

Cutouts and found papers

Joke Hansen & Maxim Renard

Dans les années quatre-vingt-dix, l'historien d'art Yve-Alain Bois caractérisait l'invention radicale de l'œuvre de Matisse : des œuvres telles que *Le bonheur de vivre* (1905-06) et *La anse II* (1910), avec son jeu de lignes et de cercles dessinant de fluides figures, soutenait-il, introduisent une sorte de dynamisme qui empêche le regard de se poser. Plus que d'image, Matisse se préoccupait de composition, d'échelle et d'expérience : « C'est parce que la surface de ses toiles est tendue au maximum, comme une raquette de tennis, que le regard ne peut y pénétrer et qu'il ne peut s'y arrêter nulle part. ; réciproquement, c'est le « circulez, circulez je vous prie ! » auquel est soumis le regard qui organise la tension pneumatique (...) ; enfin, c'est de l'action conjointe du rebond et du tourbillon que naît la force centrifuge qui caractérise la peinture de Matisse¹. » Cet accent mis sur la globalité de la toile et sur une expérience visuelle dynamique et incarnée allait bien au-delà de la peinture intimiste du XIXe siècle et il inspirerait les expériences spatiales et les shaped canvas (parfois traduits par châssis sculptés) de la peinture d'après-guerre.

Depuis 2018, Joke Hansen réalise à la fois des peintures « conventionnelles » et des shaped canvas qui rappellent involontairement la description d'Yve-Alain Bois. S'inscrivant dans la ligne des forces centrifuges et de la spatialisation de la peinture moderne et d'après-guerre, Hansen crée des peintures sur panneau et sur toile qui obligent le regard, le guident et finalement l'arrêtent - pour inciter l'observateur à regarder l'œuvre d'une manière différente, « plus libre ». Ainsi, certains de ses tableaux « traditionnels » sont-ils traversés par une figure de serpent ou une ligne en torsion qui domine la composition et conduit l'œil de bout en bout (partant souvent du bas jusqu'au haut de la toile). C'est seulement alors que le regard peut vagabonder et saisir d'autres éléments et niveaux de la peinture, souvent plus organiques et colorés - comme les aplats de bleus et les informes îlots de pâteux rouges fonçés et bruns dans *Asphalt* (2016), ou les fiévreux aplats blancs de *Bat* (2019). (« Il s'agit de se perdre », disait Matisse à propos de ses toiles.²) Certains autres tableaux se voient découpés par une grille (en partie invisible) formant un labyrinthe parsemé d'obstacles tels que des nuages. Ainsi, dans *Tennis for Two* (2019) ou *Maze* (2020), le regard bute sur de petits nuages roses et amorphes, et est renvoyé le long des lignes du labyrinthe, comme dans une partie de ping-pong ou de Pacman, avant que les touches délavées des surfaces noires ou grises ne captent l'attention. La vision de ces toiles qui s'inspirent de vues surplombantes de tapis de jeux et de jeux vidéo, fascinent et amusent à la fois.

Les « shaped canvas » de Joke Hansen présentent des éléments analogues en utilisant les bords découpés du tableau comme stratégie complémentaire. Tel le système de circulation d'une ville qu'un embouteillage peut bloquer et dont les franges peuvent échapper au contrôle, ainsi la toile découpée accentue et accompagne une expérience visuelle parfois captivante, mais qui perd ensuite le regard, dans un va et vient de tubes, pipes et cigarettes ondulants, de grilles plus ou moins orthogonales, de fumées et de nuages, d'yeux, ponctué d'un vocabulaire abstrait de rayures, gribouillis, points, aplats et gouttes. Dans *U-turn* (2018) ou *Undercut* (2020), le regard fait littéralement une (ou deux) volte-face(s), se retrouvant au point de départ et saisissant alors les aplats de couleur périphériques plus expressifs. Dans *Gravel Pit* (2020), le regard suit une ondulation, telle l'arabesque d'un jet d'eau ou d'une vague qui s'achèverait en vapeur atmosphérique. Dans *Mogwai* (2020), *Fast Draw* (2020) ou *David* (2018), une grille ou une surface

¹ *L'aveuglement*, Yves-Alain Bois - Catalogue de l'exposition du Centre George Pompidou *Henri Matisse 1904-1917* (1993)

² Idem

griffonnée de cercles et de boucles est délimitée par un tuyau épais et sinueux en gris ou en argent, qui suit les bords discontinus de la toile.

Malgré les associations qui résultent des titres ou de l'utilisation de motifs et de couleurs – comme Noir, jaune, rouge (2021), dont la cigarette courbée et la fumée trouble la grille : une allusion à la fluidité ou à la « dissolution » imminente de l'État belge ? – ces œuvres traitent toutes de thèmes comparables : le dialogue et les significations possibles entre immobilité et fluidité, droiture et contorsion, contrôle et liberté, dans et hors de la peinture.

Le travail de Maxim Renard présente également une dette envers la peinture moderniste et envers la description de Bois d'une peinture non comme image mais comme « analogie » ou « modèle » de réalité³. Maxim Renard crée des collages de petit format, constitués de lambeaux de papiers, de motifs décoratifs, de bouts de carton et de tissu, de sangles et fermetures en plastique, de trombones, de logos et de morceaux d'annonces ou d'emballages déchirés, de codes QR. Il ne s'agit pas des souvenirs qui se rattacheraient à ces fragments ni de la manière dont, en tant que collection ou arrangement, ils feraient allusion à un monde supra-organisé – comme par exemple les rondelles et les ficelles trouvées et collectées par Benjamin Verdonck. Maxim Renard interroge au contraire leur réaffectation et leur revalorisation dans et comme élément de composition. Les œuvres sont le résultat d'un processus pas à pas de collages qui peut parfois prendre des heures, des jours, voire des semaines. Pour l'artiste, ce processus est profondément lié à « l'intimité » : le maniement et la réorganisation sans fin de fragments d'images dans l'atelier comme une expression d'attention, de temps passé et de proximité.

Une intimité que Maxim Renard essaie également de capturer dans ses peintures. L'artiste recrée ces assemblages sous forme de peintures à grande échelle, s'aidant parfois d'une projection photographique. Ces peintures ne sont cependant pas des copies réalistes ; au contraire, l'artiste s'intéresse à la toile en tant qu'expression au « second degré », analogie d'une relation matérialiste au monde, telle qu'elle s'exprime dans le processus de sélection et d'assemblage. Vsevolod Garsjin (2021), du nom de l'écrivain russe du même nom, présente des formes abstraites de différentes couleurs brillantes, nettement contrastées sur un support blanc. Les formes sont tantôt lourdes, tantôt légères, souvent effilochées et parfois tranchantes, et leur juxtaposition relativement brutale sur la toile évoque les formes et les couleurs individualisées des collages. I Promised You Sunshine (2020) présente des rubans de papier verticaux, fins et parfois perforés comme un ensemble de bandes de couleur disposées côte à côte. Les fragments visibles d'un code QR et d'un logo de recyclage sur la gauche suggèrent que la peinture est un agrandissement et une imitation de collage, mais ils questionnent également la réutilisation d'images et de matériaux – un bricolage d'objets et de signes, de formes et de significations.

On peut affirmer que le passage du petit au grand format, du collage à la peinture, de « l'intime » au « public » témoigne chez Renard d'une position proche de Hansen. Tous deux analysent la peinture comme un travail incessant entre éléments picturaux, structure et composition. Mouvement et fluidité pour l'un (Hansen), durée et échelle pour l'autre (Renard exigent de porter un regard attentif et patient sur les œuvres. Et pour les deux, l'art de peindre consiste moins à « lire » et à conceptualiser qu'à susciter des associations et des significations dans et à travers un examen attentif.

Stefaan Vervoort, août 2021

³ Idem