

MSSNDCLRCQ
Meessen De Clercq

FABRICE SAMYN
Vanishing Point of View

20 janvier – 3 mars 2012

Fabrice Samyn (°1981) investit tout le bâtiment pour sa troisième exposition à la galerie. Intitulée *Vanishing Point of View*, cette exposition prend appui sur les notions de point de vue (point of view) et de point de fuite (vanishing point) pour étayer les propositions de l'artiste.

A l'instar du titre qui est une contraction de deux termes-clés, tout le travail tisse des liens, s'emboîte, se fait écho continuellement, que ce soit de façon limpide ou parfois, de façon plus secrète.

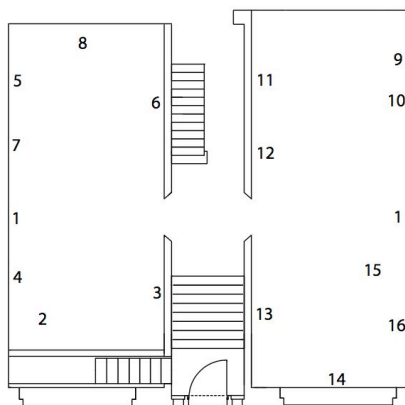
Nous pouvons partir du constat que l'intégration de la perspective géométrique par les artistes de la Renaissance italienne est l'un des apports les plus déterminants dans la pratique des Arts. La perspective consiste en un recouplement de lignes de fuite convergeant vers un point et s'attache à décrire tout objet selon un point de vue émanant du sujet et allant vers l'objet.

En entrant le visiteur peut choisir entre la salle de gauche et celle de droite. A cet endroit, il est en position parfaite pour regarder alternativement deux peintures qui se font face, *Between Vanishing Points* (1). Ce sont deux paysages qui se répondent l'un l'autre. Deux détails isolés depuis deux peintures célèbres traitant du même sujet : *Le Mariage de la Vierge* peint, d'une part, par Le Pérugin vers 1500 et, d'autre part, par son élève Raphaël en 1504.



Fabrice Samyn a sciemment choisi de reproduire l'espace où les deux maîtres ont placé leur point de fuite (c'est-à-dire l'ouverture centrale du bâtiment représenté en arrière-plan), là où on sent la grandeur du monde extérieur, où on respire l'infini. En plaçant les deux œuvres face à face, il souligne la nécessité du choix pour adopter un point de vue. Ou nous regardons le paysage de gauche ou celui de droite. Nous voilà donc « irradié » entre deux infinis.

REZ-DE-CHAUSSEE – SALLE GAUCHE



Où il est question de paysage, il est question d'horizon. Pour scruter et détailler les particularités de l'horizon, l'homme a inventé de nombreux appareils d'observation.

Avec *Eclipse* (2), la longue-vue pointée vers l'extérieur, Fabrice Samyn invite le visiteur à observer le monde et ses détails agrandis. Or en y plaçant l'œil, le « regardeur » aperçoit rapidement que ce n'est pas le monde qui lui est offert à la vue mais bien le reflet de sa propre pupille. L'infiniment grand qu'on pensait peut-être observable se contracte en un point microcosmique. En incorporant un minuscule miroir dans le mécanisme de l'instrument, Fabrice Samyn donne à l'observation un caractère introspectif. La vastitude, qu'elle soit intérieure ou extérieure, s'éclipse au regard à mesure qu'on veut la saisir.

Pour son travail représentant quatre verres remplis d'eau à des niveaux divers (3), Fabrice Samyn a utilisé la technique ancienne du bichromate de potassium qui permet d'utiliser le soleil comme agent actif du procédé photographique (ou la technique du cyanotype qu'on peut observer avec le verre seul (4)). Les verres furent placés sur un textile (recouvert préalablement de matière photosensible) en plein soleil. La réaction chimique fut interrompue par l'artiste au moment précis où le textile menaçait de prendre feu sous l'effet des rayons solaires (accentués par l'effet de loupe). On peut d'ailleurs déceler le point brun de la brûlure naissante. L'image menacée par ce qui la révèle. Tout est là. Entre destruction et révélation.

Comme la vie irrémédiablement mortelle, l'image exhibée ici est menacée par ce qui l'engendre.

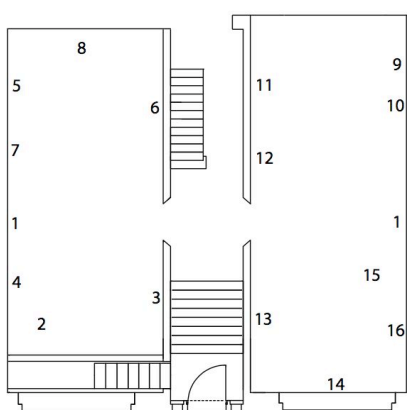
Cet antagonisme, entre altération et création, se répercute dans de nombreux portraits peints par Fabrice Samyn. On peut le voir à travers son autoportrait saisissant, plein d'effroi, intitulé *Is looking in the mirror always looking back* (5)? Se retournant avec une inquiétante lenteur, l'artiste semble nous interroger autant qu'il s'interroge lui-même. Cette œuvre fait référence à l'animalité, à la carnation, au corps en tant que vecteur d'énergie et de pulsions. Le travail du peintre n'est-il pas de dénuder l'image pour aller en son centre, pour traquer le noyau de l'être ? Face à l'autoportrait, un

triptyque (6), composé de détails de verres aperçus depuis des points de vue différents, se dévoile tout en finesse.

Fabrice Samyn s'évertue à connaître la technique des Maîtres anciens (le glacis, la sanguine) pour mieux comprendre le médium et pour saisir le monde et la difficulté à le reproduire. Pour le dessin *Cochlea Christi* (7), il s'est intéressé à *La Dernière Cène* de Leonard de Vinci et s'est aperçu, en cherchant le point de fuite, qu'il était localisé dans l'oreille interne du Christ, à l'emplacement exact de la cochlée, cavité hélicoïdale de l'oreille interne. La forme de la cochlée est en spirale, s'enroule sur elle-même et crée, de ce fait, une perspective.

Avec *La Pyramide du cadre* (8), il nous rappelle cet imperceptible vers lequel tout fuit. Une pyramide en cristal de roche couchée sur une de ses faces triangulaires est posée sur un socle. En y regardant de plus près, l'œil s'engouffre et malgré les filaments laiteux qui flottent dans la transparence du cristal, on perçoit nettement les arêtes qui mènent notre œil au point le plus profond, au point de disparition.

REZ-DE-CHAUSSEE – SALLE DROITE



A la gauche du paysage, deux peintures qui semblent abstraites au premier abord représentent une fontaine (9-10). L'irreprésentable en quelque sorte. Comment peindre le mouvement perpétuel de la fontaine ?

Dans la peinture classique, la fontaine symbolise la vie, la jeunesse et l'amour. Elle est aussi le signe de la répétition perpétuelle, une variation sur l'infini. Le renouvellement permanent de la nature à travers l'écoulement des eaux appelle aussi les notions de purification du corps et d'érotisme. Le jaillissement peint par F.S. est une référence claire à l'éjaculation qui permet la fécondation et qui marque une sortie du temps (n'appelle-t-on pas l'orgasme la « petite mort » ?).

La flamme permet de montrer aussi l'impermanence du temps. Cette œuvre fait partie d'une série composée de peintures de détails fortement agrandis des bougies tenus par Marie-Madeleine dans les tableaux célèbres de Georges de la Tour (1593-1652). Fabrice Samyn a reproduit ici une flamme et son reflet dans un miroir peint par de La Tour entre 1625 et 1650 (11). Laquelle est la flamme, laquelle est le reflet ?

La lumière est omniprésente ; on en voit encore une manifestation dans l'œil ébloui de ce petit portrait aux teintes rouge orangé (12).

Un beau paradoxe est à relever dans le rapport au temps dans ces peintures ; le temps de séchage est très lent et prend jusqu'à deux ans alors que le sujet capté n'est que l'instant.

D'instant, il est question dans les trois reproductions anciennes sur papier de *L'Annonciation* peintes par Fra Angelico au XV^e siècle (13). Ce qui fascine ici Fabrice Samyn est la notion de diverses temporalités induites par les points de fuite savamment déplacés par Fra Angelico d'une version à l'autre. Il représente la magie de l'Annonciation à trois moments différents de la journée : trois temps coexistent pour une seule action. En magnifiant les lignes de fuite en traits de lumière, il aboutit à une intersection de lignes formant un point symbolisant l'astre solaire : ici, le point de fuite est clairement une métaphore du soleil.

Au mur, au-dessus de la grande fenêtre, on aperçoit figée au mur une ammonite (14), fossile de mollusque datant de plusieurs millions d'années. Ce n'est pas le moindre des paradoxes de relever que les ammonites sont des excellents marqueurs chronologiques et repères géologiques, et que leur structure en spirale suggère un vertige autant spatial que temporel.

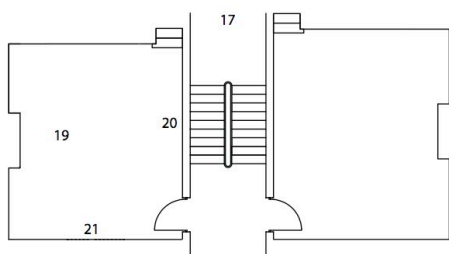
La révérence à la nature se retrouve dans l'œuvre *Light as a feather* (15) même s'il s'agit de l'association inattendue d'une plume de perroquet à un os blanchi de bovin. Le rapprochement est d'autant plus contrasté qu'il appelle l'air et la terre : que la naissance de la lumière se fait depuis une matérialité ancrée dans le vivant.

Le visiteur aura remarqué la constance du rapport de l'artiste avec la lumière. Il édifie une partie de son travail sur une observation de la lumière depuis l'obscurité et vice-versa.

En choisissant comme base de travail une vue du camp d'extermination d'Auschwitz-Birkenau, il s'appuie sur une des « images-références » du XX^e siècle (16). Le statut de cette photo permet à

l'artiste de poser la question de ce qu'est à l'heure actuelle une image iconique. C'est l'image qui nous regarde comme une icône dans la tradition byzantine. Son geste se veut simple, dans la sobriété et le respect. Il a inversé la perspective des rails de train, en effaçant les traces originales et en les remplaçant par d'autres. Cet agencement a la particularité d'élargir le champ de vision et de donner une impression d'ouvrir les yeux comme on dit ouvrir les bras. L'idée est d'intégrer l'Événement en soi, si insaisissable qu'il soit par la raison et in fine de respecter la mémoire de l'Homme. Le regardeur se retrouve dans une position où lui-même est observé par le monde, où il devient le point de fuite : le point de disparition ultime.

PALLIER



Avant d'arriver au premier étage, le visiteur a son attention attirée par une chaise posée sur le palier face à la fenêtre (17). L'invitation à s'asseoir est naturelle. Sur le dossier de la chaise, face interne, est gravée l'inscription qui donne son titre à l'exposition *Vanishing Point of View*. En s'asseyant, le visiteur se positionne lui-même comme point de fuite (je suis potentiellement le point de fuite d'un autre) et détermine clairement son point de vue (assis sur une chaise à regarder au dehors). La phrase du

philosophe taoïste Tchouang-Tseu : « *c'est moi de près, c'est l'autre de loin* » (cité par Lee U-Fan) peut illustrer cette intervention. La vision n'est pas similaire quand il fait nuit ou quand il fait jour. Ainsi le soir du vernissage, la fenêtre renvoie à la personne assise son propre reflet alors qu'en journée, le regard part errer dans les jardins, observant le mouvement permanent de la nature.

PREMIER ETAGE

En arrivant au premier étage, le visiteur est confronté à une grande échelle posée à l'envers (18). Utilisé originellement dans les vergers, l'objet usuel glisse pour prendre un sens nouveau, offrant une perspective insoupçonnée.

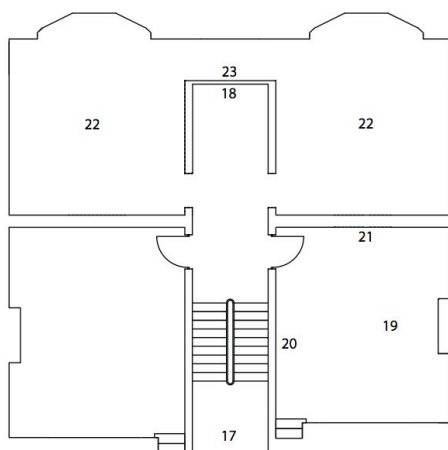
Toute l'histoire de l'art sacré est traversée de scènes où l'homme est muni d'une échelle. Symbolisant l'élévation spirituelle, intellectuelle et morale, elle permet de rétablir le contact perdu entre l'homme et le divin, entre ciel et terre. Elle est donc l'instrument d'un voyage de type initiatique qui permet à l'homme de s'élever et d'intégrer le céleste en soi.

BUREAU DROIT

Dans salle de droite, *Lettre au Temps*, le projet spécifique mené par l'artiste avec le concours de *bPost* et de la société *Empact* est détaillé dans un feuillet complémentaire (19).

Au mur, une peinture intitulée *Maman* (20) fait un bel écho à la ruche/boîte aux lettres en osier.

SALLES GAUCHE ET DROITE

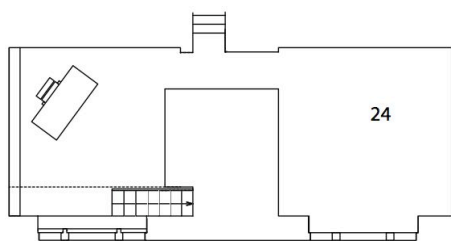


Dans les deux salles principales du premier étage sont montrées les photos qui constituent la série *All Saints* (22). Durant l'année 2011, l'artiste a recensé des centaines de prénoms gravés par des inconnus dans l'espace public, sur des bancs, des arbres, dans la rue. Ayant été recouverts à la feuille d'or, les prénoms furent photographiés et 365 d'entre eux furent sélectionnés par l'artiste pour constituer un calendrier universel. Les lieux où ont été découverts et photographiés ces prénoms sont principalement des lieux de repos ou d'observation. Des lieux publics en tout cas. Des lieux dans lesquels on veut s'inscrire, s'intégrer, s'exprimer, exister. Fabrice Samyn aime l'idée d'élever les errants à la posture de saints.

La seule classification qui régit leur accrochage suit la logique des mois (on retrouve donc 12 ensembles constitués de 28 à 31 photos). Il s'agit pour l'artiste de questionner dans un même élan l'intimité profonde et l'espace public en ouvrant de nombreuses lectures possibles que ce soit une réflexion sur la privatisation de l'espace public, l'introduction du merveilleux dans la vie quotidienne, le multiculturalisme (aux côtés des prénoms typiquement occidentaux fleurissent des prénoms à consonance arabe, turque, anglo-saxonne,...),

le rapport à la délinquance, l'expression et la communication de ses sentiments dans la cité entre autres.

WUNDERKAMMER



Dans la wunderkammer, est montrée une installation qui paraît simple au premier abord mais qui se révèle complexe à qui prend le temps de l'observer. Soucieux de questionner notre contemporanéité en re-questionnant des pratiques des siècles passés, Fabrice Samyn utilise dans certaines de ses œuvres des tableaux anciens, peints par des artistes au XVIIe ou XVIIIe siècle. Pour *La Dimension du Miroir* (24), il se base sur une toile peinte au tournant de ces deux siècles par le peintre

hollandais Maerten Pietersz. Deym (1566/67-1624) qui représente le peintre lui-même, vu de dos, en train de peindre le portrait d'une femme (sa femme ?) assise pieusement en face de lui. Le peintre se retourne comme si nous venions briser la quiétude de la pose et le modèle nous regarde timidement. Le tableau fut probablement peint en deux temps : un temps où il se peignit ainsi que sa femme (usant d'un miroir) et un temps où il peignit le chevalet (qui n'a pas pu être peint quand la grande toile présentée ici était placée sur le chevalet).

Cette œuvre est accrochée dans la wunderkammer de telle façon que le visiteur n'ait pas accès immédiatement à la vue de l'œuvre mais que son premier coup d'œil se porte sur un chevalet, identique à celui peint par Deym, placé au milieu de la pièce. Fabrice Samyn complète la ressemblance en y plaçant un miroir aux dimensions de la toile posée sur le chevalet de Deym. Ce miroir est installé de telle sorte qu'une personne à l'entrée ne perçoive que le reflet d'une partie de la toile, en l'occurrence le peintre et le portrait peint. Pas le modèle ni la périphérie de la scène. En partant du principe que le point de fuite, en général, invite l'œil du regardeur à pénétrer dans le tableau, Fabrice Samyn s'intéresse, dans un mouvement inverse, à faire sortir l'œuvre d'elle-même, à la pousser hors d'elle en quelque sorte par le jeu de miroir.

Plusieurs ouvertures sont pratiquées dans la densité, dans l'épaisseur du tableau pourrait-on même dire, grâce à ce jeu de miroir. Deym voit le monde extérieur, notre monde, comme un miroir, comme surface réfléchissante. Deym se regarde en nous pour se peindre. Le rôle majeur dans cette œuvre est joué par le regardeur. C'est lui qui finit la triangulation et qui permet à l'œuvre de s'exprimer pleinement. On pourrait dire, qu'en définitive, le dispositif de Fabrice Samyn est une allégorie de la peinture.

En installant un miroir dans cet échange de regards, il place une difficulté de lecture supplémentaire un peu comme dans un rêve dans lequel nous nous voyons en train de rêver. Ce que nous voyons est un reflet. La peinture est déjà un reflet de la réalité. La peinture dans la peinture est un reflet d'un reflet. Nous sommes donc en face du reflet d'un reflet d'un reflet... sans oublier que la gauche et la droite sont inversées.

Avec cette œuvre élaborée, on perçoit que l'artiste envisage le monde dans sa relativité et sa réciprocité, en interrogeant la notion de point de vue et en provoquant des mises en abîme qui reposent la question du point de fuite.

En outre, en nous invitant subrepticement à nous placer entre la toile de Deym et le chevalet pour bien voir l'œuvre, Fabrice Samyn nous replace dans la position du début de l'exposition, dans un espace vide entre le choix d'une vision ou d'une autre...