 164,8 x 106,6 cm),



exprime le côté aléatoire de la vie dans la progression symbolique de petits traits, du bas de la composition à son sommet. L'idée délicatement stylisée du cheminement et de la progression apparaît en filigrane, au regard invité à le parcourir.

L'artiste, qui a une formation de pianiste de jazz, est en matière de sculpture totalement autodidacte. Il a débuté la sculpture dès l'âge de seize ans.

Cette formation de musicien de jazz n'est pas anodine dans son processus créatif.

Un mariage mystique unit le jazz à la sculpture comme à la peinture ou à la littérature. Le jazz se retrouve tant dans la peinture d'un **HENRI MATISSE** que dans la poésie d'un **BORIS VIAN**.

FLUGO présente des réminiscences jazzistiques inscrites dans les excroissances plastiques structurant la pièce, lesquelles rappellent la particularité du **staccato**, en matière de musique.

Le rythme syncopé de la phrase musicale se retrouve exprimé dans le bois stylisé de cette œuvre. La phrase en staccato-stylisation conjugue mouvement et immobilité, rythme et silence.

Ces excroissances plastiques et sonores évoquent tant le monde fabuleux des esprits des origines que **MILES DAVIS.**

MARC LAFFOLAY sculpte les silences pour les rendre à la lumière du son !

N'est-ce pas là l'image du démiurge insufflant, par la lame et le feu, la Vie à la matière inerte ?

François L. Speranza.

Arts

Lettres

MARC LAFFOLAY et FRANÇOIS SPERANZA: interview et prise de notes sur le déjà réputé carnet de notes Moleskine du critique d'art dans la tradition des avant-gardes artistiques et littéraires des deux derniers siècles

(30 août 2014 - Photo Robert Paul)

STEPHAN GENTET : VOYAGE ENTRE LE MASQUE ET LE VISAGE

Dans le cadre d'une collaboration avec **CANCER & PSYCHOLOGIE ASBL BRUXELLES**, l'**ESPACE ART GALLERY** (Rue Lesbroussart, 35 à 1050 Bruxelles) a le plaisir de vous présenter, du 10-09 au 28-09-14, l'œuvre du plasticien français **STEPHAN GENTET**, intitulée **IMPRESSIONS SUR TOILES NUMEROTÉES**.

L'œuvre de Monsieur STEPHAN GENTET a de quoi désarçonner le visiteur, tant par la force qu'elle émane que par l'élaboration, sensible et intelligente, de la thématique qu'il aborde, à savoir une investigation tout intérieure du **visage humain**.

Il s'agit, en fait, d'une communion mystique entre le **masque** et le **visage**.

Le sujet sur la toile évoque, notamment, l'élaboration des **têtes maoris** ainsi que le masque africain, sur lequel se dynamise le mouvement par des variations chromatiques sous forme de lignes torsadées, lesquelles « circulent » sur l'ensemble du faciès. Ces lignes, tout en déformant volontairement les traits, affirment la psychologie du masque, manifestant par là même, la nature intime de la « persona » de celui qui le porte et que, bien sûr, nous ne voyons pas.

Si le volume de la tête demeure identique, l'expression du visage change constamment par la finesse du traitement numérique, car l'artiste s'exprime principalement par cette technique. Ce qui fait que l'œuvre évite précisément le piège du motif répété jusqu'à la lassitude. Chaque masque porte en lui la nature de sa propre existence, par toute une série de signes identitaires qui lui confèrent, à chaque fois, une singulière spécificité.

Ces masques-visages sont tous burinés, labourés par des traits rappelant, notamment, les scarifications ethniques des sociétés traditionnelles africaines. Le résultat fait que chaque œuvre est différente de l'autre. Que ce soit par une série de pointillés étalés sur le visage ou par l'élaboration d'un réseau de sillons, l'expression du masque se divise, globalement, en trois catégories : l**e masque souriant – le masque triste – le masque impassible**.

Le masque souriant associé au masque triste se retrouve parfaitement exprimé dans l'art grec, lequel par cette dualité, affirme l'antagonisme constitutif de la psyché humaine. Le comique indissociable du tragique vers un destin commun : la naissance du mythe, ciment de la conscience.

Le masque impassible accuse l'absence de passion. Le traitement numérique est là pour appuyer ces trois attitudes. La fonction de l'œil humain émergeant des orifices du masque est également primordiale. À l'instar du sourire, trois attitudes alternent dans le rendu du faciès : l'œil clignotant – les yeux fermés – les yeux ouverts.

Y a-t-il une symbolique occulte derrière ces sillons lumineux ou est-ce simplement la fantaisie de l'artiste qui s'exprime sur un fond totalement noir ?

Aucune symbolique ne vient structurer ce récit de lumières et de couleurs. STEPHAN GENTET aborde par cette écriture un style lourd de conséquences parce qu'il dévoile chaque facette de son être : l'**autoportrait**.

Comme le soutenait si justement **GERMAIN BAZIN**, l'autoportrait est un pas capital dans l'Histoire de l'Art car il sanctionne la manifestation périodique des états de la conscience. Plusieurs peintres ont excellé dans l'autoportrait mais deux d'entre eux l'on porté à son zénith, à savoir **REMBRANDT** et **VAN GOGH**.

Le miroir permet au peintre de s'abandonner à une phase introspective et réflexive dans l'action de se voir tout en se regardant. Cette symbiose entre le masque et le visage dont les yeux exorbités percent l'âme de l'artiste, exprime une étape de la conscience à chaque toile que croise le regard du visiteur. Mais ici, l'autoportrait va, si l'on peut dire, au-delà de la simple expression plastique de la conscience. Il s'agit, selon les mots de l'auteur, d'une « manifestation d'autodéfense », car en 2008, les premiers symptômes de la maladie de Parkinson commencèrent à se manifester et en 2011, il commença à peindre.

À *se* peindre, alliant **autoportrait** avec **autodéfense**.

Par son autoportrait, **REMBRANDT** signale des étapes périodiques d'états d'être associés aux événements de sa vie, sans pour autant les enjoliver ou intervenir de quelque manière sur leur déroulement. Ces autoportraits sont des **constats**.

Lorsque **VAN GOGH** se représente amputé d'une oreille, il ne cherche pas à intervenir sur l'événement par le biais de la pensée magique, plastiquement restituée. Il ne « maquille » rien. Comme **REMBRANDT**, il constate, c'est tout. Son regard fixe le spectateur sans la moindre plainte ni la moindre volonté de questionnement.

STEPHAN GENTET, lui, « intervient » dans la manifestation du processus évolutif de l'événement. Il influe en créant, devenant ainsi le démiurge de sa propre existence. Il peint. Il se peint existant.

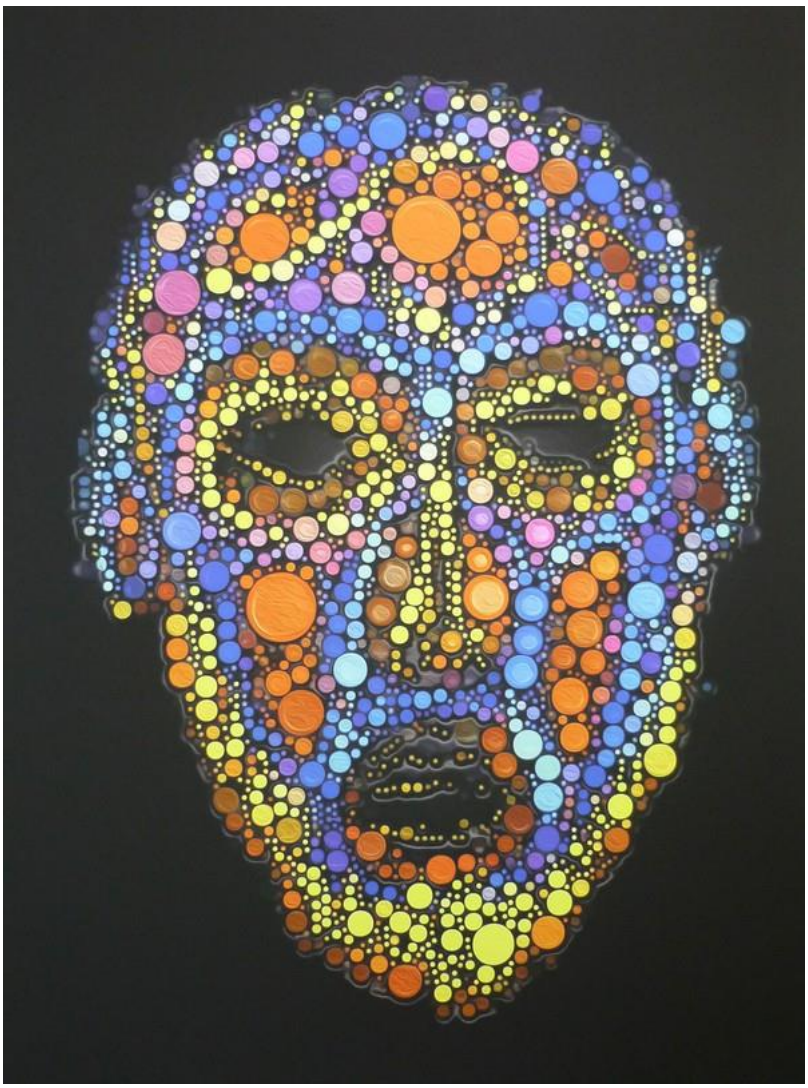
De ces masques-visages, empreints d'une ethnicité mythologique, se dégage une force tribale, laquelle, apporte à l'artiste une sorte de « résilience », comme il se plaît à le dire.

L'idée d'autodéfense se retrouve également dans les titres qu'il donne à ses œuvres. Le terme **warriors** (**guerriers**) revient pour chaque toile comme un leitmotiv. Ces « guerriers » symbolisent la pulsion de vie de l'artiste face à la maladie.

Mais cette force tribale qui ressort de ces masques-visages manifeste également une quête inhérente à tout artiste : celle de l'Homme universel arborant mille visages de l'humain, se démultipliant à l'infini et se projetant dans l'humanité en une sublimation du réel.

La maladie s'avère être une sorte de résurrection car elle opère sur lui une forte propension à transmettre son état psychique. De 22 heures à 4 heures du matin, il travaille, comme il le dit lui-même, dans une « attitude semi-consciente », en ce sens qu'il ressent les choses puis les dessine. Il arrive même qu'il ne soit pas très bien réveillé et le résultat devient, dès lors, aléatoire. Cela explique le fait qu'il travaille toujours en musique.

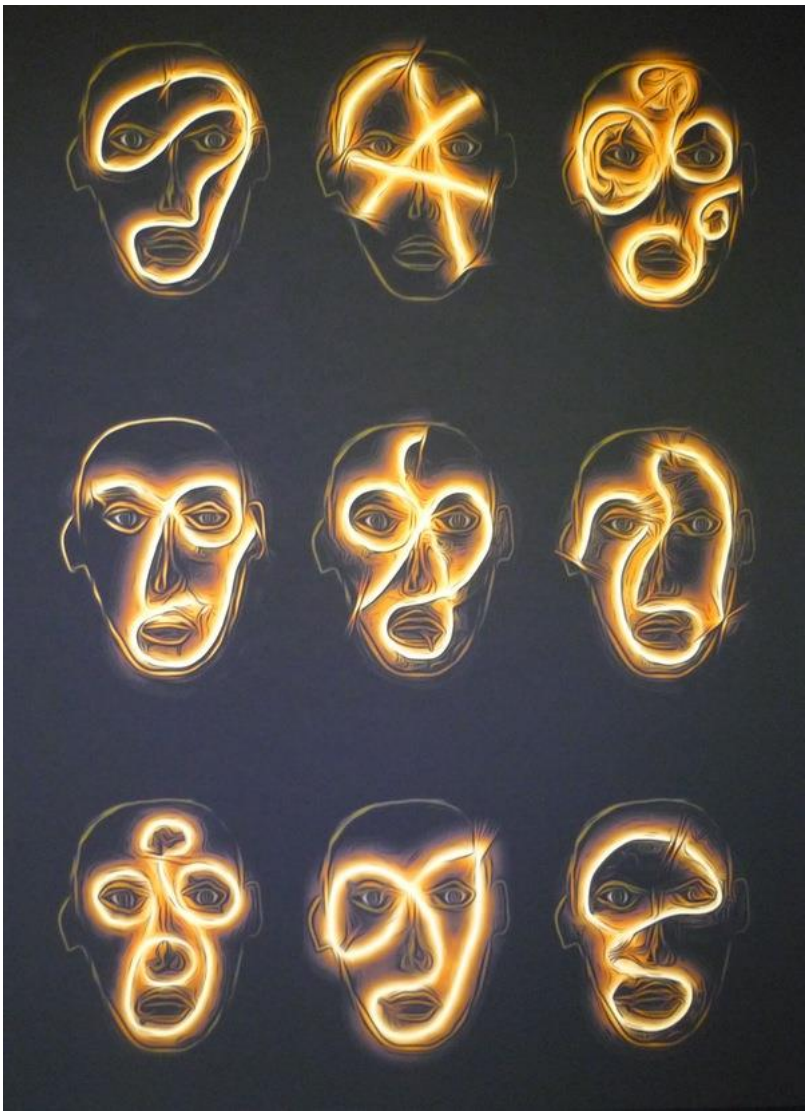
GOLDEN MASK (85 x 65 cm)



représente un visage malade, buriné par une série de cratères de taille diverse (que l'on peut considérer comme l'image de pustules).

Dissimulé à hauteur du front, se déploie un personnage extrêmement stylisé, à la forme diabolique aux bras et au corps étirés, symbolisant la maladie installée dans l'organisme.

LIGHTNING WARRIORS (86 x 65 cm)



représente une série de têtes « striées » par des faisceaux de lumière dorée. Ces stries symbolisent les scarifications rituelles des cultures négro-africaines que l'on retrouve tant sur le corps que sur les statuettes. Ne perdons jamais de vue que dans les sociétés traditionnelles, la statuette est le corps de l'esprit que l'on invoque.

Observons ce contraste saisissant entre l'univers lumineux de l'artiste avec le fond totalement noir du tableau. Ce dernier exprime le noir le plus primitif, celui de l'univers sidéral, à partir duquel émerge le masque-visage.

Pourquoi STEPHAN GENTET utilise-t-il le numérique ?

L'artiste avait commencé à dessiner sur un iPad. Il aimait, par-dessus tout, le contact du crayon sur la tablette. Cette succession de masques-visages trouve son origine lorsqu'il dessinait, à ses débuts, des visages d'hommes jeunes, conçus à partir de ce qu'il nomme « une musique rythmée », à la fois souple et fluide.

La trace de ce rythme musical se retrouve dans les scarifications actuelles, à la fois chromatiques et lumineuses. Ensuite intervient la phase de colorisation qu'il applique sur ces visages de façon, chaque fois, différente.

Qu'est-ce qui, dans la morphologie de son œuvre, appartient au **visage** et qu'est-ce qui appartient au **masque** ?

Dans cet anthropomorphisme créateur, l'artiste, après avoir conçu les contours plastiques du masque, conserve, à partir de son autoportrait de base, le nez et la bouche pour les habiller de sillons lumineux, comparables à la patine sacrificielle usitée dans les sociétés traditionnelles. C'est à partir de la force avec laquelle il conçoit les traits du visage, ainsi que par le transfert successif du dessin vers d'autres logiciels qu'il joue sur l'épaisseur du rendu en l'agrémentant d'un aspect granuleux. Une raison supplémentaire au fait qu'il aime le numérique est que cette technique donne droit à des erreurs que l'on peut rectifier en y apportant un maximum d'autres possibilités. Il lui arrive de concevoir ses dessins sur plusieurs jours et ne les retouche que très peu.

L'artiste, qui s'exprime principalement à partir de la toile, aimerait s'attaquer à présent à la 3ème dimension, en envisageant la sculpture à partir de ses dessins, par le biais d'outils logiciels, car ce qu'il réalise est une extension de sa pensée qu'il aimerait voir se matérialiser.

Lorsqu'on lui pose la question de savoir s'il préfère voir les masques cinématographiquement animés plutôt que fixés sur la toile, l'auteur répond en affirmant sa volonté de vouloir engager une problématique philosophique, dans son refus absolu du statisme imposé par le tableau. Malgré le fait que le mouvement, en matière d'arts plastiques, résulte d'un rapport « sensoriel » entre le regard du visiteur et l'œuvre d'art, ce refus du statisme doit être compris comme un mécanisme de défense contre la maladie de Parkinson qui le fige.

STEPHAN GENTET a une formation d'économiste. Bien qu'autodidacte, il a néanmoins, pratiqué le dessin entre douze et seize ans, dans une école d'arts plastiques.

Après avoir vu ses œuvres, vous serez, à coup sûr, convaincus que cet excellent artiste n'est qu'à l'aube de son existence et que bien des lumières sillonneront, à l'avenir, d'autres univers.

François L. Speranza.

Arts

Lettres

STEPHAN GENTET et FRANÇOIS SPERANZA: interview et prise de notes sur le déjà réputé carnet de notes Moleskine du critique d'art dans la tradition des avant-gardes artistiques et littéraires des deux derniers siècles

(10 septembre 2014 - Photo Robert Paul)

MIREILLE PRINTEMPS : DIALOGUE ENTRE L'ESPACE ET LE SUJET

Du 10-09 au 28-09-14 l'**ESPACE ART GALLERY** (Rue Lesbroussart, 35 à 1050 Bruxelles), en collaboration avec **CANCER & PSYCHOLOGIE ASBL BRUXELLES**, a le grand plaisir de vous présenter une exposition consacrée à l'œuvre de l'artiste peintre française Madame **MIREILLE PRINTEMPS**, intitulée **OUVERTURE SUR L'ESPACE**.

Le style de MIREILLE PRINTEMPS se singularise essentiellement, à la fois par une maîtrise de l'espace, par une écriture extrêmement lisse ainsi que par l'utilisation constante de la couleur bleue, traitée en une variation infinie de tonalités destinées à mettre en exergue le sujet.

Le sujet, envisagé par l'artiste, aborde principalement deux thématiques, à savoir la **musique** et la **ville**.

L'azur est assurément la note qui sied le mieux à l'univers sonore. Parmi les œuvres exposées, une seule fait le lien entre ces deux thématiques, à savoir **NOCTURNE** (67 x 80 cm - huile sur toile).

L'artiste a été inspirée par un « Nocturne » de **CHOPIN**. Le sujet, un piano, dont nous n'apercevons que le clavier, est submergé de teintes issues du bleu pour se délier en une grisaille, rehaussée d'une note noire, étalée au centre de la toile, entrecoupée de tonalités rouge et orange.

NOCTURNE symbolise l'univers de la nuit. Univers que nous retrouvons exprimé dans la ville, tantôt en léthargie, tantôt grouillante d'activités. Mais à y regarder de près, la nuit n'a jamais quitté le discours esthétique de MIREILLE PRINTEMPS, en ce sens que le bleu usité comme tonalité majeure est un bleu « crépusculaire », non pas parce qu'il annonce la mort mais parce qu'il préfigure une mutation vivante et sensuelle vers la douceur nocturne.

Nous retrouvons cette particularité également dans **SAXO** (66 x 66 cm - huile sur toile).

SAXO représente une très belle interprétation de l'identité du sujet, en ce sens que c'est l'**instrument** qui est mis en valeur et non le **musicien** qui l'anime en le jouant. Le côté « soleil » de l'instrument éclipse totalement le musicien qui n'existe qu'en tant qu'ombre. Son visage, à peine esquissé, s'enserre entre le chapeau et le col de la veste qui le contiennent.

L'espace structure le sujet.

Dans ses vues nocturnes, l'artiste « élague », en quelque sorte, la construction architecturale de la ville, pour ne la faire apparaître que de loin.

REFLETS (56 x 67 cm - huile sur toile),

représentant la ville de New York la nuit, peut être mis en parallèle avec **PARIS - ÎLE DE LA CITÉ** (71 x 87 cm -huile sur toile),

dans lesquels l'ensemble architectural se révèle comme un îlot de lumière à l'horizon, scintillant dans les reflets du fleuve. Cette « mise à distance » du sujet est en fait une façon de le circonscrire dans l'espace afin d'en faire surgir, après exploration par le regard, chacune de ses composantes, lesquelles ne se révèlent que cachées par le flou maîtrisé de la couleur.

TIME SQUARE (67 x 56 cm - huile sur toile)

et **PARIS – ARC DE TRIOMPHE** (71 x 60 cm - huile sur toile)

traduisent un aspect essentiel de la technique de l'artiste : MIREILLE PRINTEMPS déclenche tout d'abord son appareil photo afin d'obtenir un cliché. À partir de celui-ci, elle réalise sa toile. À quoi peut-on s'en rendre compte ? Tout simplement par l'observation de détails tels que les flashes imprimés par les phares des voitures la nuit, lorsque celles-ci circulent à toute vitesse.

Une œuvre tout à fait à part apparaît avec **VENISE** (67 x 56 cm - huile sur toile).

Elle figure à part, d'abord parce qu'elle s'évade du bleu en tant que signature de l'artiste mais aussi parce que le visiteur peut se rendre compte de sa maîtrise à donner du corps et du relief avec un minimum de matière étalée au couteau. La scène baigne dans une atmosphère laiteuse que rehaussent, dans une splendide association, le brun et le rouge des toits et des murs portants des maisons. L'importance de la lumière diaphane fait émerger au regard la ville des eaux.

Malgré six longues années passées aux Beaux-Arts, l'artiste n'en a gardé aucune influence. Elle ne s'exprime que par son propre langage, traduit par l'amour inconditionnel qu'elle porte à la couleur bleue.

Elle débute chaque composition en réalisant un fond au lavis sur la toile et y applique par la suite un dessin au pastel gras en guise d'ébauche. Lorsqu'elle a son sujet, elle le travaille et le termine par une superposition de glacis, ce qui constitue un très long travail, pour obtenir la transparence voulue. Une fois les glacis secs, elle vérifie que le sujet soit comme elle le souhaitait.

Cette attention particulière concernant l'espace ne peut s'imaginer sans la présence physique de la nuit. Indissociable de la nuit, l'espace met la ville en relief mieux que ne le fait le jour, car il souligne quantité de détails que ne le ferait la lumière diurne.

Cela revient à dire que l'espace est le complément du sujet, en ce sens qu'il l'englobe dans un lointain assez proche pour que le regard en saisisse toutes les variantes. Cette atmosphère lointaine résulte de l'amour que l'artiste éprouve pour l'œuvre de **TURNER** au sein de laquelle tout évolue dans un flou magique.

Même s'il s'agit exceptionnellement d'une vue diurne, **VENISE** s'adapte parfaitement à cette esthétique. Travaillée avec le plat du couteau, les toits existent par leur massivité sans pour autant se distinguer individuellement. Le blanc de titane usité pour les coupoles de la basilique Saint-Marc se fond dans la lumière diaphane.

Le nocturne **REFLETS** obéit également à ce procédé car volumes et lumières, conçus à la fois avec le plat du couteau et au pinceau large, distinguent parfaitement chacun des éléments, contrairement au diurne **VENISE**, lequel, avec la même technique, aboutit à un résultat drastiquement différent.

En plus d'être une très grande artiste, MIREILLE PRINTEMPS se révèle être une exploratrice de la palette. À travers sa maîtrise technique et sa sensibilité, elle perce et traque la couleur bleue jusqu'à ses derniers retranchements.

François L. Speranza.

Arts

Lettres

MIREILLE PRINTEMPS et FRANÇOIS SPERANZA: interview et prise de notes sur le déjà réputé carnet de notes Moleskine du critique d'art dans la tradition des avant-gardes artistiques et littéraires des deux derniers siècles

(10 septembre 2014 - Photo Robert Paul)

JACQUES DONNAY : ITINÉRAIRES DE LA LUMIÈRE

Du 01-10 au 19-10-14 l'**ESPACE ART GALLERY** (Rue Lesbroussart, 35 à 1050 Bruxelles) nous présente une exposition consacrée à l'œuvre de Monsieur **JACQUES DONNAY**, un peintre et dessinateur belge dont l'univers ne manquera pas de vous ravir.

Cette exposition se divise en deux thématiques. La première est intitulée **EXUBÉRANCES**. La seconde porte le titre de **MARINES**.

Quelle que soit la thématique envisagée, un lien esthétique les unit d'emblée, à savoir une immense maîtrise de la couleur. Il s'agit ici d'une couleur ne se suffisant pas simplement à elle-même, mais bien de l'existence d'une matière assujettie à la lumière pour créer une sorte d'état « second », donnant naissance à la luminescence. Cet état créatif, servant de base à sa recherche, est formé d'un chromatisme exacerbé, associant des tonalités volontairement imaginées comme « contradictoires », telles que le noir le plus sombre ou le rouge le plus violent.

À l'analyse du regard, le visiteur comprend que la condition sine qua non à l'existence physique de l'image c'est la lumière. Sans celle-ci, il n'y a pas d'image possible. Car elle met chacune de ses composantes en relief **SKYLIGHT** (59 x 59 cm - huile sur toile).

EXUBÉRANCES est un travail sur le choc de tonalités opposées aboutissant, par la seule maîtrise de l'artiste, à l'harmonie. Ce choc des Titans est la sève nourrissant la matière de l'œuvre **LUMINESCENCE** (59 x 59 cm - huile sur toile).

MARINES offre, plus que tout, une étude sur l'eau en tant que vecteur de mouvement. Le terme « étude » se révèle ici d'une incroyable exactitude, car chaque toile est **pensée**, en fonction de son espace scénique propre.

Les bateaux ne sont que des alibis (de première importance !), néanmoins, l'élément déterminant du discours de l'artiste s'avère être l'**eau**. L'eau en tant que miroir d'où émergent d'innombrables reflets mais aussi l'eau pensée comme volume car elle occupe souvent les trois quarts de l'espace scénique **PORT DE BASTIA** (99 x 119 cm - huile sur toile).

Parmi les centaines de détails qui foisonnent à l'intérieur de l'espace, il est à remarquer les deux pêcheurs, affairés à leur travail, portant chacun une marinière dont les stries rappellent les ondulations des flots. Tous deux sont figés dans leur geste, ce qui contraste avec la volonté de mouvement créée par les ondulations marines. Les bateaux, en rade, se marient à la ville, représentée à l'arrière-plan dans l'unité imposée par la note gris-blanc.

PORT DE ROUEN (79 x 99 cm - huile sur toile)

accuse une autre conception du mouvement. Celle-ci se réalise dans la trajectoire de trois embarcations, dont chacune prend une direction différente de l'autre, trahissant la volonté de sortir du cadre. Deux remorqueurs escortent un paquebot. Le mouvement est amorcé à la fois par celui situé à l'extrême droite du cadre qui file droit vers sa trajectoire. Tandis que le second, situé à l'avant-plan, s'engage dans la direction opposée. Le paquebot, massif dans sa couleur rouge vif, file à toute allure droit vers le spectateur. L'artiste éprouve une énorme admiration pour le travail qu'effectuent les remorqueurs, d'où leur présence sur d'autres de ses toiles.

PAR BON VENT (59 x 59 cm - huile sur toile)

propose également une étude sur le même sujet par la vue d'un bateau qui tangue. Les voiles ainsi que la partie supérieure de l'embarcation, d'un blanc laiteux, se marient à la couleur du ciel. Le mouvement se scande à la fois par le bateau qui tangue, par le vent qui gonfle les voiles, ainsi que par les vagues secouant l'océan. Par opposition, les marins, immobiles, sont réduits à de simples silhouettes, ce qui accentue l'agitation émanant de la composition.

Nous avons noté, plus haut, la volonté du sujet de vouloir sortir du cadre. Il faut comprendre cela comme le dénominateur commun aux deux thématiques. Le visiteur remarquera que la composition se structure à l'intérieur de deux cadres : un cadre dans un autre. Cela exprime la volonté de l'artiste de donner différents plans à l'œuvre ainsi que d'affirmer un désir d'évasion. À titre d'exemple, les deux mâts du bateau, à l'arrière-plan du **PORT DE BASTIA**, dépassent du cadre, idem pour celui de l'avant-plan, à droite.

Ces deux thématiques ont un autre point commun, celui d'une interaction stylistique entre l'**abstrait** et le **figuratif**.

L'artiste s'exprime, indistinctement, dans les deux styles, à tel point que l'un s'imbrique naturellement dans l'autre.

CASQUE D'OR (68 x 59 cm - huile sur toile)

est un excellent exemple de la présence de la figure humaine, jaillissant d'un univers abstrait, telle une épiphanie.

Qu'est-ce qui, dans cette œuvre, appartient au **figuratif** ? « Le corps de la femme », me direz-vous. Évidemment, néanmoins, il s'agit là d'un corps **éthéré**, en ce sens que ce qui relève de la dimension charnelle (le visage, les cheveux, le dos, la main), baigne dans une translucidité à la fois laiteuse (le dos) et dorée (les cheveux), répudiant le langage plastique « conventionnel » du rendu physique, pour aboutir à une dimension transcendant le simple sujet. Lorsque le regard remonte le dos pour aboutir au visage, coiffé de sa chevelure scintillante, tout se décline dans un chromatisme lumineux. Inversement, c'est dans la partie inférieure, celle qui enveloppe le corps, à dominante bleue et mauve, que nous atteignons un chromatisme sombre, délimitant drastiquement les deux zones du tableau en deux univers différents. La main, longue, d'une très grande présence plastique, assure la transition entre ces deux univers. Notez l'expression du visage : il baigne dans un calme « intemporel ». La pose inclinée du personnage est proche de la sculpture dans son rendu.

En réalité, si l'on effaçait toute trace du personnage féminin, nous nous retrouverions avec une œuvre de la même nature que **SKYLIGHT**. C'est par l'immersion du corps physique que le langage plastique adopte une transition esthétique concrète, à la charnière de deux écritures.

JACQUES DONNAY, qui est également un merveilleux dessinateur ainsi qu'un éminent paysagiste, a fréquenté **l'École Supérieure des Arts Saint-Luc de Liège**.

Il travaille essentiellement à l'huile. Pour maîtriser la matière, il se sert aussi bien du couteau que de ses doigts. Dans le but de donner à l'œuvre la transparence souhaitée, il travaille l'huile comme l'aquarelle, cherchant constamment à conférer à la toile un fond blanc, sur lequel les couleurs se superposent.

Sa démarche est proche de celle d'un peintre de la Renaissance, en ce sens que sa peinture fourmille de détails, maîtrisés à l'extrême, en tant qu'assises du mouvement. Quant aux couleurs, la vie qu'elles sécrètent atteint le seuil de leur nature.

À titre d'exemple, la note « jaune » possède, à la fois, l'intensité incandescente du soleil jusqu'aux ultimes variations, aboutissant à la blancheur épurée, en tant que nature en soi. Cette alchimie savante, au sein d'une même tonalité, évoque souvent la lumière passionnée d'un **TURNER**.

Tout cela oblige le visiteur à s'arrêter et poser son regard sur chaque œuvre qu'il rencontre.

Car il est impensable de passer furtivement devant ces toiles sans prêter attention aux infinis contours qui les parsèment et leur confèrent, à chaque arrêt, les clés humaines à leur « compréhension ».

François L. Speranza.

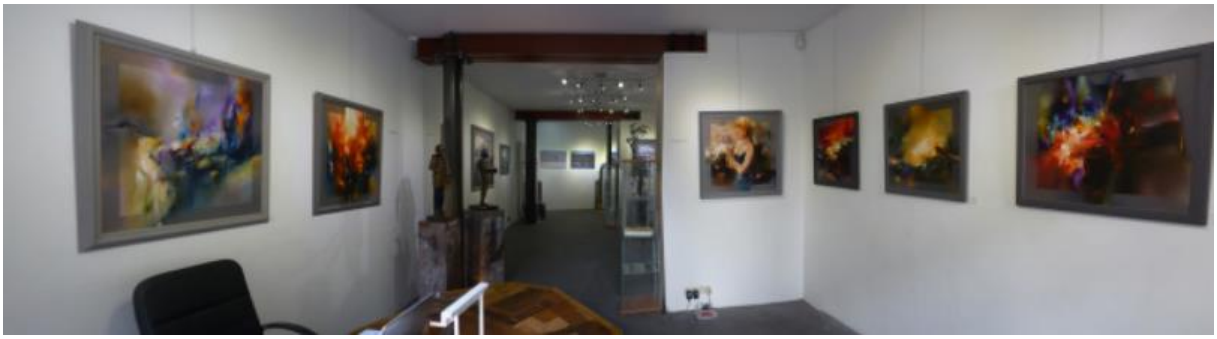
Arts

Lettres

Collection "Belles signatures" (© 2014, Robert Paul)

JACQUES DONNAY et FRANÇOIS SPERANZA: interview et prise de notes sur le déjà réputé carnet de notes Moleskine du critique d'art dans la tradition des avant-gardes artistiques et littéraires des deux derniers siècles

(1er octobre 2014 - Photo Robert Paul)



Photos de l'exposition à l'Espace Art Gallery.

DU CORPS ET DU CODE : L'HÉRITAGE PICTURAL DE LEONARD PERVIZI

Du 03-12 au 28-12-14 l'**ESPACE ART GALLERY** (Rue Lesbroussart, 35 à 1050 Bruxelles) termine l'année de façon flamboyante en vous présentant l'œuvre du peintre belge **LEONARD PERVIZI**, laquelle n'en finira pas de vous émerveiller, tant elle déconcerte par l'élaboration de ses thématiques.

L'œuvre picturale de LEONARD PERVIZI se concrétise par un dialogue entre la forme et la matière, duquel émerge l'incision du trait. Car la caractéristique majeure de l'artiste est de se servir de la matière comme d'une sorte de voile derrière lequel apparaît la forme. Et cette forme s'avère être celle de la Femme, campée dans une série de postures évoquant le mouvement retenu à l'intérieur d'une suspension du temps. La nature de ce mouvement oscille entre le plaisir et le tourment : l'un s'enchevêtrant souvent dans l'autre.

Les postures adoptées témoignent d'une force organiquement sculpturale. D'une lascivité à la fois crispée et relâchée, chaque partie du corps, scandée par rapport à la lumière, est mise en exergue pour faire ressortir l'ensemble de la composition à l'intérieur de l'espace.

À titre d'exemple, **ANTHROPOMORPHE** (90 x 70 cm - huile sur toile)

étale le corps, alterné dans trois zones, chacune baignant dans une lumière différente. Il est rendu visible sous un éclairage constamment renouvelé pour le révéler au regard dans sa totalité sensible. Trois zones composent le corps : la tête, le coccyx (surélevé, créant une tension dans le volume) et les cuisses qui remontent (assurant un équilibre par rapport à la tête). Ces mêmes trois zones anatomiques s'enserrent dans trois espaces chromatiques : 1) la tête comprise dans une zone brun foncé se mariant avec la chevelure du personnage.

2) le coccyx, à l'intersection des espaces brun clair (en haut) et blanc (en bas). 3) une zone brun clair comprenant les cuisses.

La signature chromatique de l'artiste se distingue par un contraste obtenu par des couleurs douces, portées par des variations sur le brun, rehaussées d'ocre et de vert réalisé à base de terre verte.

Ce qu'il y a de fascinant dans la peinture de cet artiste c'est que, outre la mise en scène à l'intérieur du cadre, le « détail » explose littéralement aux yeux du visiteur en le laissant pantois. Cela est dû au fait que (nous l'avons mentionné plus haut) la matière sert d'écran au sujet pour que ce dernier se dévoile au visiteur. Car, ici, la symbiose entre l'œuvre et le regard s'affirme dans le temps : la seule voie menant au dévoilement d'une œuvre s'inscrivant dans une connaissance critique de l'Histoire de l'Art et de ses répercussions dans le monde contemporain.

Mais que le visiteur ne se méprenne pas. Il ne s'agit pas d'une « visitation » des chefs-d'œuvres d'antan mais bien de l'expression moderne d'une écriture passée.

LEONARD PERVIZI s'inscrit en droite ligne dans la lignée d'un **MICHEL-ANGE**, d'un **RAPHAËL** ou d'un **LÉONARD DE VINCI**. Sa peinture est imprégnée de **Renaissance**, tant dans le chromatisme qu'il emploie que dans le traitement des sujets qu'il aborde.

Mais, par-dessus tout, il descend du 16ème siècle par la finesse du dessin qu'il adopte avant toute réalisation finale. Car l'artiste est un dessinateur hors pair, quand nous sommes amenés à découvrir la beauté de ses **dessins préparatoires*** destinés, après d'éventuelles modifications, à figurer sur la toile.

En guise de première approche avec sa filiation classique, observons **EUROPE II D'ATOMIUM** (140 x 220 cm - huile sur toile).

Nous voilà plongés en pleine **mythologie grecque** puisqu'il s'agit d'Europe enlevée par Zeus travesti en taureau pour mieux la séduire par sa blancheur. L'œuvre nous pose la question suivante : qu'est-ce qu'un mythe ? Il s'agit d'un récit édificateur bâti sur une légende, lequel, tout en gardant les ferments de son histoire, se transforme au fil des cultures et des siècles. D'un épisode d'une grande violence (Zeus enlève Europe et du viol de celle-ci naîtra le futur roi Minos), l'artiste nous offre une vision carrément enchanteresse.

L'écriture de la **Renaissance** se retrouve dans le traitement de la « scène répétée », en ce sens qu'Europe apparaît quatre fois dans l'espace scénique, à l'intérieur d'une farandole (trois personnages à l'avant-plan et un quatrième caché derrière les autres, penché contre un mur). Observez cette scène attentivement.

La nymphe évolue « à la manière » d'un **BOTTICELLI**. Par la scansion des trois personnages à l'avant-plan, l'atmosphère de **LA PRIMAVERA** (1477-82)

est parfaitement palpable, avec, néanmoins, quelques légères modifications : à titre d'exemple, la posture cabrée du personnage de droite se retrouve placée à gauche dans le tableau de **BOTTICELLI**. Qu'importe ? La dimension onirique d'un épisode joyeux se retrouve exprimée par l'expérience de la culture. Comme il s'agit au départ de la Grèce antique, une colonne dorique surmontée d'un chapiteau à volutes émerge comme un élément de soutien, à la droite du tableau. Et l'évolution du mythe dans tout cela ? Eh bien, il apparaît tout à fait à l'arrière-plan, à gauche de la toile, par une vue de l'Atomium, symbole de Bruxelles, capitale de l'Europe. En cela, l'artiste, d'origine italienne ayant vécu longtemps en Albanie, affirme son appartenance à la Belgique dont il est devenu un ressortissant.

INRI (200 x 250 cm - huile sur toile)

constitue une étape importante de l'exposition. À nouveau, une interprétation contemporaine de la **Renaissance** est à l'honneur. À la fois par le thème abordé mais aussi par sa composition. Nous assistons à un jeu de droites et de diagonales. Les droites sont amorcées par les lances des soldats romains, structurant le tableau en sept zones verticales. Cela est une référence discrète à la célèbre **BATAILLE DE SAN ROMANO** de **PAOLO UCCELLO** (c.1435), dans laquelle les lances des deux armées antagonistes structurent le tableau en une multitude de segments.

Les diagonales sont réalisées à la fois par la position oblique de la croix, laquelle laisse apparaître les pieds sculpturaux du Christ dans un rendu anatomique, accordant une part importante au supplicié dans sa souffrance corporelle ainsi que dans sa main « irradiant » le corps nu de Marie-Madeleine. Ce qui contribue à décentrer le Christ de sa croix, créant une troisième diagonale en joignant sur un même axe la main du crucifié plongée sur Marie-Madeleine à celle clouée sur la croix.

D'autres personnages s'enserrent dans la composition. À la droite du Christ, le père de l'artiste est représenté, écrivant (il est en fait écrivain) et levant le doigt dans un geste socratique***** (**dessin préparatoire**),

tandis qu'à ses côtés apparaît la fille de l'artiste dont le prénom « Kate » est écrit dans un coin. Faisant face à Marie-Madeleine, se trouve Marie dans une gestuelle d'adoration.

LEONARD PERVIZI associe dans un même élan créateur le **corps** avec le **code**, distillé dans une myriade de détails enfouis sous l'écran de la matière, que le regard est censé découvrir. **INRI** ne fait pas exception à la règle. Une sémiologie iconographique, appartenant à l'univers de l'artiste, parcourt le tableau. À titre d'exemple, en haut, au centre de la croix, se profile un iris incrusté dans le bois. Il s'agit du symbole de la ville de Bruxelles, faisant référence à la nationalité du peintre. Dans le bas, à gauche, sous Marie-Madeleine, l'esquisse d'un petit flacon de parfum Chanel n° 5, faisant référence à la luxure de la vie antérieure de la courtisane, apparaît, presque effacé par la matière. Sur le vêtement blanc de Marie, au niveau du ventre, une autre esquisse, celle d'une échographie présentant l'ombre d'un fœtus, témoin de la filiation entre Marie et Jésus, se présente au regard égaré du visiteur. Le Christ est couronné d'une auréole dont la forme rappelle celle de la cellule microscopique, à l'origine de la vie. En haut, à gauche de la toile, l'inscription latine « Legio omnia vincit » (« La Légion toujours victorieuse ») contraste avec l'acronyme « **INRI** » (Iesus Nazarenus, Rex Iudaeorum - Jésus le Nazaréen, roi des Juifs).

Malgré son admiration inconditionnelle pour la peinture de la Renaissance, LEONARD PERVIZI se situe résolument dans l'art contemporain, à la fois par sa relecture personnelle du **mythe** mais aussi par sa définition de la **forme**. En quoi s'écarte-t-il définitivement de la Renaissance ? L'art classique se définit par une représentation iconographique totale, à la fois de la forme, mais aussi de ce qui l'enveloppe : la forme compte autant que le vêtement. L'art grec considère le corps aussi bien que le drapé qui l'entoure. La sculpture classique rivalise de génie dans la représentation des plis glissant sur le derme. Les siècles postérieurs à l'art grec n'ont fait que confirmer cette importance pour la forme. À certains moments de l'Histoire de l'Art, ce sont les plis qui, à l'extrême limite, rivalisent avec l'anatomie (ex. la conception du drapé dans l'art byzantin).

Bien entendu, la Renaissance a amplifié cette recherche esthétique et les siècles qui l'ont suivie n'ont fait que la modaliser (ex. le drapé dans l'œuvre de **RUBENS**).

Concernant l'artiste, la conception des corps, dilatés dans une myriade de postures dans l'espace, à l'instar de sculptures « dansantes » (car l'univers de la danse est intrinsèquement présent dans sa peinture), l'écarte du langage proprement antique.

De même, les visages conçus par lui sont « flous », presque inexistants (à l'exception de celui du personnage féminin d'**ANTHROPOMORPHE**, que nous avons évoqué plus haut. Il y a par rapport à ce dernier une volonté d'aboutissement). Le visage du Christ se réduit au seul volume. Aucune expression ne l'anime.

De plus, il est imberbe et porte les cheveux courts, revenant ainsi vers une conception proche de l'iconographie paléochrétienne, adepte du Jésus jeune et imberbe. S'éloignant, par conséquent, du statut iconographique néo-platonicien du Christ empourpré et barbu que nous avons adopté, en Occident.

En quoi l'artiste renoue-t-il avec la **Renaissance** ? Notamment avec la représentation du « jeu des mains » qu'il envisage comme un dialogue **POSE ACADÉMIE** (140 x 110 cm - huile sur toile).

Les mains sont, d'ailleurs, la « marque de fabrique » des maîtres de la Renaissance italienne : **RAPHAËL** est incontestablement le maître du genre. On parle des « mains raphaëlesques » pour désigner tel artiste concevant les mains comme le peintre. LEONARD PERVIZI éprouve, d'ailleurs, une immense fascination pour les mains, contrairement à la méfiance qu'il porte au visage (extrêmement complexe à réaliser), parce qu'il les considère comme l'extrémité du corps, ses propres limites.

Cette peinture est une mise à l'honneur du corps, de l'anatomie considérée comme la composante majeure contenue dans l'espace. Ce qui lui permet d'effectuer une série de volutes et de contorsions, destinées à s'étirer, à se tendre et se détendre pour trouver sa propre existence spatiale. La position du corps tourmenté du Christ est

fort proche de celle de la femme allongée, proposée dans **INVITATION** (110 x 140 cm - huile sur toile - Grand Palais - 2012),

laquelle pose nonchalamment, la jambe gauche sur la droite, formant à l'instar du corps de la crucifixion, une diagonale. Le trait, sinueux, séparant la jambe de gauche de celle de droite, crée le volume mis en relief par le traitement des chairs. Ce même trait sinueux se retrouve dans **PEINTRE - PEINTURE** (140 x 110 cm - huile sur toile - Grand Palais - 2012),

lequel souligne, par le contour des corps, la matérialité originelle unissant dans une même argile, l'artiste et son modèle.

Ce même corps est mis en relief par la matière, présentée ici comme une sorte de miracle réclamant sans cesse l'intervention du regard pour découvrir la forme cachée sous l'ombre. Contrairement à ce que d'aucuns pourraient imaginer, cette matière ne réclame jamais l'intervention technique du couteau : tout est réalisé au pinceau. L'on demeure abasourdi par cet amalgame pâteux, prenant à certains moments l'aspect d'une lave encore chaude mais qui déjà se fond au chromatisme et au dessin, révélant par là même, la matérialité spatiale de l'anatomie, non comme un corps perdu dans le néant mais retrouvé dans son humanité.

L'artiste alterne entre compositions de grand format et miniatures.

La miniature le rend plus libre dans le geste. Non pas que le résultat se réduise à l'esquisse, car les poses adoptées par les personnages sont les mêmes que celles figurant sur les grands formats, mais parce qu'une miniature lui offre l'opportunité d'exprimer quelque liberté dans la conception du dessin, que ne le ferait le grand format, lequel « ne pardonne » aucune incartade, notamment dans le rendu des mains.

PEINTURE 3 (18 x 24 cm - huile sur toile)

présente un jeu que l'on pourrait qualifier d « expressionniste » dans la représentation des mains et du pied, tous deux campés à chaque extrémité du corps, « divisant » ce dernier en une diagonale accentuée par la position du corps de la femme.

Notons que, comme à son habitude, l'artiste associe chaque « étape » de la réalisation anatomique à une zone chromatique différente : les mains (à l'avant du corps) sont irradiées de lumière, tandis que le pied (à l'arrière du corps et à l'avant-plan par rapport au visiteur) est plongé dans une zone d'ombre.

Sans doute est-il vrai de dire que si « **expressionnisme** » il y a dans son œuvre, il se situe dans le langage des mains : main du Christ irradiant Marie-Madeleine, l'index levé du père de l'artiste, geste d'adoration de Marie au pied de la croix (**INRI)**. Pose de la main du modèle sur le coussin (**POSE ACADÉMIE)**. Atmosphère joyeuse de la farandole d'Europe enlevée par Zeus (**EUROPE D'ATOMIUM**). Geste de la main agrippée à la toile du peintre face à son modèle (**PEINTRE- PEINTURE**).

Il n'y a que dans **INVITATION** et **ANTHROPOMORPHE** que les mains disparaissent derrière le corps de la femme (**ANTHROPOMORPHE**) soit sous sa chevelure (**INVITATION**), laissant le visiteur dans une interrogation rêveuse. Néanmoins, ne perdons jamais de vue que ce corps mis en exergue dans l'espace se conjugue avec toute une symbolique intérieure, laquelle s'articule dans une codification : **corps** et **code** au service de l'Art.

LEONARD PERVIZI, qui a adopté la technique à l'huile, peint depuis l'âge de treize ans. Il a étudié à **l'Académie des Beaux-Arts de Bruxelles**. Depuis des années, il participe à de nombreuses expositions (en Italie, au Palazzo Comunale (Assise) - 2013, en France au Grand Palais - Salon des Indépendants (Paris) - 2011-2012, à nouveau en Italie à la Galeria d'Arte Stefano Forni (Bologne) - 2005 - 2006, entre autres), toujours à la recherche constante d'une communion avec les maîtres de la peinture occidentale.

L’on sent que, probablement, il ne s’écartera jamais de la figure humaine, même si ce figuratif-là offre parfois, grâce à cet écran de matière et au chromatisme tendre qui émoustillent le regard, quelque évanescence proche d’un monde aux senteurs éthérées.

François L. Speranza.

Arts

et

Lettres

Collection "Belles signatures" (© 2014, Robert Paul)

LEONARD PERVIZI et FRANÇOIS SPERANZA: interview et prise de notes sur le déjà réputé carnet de notes Moleskine du critique d'art dans la tradition des avant-gardes artistiques et littéraires des deux derniers siècles

(3 décembre 2014 - Photo Robert Paul)

Photos de l'exposition à l'Espace Art Gallery.

Hommage à LEONARD PERVIZI, proposé et réalisé par Robert Paul.

Table des matières

Leslie Berthet-Laval	01 - 07
Alfonso Di Mascio	08 - 16
Gert Salmhofer	17 - 24
Clara Bergel	25 - 29
William Kayo	30 - 37
Florence Penet	38 - 45
Marc Laffolay	46 - 50
Stephan Gentet	51 - 54
Mireille Printemps	55 - 61
Jacques Donnay	62 - 68
Leonard Pervizi	69 - 78

Une collaboration entre

Arts et Lettres

Espace Art Gallery

Éditions d'Art EAG

Imprimé en mars 2016 chez
ABC Digital Printing & Workshop
Bruxelles

© 2016 Les Éditions d'Art EAG
Rue Lesbroussart, 35 à 1050 Bruxelles
Belgique