L'aventure silencieuse des espaces intervallaires

Kiran KATARA, André LAMBOTTE, Albert PALMA, Jacques POURCHER, Frank VIGNERON



L'aventure silencieuse des espaces intervallaires

Kiran KATARA, André LAMBOTTE, Albert PALMA, Jacques POURCHER, Frank VIGNERON

ODRADEK

Maintenant ce n'est pas ce que je peins qui compte, mais ce que je ne peins pas.

Simon Hantaï

C'est en découvrant les dessins de Frank Vigneron exposés en l'Espace ODRADEK il y a quelque temps que m'est venu le projet de cette exposition dont le titre tient en une phrase de Rainer Maria Rilke: L'aventure silencieuse des espaces intervallaires. C'est à dire, selon mon interprétation, que les jeux d'espaces « blancs » (ou de valeurs très claires) sont des respirations, des silences, des « vides » qui, même si les surfaces colorées ou plus foncées qu'ils parcourent sont plus importantes, restent prépondérants.

André Lambotte

Peindre un tableau, c'est comme jouer aux échecs (au jeu de Go). On s'efforce de disposer sur l'échiquier des « points disponibles ». Plus il y en a, plus on est sûr de gagner. Dans un tableau, ces points disponibles, ce sont les vides...

Huang Pin-Hung

Parallèlement à sa création personnelle, André Lambotte mène de front dialogues entre artistes et rencontres entre différentes disciplines. Instigateur de notre projet ainsi que d'expositions à thèmes, il nous permet de tisser de nouveaux liens entre la peinture et la musique, la poésie et le dessin. De cette façon, les cloisons que l'on croyait étanches disparaissent.

Avec notre plus vive reconnaissance,

ODRADEK

L'aventure silencieuse des espaces intervallaires

Simone Schuiten

IL Y A RIEN À VOIR

Ce catalogue a pour objet de présenter les cinq artistes qui ont accepté notre invitation à faire voir et apparaître le vide. Nous nous trouvons dès lors immédiatement confrontés à un paradoxe, « il n'y a rien à voir » si ce n'est des alignements, des pages de dessins, des traits séquentialisés, une notation répétitive ou encore une danse de petits jambages, nous attirant hors du connu et de l'intelligible.

Kiran Katara, André Lambotte, Albert Palma, Jacques Pourcher et Frank Vigneron défient les enjeux classiques de la représentation pour nous entraîner dans une pratique d'espaces intervallaires. Plus question de nous maintenir au bastingage de la distinction sujet-objet, du clivage binaire nature-culture, ou de la séparation vide-plein.

Tous les cinq ont, depuis longtemps déjà, abandonné les limites du principe d'identité et de différentiation. Ils nous entrainent par leur savoir-faire du dessin dans un cheminement non linéaire où les contradictions deviennent ou redeviennent possibles. Le chevauchement de signes, de graphes, ou autres points, ainsi que leur multiplication, empêchent notre esprit de vouloir lire et déchiffrer.

L'appel se situe ailleurs, en deçà des structures de représentations raisonnables, dans le décloisonnement de nos manières de percevoir. Celles-ci se trouvent remises en jeu, défiées par le langage singulier de chaque artiste. Mi dessin mi écriture, leur dispositif se développe en cheminant de manière à la fois émotionnelle, spirituelle et corporelle, c'est-à-dire qu'à la place des mots apparait une composition musicale, rythmique, poétique et picturale où la vie est célébrée dans toute sa force vitale.

Il se fait que dans ces conditions nous pouvons établir un authentique dialogue entre l'art du trait de nos artistes et l'esthétique chinoise liée au principe fondateur qui la nourrit : le vide.

Afin de développer le paradoxe qui nous occupe, l'unique trait de pinceau, cher à Shitao¹, nous incite à nous immiscer dans une esthétique où nos rapports au monde sont fait de métamorphoses infinies, de jeux d'apparitions et disparitions et surtout de participations actives au fondement de toutes choses : le vide.

Qu'il s'agisse des traces de Kiran Katara, des graphies d'André Lambotte, des modulations de Jacques Pourcher, de la multitude des traits d'Albert Palma ou des jambages de Frank Vigneron, l'unique trait de pinceau en constitue le principe fondateur. Il intervient en tant que clé de compréhension participative de l'homme avec le monde.

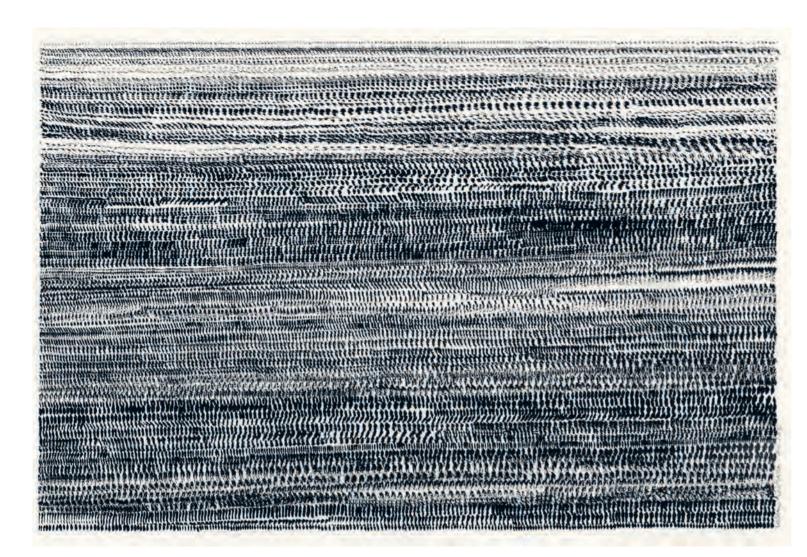
¹ Shitao appelé également "citrouille amère" est un moine peintre, calligraphe et poète chinois du début de la dynastie Qing.

Tout d'abord, il y a l'extrême simplicité que chacun trouve dans le choix du papier, procurant un dialogue avec la texture de celui-ci. Ensuite, seulement, de l'encre, de la gouache ou des crayons de couleur et beaucoup de temps. Enfin, la concentration liée à la méditation, c'est-à-dire un état d'esprit affranchi de toute futile contrainte.

Voilà ce qui permet au poignet de l'artiste de devenir vide ou d'être gagné par le vide. La main en suspension vit dans l'espace intervallaire, elle parcourt à la fois le papier et l'espace qui le contient. Elle se meut en symbiose avec l'esprit concentré de l'artiste qui lui donne sa liberté, et le papier qui lui offre sa réceptivité. Déconnectée de toute activité quotidienne ordinaire, la main déploie son énergie vitale par le souffle qui la relie au monde et qui anime toute chose.

En résulte un assemblage incessant de signes qui ne font qu'un, l'unique trait de composition. Celui-ci convie le spectateur à se préoccuper du dialogue que les signes entretiennent entre eux ainsi qu'avec leur embasement, ce fond indifférencié sur lequel les traces s'activent en pleine vitalité et mutation.

L'unique trait abolit la distinction corps-esprit, réconcilie l'un et le multiple, s'exécute dans le vide, donc dans rien de particulier. Et pourtant ce rien est le moteur de toute chose qui nous permet de trouver un commun dénominateur à l'esthétique chinoise et occidentale. Mieux encore, ce que nous qualifions volontiers de « rien » s'avère être nos profondes racines avec le monde.



Kiran KATARA, sans titre, 2015 Encre sur papier ancien Extrait 27 x 40 cm

Kiran KATARA

L'inspiration de la série de dessins présentée ici oscille entre Orient et Occident — reflet de ma double origine (indienne et belge). Il s'agit d'un questionnement qui a pour point de départ l'écriture, le geste même de l'écriture. Son souffle et ses silences. Il s'agit de compositions et d'arrangements de traits qui traversent les domaines du dessin, de l'écriture et de la poésie. « L'écriture se métamorphose pour donner place au dessin, qui lui-même devient agencement d'empreintes. La transformation qui se réalise silencieusement fait émerger une poétique de la trace¹ ».

Si je m'intéresse au signe, à la manière dont il prend vie, j'interroge aussi le texte en tant que texture, dans toute sa profondeur. Celui-ci est prétexte à création, désir poétique « sans mots ». Il me donne à penser et à dire.

Vide.

Peu.

Trace.

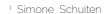
Espace.

Rythme.

Suspension.

Concentration.

Transformation.

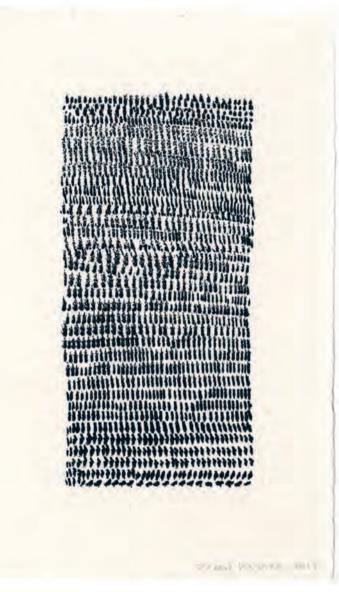




Kiran KATARA, sans titre, 2013 Encre sur carte ancienne 12 x 18 cm

Mon inspiration n'est pas la Chine, bien que je sois à l'écoute de ce qui s'y pense. La connivence de mon travail avec ce qui se fait en cet ailleurs, à la fois tellement étranger et si semblable, m'intrigue. Ma rencontre avec le sinologue parisien Léon VANDERMEERSCH m'a apporté quelques éclairages à ce sujet. Selon son regard, l'écrit a encore quelque chose à révéler en dehors de l'oralité et de la lisibilité ordinaire.

« Dès son origine la calligraphie chinoise procède de la revivification du trait de pinceau de l'écriture idéographique. Le pinceau du calligraphe, surtout dans le style cursif de « l'écriture d'herbe » (caoshu), remotive poétiquement les traits du caractère qui avaient dû être démotivés linguistiquement. Ainsi le calligraphe procède-t-il, dans l'ordre graphique, comme procède le chanteur dans l'ordre vocal: les modulations du trait calligraphié sont analogues aux vocalises chantées sur la syllabe. ² »



Kiran KATARA, sans titre, 2017 Encre sur papier ancien 19 x 12,5 cm

Dans mes derniers travaux, le signe répond à une énergie, on assiste à une envolée de signes. Il reste cette importance accordée au support. Un papier souvent qui a fait son temps, une longue attente avant de recevoir un dessin, réalisé avec force et légèreté. Une référence plus claire à l'oiseau apparaît.

« Les oiseaux de Kiran Katara nous font signe, Les signes de Kiran Katara nous font oiseau. ³ »

Ce rapprochement reste cependant équivoque ; un à quatre traits nous dirigent vers un univers tantôt végétal, tantôt humain. Il est question d'élévation et de chute, de sens inverse, de surgissements, de lectures multiples et changeantes au gré du vent. Le dessin, le mouvement, est entrecoupé puis réassemblé et crée des coïncidences ou de légers décalages ; c'est le regard qui dans ce cas se charge d'établir des connexions, des multiplicités. Il y a envol et pulsation.

Selon Catherine Deknuydt, poète et spécialiste de René Char avec qui nous avons eu de longs échanges à propos de mes dessins de murmurations : « Le dialogue entre signes et intervalles s'en trouve profondément questionné. Et jamais le terme : « intervalle » n'aura aussi bien mérité ce préfixe : « inter-», qui le commence... Cet « entre... » indique assez qu'il ne peut exister sans la proximité de plusieurs éléments, plus ou moins mis en relation. Plus que tout autre espace, l'intervalle a cette double qualité qui lui permet d'être à la fois disjonctif et conjonctif : s'il crée un écart, qu'il sépare, c'est aussi lui qui rejoint : il inter-connecte. Dans ce subtil équilibre qu'il établit entre des contraires qu'il fait apparaître, l'intervalle assure la visibilité de toutes les caractéristiques contradictoires de la matière et de l'espace - il devient lui-même l'espace dans lequel les contraires sont mis en relation. Cela lui assure un rôle de tenseur entre les signes.

Si la richesse dynamique de l'œuvre récente doit beaucoup à la multiplicité des sens - pour la direction comme pour la signification -, elle invite aussi à considérer les sens en tant que perception. Perception visuelle, cela va de soi, mais aussi, et contre toute attente, perception auditive.

Ces pages dessinées devant lesquelles on est tenté d'entendre ce très léger murmure de l'air que pourrait déplacer les mouvements d'ailes de tant de figures effilées et dardées. Des signes que l'on identifie assez spontanément à des oiseaux, mais qui pourraient aussi être des feuilles - comme dans certains dessins où chaque figure est continuée par un trait mince qui ressemble à une tige; en tombant les feuilles ne font-elles pas, elles aussi, un bruit très léger qui ressemble à un imperceptible soupir?

Le frémissement visuel qui résulte de la vibration des intervalles est alors finement souligné par une impression de frémissement sonore. »

³ Laurence Vielle, extrait d'une poésie écrite en lien avec l'exposition kiran Katara « Murmuration » chez ODRADEK 2022.



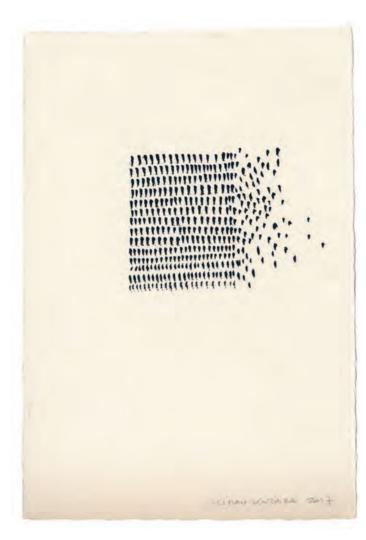
Kiran KATARA, *sans titre*, 2022 Encre sur papier ancien 15,5 x 21 cm

² Leon Vandermeersch, extrait d'un texte écrit pour le catalogue de l'exposition Kiran Katara, encres chez ODRADEK 2015.

Mon dessin, par ses traces et silences invite le texte, le chant, la danse ⁵, la musicalité.

Sans silences, point de rythme et c'est cette profonde respiration entre les temps qui fait naître la musique et les rafales de traces. « Le pinceau du peintre rythme tout autant que la baguette du batteur, le pied du danseur tout autant que la main du musicien. ⁶ » et en parlant de percussion : « Qu'est-ce qu'un coup ? Rien. Ou si peu. Un point. Un point qui suggère cela, cela même que nous vivons entre les coups. Entre les pas. Entre les mots, les lignes, les couleurs, les volumes. ⁷ »

Kiran Katara



Kiran KATARA, sans titre, 2017 Encre sur papier ancien 18 x 12 cm

KIRAN KATARA: BIOGRAPHIE

Kiran Katara est née de père indien et de mère belge à Bruxelles en 1972. Elle est architecte, artiste et enseigne l'architecture et le dessin à la Faculté d'architecture La Cambre – Horta de L'ULB.

En 1995 elle termine des études d'architecture à l'ISA St Luc de Bruxelles et fait ses premières expériences à Ahmedabad chez Anant Raje, collaborateur de Louis Kahn en Inde. C'est là que naît son envie de commencer un parcours artistique. Tout en commençant sa pratique d'architecte, Kiran reprend des études de dessin. Elle étudie à l'académie néerlandophone d'Anderlecht et entame sa propre recherche dessinée en 1997 dans l'atelier de Guy Leclercq pour qui elle a une grande estime et de qui elle a appris les techniques anciennes de peinture. Elle partage alors avec lui l'amour de la couleur noire mat.

Sans nier son influence liée à l'architecture, elle entame un travail de dessin-peinture d'inspiration construite et musicale sur la ligne horizontale. D'abord au fusain, puis à l'encre d'imprimerie, huile et encre de Chine. Elle attache une grande importance à la préparation ou au choix des supports. Elle aime travailler avec peu et exalter ce presque rien, transformer. En révolte à l'époque contre le tout informatique, elle cherche à établir des agencements inspirés d'équilibres mathématiques intuitifs, utilisant sans pré-composition le fusain posé, soufflé, gommé sur une toile de lin minutieusement apprêtée de blanc.

Chaque dessin qu'elle fait depuis est la lente suite de ce travail. La ligne géométrique s'est assouplie. La toile s'est remplie. Seuls subsistaient quelques blancs, devenant point focaux mais issus du support ; quelques vides laissés apparents. La ligne est progressivement devenue ensemble de points, devenant une forme d'écriture linéaire partant de gauche à droite. A l'aide de ses traces, Kiran aime à penser, un jeu de pensées. Elle entame la préparation d'une thèse sur la « poésie sans mots ». En 2015, elle classe ses dessins en

familles. Puis à partir de cet ensemble organique, elle travaille à faire des déclinaisons.

Les points deviennent champs, l'espace entre dans la feuille. Kiran, dans ses séries très rythmées, fait entrer des éléments dynamiques. Les points semblent ployer sous un souffle puis se redresser comme une métaphore de sa vie. Progressivement les dessins passent d'une dominante noire à une dominante blanche. Le blanc du papier fait surface. Kiran trouve d'anciens papiers et dans sa démarche minimale choisit de les transformer. Elle profite des défauts, piquetages de la feuille pour se défaire d'une certaine composition.

Le point d'accroche s'est ensuite déplacé pour devenir centre. Les points migrent, il y a déplacement. Puis le point central disparaît et seule subsiste son énergie. Les dessins de Kiran deviennent diagrammes. De grands territoires, sans échelle, sans orientation, presque sans référence au connu. Des annotations apparaissent. Illisibles. Elles semblent éclairer les traces, elles deviennent leur ombre sur la feuille, au sens littéral. Des règles ? Oui, mais remplies d'exceptions.

Les traces s'épaississent, on peut à présent y discerner un dessin...Kiran Katara mime de les classer, les annotes. Est-ce un classement, les signes semblent s'échapper, s'envoler?

Une grande « murmuration » est en préparation.

Depuis 1997, Kiran Katara expose régulièrement en Flandres et à Bruxelles.

Elle a été distinguée du Premier Prix de Peinture par les affaires flamandes de la commune de Saint-Gilles (Bruxelles) en 2003.

Elle est curatrice de nombreuses expositions notamment pour ODRADEK. Elle fonde avec Simone Schuiten, l'asbl ODRADEK Résidence en 2022. L'ASBL recherche des artistes engagés dans un cheminement à propos de l'écriture en tant que dessin, poésie spatiale ou graphie abstraite,

⁵ Michèle Noiret, improvisation dansée sur le poème de Laurence Vielle accompagnée de Vincent Granger au son. en lien avec l'exposition kiran Katara « Murmuration » chez ODRADEK 2022

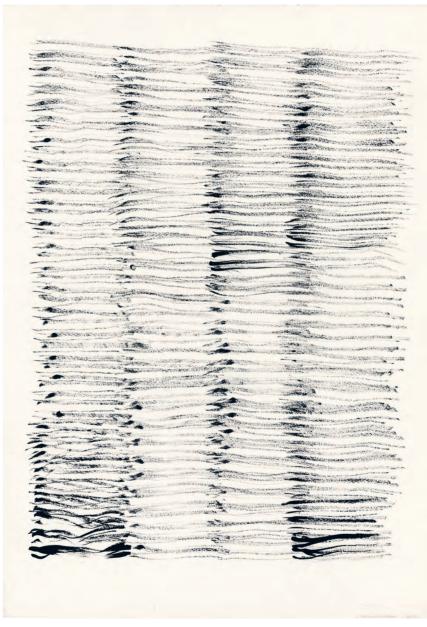
⁶ Schirren, Le rythme primordial et souverain, édition contredanse, 2011.

⁷ Idem.

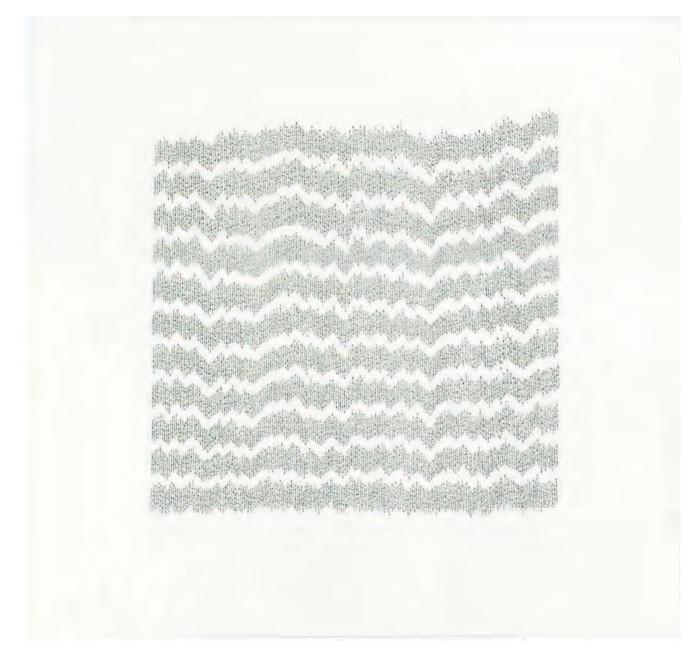
Plusieurs expositions collectives et en solo.

Catalogue : Kiran Katara *Encyclopédie*, avec des textes de Simone Schuiten, Kiran Katara, Cécile Vandernoot, Colette Aussedat, Giordano Tironi.

ODRADEK en 2019

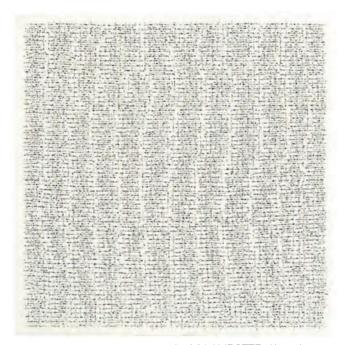


Kiran KATARA, sans titre, 2017 Encre sur papier ancien 75 x 52 cm



André LAMBOTTE, *Espaces rêvés D*, 2022, Crayons de couleur sur vélin d'Arches, 48,8 x 48,8 cm.

André LAMBOTTE



André LAMBOTTE, *Ajours b*, 2020. Crayons de couleur sur vélin d'Arches, 18 x 18 cm.

IMMOBILES VIBRATIONS

Une maison en pierre du pays, un petit jardin planté d'un grand sapin. C'est à Nassogne, un village des Ardennes que vit et travaille André Lambotte. C'est là, loin des villes et près des champs, qu'il laboure le papier de ses crayons de couleur et qu'il récolte les fruits surprenants de son patient travail.

Son atelier se situe au coeur de sa maison. Atmosphère dépouillée, paisible, recueillie. Murs blancs et papiers blancs. Sur une table, des centaines de crayons, triés par couleurs, réunis en petits fagots. Une grande table de dessin penchée à laquelle il travaille généralement debout. Il y dessine tous les jours, des heures durant. Il reste seul à l'atelier, il ne veut pas être dérangé. Il aime cette solitude, ce silence. Que vit-il à ce moment-là ? Où son esprit vagabonde-t-il ? Ce qui est certain c'est qu'il est concentré, tout entier « pris » par son travail. Car chaque coup de crayon est définitif, tracé en harmonie avec les autres. Il n'emploie pas la gomme, il ne connait pas le repentir.

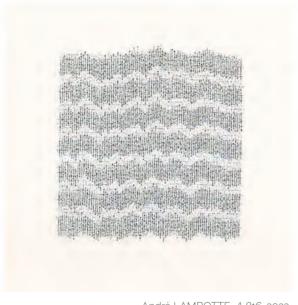
Son travail lui prend un temps infini. Obstiné, il prend parfois trois mois pour terminer un dessin. A contre-courant de notre époque, celle du « jetable » et des ordinateurs, celle des images fuyantes et éphémères, il trace à main nue des traits ténus. Artiste contemporain par sa manière de mettre en jeu sa sensibilité, de dévoiler sans mot dire son intimité, il est aussi un proche parent de l'artisan du Moyen-Âge, celui qui ciselait une orfèvrerie mosane, peignait une miniature ou enluminait un manuscrit. Son œuvre suspend le temps. Ses dessins « all-over » n'affichent pas de ligne d'horizon ; on n'y distingue ni terre, ni ciel, ni jour, ni nuit, ni début, ni fin. Prenez garde, plonger dans cet intime infini peut donner le tournis.

Regardez ses dessins, dessins que l'on pourrait nommer tout aussi bien peintures, manuscrits voire partitions. De loin on dirait une écriture, mais approchez-vous, vous découvrirez le foisonnement de milliers de traits, comme si vous observiez un ciel étoilé. Son art est « anti-monumental », c'est dans un microcosme qu'il recrée l'univers.

Celui qui ne jette qu'un coup d'œil distrait sur un de ses dessins n'y verra que du feu. Il se dira peut-être : « voici un carré de tissu ». Or ses œuvres sont faites pour être regardées avec patience et de très près. Songeons à Lambotte en lisant ces propos de Miró: « Je pense que les seules personnes qui comptent sont celles qui sont vivantes, celles qui mettent leur sang et leur âme dans le moindre trait ou le plus petit point. Hokusai disait qu'il voulait que le plus petit point de ses dessins vibre ». ¹

L'artiste donne son temps à sa peinture. Pour y « goûter », suspendez le temps vous aussi, ne serait-ce que quelques secondes. On ne déguste pas un Sauternes comme on avale un verre d'eau.

« Mes dessins ne supportent pas l'instantané, d'où l'extrême difficulté de les photographier », dit-il. En photo, leurs immobiles vibrations s'affadissent. Sur Internet, la plupart des images sont de mauvaise qualité et elles ne peuvent être agrandies. C'est fort dommage.



André LAMBOTTE, *A 816*, 2022, Crayons de couleur sur vélin d'Arches, 21 x 21 cm.



André LAMBOTTE, *A 836*, 2023, Crayons de couleur sur vélin d'Arches, 48,8 x 48,8 cm.

¹Conversation avec Joan Miró par Francesc Trabal, « La publicitat », Barcelone, 14 juillet 1928.

Sa peinture ne véhicule pas un langage caché ou codé. Elle ne procède pas d'un nouvel alphabet ni d'une langue inconnue. Elle ne délivre pas un message intellectuel. Elle ne donne pas de « leçons ». Mais elle n'est pas muette pour autant. Elle parle à notre imagination, elle communique avec nous comme le font les vagues de l'océan ou les feuilles d'un arbre qui bruissent en automne. Pour la rejoindre, essayons comme le propose Dotremont, « de penser comme des arbres et d'écrire comme des feuilles ». ²

Il va à l'essentiel. Il a abandonné même l'encre de Chine, il n'utilise plus que le papier blanc et les crayons de couleur. Avec ce matériel simple, le plus anodin qui soit, celui des enfants à l'école, il fait chanter la page. Il rejoint Alechinsky qui affirme : « c'est par l'économie de moyens que l'on obtient les résultats les plus forts. » ³ Il a éliminé la représentation, l'anthropomorphie. Il cherche un art pur, délesté de l'anecdote ou des modes. Par la répétition des traits, il écrit des symphonies rythmant le temps qui passe. Créés sans drogues, sans la mescaline de Michaux, ses dessins dégagent une aura hypnotique.

Il s'est donné une contrainte librement consentie : il dessine en lignes horizontales, de haut en bas et de gauche à droite, sur le modèle de l'écriture alphabétique ou musicale. Il a choisi d'enclore sa peinture dans le cadre d'un canevas ligné. Seule exception à cette règle : il s'autorise à pivoter sa feuille afin d'obtenir aussi des lignes verticales.

Alors que Dotremont enrichit sa poésie d'une dimension plastique en créant ses logogrammes, lui procède en sens inverse : il choisit d'inscrire son travail dans le canevas de l'écriture. Observons que Dotremont peint de l'écriture, alors que Lambotte écrit de la peinture.

Il dessine des centaines, des milliers de traits. Son travail est d'allure répétitive et pourtant chaque signe est unique. Il n'y a rien de mécanique : son œuvre est à l'image de la nature. « Dans un figuier, écrit Matisse, aucune feuille n'est pareille à une autre ; elles sont toutes différentes de forme, cependant chacune crie : Figuier ». Les traits de crayon ne couvrent pas entièrement le papier. Des blancs, des vides font partie intégrante de l'œuvre, ils lui apportent un équilibre, une respiration. Ils lui sont indispensables, au même titre que les silences d'une composition musicale.

Il est un promeneur qui parcourt toujours le même chemin, le même paysage, découvrant toujours des points de vue nouveaux. Des tensions émanent de sa peinture ; elle est le lieu d'oppositions entre ordre et liberté, entre répétition et invention, entre trait et couleur. Remarquez comment la créativité parvient à fleurir dans un tel climat de rigueur et de ténacité.

Regardez ces prairies d'écriture, vous y lirez de la vie, des herbes agitées par le vent, un ballet d'abeilles, un fouillis de fourmis. De près, vous verrez des signes rythmés, brodés, barbelés. Les signes s'accrochent à la ligne d'écriture comme un funambule à son fil. Mais toute tentative d'interprétation est vaine. L'artiste s'est affranchi de la narration, tant verbale que figurative. Seul subsiste le geste surgi de sa main. D'où vient-il ? Que signifie-t-il ? Nul ne le sait. Tel est le mystère de la création.

Pieter De Reuse



André LAMBOTTE, *A 812*, 2022, Crayons de couleur sur vélin d'Arches, 21 x 21 cm.

² Christian Dotremont, Œuvres poétique complètes, Mercure de France, Paris, 1998, p. 461.

³ Cité par Dominique Legrand, in Le Soir, Bruxelles, 4 mars 2010.

⁴ Henri Matisse, Jazz, Editions Verve, Paris, 1947, p. 59.



André LAMBOTTE, *Ajours A*, 2020, Crayons de couleur sur vélin d'Arches, 48.8 x 48.8 cm.

ANDRÉ LAMBOTTE : BIOGRAPHIE

André Lambotte est né à Namur (Belgique) en 1943. Il vit et travaille en Ardenne.

D'abord attiré par la musique (il fut musicien de jazz), c'est aux arts plastiques qu'il se consacre ensuite tout en restant un mélomane passionné.

En 1972, écrit Josefa Knaepen, « il embarque dans l'aventure singulière d'un art basé sur le signe, le rythme, la structure, la répétition, la durée » ¹ et entame ce qu'il nommera les Anthropographies, sortes d'écritures automatiques aux signes vaguement anthropomorphes tracés très spontanément à l'encre de Chine en registres superposés telle une page d'écriture.

C'est à cette époque qu'il fréquente assidûment Christian Dotremont et qu'il renonce à la peinture à l'huile pour l'encre de Chine, à la toile pour le papier et, du moins le plus souvent, à la couleur pour le noir et blanc

Graduellement, ses Anthropographies se densifient et se délestent de la figuration, déjà toute relative, pour se métamorphoser en graphies abstraites privilégiant ainsi la structure, le rythme, la texture.

C'est en 1986 que, sans pour autant abandonner l'encre et le papier, André Lambotte revient progressivement à la couleur au moyen de traits de crayons (de couleur) qu'il superpose en de nombreuses strates « afin d'illuminer par le dessous le dessin (à l'encre) à venir ».

La maîtrise de cette »technique mixte» permettra, entre 1987 et 1996 la réalisation d'importantes séries de grand format telles Terzetto, Continuo, Ostinato, très structurées, Partita, Pizzicato, plus aérées.

A partir de 1996, c'est au contraire d'une longue série de formes brèves, quoique très denses, les Fuscelli, qu'il est question tandis qu'entre 1999 et 2002, le Travail de l'herbe se compose de dix-sept variations dédiées à dix-sept écrivains dont les textes ou fragments de textes, choisis dans la bibliothèque de l'artiste, présentent une relation directe ou indirecte avec les « épaisses couches du temps » que recouvre ce thème.

En 2005, une étape marquante est observée dans le travail d'André Lambotte, principalement à travers deux séries : Promenades à la Falaise Rouge en hommage au lettré chinois de l'époque Song Su Dongpo et Arrière-saison. Ces pièces en effet se démarquent sensiblement des précédentes non seulement parce que la couleur y joue un rôle primordial mais surtout par le renoncement, peut-être provisoire, à la référence plus ou moins implicite à la ligne d'écriture quasi invariable depuis 1972. André Lambotte, note Claude Lorent, « s'offre ici comme une nouvelle liberté, un champ d'exploration désormais infini », ³

Ce traitement frémissant de la surface colorée, explorant avec obstination les lisières ténues de l'espace et du temps, s'accentue davantage encore avec la suite très musicale des Textures, initiée en 2007 dont les polyrythmies, les micro-intervalles graphiques et chromatiques servent un lyrisme d'autant plus rare qu'il ne donne pas immédiatement toute sa saveur mais invite discrètement chacun à en percevoir l'essence.

Aujourd'hui, André Lambotte, notamment dans les cycles Stries, La part des anges, Mudaï, Between the lines, Les variations Kikuchi, Ajours, Espaces rêvés... s'applique davantage encore à interroger la notion de temporalité à travers diverses variations qui traduisent, de manière très subtile bien que de plus en plus radicale, une expression à la fois minimaliste et maximaliste.

Depuis 1971, André Lambotte expose régulièrement dans nombre de galeries, musées, centres d'art contemporain... (Bruxelles, Cologne, Montréal, New-York, Paris, Vienne...).

Il a été distingué au Prix de la Jeune Peinture belge en 1975 et 1979.

Elu Membre de l'Académie Royale des Sciences, des Lettres et des Beaux-Arts de Belgique en 1996.

Ses œuvres figurent dans diverses collections publiques et privées (Allemagne, Autriche, Belgique, France, Israël, Japon, Luxembourg, Suisse, USA)

¹ Josefa Knaepen, in catalogue de l'exposition itinérante Confrontations, Lannoo, 1983.

bid.

³ Claude Lorent, L'énigme de l'univers, in La Libre Culture, 3 octobre 2007.

The content of the

André LAMBOTTE, *A 833*, 2023, Crayons de couleur sur vélin d'Arches, 10,5 x 14,5 cm.

QUELQUES REPÈRES BIBLIOGRAPHIQUES:

Catalogue de l'exposition *André Lambotte*, Bruxelles, Palais des Beaux-Arts, 1982. Texte de Michel Baudson suivi d'un entretien avec Claude Lorent.

Catalogue de l'exposition *André Lambotte*, Köln, Belgisches Haus, 1983. Textes d'Eddy Devolder.

Paul Louis Rossi, *André Lambotte*, entretiens suivis de textes de Michel Baudson, Eddy Devolder, Claude Lorent, Jacques Meuris, René Micha, Jean-Pierre Verheggen, Mons, Artgo, 1997.

André Lambotte et Paul Louis Rossi, *Fuscelli*, préface d'Alain Delaunois, Gerpinnes, Tandem, 2000.

André Lambotte, *Le travail de l'herbe*, préface de Claude Lorent, Gerpinnes, Tandem, 2003.

André Lambotte, *De la contrainte librement consentie dans la peinture contemporaine*, Bruxelles, Académie Royale de Belgique, Bulletin de la Classe des Beaux-Arts, 7-12 2004

Catalogue de l'exposition *André Lambotte – Ecrire le temps obstinément - Travaux sur papier 1972-2005*, Namur, Maison de la Culture, 2005. Textes de Gaspard Hons, Jean-Marie Klinkenberg, Claude Lorent.

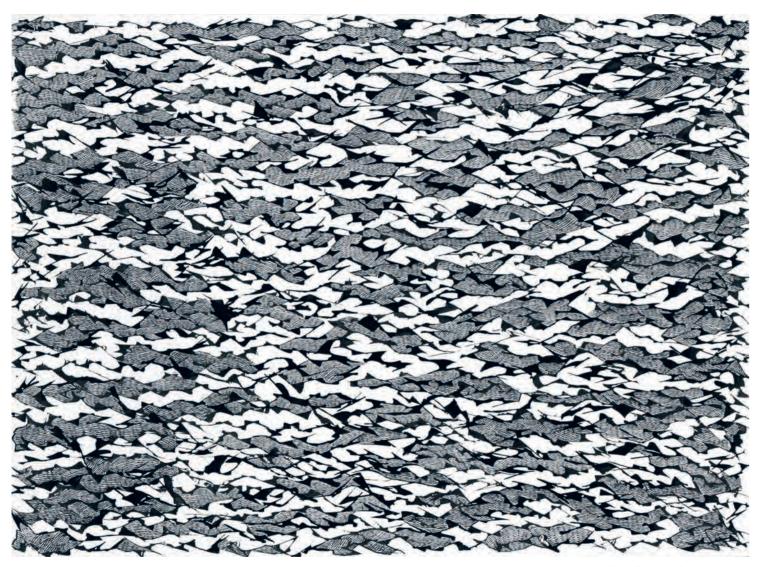
Catalogue de l'exposition *André Lambotte – Dans d'autres nuances du temps*, Bruxelles, Galerie Didier Devillez, 2007. Texte de Michel Baudson.

André Lambotte, *Conversation avec Maxime Longrée*, Gerpinnes, Tandem, 2010.

Catalogue de l'exposition *Ostinato – Dessin / Musique / Interactions*, Namur, Maison de la Culture, 2013. Textes e. a. d'André Lambotte, Jean-Yves Bosseur...



André LAMBOTTE, *Espaces rêvés C*, 2021, crayons de couleur sur vélin d'Arches, 48,8 x 48,8 cm.



Albert PALMA, *Sans titre*, 2014, Couteau, plume, encre de Chine sur vélin, 57 x 76 cm.

Albert PALMA



Albert PALMA, *Le paillasson est sur la clef*, détail, 2022 Pinceau, plume et encres sur carton 40 x 50 cm

L'oeuvre d'Albert Palma a déjà suscité l'intérêt passionné de nombreux écrivains, philosophes ou artistes, tels Henry Bauchau, Pascal Quignard, Moebius ou Jean-Luc Nancy.

Ses images singulières, réalisées pour la plupart à la plume, puisent aussi bien aux sources de l'art moderne — de Paul Klee à l'Arte Povera —, à la tradition calligraphique, ou à l'éthique du geste juste cultivé par l'Asie et porté par le principe du « wu wei » —, ce « non agir » sans lequel il n'est paradoxalement rien qui ne s'accomplisse.

Car cette oeuvre s'enracine dans une vie placée sous le signe de l'initiation. Avant de devenir artiste, Albert Palma est en effet maître d'art martial.

Une vocation survenue à la suite d'un accident tragique et absurde : en 1975, alors qu'il traîne activement parmi la bohème parisienne, cet autodidacte fou de littérature se brûle les poumons en tentant de cracher le feu. Il a 27 ans. La médecine française le condamne mais une amie lui suggère de la rejoindre à Tokyo, où un art martial neuf et pacifique, le Shintaïdô, pourrait peut-être lui venir en aide. Ce sera le cas : la pratique du shintaïdô, inventé à la fin des années 1960 par le plus grand karateka de sa génération, Aoki Hiroyuki, le régénère et le sauve. Et aussi : l'initie à « un art qui ouvre à tous les autres arts » explique celui que l'écrivain Bernard Martino décrira dans son livre « Les chants de l'invisible » comme un « Antonin Artaud de l'orient-extrême ».

Car voilà, les sotériologies asiatiques, qu'elles viennent d'Inde, de Chine ou du Japon ont un point commun : c'est le corps conscient, doté d'un axe dense et porté par les mystères du souffle, qui ouvre l'esprit à la concentration,

à l'imagination et à la vision. La conquête d'une rigueur posturale passe en effet par l'apprentissage du rythme et de la géométrie, l'acquisition de la vertu de patience et du don de fulgurance.

Ce qui est d'abord en jeu, c'est la chorégraphie du geste. C'est l'architecture du regard. Libérant ainsi une vibration intérieure qui vient s'incarner sur la feuille. L'écrivain et critique d'art Frédérique Villemur a donc raison de noter que : « Albert Palma représente moins qu'il ne présente, qu'il ne dépose humblement ce qui dans le temps agit tout son être ». Quant à Henry Bauchau, il écrit en préface du « Peuple de la Main » que si l'art de Palma vise une forme, « c'est par la voie d'une fermeté artisanale, qui laisse l'imprévisible inspiration se déployer librement dans le langage accessible et médité du peuple de la main, du peuple de l'esprit, loin du monde formaté que l'on nous prépare aujourd'hui. »

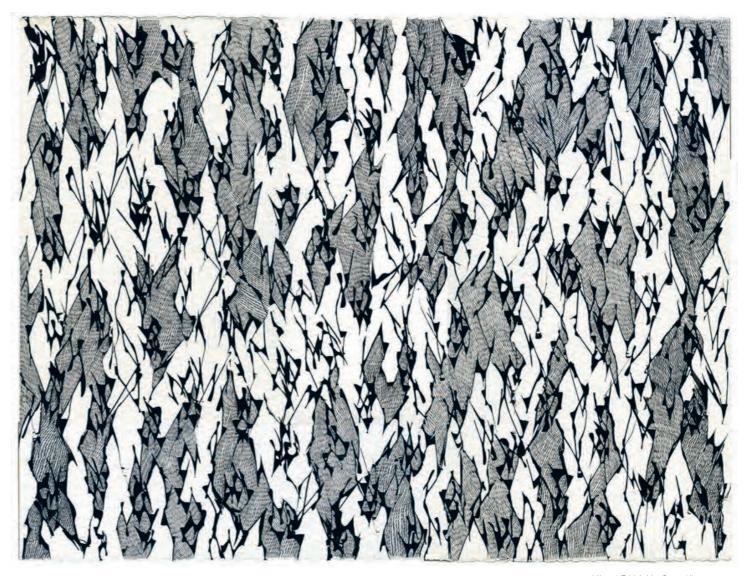
Il arrive à Albert Palma de rester penché jusqu'à 72 heures de suite au-dessus d'une planche dont l'accomplissement nécessite quelque 100 000 traits. Il n'y a là ni ordinateur ni compas. Aucune pause repas ou sieste. "Il suffit de regarder attentivement, de s'apercevoir que cela a été fait à la main, pour tout d'un coup se trouver projeté dans un monde inouï, écrit à son propos le dessinateur Moebius. Il y a quelque chose qui tient de la loi de l'art, de son caractère exceptionnel, performant..."

Ce n'est que plume, pinceau, encre et papier, mais la quête de l'infiniment petit y rejoint celle de l'infiniment grand. Ce ne sont que points, traces et traits, mais un souffle patient les emmène de concert. Une danse de la main vient dévoiler des paysages originels, des éléments de monde, aux interprétations toujours recommencées. Comme l'écrit Jean-Luc Nancy,

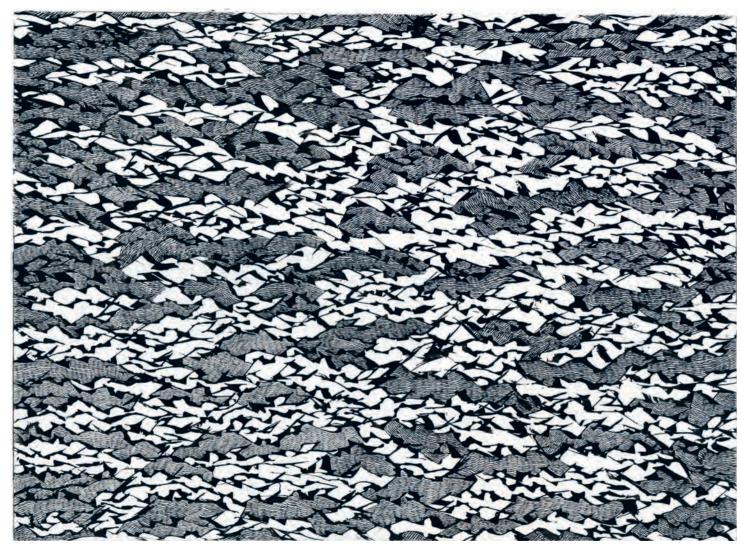
« s'il vient ici des montagnes, des mers, des feuilles ou des branches, des éclairs ou des peaux, des tissus, ce n'est que par rencontre avec vos souvenirs, vos impressions, vos songeries, mais sa main pour sa part ne rencontre que l'espace, l'étendue sous elle couchée, contre elle tendue ».

Ainsi des myriades de « présences infinitésimales » se lèvent, éveillant une énergie indissolublement physique et morale, menée de façon rigoureuse. Les oeuvres d'Albert Palma, à la fois concrètes et abstraites, fonctionnent comme des mandalas nouveaux. Le fruit d'une rencontre exigeante entre l'orient et l'occident. Plus précisément : un détour par le Tao asiatique qui ouvre en retour à une passionnante reprise de l'aventure artistique européenne.

Philippe Nassif



Albert PALMA, Sans titre, 2014, Couteau, plume, encre de Chine sur vélin, 57 x 76 cm.



Albert PALMA, *Sans titre*, 2014, Couteau, plume, encre de Chine sur vélin, 57 × 76 cm.

ALBERT PALMA: BIOGRAPHIE

Albert Palma est né en 1947 à Bône (Algérie) de parents d'origine italienne. Il vit et travaille à Paris.

C'est en 1962 qu'il quitte l'Algérie pour la France et passe une partie de son adolescence à Grasse. En 1968, il part pour le Cercle polaire et étudie la littérature et l'histoire de l'art à l'université d'Umea, en Suède.

De retour en France, il commence une carrière de comédien. En 1975, sur le tournage du film L'Affiche rouge de Frank Cassenti à la Cartoucherie de Vincennes ou il joue l'un des membres du groupe Manouchian, il se fait cracheur de feu pour une scène et est victime d'un retour de flamme. Il a les poumons gravement brûlés et les séquelles le laisseront sourd. La perte du son et de la musique seront toute sa vie vécus comme un drame.

En 1981, il part pour le Japon, est initié aux arts martiaux, il pratique le karatédô, le bojutsu et le kenjutsu. Il est aussi professeur de littérature comparée et de littérature française à l'Université de Tsukuba.

Revenu en France en 1990, Albert Palma développe une anthropologie du geste à travers la pratique de la Voie des arts et fonde la Société des Gens de Geste.

En 2001, sa lecture d'Henry Bauchau puis sa rencontre avec l'écrivain marque une étape décisive dans sa vie et le début de sa carrière d'artiste plasticien. A partir de cette date, il se consacre exclusivement au dessin. En 2010, il rencontre Paul Quignard et une collaboration entre le peintre et l'écrivain s'établit. Ce sera également le cas, à partir de 2013 avec le philosophe Jean-Luc Nancy.

C'est avec une grande économie de moyens (papier, encre, plume) et une infinie patience que travaille sans relâche Albert Palma. Le résultat produit est d'une extrême densité. Des milliers de traits s'entrecroisent, se tissent, se répètent ou se contrarient dans une vibration sans fin.

Albert Palma a reçu en 2013 le Prix Henry Bauchau, décerné à l'Académie royale de Belgique.

Il est présent dans plusieurs collections publiques et privées en Belgique (Musée royal de la Littérature à Bruxelles, Université Catholique de Louvain-la-Neuve), France, Italie, Suisse, USA.

QUELQUES REPÈRES BIBLIOGRAPHIQUES:

Albert Palma, La Voie du Shintaïdo, Albin Michel, 1992

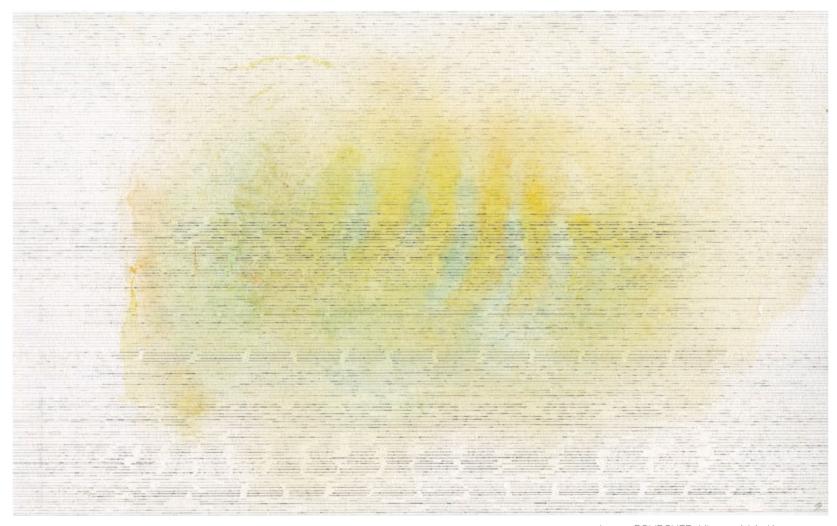
Albert Palma, L'Esprit du geste, Albin Michel, 1999

Albert Palma, Geïdo, La Voie des Arts, Albin Michel, 2001

Albert Palma, Le Peuple de la main - Henry Bauchau sur ma route (Journal 2001-2006) Jean-Paul Bayol, 2007

Frédérique Villemur (sous la direction de), Albert Palma -- Geste et Khôra, EBL, 2012

Jean-Luc Nancy, Quand tout arrive de nulle part - sur l'œuvre d'Albert Palma, Manius, 2015



Jaques POURCHER, *Litanea*, à Léo Kupper, 2023 Crayon noir et gouache sur papier. 27,8 x 17 cm

Jacques POURCHER

LES SILENCES DE JACQUES POURCHER

S'imprégnant, depuis déjà plusieurs décennies, de manière toute subjective, d'une conception du temps axée sur la concentration et la méditation, Jacques Pourcher accorde une attention toute particulière à l'univers musical, sans chercher pour autant à mettre en place un quelconque système d'analogies de terme à terme entre le visuel et le sonore. Il s'agit plutôt d'un tremplin pour son invention créatrice qui le conduit à aiguiser son attention vis-à-vis des guestions relatives à la temporalité et à la vibration. Ainsi parvient-il à frayer des chemins, par des moyens qui n'appartiennent qu'à lui, entre des univers dont les résonances relèvent aussi bien des domaines du sonore que du visuel ; une dimension spirituelle à la fois intime et intense émane de ses œuvres, authentique trait d'union entre des phénomènes de perception qui trouvent là une forme de symbiose essentielle. Bien sûr, on peut déceler entre ses différentes « séries » un certain nombre de points de convergence, ce qui donne globalement à son travail une profonde cohérence, mais ses angles d'approche et stratégies apparaissent à chaque fois subtilement modulés, selon qu'il s'agit pour lui de se confronter aux univers, o combien variés, de Ligeti, Feldman, Cage, Scelsi, Grisey ou Radigue. Dès lors, il « interprète » ceux-ci à sa façon, en en soulignant certaines lignes de force susceptibles d'être explorées plastiquement. Toutefois, J. Pourcher demeure toujours quelqu'un d'intuitif, qui ne prétend nullement mettre en éguation ses rapports avec la musique, même si son travail témoigne d'une rigueur implacable et d'une maîtrise aiguë des moyens plastiques qu'il décide de déployer. Il s'est notamment penché à plusieurs reprises sur l'œuvre de Morton Feldman en raison de sa conception du temps, du silence et



Jaques POURCHER, Série : *Transitoires*, 2023 Gouache sur papier 16 x16 cm



Jaques POURCHER, *Série : Triadic Squares*, 2022 Gouache sur papier 26,5 x 26,5 cm

de la notion de pattern qu'explore celui-ci pour désigner un motif soumis à des principes de répétition et à de très subtiles modulations. Il s'agit là d'un procédé qui s'apparente à celui du tissage et que l'on retrouve dans les tapis turcs anciens, que le compositeur américain affectionnait tout spécialement. Dans le cas de la série Coptic Light, les dessins représentent « poétiquement » les fragments des tissus coptes que Feldman allait voir au musée du Louvre; le registre des variations colorées propres à cette série permet de focaliser l'attention sur des intervalles de couleur et de lumière des plus imperceptibles, créant de ce fait un climat qui se révèle en profond accord avec la musique qui l'a si intensément stimulé.

Dans ses séries récentes, J. Pourcher oriente sa démarche créatrice dans le sens d'une quête qui se révèle de plus en plus manifestement à la limite de l'insaisissable, jusqu'à l'orée du sensible. En ménageant notamment des intervalles de blanc dans ses dessins, il semble accorder une place déterminante au silence, au non-dit. Dans la série Triadic Squares, les blancs se présentent parfois sous la forme de carrés vides de toute trace, espaces intervallaires d'où émergent, de part et d'autre, des ondes de différentes progressions dynamiques qui prennent l'aspect de spectrogrammes imaginaires.

L'œuvre de J. Pourcher possède incontestablement des qualités qui invitent le spectateur à prendre son temps et pourraient bien le conduire à une forme de recueillement, ce terme ne renvoyant bien sûr aucunement à une discipline spirituelle en particulier. Tout comme le préconisent, dans le domaine de la musique, la plupart de ses compositeurs de prédilection, dans son œuvre, J. Pourcher aiguise l'attention du spectateur sur les plus infimes variations susceptibles d'affecter une couleur, une texture, un matériau ; tout au moins dans la mesure où celui-ci est prêt à tenter une telle expérience et souhaite s'en donner les moyens. Cette sorte de retenue, de « blancheur » caractérise dé-

sormais une majeure partie de son œuvre graphique, où l'on retrouve des figures géométriques emblématiques tels le cercle, le carré et le rectangle. Dans certaines séries, il procède à une surimpression infiniment délicate de papiers végétaux très fins du Népal, du Japon, de Corée, de Thaïlande..., ce qui lui permet de jouer sur des effets de transparence et de lumière ; ses œuvres présentent fréquemment des assemblages de strates horizontales parcourues d'évidements, à la manière des différentes voix d'une partition, et chacune semble elle-même sous-entendre de multiples champs de profondeur, du fait des divers recouvrements auxquels sont soumises les surfaces de papier, parfois réduites à de petits modules rectangulaires. On pourrait parler de « micropolyphonie », pour adopter un terme cher à Ligeti, à propos de ces portées démultipliées, traversées de figures énigmatiques, qui paraissent soumises à des processus d'effacement et de disparition progressifs. On découvre également la présence, parfois sous-iacente ou comme en filigrane, de quadrillages qui ne sont pas sans rappeler le rôle des mesures dans la notation musicale.

Les œuvres graphiques de J. Pourcher prennent volontiers l'aspect de miniatures qui demandent à être approchées de très près, réclament une observation affûtée, un peu comme le Grand verre de Marcel Duchamp, « à regarder d'un œil de près pendant presque une heure ». À cet égard, on pourrait également citer Fernand Léger : « Face à ces nouvelles œuvres, transparentes, objectives, précises, je pense à Satie, Mondrian, Duchamp, Brancusi, Arp - ces maîtres incontestés du beau inexpressif et silencieux ». Et c'est bien dans une telle lignée d'artistes, pour qui la réflexion sur la musique et sur la temporalité a occupé un rôle de première importance, que semble s'inscrire de plein droit Jacques Pourcher.

Jean-Yves Bosseur

JACQUES POURCHER: BIOGRAPHIE

(Chamalières (France), 1950, vit et travaille à Clermont-Ferrand)

Né dans une famille qui accordait une grande place à l'art, Jacques Pourcher a appris la peinture en autodidacte. Ses nombreuses visites d'expositions et de musées ainsi que l'étude de reproductions de tableaux l'ont notamment familiarisé avec les pratiques artistiques.

Intéressé par les interactions entre peinture, musique et philosophie, Jacques Pourcher a rendu hommage à Franz Schubert. Gustav Mahler et Claude Debussy.

En 1970, à la Fondation Maeght de Saint-Paul-de-Vence, il assiste à des concerts de compositeurs américains (dont John Cage). Cette musique le touche profondément et donne à son travail une nouvelle impulsion qui le conduit vers l'art minimal, forme qu'il apprécie et pratique encore aujourd'hui.

D'autres compositeurs entrent aussi dans son travail : Jean-Yves Bosseur, Morton Feldman, Gérard Grisey, György Ligeti, Luigi Nono, Éliane Radique, Giacinto Scelsi et bien sûr John Cage.

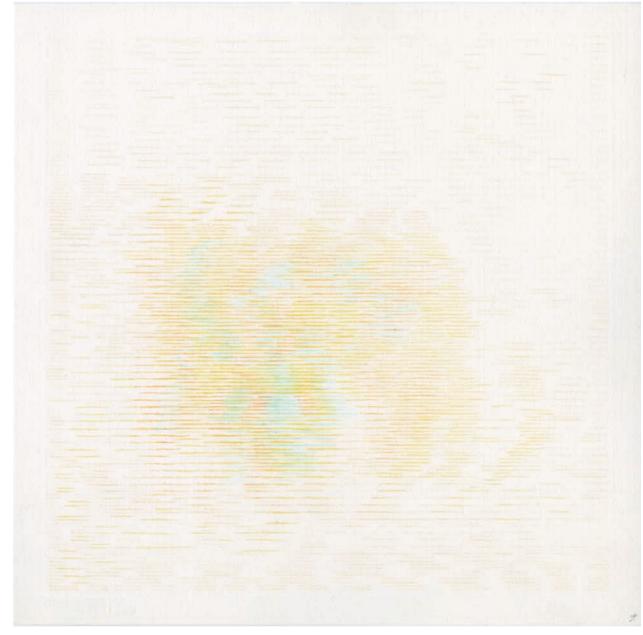
A partir de 1980, il introduit dans son travail des papiers traditionnels d'Extrême-Orient (Népal, Japon, Corée, Chine). Il les assemble en de subtils collages qui jouent sur la diversité des textures. Souvent structurées par bandes horizontales, ses compositions cherchent à capter et varier les points d'accroche de la lumière. Sa palette de couleurs se restreint à une variation de tons clairs (blanc, beige, ocre) selon les papiers utilisés.

Jacques Pourcher a également travaillé à la réalisation d'un livre d'artiste : *James Joyce.* Il illustre et calligraphie différents textes de l'écrivain (2006, Zurich).

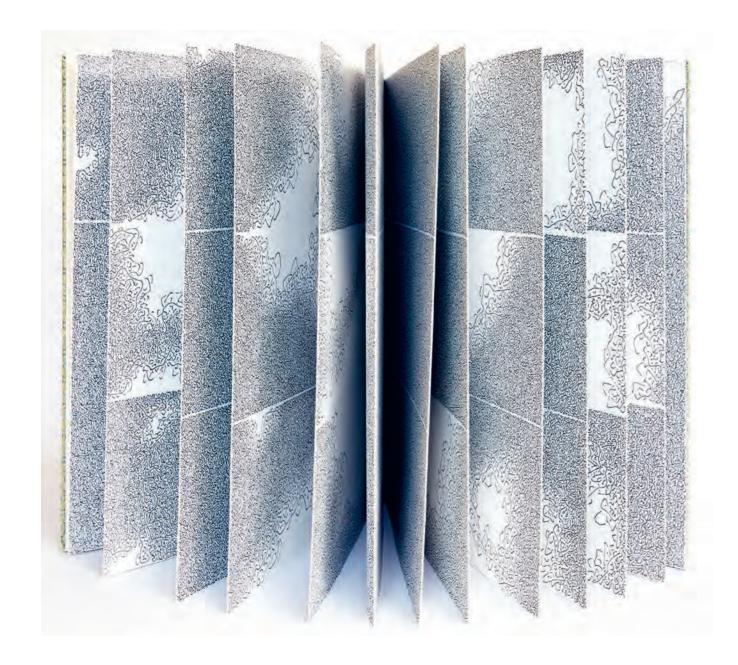
Il a exposé en Allemagne, Belgique, France, Suisse, USA... Ses œuvres se trouvent dans plusieurs collections privées et publiques, notamment au Cabinet d'art graphique du Centre Georges Pompidou, au Fonds Régional d'Art Contemporain (FRAC) d'Auvergne et au Art Museum of Western Virginia (USA).

En 2016, une monographie lui est consacrée : Jacques Pourcher, peintre parmi des compositeurs par Lenka Stranska (Éditions Delatour). Celle-ci écrit : Mettant en œuvre un savoir-faire de son invention, Pourcher fragmente la surface du support en microparticules qui, à l'échelle macroscopique de notre vision, figurent les vibrations sonores captées à un instant donné. L'intensité des colorations lumineuses, toutes subtiles, est modulée en réponse aux délicates nuances musicales jusqu'à la limite du silence - ou de l'invisibilité - à la manière d'une quête visant à atteindre l'infini en cherchant à saisir l'imperceptible.

La bibliographie de Jacques Pourcher comprend également des textes de critiques d'art, dont Jean-Yves Bosseur, Philippe Piguet et Lydia Harambourg.

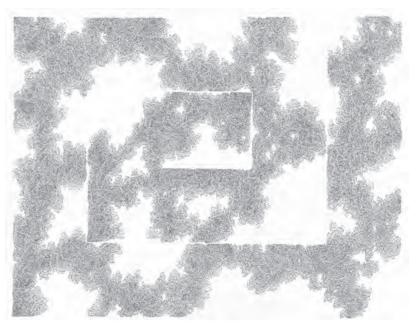


Jaques POURCHER, *Série : Coptic Light.* , 2022 Gouache sur papier 26,5 x 26,5



Frank VIGNERON, *Le Songe Creux, 2018* Encre sur papier 35cm x 540 cm

Frank VIGNERON

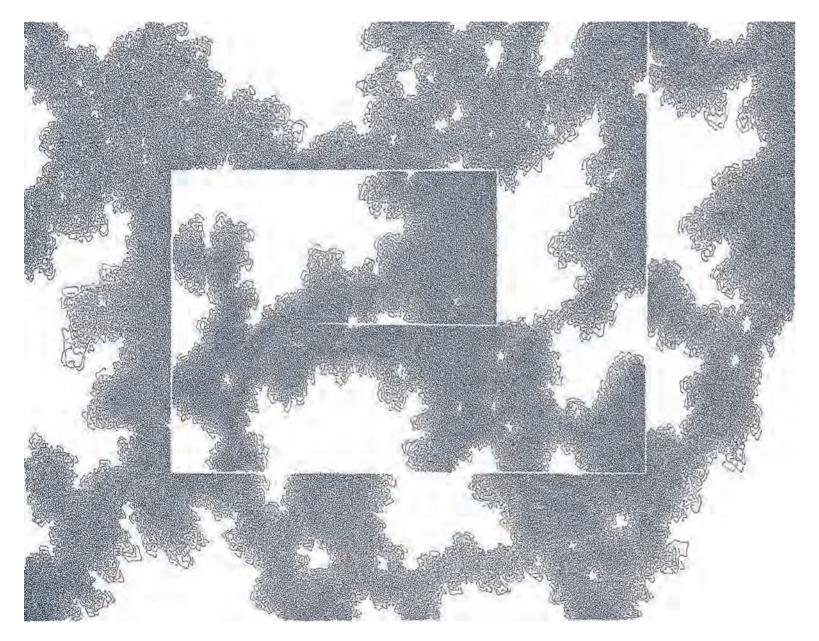


Frank VIGNERON, *Le Songe Creux*, 2015 Encre sur papier 70 x 90 cm

LE SONGE CREUX - UN PROJET DE DISPARITION

En tant que projet, *Le Songe Creux* est enraciné dans un désir d'effacement de la personne et de disparition finale de l'œuvre d'art elle-même dans sa propre complexité, l'accumulation des lignes guidant souvent vers un dessin « all-over » (c'est-à-dire « sur toute la surface ») où toutes les lignes tendent à s'effacer et à aplatir l'image vers un état de quasi disparition. Cette attitude se reflète dans les dessins du *Songe Creux* en un certain état d'insipidité qui est en fait activement recherché. Grâce à la relative pâleur et compacité de ces dessins, la plupart des gens sont souvent peu intéressés au premier abord, mais le délai imposé par leur perception plus active joue cependant parfois en leur faveur.

Le Songe Creux n'a pas été conçu dans le cadre de l'idéalisme platonicien, et il n'y a rien « derrière » ces dessins, comme dans la tradition Minimaliste. En ce sens, il est important de souligner à quel point mes recherches universitaires sur la théorie de la peinture lettrée chinoise ont nourri ma pratique artistique (soutenue bien évidemment par la lecture de sinologues tels que François Cheng et François Jullien). C'est plus spécialement la compréhension de la notion de « vide » (kong 空 ou xu 虛), concept qui provient de la philosophie dite néo-confucéenne, qui a dirigé la réalisation de ces dessins. Pour mieux comprendre comment le « vide » prend un rôle ontologique dans la peinture chinoise, il faut se tourner vers la pratique lettrée du paysage. Le mot « paysage » est rendu en chinois par le binôme « montagne-eau » (shanshui 山水), exprimant clairement que le paysage chinois est construit avec ces deux éléments tout en les organisant dans une conception moniste de l'univers. Quand nous regardons un



Frank VIGNERON, *Le Songe Creux*, 2015 Encre sur papier 70 x 90 cm

paysage peint par un peintre lettré, plus spécialement ceux faits à l'encre monochrome, nous pouvons voir que les relations établies entre la montagne et l'eau, grâce au vide que l'artiste instille entre eux, ôte toute différence entre sujet et objet. Le vide, le plus souvent représenté sous forme de brouillard, les relie tout en effaçant toute différentiation visuelle entre les deux : une brume ou un nuage peint à l'encre peut tout aussi bien faire penser à une pierre par sa forme qu'à de l'eau par sa composition et brouille ainsi leurs limites, mêlant montagne et eau en un tout indifférencié.

Pour bien des théoriciens néo-confucéens de l'art en Chine pré-républicaine, la pratique de la peinture de paysage était une façon d'entrer dans une nature qui se trouvait aussi en leur sein. Ce n'était ainsi qu'après avoir maîtrisé les techniques de base du pinceau-encre (bimo 筆墨) que l'on peut suivre le déclenchement soudain du désir créatif (ji 機). Ce moment mène aux « transformations » (bian 變), c'est-àdire à la fois les inventions personnelles de l'artiste et leur constante adaptation aux événements de l'acte créatif. Un de ces théoriciens insistait d'ailleurs sur le fait que cet acte prenait place entre « l'intentionnel et le non-intentionnel » (youyi wuyi zhijian 有意無意之間). Ces « transformations » elles-mêmes se produisent dans la « cavité du cœur » (xinkan 心坎, qui signifie la conscience d'une personne en chinois et n'a pas le sens de « sentimental » que le mot « cœur » possède dans beaucoup de langues occidentales) en relation avec la « puissance de métamorphoses » de la nature (zaohua 造化). Pour simplifier, il est possible de dire que la nature se trouve dans l'esprit de l'artiste qui se trouve lui-même dans cette nature, à la fois contenant et contenu.

Bien que les peintres chinois se soient aussi préoccupés de la recherche de styles personnels, ils ne les ont vus que comme le résultat logique de ces « transformations », inévitables et de ce fait très logiquement désirables. L'indifférenciation du sujet et de l'objet dans la peinture de paysage lettrée a donc mené les peintres à s'absenter de leurs propres peintures sur le plan spirituel afin de laisser la nature s'y manifester sans encombre. Le mot même de « nature » en chinois est exprimé par l'expression daziran (大 自然) qui signifie littéralement « grande spontanéité », exprimant clairement que la nature se réalise pleinement d'ellemême, d'une façon constante et auto-générée. La fidélité à ce processus d'auto-génération n'est ainsi possible qu'à travers l'effort d'auto-effacement du peintre. Dans toute la théorie de la peinture lettrée surgit cependant l'idée toujours répétée qu'il faut un effort de réflexion et de méditation soutenu pour accomplir ce processus et que seuls des artistes à la forte personnalité en sont capables. Cela est aussi vrai de la personne regardant ces peintures : elles ne seront capables d'y percevoir cette nature s'exprimant d'ellemême à travers le peintre qu'en s'effaçant eux-mêmes dans le processus de perception. C'est dans les creux/vides du Songe Creux que j'espère que nous nous effacerons tous.

Frank Vigneron

FRANK VIGNERON: BIOGRAPHIE

(Hong Kong (Chine), 1965)

Né dans une famille nomade française (son père travaillait pour une compagnie de transport international), Frank Vigneron a grandi au Vietnam, en Belgique, puis en France avant de retourner vivre à Hong Kong en 1990.

Il a toujours pratiqué le dessin en autodidacte sans jamais suivre de cours, préférant étudier l'histoire de l'art et la sinologie. Après l'obtention d'une maîtrise à l'INALCO à Paris (sous la direction de François Cheng), il a travaillé comme professeur de français langue étrangère à l'Alliance Française de Hong Kong sans jamais interrompre sa pratique artistique. Après avoir obtenu son premier doctorat en Études d'Extrême Orient à Paris VII Denis Diderot, sur un théoricien et peintre chinois du 18e siècle, il a commencé à exposer son travail de dessins à Hong Kong, en Chine et parfois en Europe.

En 2004, il a commencé à enseigner l'histoire de l'art à l'Université Chinoise de Hong Kong, dans le département d'arts plastiques dont il est maintenant le directeur, tout en poursuivant ses études qui lui ont permis d'obtenir un doctorat d'art plastique à l'université RMIT en Australie et un doctorat de littérature comparée à Paris IV Sorbonne (une étude comparative de la théorie de l'art en Chine et en Europe au 18e siècle). Tout en écrivant abondamment sur la scène artistique contemporaine de Hong Kong et ses développements, il n'a jamais cessé d'écrire et de publier sur la théorie de l'art en Chine, s'intéressant de près à une pensée qui a toujours alimenté sa réflexion sur son propre projet artistique.

Depuis le début de son œuvre au titre collectif de Le Songe Creux (un projet qui a donc commencé dans les années 80 à Paris), il l'a conçu comme une entreprise d'écriture puisqu'il trace ces lignes avec un stylo sur une table. Bien que l'évocation de l'image du moine copiant lui a toujours été présente à l'esprit, c'est donc dans le monde chinois que l'on peut trouver les comparaisons les plus productives. Les longues heures passées à tracer ces lignes qui s'enchevêtrent sont tout autant reliées à la notion de kungfu (qui, bien avant de signifier les arts martiaux chinois, a voulu dire le temps passé à maîtriser une discipline, quelle qu'elle soit) qu'à une matérialisation de notions empruntées à la théorie de l'art chinoise. Ce sont en effet les termes de vide et de plein qui animent les relations de formes qui se manifestent dans les dessins de Frank Vigneron. D'autres notions de cette théorie de l'art sont tout aussi opérantes dans son œuvre et ont déjà été traitées dans des publications qui ont tout autant pris la forme d'articles dans des revues universitaires que dans des livres d'art publiés par l'artiste.

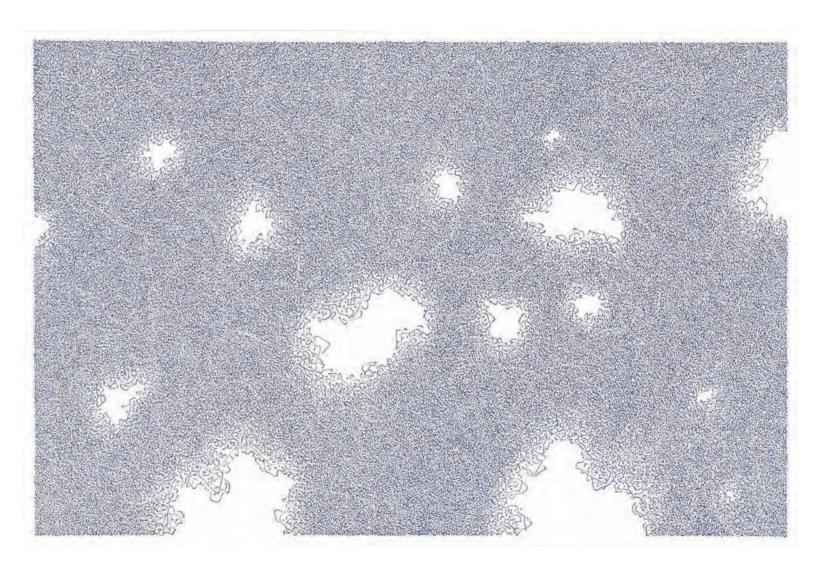
QUELQUES REPÈRES BIBLIOGRAPHIQUES

Livres d'art

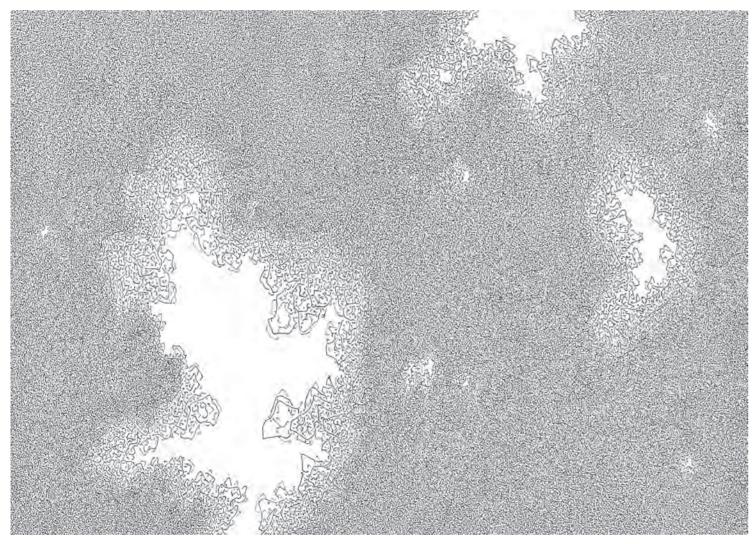
- Le Songe Creux Codex, Hong Kong: MCCM Creations 2008.
- Le Songe Creux Heterotopias, Hong Kong: Hong Kong Arts Development Council, 2006.

Publications universitaires

- China Pluperfect I. Epistemology of Past and Outside in Chinese Art, Hong Kong: The Chinese University Press, 2022.
- China Pluperfect II. Practices of Past and Outside in Chinese Art, Hong Kong: The Chinese University Press, 2022.
- Hong Kong Soft Power. Art Practices in the Special Administrative Region 2005 to 2014, Hong Kong: The Chinese University Press, 2018.
- I Like Hong Kong... Art and Deterritorialization, Hong Kong: The Chinese University Press, 2010.
- Académiciens et Lettrés. Analyse comparative de la théorie picturale du 18e siècle en Chine et en Europe, Paris: Editions You Feng, 2010.



Frank VIGNERON, *Le Songe Creux*, 2015 Encre sur papier 60 x 40 cm



Frank VIGNERON, *Le Songe Creux - Ligne noire* Encre sur papier 22,5 x 16 cm

Les auteurs des textes

Simone Schuiten est née à Bruxelles en 1952. Elle vit et travaille à Bruxelles. Issue d'une famille d'architectes et dessinateurs, Simone Schuiten depuis son enfance est sous influence des arts plastiques.

Elle est diplômée de la faculté de philosophie et lettres et de l'institut supérieur de philosophie de l'Université Catholique de Louvain.

1976, faculté de philosophie et lettres ; licence en linguistique, licence en philosophie.

1977, faculté de philosophie et lettres ; agrégation.

De 1976-1978 elle est assistante du professeur Albert Doutreloup à la faculté de sciences sociales, département d'anthropologie.

Elle fait également un travail de terrain en Inde dans le cadre d'une thèse de doctorat.

Depuis 1978 elle enseigne à ESA Institut Saint-Luc Bruxelles en tant que professeur de philosophie et de littérature (anthropologie).

Ses principales recherches portent sur l'interculturalité. Son cours majeur s'intitule « Penser et pratiquer l'interculturalité ».

En 2007, 2008, 2009, 2010, 2011, 2013, 2015, 2016, 2017, 2018, 2019 elle organise des voyages en Chine pour les étudiants de l'ESA Saint-Luc.

Elle donne des conférences et workshops sur l'interculturalité dans les universités de Pékin à Gengdan et CAFA, département des beaux arts de Nankin, à Shanghai, Shanghai University, Fine Arts et Shanghai Normal University, à Fine Arts Guanzhou, Raffles Institute, Shanghai, et Université chinoise d'Hong Kong, département des beaux arts.

En 2014 elle fonde le lieu de résidence et d'exposition ODRADEK au 35 rue Américaine à Saint-Gilles.

En 2022 elle intègre le comité de direction de l'IBHEC, Institut des Hautes Etudes Chinoises.

À PROPOS DE ANDRÉ LAMBOTTE.

Pieter De Reuse est né à Louvain en 1957. Médecin psychiatre, écrivain.

Etudes de médecine et spécialisation en psychiatrie à l'Université catholique de Louvain.

A partir de 1982, il pratique le dessin et la gravure, fréquente les académies des Beaux-arts de Bruxelles et de Watermael-Boitfort.

Il a publié des interviews d'artistes (celle de Paul Delvaux en 1982) ainsi que des textes sur l'art et la poésie.

Avec la collaboration du peintre Bern Wéry, il s'est investi dans l'exploration des *Peintres de l'écriture, des Plasticiens du signe, des Ecrivains du silence ...* (Conférences, articles etc...)

Il a collaboré à plusieurs reprises avec les Musées royaux des Beaux-Arts de Belgique.

Il a publié comme auteur *Christian Dotremont - traces de Logogus* (Bruxelles, CFC-Editions, 2013) et comme coauteur *Suzy Embo foto's 1953-1980* (Bruxelles, CFC-Editions, 2017)

À PROPOS D'ALBERT PALMA. À PROPOS DE JACQUES POURCHER.

Philippe Nassif, est né à Beyrouth en 1971, décédé en 2022. Journaliste, philosophe, écrivain.

Diplômé de l'Institut d'études politiques de Paris.

Il intègre ensuite le journal *Technikart* pour y développer la voie de la pop culture. Responsable de la rubrique « Essais » il chronique les auteurs contemporains (Slavoj Zizek, Peter Sloterdijk, Bernard Stiegler...). Il devient ensuite conseiller de la rédaction de *Philosophie Magazine*

Il donne des conférences notamment sur le thème de la vitalité du vide à partir de la pensée taoïste. Il développe une pensée basée sur un engagement politique lié aux expériences artistiques et psychanalytiques.

Il est l'auteur de *Bienvenue dans un monde inutile, les aventures de Jean No* (Denoël, 2002), avec Mehdi Belhaj Kacem *Pop philosophie, entretiens* (Denoël, 2005, Perrin 2008), *La lutte initiale : Quitter l'empire du nihilisme* (Denoël, 2011), *Ultimes, ce que les grands ont dit juste avant de mourir* (Allary Editions, 2015), *Changer le monde... en tout cas un peu* (Allary Editions, 2022).

Jean-Yves Bosseur, est né à Paris en 1947. Compositeur, musicologue, écrivain.

Etudes de composition à la Rheinische Musikschule de Cologne (Allemagne) avec Henri Pousseur et Karlheinz Stockhausen.

Doctorat d'Etat (philosophie esthétique) à l'Université de Paris I.

Il a enseigné à l'Université de Paris I et au Conservatoire de Bordeaux. Il a été directeur de recherche au CNRS et producteur à Radio-France.

En 2014, il est élu membre associé à l'Académie royale de Belgique.

CDs: Mémoires d'oubli, Satie's Dream, Portrait de Geneviève Asse, Empreintes nocturnes, Stream (Mandala / Harmonia Mundi), Œuvres pour guitares et voix (Mandala / Harmonia Mundi), Hong-Kong Variations (Agon, Auvidis), Messe (Mandala / Harmonia Mundi), Concert (Saphir), Octuor (Safir)...

Livres: Le sonore et le visuel (Dis-Voir), John Cage (Minerve), Musique et arts plastiques: interactions au 20ème siècle (Minerve), Morton Feldman (Les Presses du réel), Vocabulaire des Arts plastiques du 20ème siècle (Minerve), Le collage d'un art à l'autre (Minerve), Compositeur parmi les peintres (Delatour), L'œuvre ouverte d'un art à l'autre (Minerve)...

Monographies: Radosveta Bruzaud, Jean-Yves Bosseur, ça de mémoire (Millénaire III), Anne-Marie Minella, Dialogues contemporains (Aedam Musicae).

ODRADEK

résidence asbl

Rue Américaine, 35 1060 Brussels

vendredi et samedi 14h - 18h ou sur rendez-vous

www.odradekresidence.be +32 475 27 38 77

L'aventure silencieuse des espaces intervallaires Exposition du 17 février au 18 mars 2023.

Imprimé sur la presse digitale de Séraphine Graphics à Bruxelles. Design graphique André Moons. © ODRADEK février 2023 D/2023/15762/01

