



ARTS CONTEMPORAINS ARRAS | **N°18** mars 2026 **GRATUIT**



Protocoles du sensible | **Résidence Laurent Delecroix**



Laurent Delecroix, *Installation Schizochromie #1_V3*, 2022
F_108_GE_14_V1, 2019, installation, peinture acrylique fluorescente
au pinceau et néon black light, 130 x 100 cm.

Nuit tranquille ou excitée ? Rêve ou cauchemar ? On s’approche, sûr d’y reconnaître des écrans plasmatiques, mais rien ne saurait se qualifier ni se nommer. La peinture lumineuse et colorée amplifie le pouvoir visuel de l’installation, super-kidnapping de l’œil vers une pleine immersion de la couleur. Le coup de pinceau, survivance du peintre, attend de la lumière qu’elle (dé)finisse son geste. Sans prévenir, sans retenue, s’impose, sans autorité, l’indication d’une temporalité disparue. L’épaisseur apparaît et il devient possible de discerner les variations du traitement de la toile. L’intervention laisse aux agrégats visibles le choix de s’étendre, de se mêler, de s’intensifier, de s’estomper, de s’illuminer ou de s’assombrir. Le regard se noie dans la marge obscure des dispersions ; ce qui insiste et retient alors est un rythme inexploré. Quelque chose de mystérieux est à l’œuvre : en prenant possession de la nuit, la monochromie cède la place à la polychromie.

Protocoles du sensible

Revue de la résidence de l'artiste Laurent Delecroix & les étudiant.es
d'hypokhâgne/khâgne (spécialité art) à L'être lieu de septembre 2025 à mars 2026.

Sommaire

Déclaration en 500 mots (maximum)	4	« Je suis ton homme »	52
Laurent Delecroix		Mélanie Dubois-Morestin	
Première rencontre	5	« Vous prendrez bien un peu plus de thé ? »	54
Laurent Delecroix / Étudiant.es		Élodie Legendre	
Presque-rien	17	Au-delà du regard	57
Constance Desbiens		Rébecca Courco	
Comment peindre aujourd'hui ?	19	Un temple pour l'ouïe	58
Céline Leturcq		Élise Gillon-Bavaro	
Expo ISSUE - Ateliers	20	À l'écoute des rémanences du passé	62
Laurent Delecroix / Étudiant.es		Véronique Beirnaert-Mary	
Ce qui apparaît dans l'écart	24	Vertige	66
Laurent Delecroix		Laurent Delecroix	
Centre de Visiteurs de la CWGC	26	Vers une approche aliénante du protocole ?	68
		Marek Vanyper	
2 Sigma V3 (détail macroscopique)	30	« Poussière, tu redeviendras poussière »	70
Laurent Delecroix		Félix Déplanques	
Playtime ! Les vacances de Monsieur Delecroix	32	De l'archive à l'incarnation	72
Grégory Fenoglio		Zoé Top	
Il y a un macaque enfermé dans le placard de la cuisine	35	Le protocole dans l'art aborigène	74
Karim Ghaddab		Clémentine Verwaerde	
Déplacer la peinture	38	Théâtre Kabuki	76
Maud de la Forterie		Léonie Goubet	
La peinture et rien d'autre	40	Lycée / Arts plastiques	78
Patricia Marszal		Mélissa Pejs	
Une rigueur suave	44	« Trois fois rien... »	79
Claire Colin-Collin		Fabien Jovenet & Delphine Caron	
La salle blanche	46	Polychromie en suspens	82
Marc Lasseaux		Laurent Delecroix	
La forme et les valeurs	50		3
Dominique Horbez			

Déclaration en 500 mots (maximum)

Laurent Delecroix

9 / 2025



Ma pratique explore une abstraction radicale où la peinture s'affranchit de toute narration, de toute référence symbolique ou figurative. Je cherche à faire exister la peinture pour elle-même, dans sa nudité et son intensité.

Chaque œuvre est l'occasion de tendre vers une expérience directe de la couleur, réduite à sa matérialité et à son pouvoir de perception. Le spectateur n'a pas à "comprendre", mais à se confronter, par ses propres sens, à la vibration picturale.

Mon travail repose sur des protocoles précis, hérités de mon expérience dans l'univers pharmaceutique. Atmosphère contrôlée, hygrométrie, choix strict du pigment, gradations systématiques du blanc vers la couleur : tout est pensé et pesé. Pourtant, dans cette rigueur subsiste toujours une part de lâcher-prise, une presque-goutte qui échappe, comme pour rappeler la fragilité de toute construction. La perfection technique n'est pas un but, mais un outil pour atteindre une surface sans trace, presque immatérielle. Cette neutralité devient le seuil d'une expérience sensible et méditative.

L'abstraction que je défends n'est pas froide : elle se nourrit de paradoxes. Elle est radicale mais sensible, matérielle et spirituelle. Elle peut prendre corps sur des toiles tendues sur châssis bois-aluminium, se déployer dans du verre fusionné, s'ancrer dans des meubles standardisés et dialoguer avec des végétaux. Ces formes s'articulent souvent dans des installations où la peinture sort de son autonomie pour entrer en relation avec l'espace environnant et les objets du quotidien. En associant la couleur pure à des éléments banals — une plante, un meuble, un mur,

un son — je brouille les frontières entre trois dimensions : celle de la peinture elle-même, celle de la vie ordinaire et celle, immatérielle, de la perception et du sensible. La peinture devient alors passage, interface fragile où ces mondes se rencontrent et se transforment. Elle respire comme une peau, révèle ses tensions, s'efface parfois et invite à se perdre entre le visible et l'invisible.

Dans ce dialogue entre matière, quotidien et immatérialité, le geste reste la clef. Répété jusqu'à l'essentiel — un balayage horizontal, un recouvrement uniforme — il s'apparente à une psalmodie. Comme un chant, il inscrit la spiritualité dans l'acte de peindre et donne à la couleur une dimension méditative.

Cette recherche se prolonge dans certaines installations : une toile vibrant au souffle d'un orgue détourné, un monochrome en dialogue avec le chant d'un rossignol. L'expérience picturale ne se limite plus au regard ; elle s'étend à l'écoute et au corps entier, ouvrant la perception au-delà du visible. Là où la couleur devient souffle, lumière et vibration, elle se fait présence vivante.

Mon ambition n'est pas d'imposer une interprétation, mais de créer les conditions d'une rencontre. Je conçois mes œuvres comme des seuils : entre couleur et lumière, entre objet et image, entre présence et disparition. Elles existent dans un espace de bascule, un "presque-rien" cher à Jankélévitch, où le spectateur expérimente la limite de la peinture. Plus qu'un langage, c'est une respiration. Plus qu'une image, c'est une expérience à vivre. » ▲

(En)quête de résidence

PREMIÈRE RENCONTRE

Au cours de sa résidence artistique à L'être lieu (de septembre 2025 à mars 2026) des échanges entre les étudiant.es d'hypokhâgne/khâgne (spécialité arts) et Laurent Delecroix ont été enregistrés et retranscrits.



L. Delecroix Bonjour à tous. Je suis vraiment très content d'être ici et de partager ce moment avec vous. Être là, ça veut dire quelque chose d'important pour moi. Ça veut dire que j'ai été sélectionné pour cette résidence, et c'est toujours une forme de reconnaissance. Je suis artiste à plein temps. Je ne suis pas professeur à côté, je n'ai pas d'autre activité parallèle. Je suis plutôt ce qu'on appelle un rat d'atelier. Plutôt peintre, plutôt taiseux, ce qui ne va pas forcément très bien avec l'exercice que je suis en train de faire aujourd'hui. Justement, si je suis content d'être là, c'est parce que, quand on travaille pendant des années seul dans un atelier, voir du monde, échanger, ça fait vraiment du bien.

Je suis né en 1971 à Béthune, donc je suis un produit local. Et finalement, c'est plutôt bien, surtout si on parle d'écologie humaine, de rapport au territoire, à ce qu'il fabrique en nous. Je suis originaire de Divion. C'est un endroit que j'aime bien évoquer parce que c'est à la fois la fin du bassin minier et le début des collines de l'Artois. D'un côté, on a l'ombre, de l'autre, la lumière. Ce contraste-là, je le trouve assez juste par rapport à mon travail. J'ai fait mes études au lycée Carnot à Bruay-la-Buissière. J'y allais en mobylette, une 103 SP rouge et noire. Ça n'existe plus, je crois. Enfin, en tout cas, moi, je n'en vois plus. Donc oui, ça, c'était il y a bien longtemps. J'ai fait un bac D en sciences naturelles et mathématiques. Ensuite, j'ai suivi un DUT Transport Logistique, puis poursuivi avec une maîtrise en sciences de gestion à l'IAE de Lille.

Étudiant.es Tu n'as pas fait d'études artistiques après ton bac ?

L. Delecroix Pas du tout. J'ai vraiment suivi un parcours

très classique, très éloigné de l'art. Après ça, il y a eu l'armée. Ça existait encore. Je l'ai effectuée à Liévin, ce qui fait souvent sourire, parce qu'il n'y avait pas vraiment de caserne. C'était dans le cadre d'un Plan Local d'Insertion par l'Économique, un PLIE.

C'est un point important pour moi, parce que ces dispositifs avaient été mis en place après le retrait progressif de Charbonnages de France, pour accompagner une transition entre une industrie passée et une industrie qu'on cherchait encore à définir. Ces PLIE étaient financés par l'Europe, et ça m'a beaucoup marqué. J'y ai découvert la réalité de la région, avec des taux de chômage très élevés. Une situation économique que je ne connaissais pas vraiment jusque-là, et qu'il me semblait important de rencontrer à la sortie d'une école.

Ensuite, j'ai candidaté à un DESS. À l'époque, ça voulait dire Diplôme d'Études Supérieures Spécialisées. Aujourd'hui, on parlerait plutôt d'un Master 2 en Supply Chain Management. À la sortie de ce bac +5, j'ai suivi une certification américaine en gestion industrielle et gestion de production, pendant un an. Et puis je suis allé à la rencontre du milieu professionnel. Dans un premier temps, j'ai travaillé chez Danone à Londres, en Supply Planning. Je m'occupais de l'approvisionnement des eaux minérales du groupe français, sur des marques comme Evian, Volvic ou Badoit. Je suis resté deux ans à Londres. Ensuite, je suis revenu en France pour travailler dans une industrie du Nord.

À ce moment-là, Cadbury France venait de racheter Bouquet d'Or, le site de Villeneuve-d'Ascq, une usine de chocolat bien connue des Nordistes, notamment pour les productions de Pâques et de Noël. J'étais responsable logistique du site. J'encadrais une équipe et j'avais la responsabilité du plan de



Assemblage #2_V1, 2021 et Assemblage #2_V2, 2021, de gauche à droite : F_40_OR_5_V2, 2021 ; F_40_GE_5_V1, 2019 ; F_40_VL_5_V1, 2019 ; F_40_VL_5_V2, 2019, 80 x 60 cm, peinture acrylique fluorescente au pinceau, néons black light, photo : galerie Bacqueville.

production, des approvisionnements, de l'ordonnancement et de la gestion des magasins. J'y suis resté trois ans. Après ça, j'ai rejoint Heineken à Mons-en-Barœul, comme responsable Supply Chain, là aussi avec une équipe à gérer. J'y suis resté trois ans. Ensuite, je suis parti en Suisse pour travailler dans un groupe pharmaceutique américain, à Neuchâtel. J'y suis resté dix ans, pour la gestion de la famille des protéines recombinantes, en tant que directeur Supply Planning.

Étudiant.es Ce parcours professionnel est très éloigné de l'art...

L. Delecroix Oui, complètement. Mais j'ai toujours eu envie de développer une activité artistique. En mars 2016, j'ai donc arrêté cette activité professionnelle. Et en septembre 2016, je suis entré aux Beaux-Arts de Besançon, en tant qu'auditeur libre.

Étudiant.es Tu peux nous expliquer ce statut d'auditeur libre ?

L. Delecroix Oui. À Besançon, l'école permettait à des personnes de postuler en tant qu'auditeurs libres. L'idée, c'était de pouvoir suivre les cours, de circuler d'atelier en atelier, d'année en année, en fonction de ce que chacun venait y chercher.

Pour ma part, j'y suis resté trois ans, par dérogation, avec l'accord du directeur de l'école. Au bout de ces trois années, j'ai présenté ce qu'on appelle un diplôme blanc pour le Diplôme National d'Art, le DNA.

Le responsable art, qui suivait la promotion des troisièmes années, est venu voir l'exposition. Il m'a alors fait remarquer qu'il était dommage de ne pas être officiellement étudiant pour passer ce diplôme, et qu'une commission d'équivalence se réunissait justement à ce moment-là. Il m'a conseillé d'aller les voir et de les inviter à découvrir mon travail, puisque l'exposition était déjà montée.

Étudiant.es Tu improvises cette présentation à ce jury ?

L. Delecroix Oui. Je suis allé voir cette commission d'équivalence, qui se demandait un peu d'où je venais et pourquoi j'étais là. Ils étaient trois membres du jury. Ils ont fait le tour de l'exposition, on a discuté. À l'issue de cet échange, ils m'ont proposé de valider deux années de Beaux-Arts par acquis professionnels, et de refaire une troisième année pour pouvoir passer officiellement le Diplôme National d'Art.

Ce n'était pas du tout mon objectif au départ, mais je me suis laissé porter. J'ai donc passé ce diplôme à Besançon. Après ça, je suis revenu dans les Hauts-de-France pour préparer mon DNSEP à l'ESA de Tourcoing. J'en suis sorti en 2022, avec les félicitations du jury.

G. Fenoglio Donc tu es un jeune artiste ?

L. Delecroix Oui. Si je vous ai raconté tout ça, c'est pour expliquer le temps qu'il m'a fallu avant d'arriver ici aujourd'hui, en résidence. Avant de sortir de l'école, en 2022, les étudiants avec qui j'étais aux Beaux-Arts avaient à peu près votre âge.

Étudiant.es CHAAP Ça vous prend combien de temps, en moyenne, pour faire une œuvre ?

L. Delecroix Je dirais que ça peut aller de quelques heures à toute une vie.

Étudiant.es CHAAP Mais moi, je ne veux pas passer toute une vie à faire une œuvre...

L. Delecroix Tu dis ça sans doute parce que tu es jeune aujourd'hui. Mais quand on fait quelque chose, on y engage aussi toute l'expérience accumulée au fil des années.

G. Fenoglio Tu as ramené quelques pièces aujourd'hui...

L. Delecroix Oui. Ce sont des peintures réalisées au pinceau, même si ce n'est pas forcément ce qu'on imagine en les regardant, puisque j'essaie d'effacer toute trace du peintre. Aujourd'hui, j'arrive à ce résultat en deux ou trois jours. Mais pour en arriver là, il y a eu beaucoup de temps d'apprentissage, d'expériences, de surprises et d'erreurs.

G. Fenoglio Je peux les manipuler ?

L. Delecroix Oui, bien sûr. Il ne faut juste pas toucher la toile avec les doigts.

Étudiant.es Vous nous avez expliqué que vous aviez eu plusieurs expériences professionnelles avant de vous lancer dans une carrière artistique. Est-ce que vous pratiquiez déjà une activité artistique avant d'entrer aux Beaux-Arts ?

L. Delecroix Je suis entré aux Beaux-Arts en septembre 2016. Quelques mois auparavant, j'ai commencé à travailler avec des pochoirs. C'était une pratique très figurative, très

démonstrative. J'avais la chance d'avoir un ami qui organisait des festivals de musique, ce qui m'a permis de rencontrer des artistes et de réaliser des visuels pour eux. Je suis arrivé aux Beaux-Arts avec cette pratique-là, et on m'a vite fait comprendre que je n'en étais qu'au début. Je suis alors passé d'une approche assez intuitive, sans véritable démarche, à une peinture plus resserrée, proche de la monochromie.

Étudiant.es Donc vous vous reconnaissez davantage dans vos œuvres aujourd'hui ?

L. Delecroix Oui, complètement. Je me reconnais beaucoup plus dans cette pratique.

Étudiant.es Est-ce qu'il y a eu une raison précise qui t'a poussé à quitter ta vie professionnelle pour repartir de zéro ?

L. Delecroix Oui. J'ai toujours eu cette envie de me lancer dans une activité artistique, sans vraiment savoir ce que cela voulait dire concrètement. J'avais conscience des difficultés économiques liées au fait d'être artiste aujourd'hui. En revanche, je n'avais pas d'idée précise de ce que pouvait être une démarche artistique. J'étais surtout guidé par un besoin intérieur.



Cette pratique artistique me correspond davantage. On parle parfois de flow, cet état où l'espace et le temps disparaissent, comme face à l'océan ou devant un feu. C'est dans cet état que je peins. Si ce que vous voyez dans mes œuvres sont des espaces colorés, ce sont avant tout des traces de moi, un besoin de rééquilibrage personnel. La démarche est très intime. L'objet, le tableau, m'intéresse peu en soi. Ce qui m'importe vraiment, c'est l'acte de peindre, bien plus que l'objet final.

Étudiant.es Il y a un grand contraste entre ta première vie professionnelle et ce que tu fais aujourd'hui. J'imagine que c'est quelque chose de progressif, qui se construit au fil des études théoriques et pratiques ?

L. Delecroix Oui et non. Et je l'avoue, c'est une réponse un peu « marketing ». Oui, dans l'image qu'on se fait de l'artiste, dans sa façon de travailler à l'atelier. Mais non, dans la réalité quotidienne, notamment quand il s'agit de survivre économiquement en tant qu'artiste.

Concrètement, cela veut dire faire des résidences, travailler avec des galeries, assurer sa communication, savoir parler, écrire, produire, voir des expositions, construire un réseau. Et il faut aussi vendre, parce que si tu ne vends pas, tu n'existes plus. Pas par rapport aux autres, mais parce qu'il y a une réalité matérielle.

Aujourd'hui, l'artiste qui vit de son travail doit savoir tout faire. C'est presque un mouton à cinq pattes, un chef d'entreprise à part entière. Donc non, par rapport à ça. Mais oui, en ce qui concerne l'activité artistique elle-même.

G. Fenoglio Le contexte pharmaceutique, les protocoles, l'organisation d'une usine, c'est aussi ce que nécessite cette pratique comme forme d'atelier. J'imagine qu'il n'y a pas de poussière, qu'il faut une vraie rigueur ?

L. Delecroix Une inspiration.

G. Fenoglio Quelque chose qui est en résonance.

L. Delecroix Oui, il y a une nécessité de cadre et de rigueur, mais aussi quelque chose de très sensible qui se joue à l'intérieur.

G. Fenoglio Le monde pharmaceutique est très hygiéniste, très contrôlé. Et d'une certaine manière, ta peinture relève aussi de cette idée de contrôle, de rigueur, presque de précision.

Étudiant.es Quelles ont été vos inspirations artistiques ? Par quels concepts avez-vous commencé à travailler, selon quelles influences ?

L. Delecroix Je vais d'abord rebondir sur ce que disait Grégory. Je n'ai pas fait une croix sur mon passé. Je suis vraiment dans une continuité. Je n'aime pas beaucoup l'idée de « changer de vie ». Je continue, simplement en faisant autre chose, en utilisant tout ce que j'ai appris auparavant. Aujourd'hui, par exemple, je pèse ma peinture, pas au gramme près mais au dixième de gramme. Je pèse aussi l'eau. J'ai des protocoles, des procédures, je sais où je vais, j'ai un plan.

Concernant l'inspiration, je dirais qu'elle remonte à 2016, au moment où je me suis réellement offert une liberté. Quand je quitte le monde du salariat pour me dire « je vais me mettre à peindre et entrer aux Beaux-Arts », je m'autorise cette liberté-là. Je ne me suis jamais posé la question du médium. Ils peuvent être multiples : le verre, l'installation, le son.

Étudiant.es Mais la peinture est un de tes médiums privilégiés ?

L. Delecroix Oui. Mais la question est plutôt : que faire en peinture ? Par rapport à cette liberté dont je parlais, le monochrome est, dans mon ressenti, celui qui offre le plus de liberté. Et sans doute aussi celui qui laisse le plus de place au regardeur.

Étudiant.es Plus de liberté en comparaison avec la figuration ?

L. Delecroix Oui. Quand Jean-François Millet représente des femmes courbées au travail dans un champ de blé, tu comprends immédiatement la dureté de la vie paysanne, et sans doute aussi une forme d'inégalité sociale. Quand tu vois un monochrome, du noir au bleu, ton cerveau te dit : « quoi ? ». Tu cherches une représentation là où il n'y en a pas. À mon sens, cela t'oblige à te questionner davantage et te laisse beaucoup plus libre dans ton ressenti. C'est en tout cas ce que je perçois dans la peinture que je pratique aujourd'hui.

Mon inspiration va clairement du côté du monochrome. Elle remonte au début du XX^e siècle, avec le suprématisme et toute l'avant-garde des pays de l'Est, autour de Kazimir Malevitch. Dans cette histoire-là, on peut aussi parler de Władysław Strzemiński. Pas comme peintre du monochrome au sens strict, mais pour sa manière de penser la perception, l'unité de la surface et la façon dont le regard se construit face à une œuvre. Ensuite, ces questions se prolongent ailleurs, notamment aux États-Unis avec Mark Rothko, Ad Reinhardt,

Robert Ryman, et en Europe avec Yves Klein, Claude Rutault, ou encore les groupes Zero et Nul. Ce qui m'intéresse là-dedans, ce n'est pas l'idée d'un style ou d'un genre figé, mais le fait que le monochrome reste un espace de recherche ouvert, une expérience à refaire à chaque fois.

G. Fenoglio Le monochrome devient un genre au XX^e siècle. Au départ, c'est une expérience extrêmement radicale, qui consiste à peindre avec une seule couleur. Avec Malevitch, par exemple, ou encore Rodtchenko au début du siècle, ce sont des gestes très forts, portés par une rupture presque politique avec la figuration. Ensuite, la pratique du monochrome évolue, elle est reprise, déplacée, investie par des philosophies très différentes. La démarche d'Ad Reinhardt n'a rien à voir avec celle d'Yves Klein, pas plus que le noir de Reinhardt n'est la même expérience que celui de Pierre Soulages. Le monochrome n'est donc pas une impasse ou une fin de la peinture, mais l'ouverture d'un nouveau paradigme. Et ce qui est intéressant, c'est qu'en 2025, on voit encore de jeunes artistes travailler le monochrome, alors que cette histoire a plus d'un siècle et qu'elle n'est manifestement pas terminée.

Étudiant.es Je sais que tu prépares toi-même tes supports pour peindre. Quelle est cette préparation technique ?

L. Delecroix L'objet tableau, c'est d'abord un châssis, traditionnellement en bois, recouvert d'une toile que l'on peint ensuite. De mon côté, j'utilise un châssis bois-alu et toujours la même toile, une toile de lin. Le châssis en aluminium me permet d'hyper-tendre la toile. L'aluminium évite le gauchissement et garantit une tension très stable dans le temps. La toile de lin que j'utilise est fine, sans aspérité, toujours identique depuis le début. C'est important, parce que la fibre végétale se tend lorsqu'on l'humidifie. Et l'absence d'aspérité est essentielle pour moi, parce qu'une aspérité retient le pigment et empêche l'unité de la surface. Une toile de lin, fine, hypertendue, sans aspérité, c'est une condition de départ indispensable par rapport au résultat que j'attends de ma pratique de peinture.

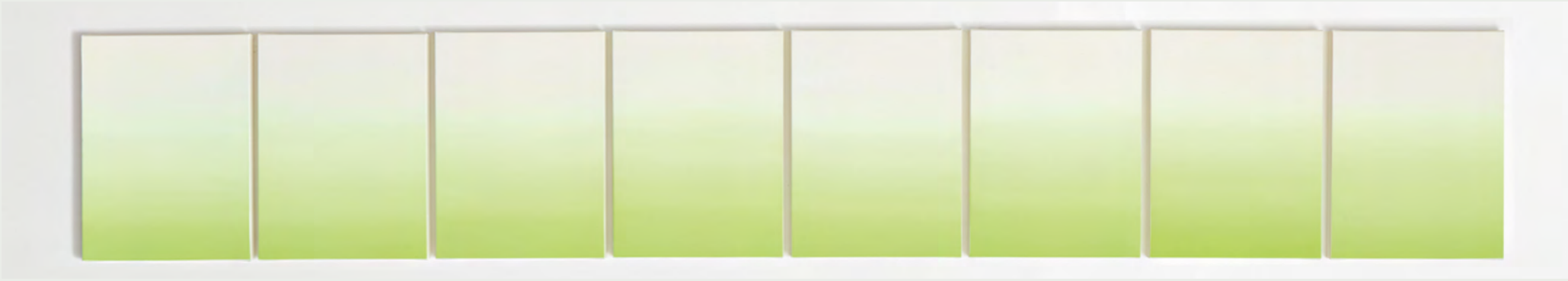
Étudiant.es Tu utilises aussi un nuancier spécifique ?

L. Delecroix Oui, je m'impose des nuanciers conçus pour les décors de l'industrie du cinéma. J'ai souvent travaillé avec des peintures fluorescentes, une famille de huit couleurs. L'industrie du cinéma évite les reflets lumineux pendant les prises de vue. Ce sont donc des peintures entièrement mates. Pour vous donner un ordre d'idée, quand on achète une peinture dite mate dans le commerce, il reste toujours 10 à 15 % de brillant. Là, on est sur du 100 % mat. Pour moi, le mat, c'est vraiment la profondeur.

Étudiant.es À contrario du brillant ?

L. Delecroix Oui. Le brillant fonctionne plutôt comme un miroir, il renvoie à la surface. On reste à l'extérieur. Tout à l'heure, on parlait de quelque chose de plus méditatif. Je pense que la couleur mate apporte beaucoup plus de profondeur qu'une peinture brillante. Elle permet d'entrer dans la couleur, plutôt que de rester face à un effet de reflet.

Les peintures fluorescentes, je ne les aurais sans doute pas utilisées de prime abord. Ce sont surtout les jeunes autour de moi, aux Beaux-Arts, qui travaillaient avec ces peintures-là. Je me suis dit que j'allais essayer aussi, pour ne pas rester à l'écart. (rire) Mais très vite, je me suis rendu compte qu'il n'y a rien



F_25_GR_5_V1-V8, 2021, peinture acrylique fluorescente au pinceau, 8 unités de 40 x 30 cm

de plus industriel qu'une peinture fluorescente. Ce sont des couleurs très artificielles, très démonstratives, presque trop bavardes. Elles sont plutôt extraverties, alors que moi, je me situe ailleurs. J'ai donc cherché à les apaiser, en les diluant avec de l'eau, avec du blanc. Et surtout, je me suis imposé ce nuancier. Je n'aime pas choisir les couleurs. Ce qui m'intéresse vraiment, c'est l'acte de peindre. Les choix de couleur, de format, tout ce qui relève de la décision formelle, me pèse.

Si je peux m'en décharger en m'imposant un cadre, un nuancier, une contrainte extérieure, alors ça me va très bien. Cela me permet de me concentrer sur l'essentiel.

Étudiant.es J'ai lu certaines notes énigmatiques dans ton portfolio : « des spalters nerveux de toutes tailles ». Des pinceaux « nerveux », qu'est-ce que ça veut dire ?

L. Delecroix Déposer un pigment, c'est un pinceau, un pigment, une inclinaison et une pression. Ce sont ces quatre éléments qui entrent en jeu quand je peins. Pour arriver à un résultat sans trace, presque numérique, je flirte avec quelque chose de très proche de la machine. J'essaie d'avoir toujours la même inclinaison, la même pression, d'utiliser les mêmes pinceaux. Et si le poil du pinceau me résiste, c'est encore mieux. Cette résistance crée une tension entre mon corps et l'outil.



Quand je parle de pinceau « nerveux », c'est ça : plus il y a de tension, plus la pression est précise. Moins je laisse de matière à chaque passage, plus je peux multiplier les couches. Plus je superpose de couches, plus la moyenne des erreurs produit une forme d'unité picturale.

Si je prends, par exemple, huit tableaux censés être identiques, huit « gradés » de vert, je pars toujours du blanc, de la lumière vers la couleur. Après une première couche, ils sont tous différents. Après la deuxième, deux me paraissent identiques. À la troisième, encore deux. À la quatrième, trois. Puis quatre, cinq... Ce n'est pas la précision absolue qui crée l'unité, mais la moyenne des écarts. La moyenne d'une inclinaison légèrement différente, d'une pression différente, d'un pigment plus ou moins laissé à chaque passage. C'est cette moyenne d'erreurs qui finit par produire l'unité et donner l'impression, à la fin, que les tableaux sont identiques.

Étudiant.es Est-ce que ce n'est pas aussi une autre manière d'apprécier le calcul, quelque chose d'extrêmement ordonné et maîtrisé ?

L. Delecroix Il y a effectivement un va-et-vient permanent entre quelque chose de très contrôlé et quelque chose qui ne l'est pas complètement. Le contrôle est très présent dans la peinture, dans la préparation, dans le protocole.

Dans ma démarche, il y a deux temps. Le premier est très personnel. Je ne pense qu'à moi. J'ai besoin de me rééquilibrer. Peu importe ce que je fais à ce moment-là, j'étales la peinture. C'est l'acte de peindre. J'ai planifié, j'ai pesé, j'ai contrôlé, et je fais le même geste encore et encore. On connaît tous ce mécanisme. La prévisibilité apporte de la stabilité, et cette stabilité génère un sentiment de bien-être et de sérénité. C'est cela que je recherche.

Peindre, pour moi, c'est installer un geste jusqu'à ce qu'il devienne presque autonome. Le second temps arrive après. Là, je sors de quelque chose de très intime. Je ne suis plus seulement dans l'acte de peindre pour moi. Je commence à penser l'objet dans l'espace, en relation avec autre chose. C'est à ce moment-là que j'introduis volontairement un écart. Un assemblage. Une confrontation entre le tableau et un élément issu du quotidien.

Et là, on n'est plus tout à fait dans le même registre. Ce n'est plus seulement du contrôle. Ce n'est plus seulement une mécanique du geste. C'est une manière de contrarier l'histoire de la peinture, de déplacer le regard, de créer une tension. Ce second temps relève davantage de la création. Il est moins maîtrisé, plus ouvert. C'est celui où l'œuvre commence à exister pour l'autre.

Étudiant.es Est-ce que vous avez une idée de ce que vous voulez nous transmettre ? Est-ce que ce serait plutôt une méthode picturale, ou l'apprentissage de l'activité de peindre ? On a l'impression que vous y trouvez une forme de libération, quelque chose de rassurant, mais dans le contrôle.

L. Delecroix Je pense qu'on va surtout s'installer dans une relation de collaboration. L'un ne va pas sans l'autre. Moi, j'ai des besoins, vous en avez aussi. Vous avez des attentes, j'en ai également. L'idée serait de faire un diagnostic commun, de voir ce que chacun a envie d'explorer, pour avancer ensemble. Il y a eu un appel à candidature pour la résidence, et bien sûr j'ai proposé plusieurs pistes de travail, autour de la mémoire, de l'observation, de phénomènes qui apparaissent au fil des visites.

Mais j'aimerais garder cela pour un autre temps, ne pas entrer trop dans le détail aujourd'hui. Ce dont je suis sûr, en revanche, c'est que venir dans ce type de lieu, c'est pour moi l'occasion de renouveler ma pratique artistique. Et ça, c'est essentiel.

Étudiant.es Je voulais revenir sur ce que tu as dit tout à l'heure. Tu pèses tes pigments ?

L. Delecroix Oui. J'utilise des appareils de mesure issus du laboratoire, notamment une balance très précise pour peser l'eau et les peintures. Souvent, les titres fonctionnent comme des formules. Par exemple, F_40 pour quarante grammes de peinture, 5 pour le grammage d'eau, etc. Je travaille toujours dans le mouillé, avec une eau vaporisée en spray. Et pour ce que beaucoup appellent un dégradé, je préfère parler de « gradés ». Dégrader, pour moi, c'est abîmer une couleur. Je pars du blanc vers la couleur, je grade le blanc avec la couleur. Concrètement, je peins de gauche à droite, de haut en bas.

Étudiant.es Vous utilisez de l'acrylique plutôt que de la peinture à l'huile ?

L. Delecroix Oui. Et c'est un vrai défi, presque physique. Avec la peinture à l'huile, on peut ralentir le séchage, ajouter de l'essence de térébenthine, s'arranger avec le temps. L'acrylique, au contraire, sèche très vite. J'essaie donc de travailler à contretemps, dans l'humidité. Il y a donc une forme de lutte avec la matière. Quand je fais un gradé, je balaie la surface de haut en bas, et il faut que la peinture ne soit ni sèche en haut, ni sèche en bas. Je vaporise donc régulièrement de l'eau. C'est d'ailleurs pour cette raison que je produis beaucoup en hiver. La température plus basse et l'humidité ambiante ralentissent le séchage. L'hygrométrie devient alors une alliée dans le processus de peinture.

Étudiant.es Comment choisis-tu les couleurs que tu utilises ?

L. Delecroix Quand je décide de travailler avec de nouvelles couleurs, il s'agit bien souvent d'un nouveau nuancier. Je travaille avec des nuanciers industriels. Mon fournisseur est belge. Ce sont souvent des nuanciers assez bruts, ce que j'appelle des nuanciers « garage ». Ce ne sont pas de belles gammes très raffinées. Sur une même feuille, il peut y avoir un rose, un rouge, un vert, un marron. Pour eux, ce sont des couleurs intéressantes, mais qui ne sont pas encore correctement ordonnancées. Elles sont en attente. J'utilise donc ces couleurs-là. Ensuite, pour passer d'une couleur à une autre, je dilue avec de l'eau, je dilue une couleur avec l'autre, et ainsi de suite. De temps en temps, je regarde le résultat après un passage complet de toutes ces nuances, pour voir s'il faut ajouter une nuance particulière afin d'assurer une transition plus harmonieuse.

Étudiant.es Votre acte de peindre suit un processus très méthodique ?

L. Delecroix Oui. La condition nécessaire, c'est une atmosphère humide. Tout est pesé, codifié, réalisé dans un ordre bien défini. Cette méthode est héritée de mon passé dans l'industrie pharmaceutique. Le geste de l'artiste, tout en gardant son importance, est volontairement réduit à quelque



Scrapp rate sculpture, 2019, chutes d'encadrement, peinture acrylique fluoesciente, 48 x 25 cm.

chose de simple. Le pinceau balaie la couleur de gauche à droite, en partant du haut vers le bas. À chaque passage, il dépose une quantité de blanc à laquelle s'ajoute une dose de pigment. Cela met en place une gradation du blanc vers la couleur, de la lumière vers la coloration. Le geste est repris encore et encore, dans une logique presque rituelle, proche d'une forme de méditation liée à la spiritualité de la peinture.

Étudiant.es Tu peins dans une salle avec de la lumière naturelle ou tu travailles avec une lumière artificielle ?

L. Delecroix J'aime bien la lumière naturelle, mais non directe. Et j'aime assez le néon aussi. Un néon qui correspondrait, d'une certaine manière, à la lumière extérieure.

Étudiant.es Tu as besoin d'une lumière uniforme.

L. Delecroix Oui. Une lumière stable, qui ne varie pas trop. Il y a beaucoup d'artistes qui ont réfléchi à la question de l'environnement de travail. Certains ont même choisi de se construire des ateliers aveugles, pour ne pas être pollués par la nature. Non pas parce qu'elle n'est pas belle, au contraire, mais parce que vouloir la répéter ou l'imiter à travers une œuvre ne pourra jamais être plus fort que ce qu'on a déjà sous les yeux. Je me reconnais beaucoup dans cette démarche. Dans mon atelier, je ne vois rien d'autre que des murs et des peintures. Je suis entièrement plongé dans ce que je fais. C'est parfois

très pénible pour les gens qui m'entourent, parce que je peux m'oublier totalement. Il peut m'arriver d'oublier de manger. C'est un état d'immersion très fort.

Étudiant.es Comment choisis-tu les formats de tes peintures ?

Si je pouvais me désengager du choix du format, je pense que ce serait souvent le cas. Mais quoi qu'on en dise, on choisit toujours. Pendant un temps, j'utilisais le format 80 x 60 cm sans vraiment savoir pourquoi. Un jour, en montant une cuisine, je me suis rendu compte que presque toutes les portes faisaient ce format-là. Je me suis alors dit que, même si j'avais choisi ce format au départ, ce choix était sans doute influencé, sans que j'en sois pleinement conscient. À partir de là, j'ai commencé à m'appuyer sur des plans d'objets de la vie quotidienne. Les dimensions des portes d'une cuisine standard, par exemple, pouvaient devenir le format de mes châssis.

Quant au nombre, dans la série verte F_25_GR_5_V1-V8, où j'essaie de reproduire à l'identique, l'œuvre fait l'objet d'un « tirage limité » à huit exemplaires. C'est un maximum, conformément aux usages en vigueur pour les œuvres originales en arts plastiques. Je me limite donc volontairement à ce nombre.

Étudiant.es Est-ce que vous avez déjà pensé le tableau comme un objet dans l'espace, et pas seulement comme une surface accrochée ?

L. Delecroix Oui, ça m'arrive de sortir du plan strict du tableau. Je fais parfois des assemblages, par exemple en réunissant deux tableaux, ou ce que j'appelle des structures, quand ils se décollent du mur, quand ils prennent davantage d'espace. Je pense à des œuvres qui ne sont plus accrochées au mur. Dans un atelier, bien souvent, les tableaux ne sont pas exposés verticalement comme dans une galerie. Ils sont posés au sol, inclinés contre un mur, en attente.



J'aime cette position intermédiaire. Le tableau n'est plus seulement une surface frontale, il commence à dialoguer avec l'espace. Il prend du volume, il devient presque un objet. Ce déplacement m'intéresse : à quel moment le tableau cesse d'être uniquement une image pour devenir une présence dans l'espace ?

Étudiant.es Est-ce que le monochrome est pour vous une question de matière ou d'expérience ?

L. Delecroix Selon moi, il existe deux grandes familles dans le monochrome. D'un côté, une approche très matérielle, où la peinture affirme sa présence physique, sa surface, son épaisseur, sa texture. On pourrait penser à Olivier Mosset, où la matérialité est pleinement assumée. Et puis il y a une autre famille, plus immatérielle. Là, on commence à entrer dans quelque chose de plus spirituel, de plus méditatif. Le monochrome devient un espace d'expérience.

Si vous êtes déjà entrés dans la Rothko Chapel, par exemple, on comprend très bien cela. On n'est plus simplement face à une surface peinte. On est dans un espace qui nous enveloppe, qui modifie notre perception du temps, presque du corps. Dans ce

cas-là, la peinture ne se limite plus à sa matière. Elle ouvre un champ intérieur. Moi, je navigue entre ces deux pôles. Il y a la rigueur, la matérialité, le protocole... et en même temps, cette possibilité d'une expérience qui dépasse la surface.

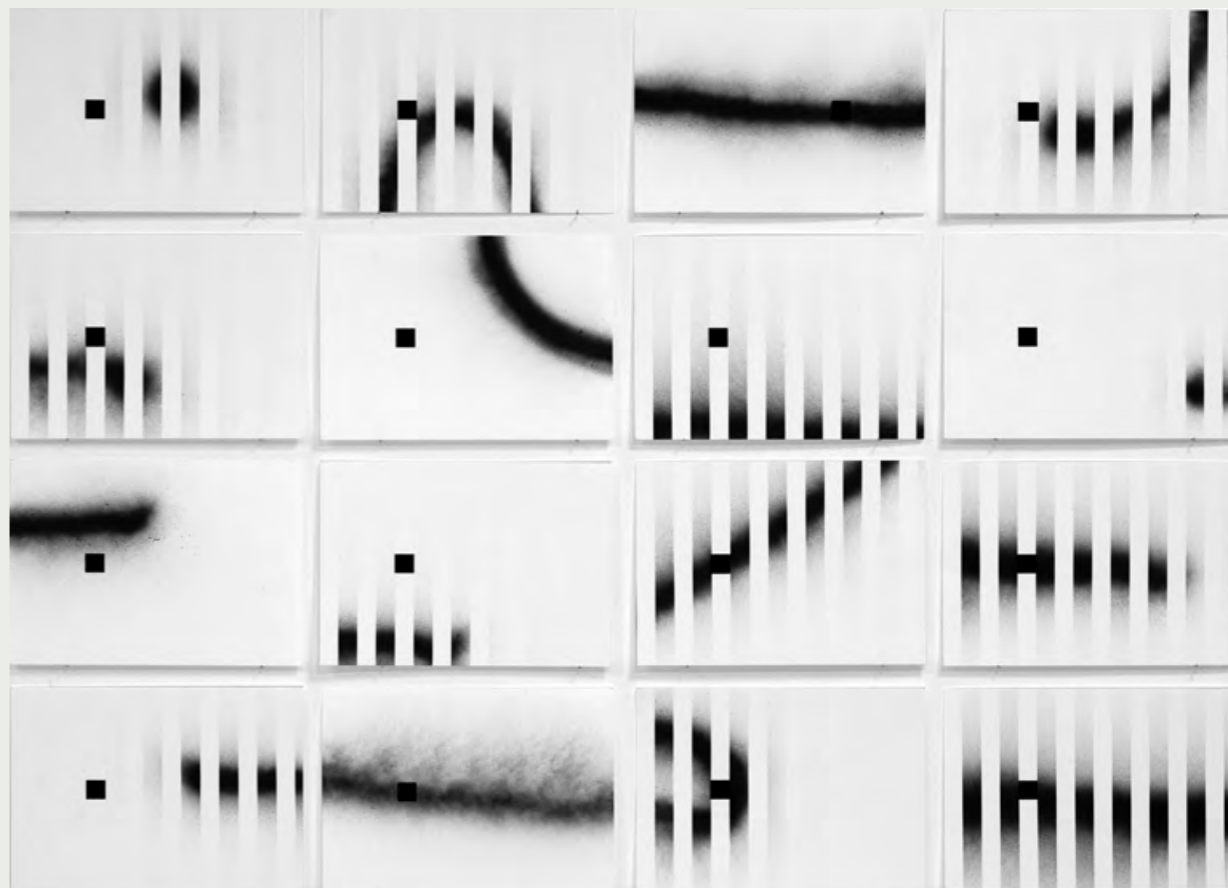
Étudiant.es Et cette sculpture, Scrapp rate, comment s'inscrit-elle dans cette réflexion ?

L. Delecroix Le point de départ de cette pièce est un voyage organisé par l'ISBA à Paris. On devait produire une œuvre en s'inspirant d'une pièce découverte dans une exposition pendant ce séjour. Je suis rentré avec en tête La Grosse Bleue d'Anita Molinero. Cette capacité à transformer un matériau pauvre, presque trivial, en présence sculpturale forte. En rentrant à l'atelier, je me suis posé une question très simple : qu'est-ce que je pourrais, moi, recycler à mon tour ? J'avais ces chutes de profils d'encadrement en chêne. À l'origine, ce n'étaient que des restes de cadres. Je les ai coupés de manière identique, puis assemblés. L'idée était de produire une forme simple, répétée, qui dialogue avec l'espace, un peu à la manière de Donald Judd.

Il y a des halos de couleur, par exemple le jaune qui projette une lumière sur le mur. On peut presque considérer que le mur fait partie de l'œuvre. Ce n'est pas seulement un objet posé dans l'espace. C'est un ensemble. À nouveau, l'espace devient actif.

Étudiant.es Vous utilisez souvent des nombres pairs. Est-ce que c'est volontaire ?

L. Delecroix Oui, très souvent. J'évite les nombres impairs. Pour moi, le nombre impair implique presque automatiquement une hiérarchie. Il y a un centre, un dominant, quelque chose qui prend le dessus. Dans un ensemble de trois, par exemple, il y a toujours un élément qui semble plus important, plus central, même inconsciemment. Le nombre pair, au contraire, me permet d'éviter cette hiérarchisation. Il installe une forme d'équilibre plus neutre, plus horizontal. Je cherche à fuir l'idée de



Néodazzle variations # 3, 2022-2025, séquence d'une série de 88 pièces, peinture aérosol sur Pur Coton © +/- 710gr/m2 sérigraphié, 21 x 29,7 cm.



Néodazzle variations #4, 2025, série de 10 pièces, peinture aérosol sur Pur Coton© +/- 710gr/m2 sérigraphié, support bois, 42 x 59,4 x 17 cm.

dominance dans mes ensembles. Je ne veux pas qu'un élément en écrase un autre. C'est donc un choix très conscient. Le nombre participe à la structure mentale de l'œuvre.

Étudiant.es Certaines de vos œuvres semblent relever d'une tension entre ce qui est contrôlé et incontrôlé. Est-ce volontaire ?

L. Delecroix Oui, très clairement. La série Néodazzle variations #3 (2022-2025) fonctionne précisément sur ce principe. C'est un ensemble de pièces réalisées à la peinture aérosol. Sur chaque support, il y a un carré sérigraphié. Et je me demande comment ce carré va venir me contrarier dans le geste. Le coup de bombe est en partie incontrôlable. Il y a une dispersion, une vibration. Mais en même temps, il est encadré par un masquage très précis, réalisé avec du ruban adhésif de peinture.

Donc on est dans une sorte d'exercice permanent entre contrôle et perte de contrôle. Forcément, quand je travaille ainsi, je pense à Martin Barré, qui a été l'un des premiers à utiliser la peinture en spray dans l'art contemporain. La bombe coupe la relation physique directe avec le tableau. On peut peindre à distance. Elle devient à la fois pinceau, pigment, outil de projection. Le risque, avec ce type de travail, c'est la séduction et la facilité. Le rendu est immédiat, efficace. Et cette efficacité peut devenir dangereuse. Je comprends très bien qu'après avoir travaillé ainsi, il soit difficile de revenir au pinceau. Il y a une coupure possible. Et c'est un risque que je prends en connaissance de cause.

Étudiant.es C'est une grande série...

L. Delecroix Oui, ce sont 88 pièces, au format A4, présentées pour la première fois l'année dernière à Drawing Now Paris par

la galerie Wagner. Pourquoi 88 ? Très certainement pour évoquer une forme d'infini. Et puis le format A4 n'est pas vraiment apprécié aux Beaux-Arts. C'est un format scolaire qui évoque davantage l'impression, la photocopie et la quantité. Justement, je décide de travailler avec ce format-là. Je place toujours le carré sérigraphié au même endroit sur la feuille. J'utilise toujours le même ruban adhésif pour créer des colonnes. Quand je ne mets pas de ruban, ce n'est pas une stratégie. C'est presque un oubli. C'est comme si le geste devenait tellement satisfaisant que j'oubliais l'étape du masquage et que je posais simplement un coup de bombe. Au bout de 80, 84, 86 pièces, une question apparaît : quel geste puis-je encore faire sur cette feuille A4 ?

Et c'est là que l'ennui commence. On n'aime pas s'ennuyer. On cherche à combler ce vide en permanence. Mais je pense que l'ennui fait partie de la vie. Il est nécessaire. C'est souvent dans ces moments-là que quelque chose se déplace. Dans cette série, j'ai constaté que l'ennui appelait la singularité. À force de répétition, on se retrouve dans une forme de retranchement. On tente un geste minime, parfois un simple point. Et c'est précisément à cet endroit que quelque chose devient singulier.

G. Fenoglio Je pense à deux artistes qui entrent en résonance avec ce que tu exprimes. D'abord, en monochrome, un artiste américain : Robert Ryman. Il a passé la plus grande partie de sa vie artistique à travailler en blanc. On pourrait se dire : une seule couleur ? Mais ce blanc a ouvert un champ immense d'expérimentation. Des empâtements, des transparences, des supports différents, des gestes variés... Ce qui semble au départ restrictif devient au contraire un terrain d'exploration très vaste. Blanc mat, blanc brillant, blanc plus ou moins opaque... Ensuite, je pense à une abstraction très conceptuelle, à un artiste très connu : Daniel Buren. En 1965, il se rend dans une boutique de tissu à Barbès et achète un textile rayé, alternant blanc et

couleur, avec une bande mesurant 8,7 cm. Il décide alors de ne travailler qu'avec ce motif et cette mesure.

On pourrait penser que cette contrainte va s'épuiser. Mais c'est l'inverse qui se produit. Ce protocole ouvre une infinité de possibilités : dimensions, installations in situ, relations à l'espace, mises à l'épreuve du motif. Je pensais à ces deux exemples parce que, dans ton travail, Laurent, on retrouve cette idée d'explorer encore et encore un principe qui pourrait sembler au départ limité, voire conduire à une impasse.

Étudiant.es Dans ton dossier, j'ai vu que tu avais travaillé le verre, pourtant l'œuvre n'en a pas l'apparence.

L. Delecroix Oui. C'est Jean-Claude Demeure qui m'a initié au verre. J'ai tout de suite en tête des essais de thermoformage mais aussi la série F_1_WHC_80_60_V1-V7, sept plaques de verre de 80 x 60 cm, réalisées en 2022. Ce sont des plaques en verre fusionné. À l'origine, j'ai travaillé à partir de cristal provenant de la Cristallerie d'Arques. Le cristal traditionnel contient du plomb, et ce procédé tend aujourd'hui à disparaître pour des raisons réglementaires. Cette disparition m'intéressait aussi.

J'ai concassé le verre à la masse. Ensuite, j'ai utilisé du plâtre mort, totalement déshydraté, pour réaliser un moule reprenant l'empreinte d'un châssis que je connais bien, notamment le format 60 x 80 cm. Le verre concassé était déposé dans ce moule, puis l'ensemble repartait en fusion dans un four.

Le verre est une matière exigeante. Il faut respecter des paliers de température précis, des temps de maintien, des descentes lentes. Sinon, il explose, il bulle, il se fracture. Ce qui m'intéressait, c'était de rendre le verre contraire à ce qu'on attend de lui. On imagine le verre brillant, transparent, lumineux. Je voulais du mat. De l'opaque. De la densité. On ne perçoit pas immédiatement que ce sont des pièces en verre, et c'est volontaire. Le concassage et la granulométrie déterminaient la surface finale : plus ou moins lisse, plus ou moins accidentée. Pour les séries noires, il s'agit de rebuts de verre noir provenant de la verrerie de Masnières, teinté dans la masse. Il reste parfois un léger reflet bleuté sous une lumière très forte. C'est presque un indice discret. Avec le verre, j'étais face à un médium beaucoup moins docile que la peinture. Et cette tension m'intéressait.

Étudiant.es Je me suis demandé pourquoi le format 60 x 80 cm revenait si souvent dans ton travail ?

L. Delecroix Tu as raison, il est présent depuis mes débuts en peinture. Je le disais tout à l'heure, c'est mon étalon. Un repère. Il me rassure sûrement. Quand je démarre des expériences avec un nouveau médium ou un nouveau processus, j'utilise facilement ce format comme point de départ. C'est une base. D'ailleurs, lorsque je travaille avec un médium autre que la peinture, c'est souvent pour traduire, par un autre matériau, mon propre processus pictural. Le 60 x 80 est une constante. Il me permet de comparer, d'évaluer, de mesurer les écarts.

Étudiant.es Il m'a semblé voir des morceaux de tissu jaune dans ton portfolio. Utilises-tu parfois du tissu dans les pièces que tu produis ?

L. Delecroix Ah non, je vois de quoi tu parles, ce n'est pas du tissu. En 2019, j'ai réalisé une pièce in situ intitulée Hommage à Rutault, avec de la peinture acrylique et de la peinture vinylique. Je trouve que les procédures de Claude Rutault sont exceptionnelles. À partir de 1973, il formule ce



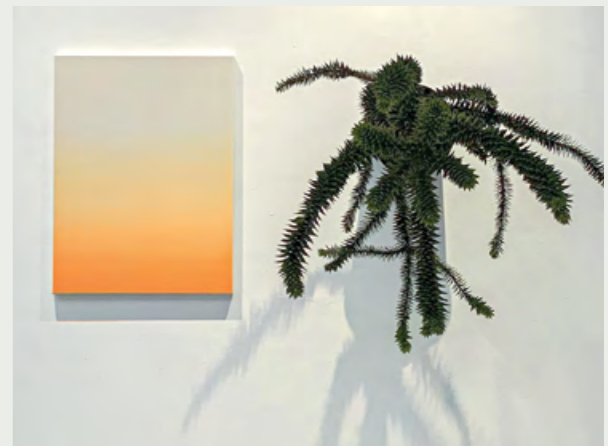
Hommage à Rutault, 2019, peinture acrylique in situ, peinture vinylique (peaux de peinture), 270 x 100 cm.

qu'il appelle des "définitions-méthodes". Le principe de base est simple et radical : une toile tendue sur châssis, peinte de la même couleur que le mur sur lequel elle est accrochée. Le tableau n'est plus autonome. Il dépend du lieu. Il suit le mur. Il s'efface dans l'espace. Ensuite, il décline ce principe sous forme d'instructions, appliquées dans des contextes différents.

Pour Hommage à Rutault, j'ai travaillé autrement. Sur un châssis, j'appliquais une peinture glycérophthalique que je laissais sécher complètement. Puis je déposais par-dessus une peinture vinylique. Avec un point de chauffe, j'arrivais à décoller entièrement la couche supérieure. Ce que l'on voit en bas de la pièce, ce sont ces "peaux de peinture". Je me suis dit : puisque Rutault fait coïncider la toile et le mur par la couleur, moi je vais faire disparaître la surface elle-même. Un clin d'œil. Et peut-être, au passage, une variation possible de sa méthode. Je lui ai d'ailleurs écrit pour lui expliquer, il ne m'a jamais répondu (rires).

Étudiant.es Certaines de tes œuvres associent peinture et plantes...

L. Delecroix Je pensais qu'une association inattendue, presque incongrue, obligerait à s'arrêter. Que face à cette tension, le spectateur resterait plus longtemps devant mes gradés. Dès les premières installations, j'ai constaté quelque chose d'intéressant, même pour moi : l'ensemble prenait le dessus. Il n'y avait plus de hiérarchie entre la peinture et l'objet. Il y avait une relation. Cette absence de hiérarchie m'a semblé juste. J'ai continué. Il m'arrive donc d'introduire du végétal.



Le désespoir du singe, F_40_OR_5_V2 + Araucaria araucana, 2021, peinture acrylique fluorescente au pinceau sur toile, 80 x 60 cm, conifère.

Comme dans la pièce intitulée Le désespoir du singe, autour de l'Araucaria araucana. C'est un conifère chilien aux branches très rigides et piquantes, presque impénétrables. Graphiquement, il est fascinant. Sa structure est presque géométrique. C'est aussi une espèce ancienne, résistante, capable de survivre dans des environnements hostiles. Dans cette pièce, la peinture est un gradé du blanc vers l'orange fluo. Une peinture très construite, que l'on pourrait rapprocher



F_1_BLG_40_30_V1-V8 et F_1_BLG_80_60_V1-V2 (2022), verre fusionné, 8 plaques de verre de 40 x 30 cm et 2 plaques de 80 x 60 cm.

d'une tradition dite construite. Or, dans l'art construit, on ne part pas de la nature. On refuse la représentation du monde naturel. L'œuvre est pensée comme une construction autonome, fondée sur la ligne, la couleur, la structure.

Introduire un végétal dans ce contexte est presque un geste de friction. Pourquoi ne pas faire coexister aujourd'hui ce qui, historiquement, ne devait pas se rencontrer ?

Pourquoi ne pas associer une surface contrôlée, méthodique, presque abstraite, à un élément organique, vivant, imprévisible ? Dans cette idée d'unification, je tente de faire dialoguer deux régimes visuels qui, autrefois, ne dialoguaient pas. Ce n'est pas une contradiction. C'est une tension. Et cette tension oblige à rester. À regarder autrement.



2 x 894.668.49 + F_80_SK/BL_10_V1, 2022, meubles de rangement, 80 x 120 cm, peinture acrylique au pinceau, 120 x 80 cm.

G. Fenoglio 2 x 894.668.49 + F_80_SK/BL_10_V1 serait donc une forme d'appropriation ?

L. Delecroix Au départ, c'est beaucoup plus simple que ça. J'avais un meuble à installer chez moi. Je l'ai monté, et je me suis dit : « Prochaine exposition, je vais placer un monochrome noir à côté de ces deux meubles blancs ».

Les lignes d'ombre dessinées par les portes me rappelaient certaines pièces de Barnett Newman, avec ces verticalités très affirmées. Mon idée était presque naïve. Je me suis dit que les gens reconnaîtraient immédiatement le meuble IKEA, s'en désintéresseraient, et porteraient davantage leur attention sur le monochrome à côté. Ça n'a pas fonctionné. Même pour moi, le regard faisait sans cesse un va-et-vient entre le meuble et la peinture. Il n'y avait pas un élément principal et un élément secondaire. Il y avait une tension. À partir de là, j'ai compris qu'il ne s'agissait pas d'appropriation au sens strict, mais de création d'un nouvel ensemble. Une relation. Et cette relation m'a intéressé. C'est devenu une des variations possibles dans mon travail.

G. Fenoglio J'ai eu la chance de voir ta dernière exposition à la galerie Bacqueville, dans le Vieux-Lille. Je me souviens d'une pièce avec un araucaria, justement, un gradé vert-crème. Il me semble que le titre n'était pas une formule ?

L. Delecroix Oui, tu parles de DHR H. Vandekerckhove + Araucaria araucana, Je vais t'expliquer. Quand je commande mes châssis bois-alu, mon fournisseur colle toujours une petite étiquette au dos, avec un nom : celui du futur propriétaire. Un jour, je reçois un châssis portant l'étiquette « DHR H. Vandekerckhove ». Cela ne m'était évidemment pas destiné. Je téléphone alors au fournisseur pour lui signaler l'erreur. Finalement, il me dit de la garder, qu'il me l'offre. À ce moment-là, j'ai décidé d'utiliser une couleur que je n'employais pas jusque-là. J'ai choisi un vert kaki et un beige, précisément parce que ce n'était pas prévu. Je me suis dit : puisque le fournisseur a commis une erreur, à ton tour d'en commettre une. Change de couleur. Dé-



DHR H Vandekerckhove + Araucaria araucana, 2024, peinture acrylique au pinceau, 60 x 60 cm, conifère H 80 cm.

place ton protocole. Ce n'est plus la moyenne des erreurs qui produit l'unité, comme dans les gradés. Ici, c'est une addition d'erreurs. L'erreur d'étiquetage. L'erreur volontaire de couleur. L'erreur assumée dans le titre. Et tout cela produit la pièce. On parlait tout à l'heure de procédures, d'hommage à Rutault. Là aussi, on est dans une logique proche : accepter qu'un élément extérieur vienne modifier la règle, puis transformer cette déviation en méthode.

G. Fenoglio C'est la rencontre de deux choses qui ne sont pas censées se rencontrer, dans un esprit presque surréaliste de rencontre fortuite. Je pense à la fameuse phrase d'Isidore Ducasse, dit Lautréamont : « beau comme la rencontre fortuite sur une table de dissection d'un parapluie et d'une machine à coudre... »

Des objets qui se rencontrent de façon incongrue, propice à l'imaginaire, au hasard. Est-ce que tu t'inscris aussi un peu dans cette filiation-là avec DHR H. Vandekerckhove + Araucaria araucana (2024) ?

L. Delecroix Ah oui, clairement mais avec une nuance. Ce n'est pas un hasard pur. Ce n'est pas une rencontre entièrement abandonnée au surréalisme. Il y a bien une rencontre imprévue : l'étiquette, le nom, une nouvelle toile tendue. Mais cette rencontre est intégrée dans un système. Je ne laisse pas le hasard faire seul. Je l'accueille, puis je l'organise. Dans le surréalisme, la rencontre fortuite ouvre l'imaginaire. Dans mon cas, elle vient perturber un protocole. Et cette perturbation devient la règle. Donc oui, il y a une filiation possible. Mais c'est un hasard encadré.

G. Fenoglio J'ai une question relative au récit dans l'art : lorsque deux choses se rencontrent comme dans cette œuvre, cela devient propice à un récit, ou en tout cas à l'amorce d'une narration. On commence presque malgré soi à inventer une histoire. Alors qu'habituellement, dans la pratique du monochrome, il n'y a pas d'histoire...

L. Delecroix Oui, c'est exactement ça. Je le disais tout à l'heure : dans ma pratique, il y a deux temps. Le premier est entièrement personnel. Je peins pour moi. Je me rééquilibre. Je ne me préoccupe pas du regard extérieur. À ce stade, le monochrome ne raconte rien. Il ne décrit rien. Il ne met rien en scène. Il est autonome. Puis vient un second temps.

Je passe à l'installation. J'assemble un végétal qui n'a, a priori, rien à faire là, avec un monochrome. Et dès que ces deux éléments coexistent, quelque chose s'ouvre. Le regard cherche un lien. Il tente de comprendre. Il fabrique des hypothèses. Le monochrome, s'il avait son mot à dire, n'accepterait sans doute pas son voisin. (rires) Ce n'est pas une narration imposée. Ce n'est pas une histoire écrite. C'est un déplacement. Une zone d'incertitude. Et c'est dans cet espace-là que l'imaginaire peut apparaître.

G. Fenoglio Le monochrome, c'est une pratique souvent moquée, caricaturée.

L. Delecroix Oui mais on peut passer de la moquerie au sublime. Au départ, cela peut sembler dérisoire : une surface, une couleur, rien d'autre. Et puis, si l'on accepte d'y rester un peu, quelque chose bascule. Ce qui paraissait vide devient dense. Ce qui paraissait simple devient complexe. Ce qui semblait facile devient exigeant. Le monochrome est fragile. Il peut être ridicule en une seconde. Mais il peut aussi être vertigineux. Et c'est précisément cette ligne très fine entre le dérisoire et le sublime qui m'intéresse.

G. Fenoglio Je pense à la pièce de théâtre Art de Yasmina Reza. On y voit un personnage interprété par Fabrice Luchini qui achète un monochrome blanc très cher. Ses amis viennent le voir et ne comprennent pas comment il a pu dépenser "200 000 balles dans ça". Tout tourne autour du goût, des références, du prix, de la légitimité. Et l'objet central est un monochrome. Je pense aussi au film Les Trois Frères : l'un des personnages possède un monochrome, ils font la fête, dessinent dessus en étant ivres, et le lendemain un huissier estime que cela ne vaut rien, alors que le propriétaire affirme que c'est un "Whiteman", clin d'œil évident à Robert Ryman. Le monochrome est donc souvent moqué dans la culture populaire. Dans ta démarche, j'ai l'impression qu'il y a aussi une part d'humour (sourires).



Laurent Delecroix, 2 Sigma V2, 2024, diptyque, peinture acrylique au pinceau sur toile / châssis aluminium-bois, 220 x 136 cm, photo eiio studio.

Étudiant.es Dans votre diptyque 2 Sigma V2 (2024), est-ce que vous recherchez l'identique dans le résultat visuel ou dans le geste que vous faites ?

L. Delecroix D'abord, c'est mon plus grand diptyque à ce jour. C'était une vraie expérience corporelle. Ce sont des pièces englobantes. Le corps est entièrement engagé. On ne peint plus seulement avec le poignet, mais avec le bras, l'épaule, presque avec le déplacement du corps dans l'espace.

Et pour répondre, je dirais les deux. J'essaie de répéter le geste à l'identique. Même inclinaison, même pression, même cadence. Et en même temps, je cherche un résultat visuellement identique. Mais je sais que c'est un faux espoir. L'identique n'existe pas. Ce que je peux approcher, c'est une impression d'identité. À distance, les deux panneaux peuvent paraître parfaitement semblables. Mais si l'on s'approche, il y a toujours des écarts. Et c'est précisément là que ça m'intéresse. Si la question de la technique est souvent reléguée au second plan, je fais le choix inverse en me disant que l'idée ne suffit pas. Pourquoi continuer à peindre au pinceau ?

Justement parce que le pinceau introduit le corps. Il introduit la variation. Il introduit l'imperfection. Si je

voulais de l'identique parfait, je pourrais imprimer. Mais ce qui m'intéresse, c'est la tentative. La tentative d'atteindre l'identique en sachant qu'on ne l'atteindra jamais.

G. Fenoglio S'adapter à une contrainte. Se donner une règle qui ne dépend pas uniquement de soi ?

L. Delecroix Exactement. Je préfère les expositions à thème aux cartes blanches, par exemple. Avec un thème, je suis obligé de me décaler. Je ne peux pas simplement répéter ce que je sais déjà faire. Aujourd'hui, on répond à des appels à projets autour de l'écologie, de la nature, de la mémoire, du territoire... Alors la question devient : comment ne pas être redondant ? Comment trouver une réponse singulière ? C'est parfois inconfortable. Mais c'est précisément là que ça devient fertile. Je crois que c'est dans cette contrariété que naissent les réponses artistiques les plus justes.

Étudiant.es Ton travail, c'est une forme de quête... ?

L. Delecroix Le mot "quête", pour moi, est un peu chargé. Dans l'idée de quête, j'entends une tension permanente. Une pression. Quelque chose qu'il faudrait atteindre coûte que coûte. Et avec ça, le risque de se dire un jour : "Je n'y arriverai jamais." Je ne suis pas dans cet état d'esprit. Si aujourd'hui je suis arrivé à une forme de travail, c'est parce que d'autres expériences m'y ont conduit. Et demain, fort de nouvelles expériences, j'irai ailleurs. Je ne poursuis pas un trésor caché. Pour moi, la quête, c'est un peu comme l'histoire de la Chouette d'or, cette chasse au trésor lancée dans les années 1990. Certains y ont consacré des décennies. Certains s'y sont perdus. Ça, c'est une quête.



Monologue, 2022, F_71_BL_9_V1, 2022, peinture acrylique au pinceau, 107 X 80 cm, bouteille de plongée, air-oxygène, porte-vents, tuyaux d'orgue recyclés.

Moi, je ne cherche pas un point final. Je ne cherche pas une révélation ultime. Je travaille. Je déplace. J'expérimente. Ce n'est pas une quête, c'est un chemin. Et un chemin qui accepte les bifurcations.

Étudiant.es Tout à l'heure, on parlait de protocole, de répétition, de contrôle dans votre manière de peindre. Mais dans la série Néodazzle variations #3, réalisée à la bombe, on a l'impression qu'il y a plus d'imprévu. Est-ce que c'est une manière pour vous d'introduire volontairement une part d'accident dans votre travail ?

L. Delecroix Oui, je trouve intéressant de confronter ce qui est maîtrisé avec ce qui l'est moins. Dans les monochromes au pinceau, je contrôle presque tout : la dilution, la pression, l'inclinaison, la répétition du geste. Avec la bombe, c'est différent. Là, je redeviens presque un gosse. Il faut bomber. Il faut vider la bombe. Il y a une énergie immédiate. C'est rapide, efficace, spectaculaire.

G. Fenoglio Dans certaines de tes œuvres, tu associes des peintures et du son, Peux-tu nous parler de Monologue ?

L. Delecroix Oui. Il y a une bouteille de plongée remplie d'air comprimé. Le détendeur est détourné : normalement, on l'actionne avec la bouche pour respirer. Là, grâce à une valve, il envoie un flux d'air constant dans un petit tuyau. Il faut imaginer un châssis en bois. À l'intérieur, deux bourdons. Ce sont des tuyaux d'orgue en bois recyclés, des flûtes bouchées. Ils se font face. L'air de la bouteille alimente les deux tuyaux grâce à un raccord en T. Ils jouent la même note.

Mais si l'un est très légèrement désaccordé par rapport à l'autre, même d'un écart infime, il se crée un phénomène de battement. Une vibration apparaît. On n'entend plus vraiment deux instruments distincts. Il y a une sorte de "Om", une onde continue, presque organique. Ce sont donc deux instruments jouant la même note, mais légèrement décalés, et c'est cette tension acoustique qui crée la vibration. Ce qui m'intéresse, c'est qu'on ne reconnaît plus vraiment les instruments. On ne perçoit plus que la vibration. Et cette vibration me touche profondément, parce qu'elle rejoint ce que je cherche en peinture : une vibration colorée, une vibration intérieure. Quelque chose qui dépasse l'objet.

G. Fenoglio C'est une installation sonore...

L. Delecroix C'est ça. On n'est pas dans la démonstration. Je ne veux pas qu'à dix mètres de la pièce on entende déjà le son. Ce n'est pas un effet spectaculaire. Il faut s'approcher. Au départ, on voit la peinture. Puis on découvre la bouteille. On se demande ce qu'elle fait là. On avance encore un peu... et là, on perçoit la vibration. Il y a quelque chose de presque discret, presque secret.

Le spectateur s'approche par curiosité, et il se fait happer par le son. Il se demande d'où ça vient. Est-ce que c'est la peinture qui vibre ? Est-ce que c'est l'air ? Est-ce que c'est l'espace ? Et à partir de là, il commence à se raconter une histoire. C'est exactement ce dont tu parlais tout à l'heure : dès qu'on ajoute un élément, on ouvre un récit possible. Moi, je ne l'impose pas. Je crée juste les conditions pour qu'il apparaisse.

L. Delecroix Romantic est également une pièce sonore. Là, j'utilise un petit rossignol d'orgue. Un rossignol, c'est un dispositif ancien qu'on trouvait dans certains orgues. Il est composé de petits tuyaux, souvent en plomb, dont la sortie plonge dans l'eau.



Laurent Delecroix, **Romantic**, 2024, peinture acrylique au pinceau sur toile, bouteille de plongée, air-oxygène, porte-vents, rossignol d'orgue (instrument intégré), 62 x 52,5 cm.

Quand on envoie de l'air, le son passe dans l'eau, crée des bulles, et cela produit un trille irrégulier qui imite le chant d'un oiseau. C'est difficile à expliquer simplement : deux flûtes, si on envoie du vent, produisent un son stable. Mais si la sortie du son est immergée dans l'eau, alors le flux d'air se fragmente en bulles, et le son devient instable, vibrant, presque brouillé. Historiquement, cet instrument était utilisé dans les orgues pour introduire une dimension pastorale, poétique, parfois mélancolique. Une présence animale dans l'architecture sacrée. Une respiration vivante au milieu d'un instrument monumental. Dans ma pièce, on peut régler le débit d'air. Au départ, il y a une simple vibration. Puis progressivement, cela devient presque un chant. Et c'est ça qui m'amuse.



Parce que dans ma peinture, il n'y a rien de romantique. Elle est construite, contrôlée, presque froide (sourire provocateur). Alors je me suis dit : comment introduire une déviation ? Comment amener une forme de romantisme dans quelque chose qui ne l'est pas du tout ? Est-ce que c'est parce que je suis quelqu'un de romantique ? Non, je plaisante. (rires) J'aime m'autoriser ce type d'écart. Un déplacement. Une petite fissure dans la rigueur. ▲

PRESQUE-RIEN

La peinture rythmée au sentiment de l'instant

Constance Desbiens

Étudiante en khâgne, spécialité art.

Un battement de cœur, légèrement plus perceptible que le précédent, suffirait à faire osciller le fin pinceau posé sur la toile. Le geste précis et strict, dirigé par le protocole de l'artiste, n'est pas insensible aux infimes tremblements des doigts serrant le pinceau. La peinture écoute... le chuchotement d'une expiration, le souffle d'un cillement de paupière, les pulsations d'un battement de cœur pas comme les autres...

Laurent Delecroix plonge dans un autre moment, fait de myriades d'instantanés différents, lorsqu'il expérimente le même protocole dans la réalisation de son œuvre **2 Sigma V2** (2024). Si je m'enfonce dans les grands abys- ses nocturnes du diptyque de ces « peintures-miroirs », je crois entendre la résonance d'un battement de cœur singulier et pur. Observant les légères variations asymé- triques des couleurs pâles, je perçois le flottement im- prévu et fantomatique d'aurores boréales... J'oublie le temps, à mon tour... absorbée dans la même méditation passionnée que l'artiste.

Ce battement de cœur furtif, quasi imperceptible, naît dans ce que Jankélévitch appelle « l'instant infinitési- mal ». C'est cet instant, parmi des milliards de poussières d'instantanés, provoquant d'humbles incidents gestuels, qui empêche le pinceau d'accomplir la parfaite symétrie chro- matique entre ces deux toiles. Englué dans les heures de peinture, submergé dans une démarche taciturne, une « routine sans imprévu », l'artiste révèle pourtant son regard sensible sur la beauté microscopique, dissimulée dans « le foisonnement d'instantanés infinitésimaux ».

Dans son œuvre **F_9,5_KN_5_CL_V18,4**, vouée à la tâche de recouvrir le mur d'une surface blanche et uniforme, l'insignifiante épaisseur d'un carré blanc incrusté pro- jette une fine ombre sur le mur. Cette ombre délicate et solitaire sommeille dans la plénitude blanche de la pein- ture, comme « les perceptions insensibles sommeillent au fond de la durée »¹.

1- Vladimir Jankélévitch, *L'Irréversible et la Nostalgie* (IU74), « le foisonnement des instants infinitésimaux (dans le passé) », p.51, édition Flammarion.



Laurent Delecroix, **2 Sigma V2**, 2024, diptyque, peinture acrylique au pinceau sur toile / châssis aluminium-bois, 220 x 136 cm, photo eiio studio.

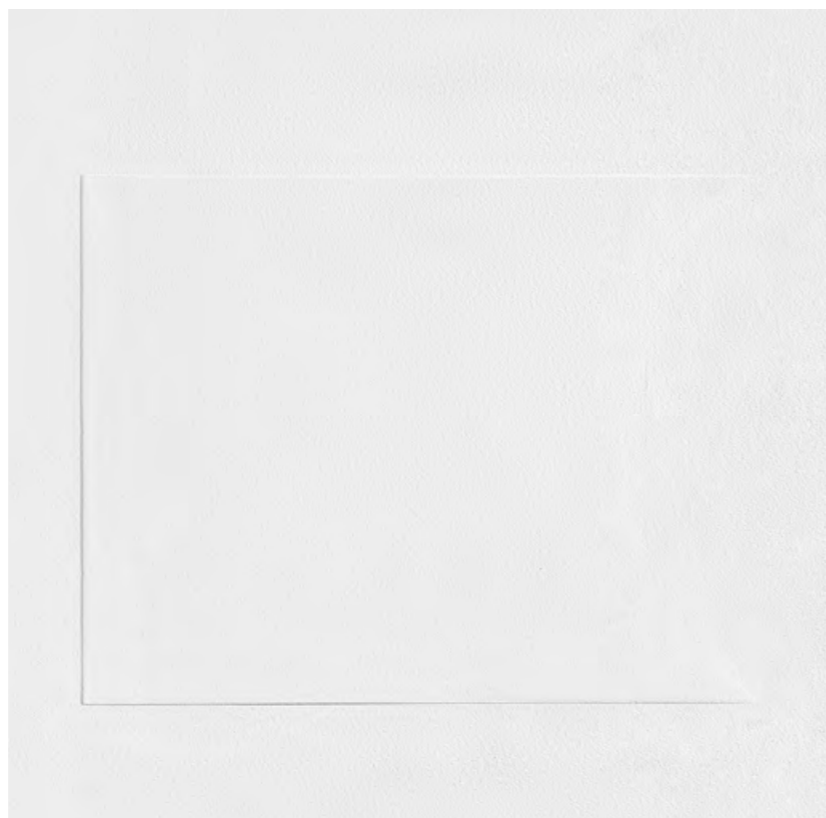


Laurent Delecroix, **F_9,5_KN_5_CL_V18,4**, 2024, réalisation *in situ*, L'H du siège CACIN, moulage, enduit, peinture acrylique, dimensions variables, photo Frédéric Iovino.

L'instant infinitésimal, cette ombre délicate, passe inaperçu. Le regard, à la recherche d'équilibre, flotte et déambule dans l'ampleur immaculée, avant de se figer longuement sur la largeur microscopique du carré blanc. Je la contemple comme je contemple le souvenir d'un instant singulier.

Dans l'océan irrésistible de ma mémoire, dans la « *poussière des détails journaliers* », le souvenir d'un grain de poussière pas tout à fait comme les autres, d'une autre teinte, transparaît dans le mouvement incessant des vagues tumultueuses. En cueillant cet humble souvenir, l'artiste m'invite à plonger dans la richesse du temps. « *Le peintre [...] convertit l'ennui en attention passionnée* ¹ ».

Les heures plates et monotones ne sont pas si insignifiantes... Mes plus beaux souvenirs sont la pénétrante saveur de ce « *passé quelconque* ¹ », digne d'oubli. Le souvenir d'une lueur pâle de l'aube d'une journée de printemps, du son estival du crissement des insectes, l'odeur du café préparé un dimanche matin... Les longs après-midi passés à peindre sont également des moments intenses et méditatifs, de la conscience du temps. ▲



Laurent Delecroix, **2 Sigma V16 et 3 Sigma V3**, 2025, diptyque Acrylique au pinceau sur sur toile, châssis aluminium-bois et sur châssis fabriqué en bois 65 x 13 cm et 65 x 45 cm.

Comment peindre aujourd'hui ?

Céline Leturcq

Professeure de lettres modernes
et docteure en sciences de l'art.

Insolation

Il y a comme une envie d'aller voir ailleurs, de se dématérialiser, de quitter le monde corpusculaire de la matière pour se vêtir d'une autre cape, d'un autre apprêt. Aller voir du côté de la couleur, déliques- cence des chiffres en connexions neurologiques qui d'échanges de matières deviennent de la lumière. En quête de quantum d'énergie. Cette fois, les particules vont tendre vers ce qu'elles ont toujours été sans qu'on s'en aperçoive : une ondulation brève, soudaine, instan- tanée, mais perpétuelle. L'oeil observe et s'imprègne des lieux. Quelques angles ont stoppé le geste, ce geste qui cherche à emporter avec lui les possibilités de la matière. Nous ne sommes pas invités à répondre à des clins d'œil séducteurs, enjoliveurs. Il faut passer outre ce moment de doute face aux artefacts. Nous avons basculé dans un monde où l'intangible va de pair avec le visible : fixer, colorer, dessiller. Sous la pèlerine, une paupière lisse se cache jusqu'à ce qu'elle soit désamor- cée par le geste du peintre. ▲

Isolation

Ce travail appartient au monde, on ne peut plus séculier, il appelle à lui le temps du dépouillement, de la mise à nue de ce désir de peindre, jusqu'à l'avènement d'un lieu de silence, qui ne se dit s'il ne s'assume, aucun des mots adoptés précédemment ne lui convenant tout à fait, retraite monacale de la détrempe. Apposer ses mains en des gestes d'oubli, retraite répétitive du pinceau disparu sous la nature ondulatoire des corps, en une symbiose entre l'homme et le matériau qui aboutit à l'annihilation de toute singularité. Le génie se joue dans ce rapport au temps, qui voit disparaître toute prétention à pérenniser une quelconque signature personnelle. S'isoler du monde c'est reprogrammer le réel, et non l'oblitérer. Il y a une recherche de transcription impossible, des conditions d'apparition du visible à travers la question du décor. ▲

Nourriture

Mais ce décor s'arrête là où les calculs et les proportionnalités imprévisibles des tensions et des ajustements des matériaux, auront produit un travail. Ce travail ne peut être quantifié, si ce n'est à l'aune d'un état végétatif transpersonnel. Visiter une exposition comme se tiendrait une plante verte, digne, immobile, minérale, dans son étrange mutisme, dotée de l'énergie du vivant. Il y aurait bien eu des empreintes de mains, dans cette nécessité de faire, mais elles ont disparu de notre époque très technique. Elles se noient dans le vivant, entre le passé et le présent de l'histoire. Donc le geste n'aboutit pas, il perpétue sa propre indisciplin, son insularité. Fermer les yeux sur l'artefact, fermer les yeux sur la séduction de la matière, c'est laisser transparaître l'incongruité de l'univers environnant et des lacets tracés par nos vies. ▲



EXPO/ART CONTEMPORAIN
24 MARS → 19 AVRIL 2026

issue

Laurent Delecroix
& les étudiant.es d'hypokhâgne/khâgne Art

L'exposition ISSUE restitue la résidence de recherche de l'artiste Laurent Delecroix à L'être lieu. Elle se déploie comme un dispositif spatial et narratif, où des formes autonomes dialoguent à distance, selon une organisation fondée sur la répétition, la retenue et la précision.

Structurée autour de cellules architecturales construites in situ, l'installation engage une perception fragmentée de l'espace. Aucune vision d'ensemble ne s'impose : les œuvres apparaissent par le déplacement, les angles de vue et les écarts. Le spectateur est invité à composer sa propre traversée, entre seuils, mises à distance et ouvertures successives. Ancrée dans une tension entre rigueur constructive et expérience sensible, la pratique explore le champ du monochrome, la matérialité et la trace pour faire émerger une résonance intérieure.

En dialogue avec l'histoire du territoire, notamment le chantier de l'Abbaye Saint-Vaast*, l'exposition propose une expérience du visible qui se construit autant par ce qui est montré que par ce qui demeure en retrait. Le projet s'affirme enfin comme une œuvre collective : les créations végétales, textiles et mémorielles des étudiants investissent les structures de l'artiste, en déplacent les équilibres et prolongent la narration dans un espace partagé.

* En partenariat avec le Musée des Beaux-Arts d'Arras, avec le prêt de l'œuvre de Pierre Boel, *Les animaux sortis de l'arche*, huile sur toile, XVII^e siècle, 273 x 192,5-cm. (voir page 64).

MONTAGE DE L'EXPOSITION "ISSUE"

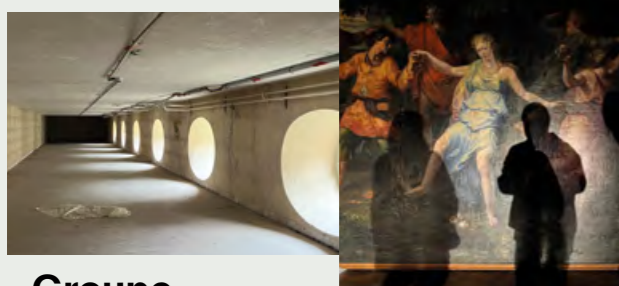
en partenariat avec le Lycée professionnel Jacques le Caron (Arras)



ATELIERS "ISSUE"

Un artiste, cinq pôles de recherche :
sept mois d'expérimentations.

De septembre 2025 à mars 2026, au rythme d'une
séance hebdomadaire de trois heures d'atelier,
les étudiants d'hypokhâgne et de khâgne – spécialité
arts – ont développé une démarche plastique visant
à articuler leurs propres recherches avec l'œuvre de
Laurent Delecroix, entre dialogue et tensions créatrices.



Groupe ARCHIVE DU SENSIBLE

Lidzzie, Constance, Léonie, Isaac, Clémentine

Ce projet propose une enquête sensible au cœur de la création, en filmant l'envers du décor d'un musée en reconstruction. À travers la vidéo, la photographie et le son, l'objectif est de capter « *l'accident* », le détail imperceptible ou la trace laissée par une œuvre disparue. En mêlant démarche documentaire et esthétique minimaliste, le montage fait dialoguer ces fragments du réel avec des bribes de textes. Cette quête interroge notre perception et révèle la poésie qui subsiste dans des espaces en mutation.



Groupe VESTIAIRE

Zoé, Kathleen, Éloïse, Jeanne, Clara

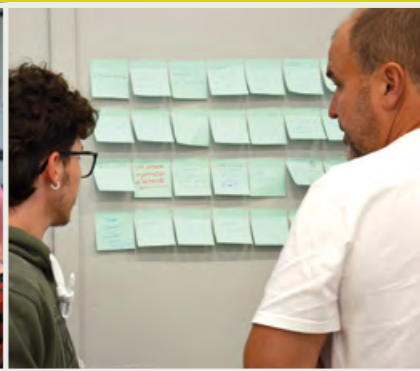
« *Vestiaire* » oppose la rigidité d'une structure métallique à la sensualité du tissu plié, cousu et entrelacé. Prisonnière du cadre, la matière textile se

tord et se drape pour trouver sa place au cœur de la contrainte. En circulant autour de cette installation, le visiteur découvre cette tension, reflet de nos propres structures sociales et de notre manière de nous y adapter. Dans ce dialogue entre l'ordre et le mouvement, la forme cherche à s'émanciper de la norme, telle une métaphore de la liberté.

Groupe VESTIGES INTIMES

Alice, Weatherley, Amandine, Maéva,
Léa, Léna, Rébecca, Méline

Ces sculptures interrogent la manière dont l'individualité est façonnée et codifiée par les normes sociales. Conçues comme des simulacres de corps humains à partir de poupées gonflables remplies de plâtre, ces silhouettes standardisées renferment des fragments d'images liés à des souvenirs et à des émotions. En intégrant cette dimension sensible au cœur de formes figées, l'œuvre se déploie comme une fouille archéologique : l'enveloppe est creusée afin de révéler les traces intimes enfouies sous une surface froide et normée.



Groupe ÉCOULEMENT

Félix, Armand, Sara, Sacha, Marek

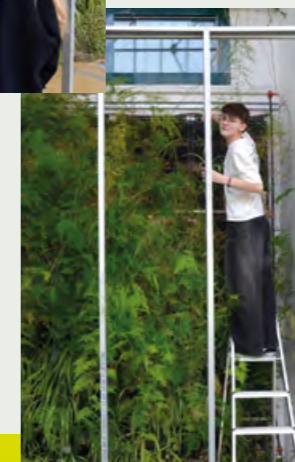
Cette installation explore la trace de la détérioration à travers un dispositif en verre qui donne à voir la transformation de la matière. Il rejoue artificiellement un phénomène naturel de mutation : des formes se dissolvent, des couleurs fusionnent, échappant à tout contrôle direct. Cette activation rend perceptible l'imprévisibilité propre aux dynamiques du vivant. La transparence du verre souligne alors les limites de la maîtrise humaine et met en tension contrôle et abandon.



Groupe LABORATOIRE VÉGÉTAL

Clémentine, Charly, Angèle, Domitille, Perrine

Cette installation interroge notre besoin de classer et de contrôler la nature jusqu'à la dénaturer. Dans un laboratoire sombre, des végétaux isolés et mis sous vide deviennent des spécimens fluorescents, révélés par une lumière bleue comme une réalité modifiée. Face à ces fragments figés, un mur végétal monumental tente de se déployer malgré une structure qui cherche à contenir son expansion. L'œuvre expose ainsi la tension entre la rigidité de nos systèmes d'organisation et la force du vivant.



CE QUI APPARAÎT DANS L'ÉCART

Laurent Delecroix

L'installation se construit comme une scénographie minimale et narrative, où chaque élément agit comme un fragment de langage. Les formes restent autonomes, mais dialoguent à distance. Elles fonctionnent comme des mots, des souffles ou des sons, disposés dans l'espace selon une syntaxe discrète.

L'ensemble repose sur une tension entre morphose et anamorphose. La morphose apparaît dans la manière dont les formes se transforment en se répondant : cellules alignées comme des respirations, structure métallique qui évoque une partition ouverte, déploiement du pigment de la lumière à la couleur. L'anamorphose se joue dans la perception : aucune vision globale ne s'impose, certaines pièces échappent, d'autres n'apparaissent qu'en mouvement. L'œuvre se révèle depuis des angles multiples, sans jamais se fixer totalement.

Au cœur de cet ensemble, seul le rossignol prend la parole. Son chant, diffusé depuis le tableau orange, ne cherche jamais à se localiser. Il glisse dans l'espace comme une présence insaisissable, un fil d'air qui accompagne le spectateur où qu'il se tienne. On ne marche pas vers lui ; c'est lui qui nous suit, égal, continu, presque intérieur. Cette voix unique relie ce que l'œil ne peut réunir. Elle traverse les formes comme une respiration profonde, s'attache aux vides, se dépose sur les intervalles. Le rossignol devient alors l'axe invisible de la narration : une présence qui ne montre rien mais qui ouvre tout, un souffle tenu qui éclaire silencieusement l'écart entre les pièces.

La scénographie ne sert pas d'arrière-plan ; elle fait partie de l'objet. Elle organise les écarts, les rapports de distance, les seuils et conditionne la lecture. Les éléments pris isolément conservent leur autonomie, mais c'est leur mise en relation et cette présence sonore persistante qui ouvrent la narration.

Ce qui est montré se construit sur ce qui est retenu ; ce qui est vu dialogue avec ce qui n'est qu'entendu. La position du spectateur est déterminante. Il n'a jamais toutes les pièces devant lui ; il doit composer sa propre traversée, circuler, manquer, recomposer. En se déplaçant, il devient l'opérateur de la forme : celle-ci se fragmente ou se rassemble selon son regard. Le chant du rossignol, lui, demeure, comme une adresse continue, un point fixe dans un territoire d'incertitudes. L'installation propose ainsi un intérieur qui reste à distance, une structure que l'on pourrait habiter sans jamais la posséder. Traverser cet espace, ce serait entrer dans la narration, devenir acteur ou interférence, participer à l'équilibre fragile entre visible et invisible qui constitue la forme de l'œuvre. ▲



Ce que tient le rossignol

Laurent Delecroix, novembre 2025, installation à L'être lieu

F_1,8_KN_0,9_CL_V3,4, 2025,

réalisation *in situ*, moulage, enduit, peinture acrylique.

Romantic, 2024, peinture acrylique au pinceau sur toile, bouteille de plongée, air oxygène, porte-vents, rossignol d'orgue, dimensions peinture : 62 x 52,5 cm.

Araucaria araucana, 2024.

Connector, 2024, trappe de visite en aluminium, feuille de plâtre, peinture acrylique au pinceau, 30 x 30 cm.

2 Sigma V2, 2024, diptyque, peinture acrylique au pinceau sur châssis aluminium/bois, 220 x 136 cm x 2 pièces.



Visite au Centre de Visiteurs de la CWGC

Lundi 6 Octobre 2025
Commonwealth War Graves Commission
5-7 rue Angèle Richard, 62217 BEAURAINS



La Commonwealth War Graves Commission est une organisation mondiale chargée d'honorer la mémoire de 1 700 000 individus morts au combat lors des deux guerres mondiales. En France, elle gère 575 000 sépultures réparties sur 3 000 sites.



Une philosophie d'équité et de perpétuité

La conception des lieux de mémoire repose sur le **Rapport Kenyon** (1918), qui a instauré des principes directifs révolutionnaires pour l'époque :

Traitement égalitaire : chaque soldat est honoré de la même manière, sans distinction de grade, de nationalité, d'origine sociale ou de religion.

— On ne construit pas nos cimetières que pour les morts... une des priorités, c'est avant tout les proches, les familles, ceux qui vont venir les visiter.

On va décider qu'il n'y aura pas de rapatriement des corps, que tout le monde sera enterré là où il est tombé. Et on va surtout décider qu'il n'y aura pas de distinction de grade, de nationalité, de religion ou de classe sociale.

On va aussi décider que chaque individu doit être nommé. Personne ne doit être oublié.

L'idée, c'était vraiment de s'assurer que ce soit fait à perpétuité. On ne peut pas prévoir ce qui se passera dans 100 ans, 200 ans... —

Lucie Balin, guide CWGC

Commémoration nominative : chaque individu doit être nommé, que ce soit sur une stèle ou sur un mémorial dédié aux disparus.

Engagement à perpétuité : la mémoire doit être entretenue indéfiniment, quels que soient les événements futurs.



Une esthétique de la paix : architecture et horticulture

L'ambiance sereine des cimetières du Commonwealth repose sur une alliance stricte entre le bâti et le végétal :

La pierre de Portland : choisie pour sa capacité à refléter la lumière et son caractère culturel (utilisée pour la cathédrale Saint-Paul), elle évite l'aspect sombre et accablant des lieux de mort.

Le jardin à l'anglaise : inspiré par Gertrude Jekyll, le paysage imite la nature pour masquer l'intervention humaine. L'utilisation de rosiers (variété *Remembrance*) et d'arbres symboliques (érables pour les Canadiens) renforce ce sentiment de vie et de réconfort.

Uniformité des stèles : les marqueurs sont rectangulaires et neutres pour privilégier l'individualisation par l'inscription plutôt que par le symbole religieux, bien que des concessions spirituelles (Croix du Sacrifice, Pierre du Souvenir) aient été intégrées.

Une mission contemporaine : archéologie et identification

Le travail de la commission ne s'est pas arrêté en 1945. Il se poursuit aujourd'hui à travers deux axes majeurs :

Récupération des corps : Environ 80 dépouilles sont encore retrouvées chaque année, notamment lors de grands chantiers comme celui du Canal Seine-Nord.

Enquêtes scientifiques : Une unité d'archéologie établit des profils biologiques et sociaux pour identifier les soldats inconnus grâce aux objets (artefacts) et aux recherches ADN, permettant parfois de rendre un nom à une tombe un siècle après le conflit.

Les ateliers techniques de la CWGC

Entre artisanat et haute technologie

Les ateliers du site de Beaurains assurent l'entretien et la création des éléments commémoratifs pour maintenir le "geste de mémoire continu" souhaité par l'organisation.



L'atelier de gravure (stèles et mémoriaux)

Cet atelier assure la production et le remplacement des pierres tombales qui ne peuvent plus être restaurées en l'état.

Matériaux utilisés : principalement la **Pierre de Portland**, choisie pour sa luminosité et sa symbolique culturelle, mais aussi des granits et des marbres selon le pays de destination et le climat.

Évolution technique : le travail est passé du manuel à la mécanisation avec le **pantographe** (reproduction de modèles), pour aboutir aujourd'hui à des **machines à commande numérique** capables de graver jusqu'à 4 stèles simultanément.

Précision du lettrage : utilisation d'une typographie propre créée par MacDonald Gill et de mèches en tungstène qui se calibrent automatiquement pour garantir une profondeur de gravure constante.

Éléments gravés : chaque stèle comporte des informations précises (symbole national ou régimentaire, grade, nom, unité, date de décès, âge) et une épitaphe personnelle choisie par la famille, limitée à 66 caractères.



Les brosses à dents, les peignes et les rasoirs peuvent permettre d'identifier d'où vient la victime.

Le laboratoire d'archéo-anthropologie

Face à la recrudescence des découvertes de corps (environ 80 par an), ce service a été professionnalisé pour identifier les soldats retrouvés.

Analyse biologique : détermination du sexe, de la taille, de l'âge et des antécédents médicaux des dépouilles.

Analyse sociale et artefacts : étude de chaque objet retrouvé sur le corps (insignes, objets personnels) pour déterminer l'unité ou la nationalité.

Enquête archivistique : croisement des données biologiques avec les registres militaires pour établir une liste de candidats potentiels, menant parfois à des tests ADN avec les descendants.



L'atelier de menuiserie et maintenance

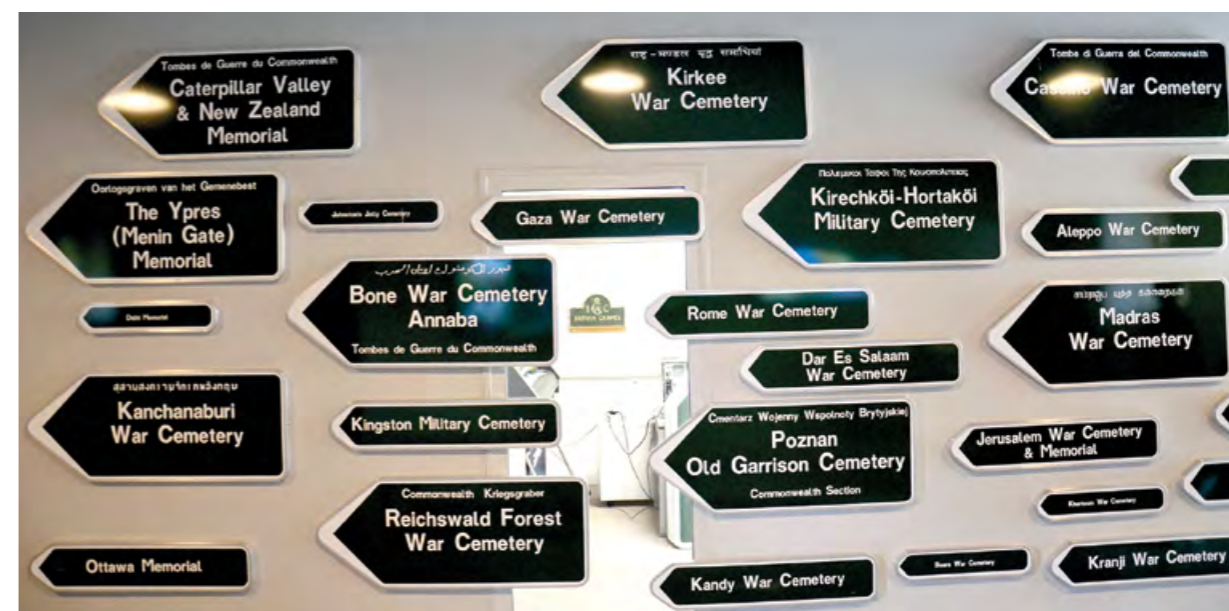
Cet atelier participe à la gestion globale du bâti et des infrastructures nécessaires aux 3 000 lieux de mémoire en France.

Mobilier spécifique : fabrication d'éléments uniques comme les boîtes à registres (contenant les livres de bord des visiteurs) propres à chaque cimetière.

Le service horticulture

Ce service travaille en collaboration avec les Jardins Botaniques Royaux de Kew pour adapter la végétation au changement climatique tout en respectant les codes esthétiques de Gertrude Jekyll.

Créer une atmosphère sereine par des combinaisons de plantes vivaces basses au pied des stèles et des plantes topiaires pour structurer les perspectives.



PLAYTIME !

Les vacances de Monsieur Delecroix

Grégory Fenoglio

Professeur d'arts plastiques en CPGE.
Responsable de l'association L'être lieu.

L'œuvre de Laurent Delecroix se présente d'abord sous une apparente austérité géométrique où la rigueur formelle semble dominer. Du moins en apparence. Pourtant, derrière cette première appréhension esthétique se loge un humour conceptuel ayant une parenté avec l'univers cinématographique de Jacques Tati, particulièrement les films *Mon Oncle* (1958) et *PlayTime* (1967). Chez ces deux créateurs, l'humour naît précisément d'un léger dérèglement au cœur d'une organisation parfaite : un grain de sable dans les rouages d'une modernité ultra-normée. Il ne s'agit pas d'un humour démonstratif, mais d'une ironie au second degré, un décalage subtil qui vient questionner une situation matérielle.

Une énigme sous-jacente semble traverser le travail de Delecroix, perceptible dès l'énoncé de certains titres. Ainsi, dans son exposition « *Where is Brian ?* » à la galerie Bacqueville en 2024, le sérieux de la peinture se confronte au trivial : un ensemble de peintures « gradées¹ » adopte

des formats calqués sur des éléments de cuisine d'un catalogue IKEA, faisant basculer l'autorité minimaliste dans la standardisation domestique. Cet ensemble monochrome se fait revêtement industriel interchangeable, littéralement une « peinture d'ameublement ». L'ironie de *Painting Metod #3* (2024) réside dans ce sur-mesure standardisé qui élève de simples références commerciales au rang d'œuvre d'art, avec la promesse d'une personnalisation² qui se révèle être un enfermement dans un catalogue de formes prédéfinies. S'opère alors une subversion ironique des hiérarchies entre haute culture et objet domestique.

Cette immersion dans le banal traverse la pratique minimaliste de Laurent Delecroix. Dans son installation *Vertige* (2022), des haut-parleurs dissimulés sous un châssis font vibrer des ondes que l'on croirait être des manifestations sacrées, alors qu'elles ne diffusent qu'une composition sonore personnelle. De même, on retrouve le ronronnement domestique d'un réfrigérateur dans



Jacques Tati, *PlayTime*, 1967.



Polychromie en suspens (2021). Le prosaïque se glisse dans le sublime, comme le diable dans les détails ! Fusion totale de l'art et de l'électroménager : le rêve du Bauhaus et des Arpel³ devient réalité... On imagine Monsieur Hulot, personnage incarné par Tati lui-même, perplexe face à ce monochrome blanc qui vrombit.

Ainsi, le son, pilier du cinéma de Tati, trouve une résonance inattendue dans les installations de Delecroix. Dans l'œuvre *Monologue* (2022), une bouteille de plongée et des tuyaux d'orgue produisent une respiration artificielle derrière une toile lisse, parodiant l'attente mystique du spectateur face au monochrome. La matérialité demeure triviale. Artificiellement, cette peinture soupire et sa mélodie rappelle les gadgets inutiles de la Villa Arpel dans le film *Mon Oncle*.

Cette convergence des univers artistiques de Tati et de Delecroix réside aussi dans la critique du protocole. Si Madame Arpel (Adrienne) est l'esclave d'une partition domestique rigide, Delecroix s'impose des protocoles d'une exigence quasi-scientifique qu'il a hérités de son passé dans l'industrie pharmaceutique. Surveillant la température et l'hygrométrie, il utilise des pinceaux (spalters) et de l'eau vaporisée pour produire des surfaces lisses, débarrassées de toute trace humaine. Le geste devient une chorégraphie mécanique : le pinceau balaie la surface de gauche à droite, du haut vers le bas, jusqu'à obtenir une planéité sans aspérité. Ses monochromes lisses ont des (dé)gradés si fins qu'ils paraissent produits par une machine. Tout concourt à l'effacement du geste, suspendant le regard, dans un entre-deux, entre la chose concrète et la chose mentale.

L'artiste adopte donc une démarche semblable à celle du réalisateur de *Mon Oncle* qui met en scène Madame

Arpel s'effaçant derrière le fonctionnement de sa Villa. Aussi, Tati filme un idéal fonctionnaliste : le décor dicte les actions et façonne les mentalités. Le comique surgit précisément lorsque le protocole se dérègle. Tati utilise le design — moderne — pour souligner l'absurdité du quotidien, à l'image des fauteuils de *PlayTime* qui émettent des soupirs pneumatiques à répétition. L'humour de Delecroix naît d'un dysfonctionnement similaire dans certains de ses dispositifs, comme dans *Hommage à Rutault* (2019) (voir page 13), où des peaux de peinture glissent au sol : l'accident fissure la perfection du monochrome. Si le décor est un protagoniste du burlesque chez Tati, de son côté Delecroix nous rappelle que tout doit être rangé « à un poil près dans un désordre fulminant »⁴.

Son œuvre *Connector* (2024) est une trappe qui ne s'ouvre que sur son propre mécanisme d'ouverture ; la fenêtre — picturale — n'est plus ouverte sur un monde, mais sur une pure vacuité technique. *Connector* est une tautologie comique. Un gag visuel au repos. Un dispositif qui se retourne sur lui-même — et nous avec. De même, l'installation *Schizochromie # 1_V3* (2022) fait surgir une lumière mystique — écranique — au cœur d'un couloir de cave, où la poussière et la brique côtoient soudain l'éclat chromatique. S'il est entendu que Laurent Delecroix joue avec nos perceptions, il en est de même avec nos réflexes culturels : là où s'affirme une forme abstraite dans *Java* (2024), on se surprend à voir la vague d'Hokusai ou celle, plus dérisoire, dont rêve Brice de Nice. Le logo de Superman s'invite de manière subliminale dans *Painting Metod #2* (2022), prouvant que la culture populaire s'immisce jusque dans l'art concret. C'est le paradoxe amusant du travail de Laurent Delecroix qui exige un effort de perception, mais convoque aussi un regard flottant !



Reconstitution de la **Villa Arpel** du film *Mon oncle* (Les Atelier Courbet et Thirwall Design).



Laurent Delecroix, **Monologue**, 2022 (détail) bouteille de plongée, air-oxygène, porte-vents, tuyaux d'orgue.

Pour sa réalisation in situ, **F_3,6_KN_1,9_CL_V6,9 (2024)** à la galerie Bacqueville, l'artiste déploie un labeur de plusieurs jours — moulage, enduit, peinture acrylique — pour produire un très léger décrochage de la surface. Beaucoup d'efforts pour « presque rien » : un nouveau rituel d'effacement. La prouesse technique sert sa propre négation puisqu'elle passe souvent inaperçue aux yeux des visiteurs. Contrairement au **Carré blanc sur fond blanc (1918)** de Malevitch qui nous saute aux yeux par ses deux nuances de blanc, celui de Delecroix se dissimule dans l'esthétique de l'inframince⁵. Cette discrétion confine parfois à l'inconfort, comme à Valenciennes⁶ où des visiteurs ressentaient un véritable malaise à ne rien voir de l'installation. *L'in situ* trouve ici son sens le plus profond : l'œuvre ne s'expose pas, elle se mérite.

Ce rituel d'effacement rappelle le monde de Tati, si ordonné que l'humain finit par y sembler inadapté. Dans *Mon Oncle*, l'artisanat disparaît au profit d'une logique industrielle, ce constat est comparable à l'acte répétitif du passage de la couleur au pinceau chez Delecroix qui finit par mimer son propre effacement et supprimer toute expressivité du geste dans une quête de la pure sensation chromatique. C'est dans ce type de monde lisse que Monsieur Hulot trébuche. Chez Tati, les baies vitrées de « Tativille⁷ » abolissent la distinction entre l'intérieur et l'extérieur. L'espace urbain est un lieu de surveillance où l'intimité se dissout et contre lequel Monsieur Hulot se cogne.

L'antinaturalisme, enfin, est poussé à son extrême expression artistique chez Delecroix par son usage de cou-

leurs fluorescentes, issues d'une histoire industrielle qui en sublime l'artificialité. Ces pigments capables de convertir les UV en lumière visible soulignent, une nouvelle fois, la tension entre aura métaphysique et signalétique commerciale.

Le rapport à la nature constitue le dernier point de bascule vers le burlesque qui relie les univers de Tati et Delecroix. Dans le jardin des Arpel, la nature est mise en scène : domptée, quadrillée, disciplinée. Chez Delecroix, dans son univers de contrôle et de mesure, la nature est présente, mais elle est traitée comme un simulacre, un échantillon mis sous cloche. « Le désespoir du singe », nom vernaculaire de l'*Araucaria araucana*, est une plante réelle qu'il fixe à la verticale dans l'environnement aseptisé et mis en ordre de **F_40_OR_5_V2 + Araucaria araucana (2021)** pour témoigner que le vivant est un accessoire. Il interroge l'absurdité de nos intérieurs contemporains : le vivant devient objet de design. Le chant du rossignol est mimé par une bouteille de plongée dans **Romantic (2024)**, le substitut sonore compense le silence des espèces disparues.

Partagé entre des temps dans son atelier (saison automne-hiver) et son potager (saison printemps-été), entre son cerveau gauche analytique et son cerveau droit intuitif, Laurent Delecroix orchestre ainsi le deuil d'une nature sous contrôle, révélant la facticité de notre modernité, que le jargon de « postmodernité » artistique dissimule. L'art de Delecroix est un cheval de Troie conceptuel qui ne se moque pas frontalement, mais révèle l'absurdité d'un monde trop bien rangé, pour être vrai. ▲

Il y a un macaque enfermé dans le placard de la cuisine !

Karim Ghaddab

Critique d'art et commissaire d'expositions.

La chose n'est pas nouvelle (dans sa formulation, elle date précisément de 1890) : avant d'être une image - fût-ce une composition abstraite - un tableau est, matériellement, une surface plane recouverte d'une substance colorée¹. Cette formule, que l'histoire de l'art a souvent voulu voir comme annonciatrice de l'abstraction et des visées modernistes de la peinture, Laurent Delecroix la prend au pied de la lettre : sa peinture sera l'application d'une couleur (monochrome) sur une surface lisse et plane (tableau), rien de plus et rien de moins.

Une seconde situation de bifurcation historique - dont Delecroix est également héritier - est le programme de « l'art réalisé », formulé notamment par De Stijl et le Bauhaus : la peinture n'est plus un ornement domestique, elle est appelée à s'hybrider avec l'architecture, avec l'espace public, avec les objets utilitaires, avec les vêtements, avec le mobilier, etc. Ainsi, Delecroix utilise parfois des supports qui ne sont pas initialement conçus pour la peinture : petits modules en bois, plaques de plâtre, dispositifs construits in situ... La série des *Painting Method*, en particulier, joue de l'ambivalence entre ameublement, décoration et tableau.

Le troisième moment historique dont est porteuse la pratique de Laurent Delecroix est bien entendu l'abstraction américaine du milieu du XX^e siècle. Le monochrome et le dégradé correspondent à la forme la plus pure de la réduction de la peinture à ses spécificités, telle que Greenberg en a fourni la formule : « *Il a été établi à présent, semblerait-il, que l'irréductibilité de l'art pictural ne consiste qu'en deux normes ou deux conventions qui lui sont propres : la planéité et la délimitation de la planéité. En d'autres termes, la simple observance de ces deux normes suffit pour créer un objet qui peut être perçu comme un tableau*² ».

Délibérément, et non sans malice, Greenberg pousse sa propre théorie à ses ultimes conséquences logiques : un tableau qui se limiterait à une surface plane limitée par ses bords, expurgé de la représentation, de la composition et même de la couleur, ressemblerait fort au fameux couteau sans lame auquel il manque le manche ! Qu'il soit exemplifié par des œuvres réelles ou qu'il soit seulement théorique, ce paradigme a d'ailleurs servi tous les discours ironiques prenant pour cible l'art moderne et contemporain. Sur le mode humoristique, il a servi une longue tradition, depuis les « monochroïdes » de Paul

Bilhaud et l'Album *primo-avilesque* d'Alphonse Allais, jusqu'à l'immense succès de *Art*, la pièce de théâtre de Yasmina Reza.

Beaucoup des œuvres de Delecroix se révèlent *duplices* : non seulement elles reposent sur l'articulation de deux éléments, comme des diptyques, mais elles jouent des échos (parfois au sens propre) et des connotations des éléments mis en présence. Si la série des **Assemblages** (2022) propose de vrais diptyques, celle des **Schizochromies** (2022) montre des doubles dégradés, en quelque sorte, puisque chaque tableau présente un aspect à la lumière du jour et un autre, sous la lumière noire. Quant au titre, il insiste suffisamment sur le trouble et la bipolarité à l'œuvre.

F_40_OR_5_V2 + Araucaria araucana (2021) associe un tableau peint en dégradé orange fluorescent et une plante communément appelée « désespoir des singes ». Un élément est donc plan, l'autre en volume. L'un et l'autre ne peuvent être touchés, l'un pour des raisons culturelles (« *on touche avec les yeux* », apprend-on dès l'enfance, devant une œuvre d'art), l'autre pour des raisons physiques (les aiguilles qui couvrent intégralement la plante en interdisent le contact). Dans le champ de l'art, la référence implicite aux « singes » peut renvoyer à la figure du « singe-peintre »³ mais aussi, plus largement, aux indémêlables nœuds mimétiques qui lient l'artiste et le regardeur. L'ironie - et la perverse efficacité du dispositif - réside dans l'espèce d'effet Koulechov qu'il produit : la présence de la plante fait que l'on regarde spontanément le tableau comme une possible représentation, après tout très ressemblante et très évocatrice, d'un coucher de soleil sur les Andes !

Un autre exemple de cette « duplicité » peut se trouver dans **Connector** (2024), un tableau qui fait littéralement office de trappe de visite (installation in situ à la galerie Bacqueville, Lille). Dans ce cas, il n'y a donc pas deux objets accolés, mais deux fonctions qui cohabitent dans un seul élément, et c'est finalement là un point essentiel de l'œuvre de Delecroix. Il s'agit donc d'une simple trappe dans le mur, tout à fait ordinaire, montée sur charnières, si ce n'est que le panneau est peint. Alors que le principe même d'une trappe de visite est de masquer quelque chose (une installation électrique ou des tuyauteries) et d'être aussi invisible que possible, la couleur se signale ici avec l'efficacité visuelle d'un panneau d'avertissement.

1- Terme préféré par l'artiste à celui de dégradé.

2- « Créez la cuisine qui vous ressemble » mentionne le schéma technique de cette oeuvre.

3- Dans *Mon Oncle* de Jacques Tati, les Arpel sont une famille moderne et bourgeoise, en contraste total avec le monde simple et poétique de Monsieur Hulot. Madame Arpel (Adrienne) est obsédée par la modernité et le paraître, elle est très fière de sa maison ultramoderne remplie de gadgets.

4- Laurent Delecroix cite Antonin Artaud — *Pour en finir avec le jugement de Dieu* — dans son portfolio.

5- Le terme « inframince » est emprunté à Marcel Duchamp.

6- Exposition *je ne sais quoi*, L'H du siège, Valenciennes, 2024. Centre d'art contemporain d'intérêt national.

7- Nom donné au décor monumental et ultra-moderne construit par Tati pour le tournage de son film *PlayTime* (1967).

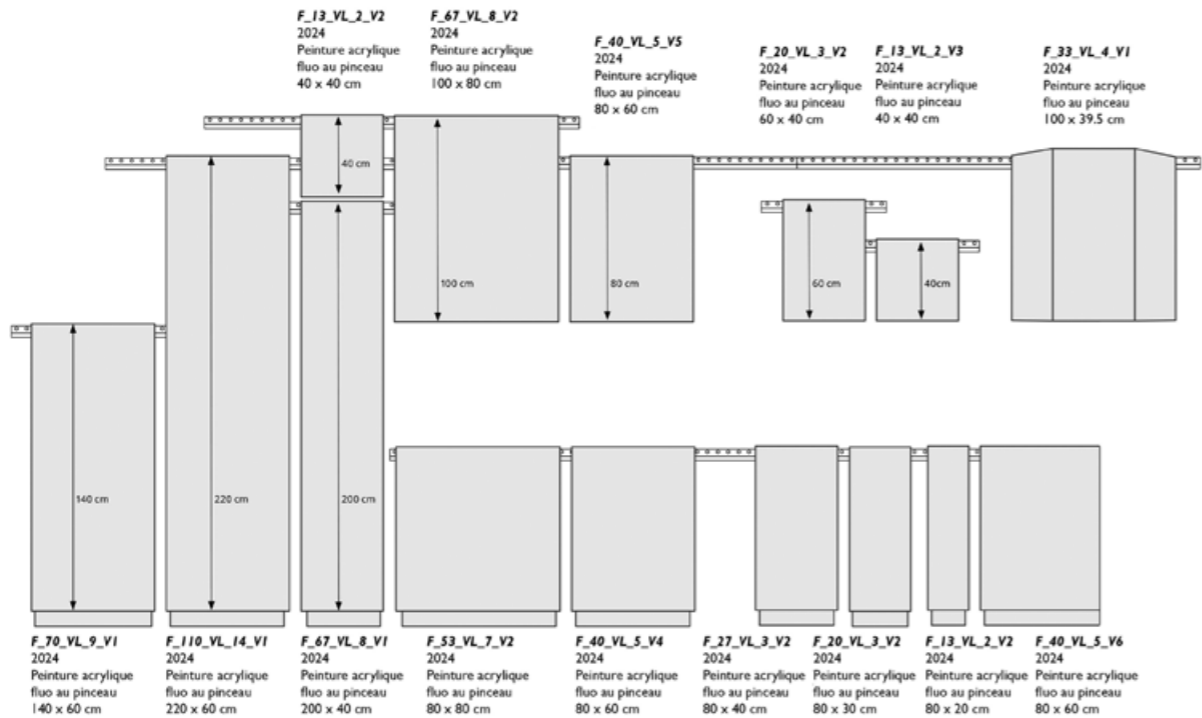


Laurent Delecroix, *Painting Metod #3*, 2024, peinture acrylique fluo au pinceau sur toile, meubles de cuisine, divers formats (cf plan), photo eiio studio.

PAINTING METOD #3, 2024

CONÇU POUR VOTRE « CUISINE »

Trouvez votre élément. Les pages qui suivent donnent un aperçu des éléments existants. Examinez les différentes possibilités et créez la « cuisine » qui vous ressemble.



L'effet de rupture est l'inverse exact d'un monochrome blanc sur un mur blanc, comme dans le cas de *F_3,6_KN_1,9_CL_V6,9* (2024) ou *F_9,5_KN_5_CL_V18,4* (2024). La couleur de la trappe ne communique rien d'autre que la présence de la couleur, soit un véritable *ouvroir de peinture potentielle*.



Laurent Delecroix, *Painting Metod #2*, 2022, peinture acrylique fluo au pinceau sur toile, meubles hauts d'angle de cuisine, 240 X 67 cm.

À l'opposé d'un certain rigorisme formel, l'œuvre de Laurent Delecroix cache de discrètes tentations pop. Le recours, pour certains tableaux, à des couleurs fluorescentes est une concession inattendue à la séduction et à la peinture rétinienne. Pour certaines installations, l'artiste ne craint pas de recourir aux pouvoirs de la pénombre, des jeux de lumière, des néons et de la peinture fluorescente, nous amenant dans des territoires plus proches de la théâtralité d'Ann Veronica Janssens, Bill Viola et James Turrell que de Sol LeWitt ou Agnes Martin. Plus étonnant encore : la section du grand module *Painting Method #2* (2022) a la forme caractéristique de l'emblème de Superman ! Associé aux éléments de cuisine et à une certaine réconciliation entre la peinture et la vie quotidienne, cela nous conduirait dans le voisinage franchement inattendu de Tom Wesselmann ou Richard Artschwager.

Immédiatement après sa définition des conditions minimales du tableau, citée plus haut, Greenberg avait répondu par avance aux conséquences absurdes et comiques que pouvait entraîner sa conception réductionniste de la peinture : « *Ainsi, complète-t-il, une toile tendue ou clouée existe déjà en tant que tableau, sans pour autant être nécessairement un tableau réussi*⁴ ».

Tout est là, si la planéité et la délimitation permettent de spécifier l'objet tableau, elles ne suffisent pas à faire un bon tableau.

C'est pourquoi les monochromes - éventuellement blancs - de Laurent Delecroix ne sont jamais des postulats, mais toujours des peintures. S'il est un aspect pourtant essentiel qui échappe aux postures post-post-conceptuelles, c'est la sensibilité, les affects, la singularité, l'exception, etc., toutes choses qui font qu'un « *tableau réussi* », comme l'écrit Greenberg, peut et doit obéir à des principes, mais qu'il ne s'y réduit jamais. Bien sûr, la peinture de Delecroix observe des protocoles techniques très précis, mais les tableaux déclarent littéralement ne pas se résumer à cela (sans quoi leur présence serait indifférente et superflue). Dans la plupart des notices techniques qui complètent les titres, on rencontre des mentions telles que « *peinture au pinceau sur toile* » ou « *châssis fabriqué en bois* », comme si les côtés aseptisés du travail devaient être contrebalancés par la mention du « *fait main* ».

Les traces d'un lointain romantisme (appelons cela ainsi, même si c'est trop imprécis) suintent d'ailleurs de partout, des procédures, comme des références et du vocabulaire. Une installation de 2024 s'intitule d'ailleurs explicitement *Romantic*. Nous avons déjà relevé la duplicité, voire la bipolarité, de nombreuses œuvres, mais il y a d'autres indices. L'artiste met *Polychromie en suspens* (2021) en relation avec « *la chapelle de Rothko* » (donc une certaine idée de la peinture comme discipline spirituelle) et une « *table de dissection de la peinture* » (donc une certaine idée de la peinture comme discipline corporelle).

Plusieurs de ces œuvres, pourtant tributaires de matériaux industriels et parfois d'appareils techniques (moteur, haut-parleur, bouteille de plongée, etc.), permettent pourtant que s'élève doucement le chant d'un rossignol⁵ et que se manifestent « *des forces naturelles qui agissent de manière incontrôlée* ». La série des *Schizochromies* (2022) n'hésite pas à convoquer « *le nocturne* », « *le cauchemar* », la « *possession de la nuit* », un « *regard [qui] se noie* »... D'une façon générale, la dialectique entre ce qui est couché au sol et ce qui est élevé - au mur, voire en suspension - peut se rapporter à toute une tradition iconographique qui va du tombeau à l'assomption. Delecroix ne craint d'ailleurs pas de parler d'« *icône* » et de « *spiritualité* » à propos de son travail. La radicalité de la plupart des dispositifs picturaux qu'il met en place, comme la subtilité et la délicatesse perceptives que ceux-ci sollicitent, n'entre donc pas en contradiction avec des attendus troubles et complexes. N'y voir qu'une peinture de protocoles, rigide et post-conceptuelle, comme un écho épuisé de tous les minimalismes serait une simplification confortable et superficielle. Comme il y a des « *singes-peintres* », il y a des « *singes-regardeurs* ». ▲

1- La formule initiale, fameuse, a été donnée par Maurice Denis : « Se rappeler qu'un tableau, avant d'être un cheval de bataille, une femme nue ou une quelconque anecdote, est essentiellement une surface plane recouverte de couleurs en un certain ordre assemblées » (Maurice Denis, sous le pseudonyme Pierre Louis, « Définition du néo-traditionnisme », *Art et critique*, n°65, 23 août 1890, np.).
2- Clement Greenberg, « After Abstract Expressionism », *Art International*, octobre 1962, traduction française in Claude Gintz, *Regards sur l'Art Américain, Anthologie critique*, Paris, Éd. Territoires, 1979, p. 18.
3- Il s'agit d'un genre pictural représentant un singe - macaque, tamarin ou capucin - habillé et affublé des attributs du peintre, au travail dans son atelier. En vogue au XVIII^{ème} siècle, le sujet a notamment été traité par Chardin, Watteau, Teniers, Deshays, Decamps...
4- Clement Greenberg, Id.
5- Dans l'esthétique kantienne, le chant du rossignol est utilisé dans le cadre d'une réflexion sur le naturel et l'artificiel qui recoupe le vrai et le faux. Cf. Emmanuel Kant, *Critique de la faculté de juger* (1790), trad. Alain Renaut, Paris, Aubier, coll. Bibliothèque Philosophique, 1998, Livre II, § 42, p. 288.

Laurent Delecroix

DÉPLACER LA PEINTURE

Maud de la Forterie

Historienne de l'art

Pour Laurent Delecroix, la peinture ne s'impose jamais comme une évidence. Elle advient avec retenue, tenue à ses conditions d'existence comme à une discipline intérieure, dans un cadre qui écarte tout élan expressif et toute projection subjective. Chaque œuvre s'organise selon des règles définies en amont, qui en déterminent formats, couleurs, quantités de matière et modalités d'apparition. La peinture ne s'offre pas comme un espace de liberté proclamée, mais comme un champ de contraintes assumées, où chaque décision engage la forme dans une nécessité.

Ce rapport au faire se manifeste concrètement dans des œuvres qui refusent aussi bien la saturation que l'effet. Souvent retenues, les couleurs affleurent à la surface, parfois jusqu'à se confondre avec l'espace qui les accueille. Le regard est invité à ralentir, à s'ajuster ; voir devient un acte lent et incertain, tactile, attentif aux écarts minimes, aux différences infimes, là où la peinture semble s'évanouir sans jamais disparaître tout à fait. S'installe alors une autre temporalité, faite de reprises et d'ajustements, où l'attention se construit dans la durée.

Loin de constituer un simple fond, le support joue ici un rôle décisif, participant pleinement de l'œuvre. Sans jamais s'affirmer comme autonome, la peinture s'adosse au mur ou s'en détache, peut se fragmenter en modules, se définissant dans un rapport étroit avec ce qui la porte et la contraint. La cimaise devient alors une surface avec laquelle il faut composer, prompte à maintenir l'œuvre au seuil de sa propre visibilité. La peinture ne se livre pas d'emblée au regard, tant elle l'invite à une expérience physique et méditative où la notion de perception, loin de se limiter aux méandres restreints de la seule observation, se prolonge et se propage dans le fertile creuset des sensations.

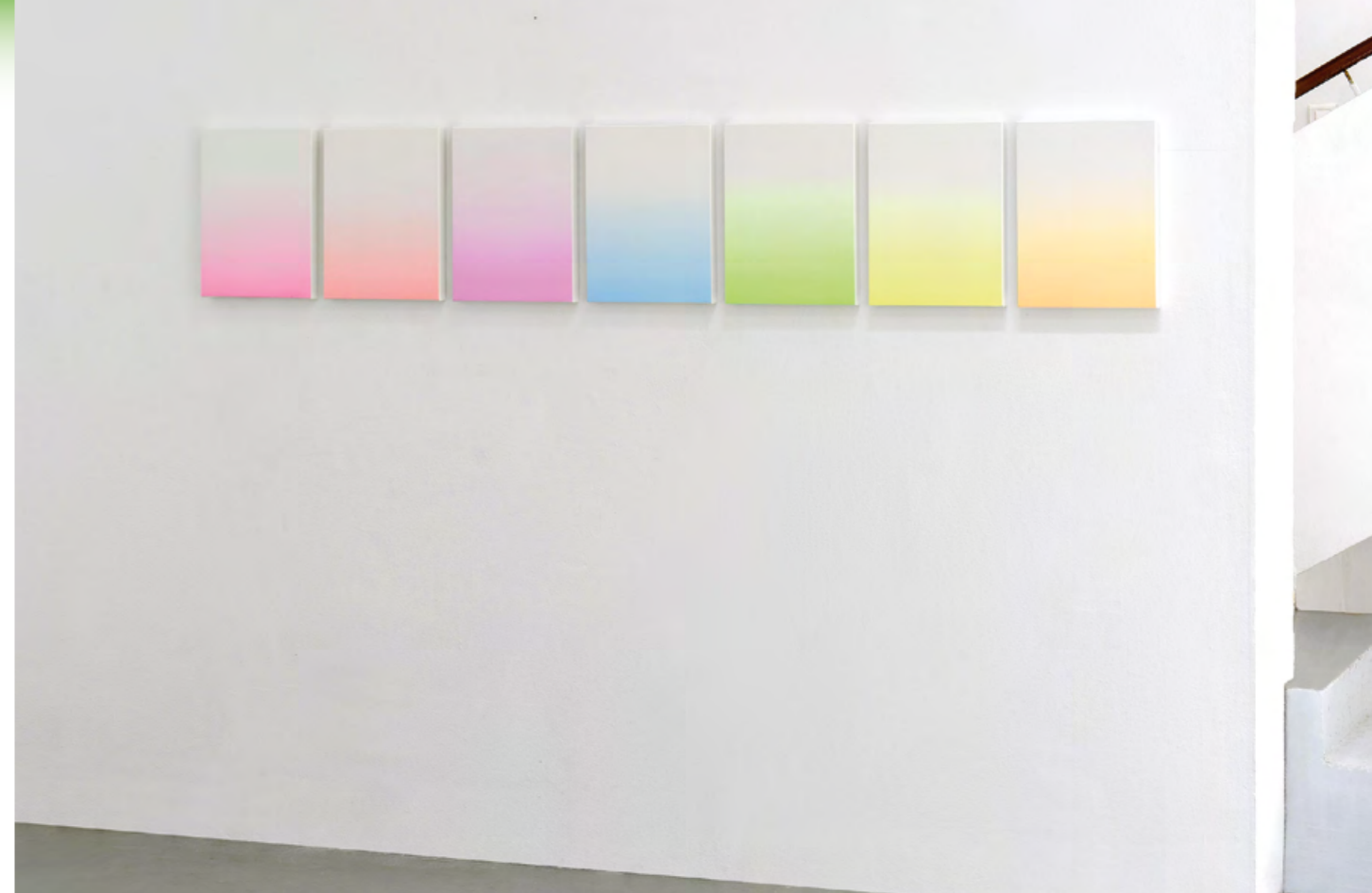
Car si les œuvres de Laurent Delecroix affirment de prime abord leur présence physique, quasi-objectale, c'est pour ensuite entraîner le regard dans un autre espace, un autre instant, un autre temps, plus vaste cette fois-ci. L'intangible se manifeste alors dans tout le

champ sensible d'une matérialité mouvante et sublimée, détachée de tout sentiment d'immédiateté.

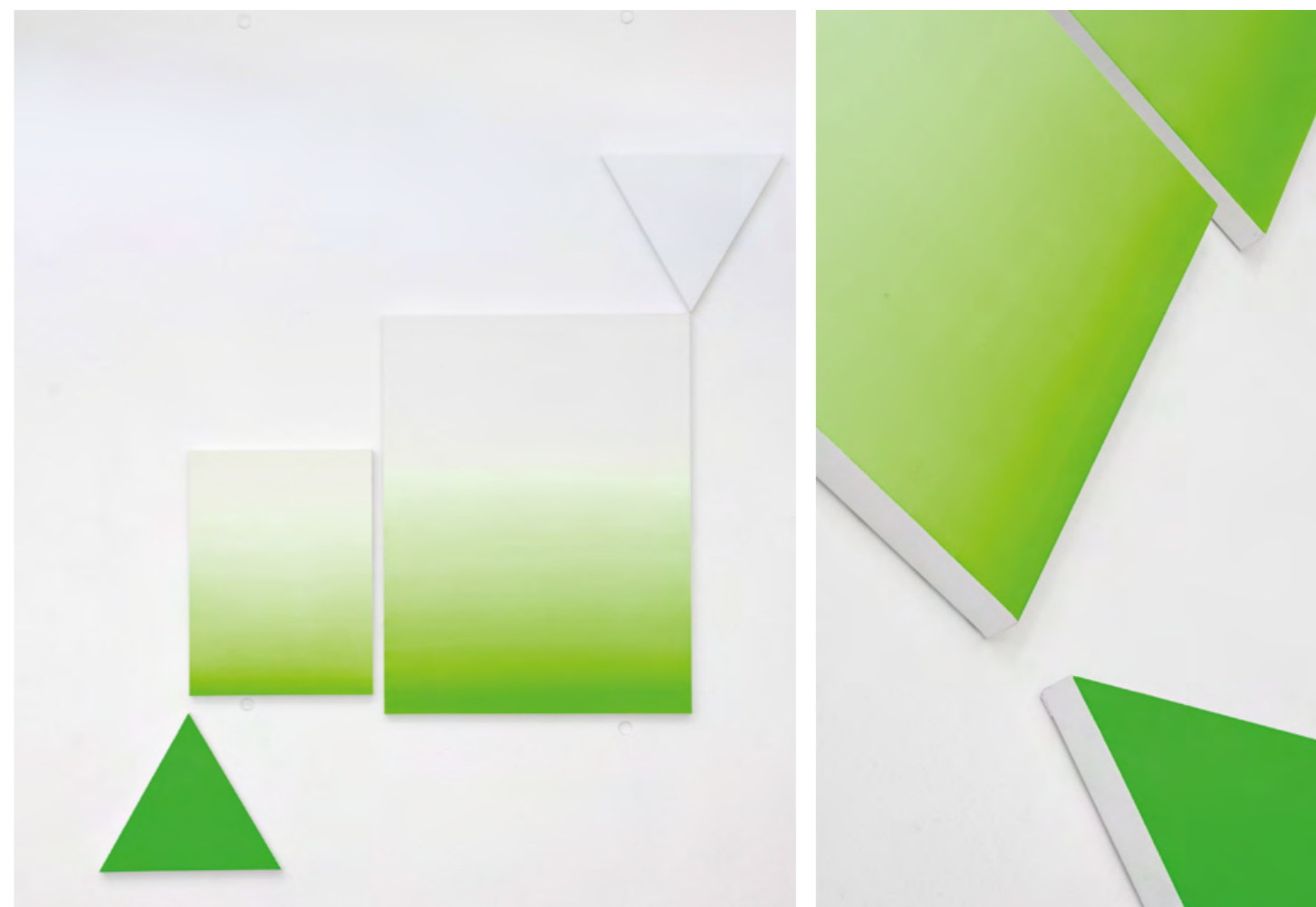
L'artiste laisse libre cours au pouvoir fascinateur de l'abstraction. La sensualité qui traverse sa pratique ne relève ni de l'affect ni de l'émotion, mais d'une expérience aiguë du visible, étroitement liée à la précision des choix opérés. Le protocole n'a pas pour fonction d'assécher la peinture, mais d'en déplacer le lieu de jouissance. Celle-ci ne procède ni de l'intensité du geste ni de l'expressivité de la surface, mais d'un rapport minutieux à l'exécution et à la répétition. Le passage régulier du pinceau, l'exactitude des paramètres, l'attention portée aux conditions matérielles font émerger un plaisir discret, attaché à l'exactitude même du faire, inscrit dans la durée d'un processus que l'artiste décrit comme un rituel.

Cette économie rigoureuse relève d'une forme d'ascèse, entendue comme un travail patient de soustraction, loin de toute austérité ostentatoire. La palette se resserre, la surface se contient, la profondeur illusionniste est tenue à distance. Ces choix n'obéissent à aucune posture morale ; ils ouvrent un état de concentration où la peinture se déleste de toute spectacularité pour devenir un fait mesuré, perceptible moins par ce qu'elle expose que par ce qu'elle maintient, avec une précision constante.

Cette exigence n'enferme pourtant pas la peinture dans ses seules limites tant elle autorise un élargissement mesuré du médium. Certains travaux intègrent du mobilier, des objets techniques ou des éléments végétaux, non pour ouvrir un récit, mais pour prolonger la logique du protocole dans des espaces ordinaires, parfois domestiques. La peinture s'y manifeste par déplacement discret, sans jamais s'imposer tandis que l'objet demeure ce qu'il est, sans métaphore ajoutée. Leur voisinage suffit cependant à infléchir l'attention : une trappe, un meuble ou une plante déplacent le regard et modifient les conditions de perception. La peinture intervient alors comme une altération minimale, précise, capable de transformer l'expérience du lieu sans jamais en orienter la lecture. ▲



Laurent Delecroix, *Reflex*, 2022, installation de 7 châssis, peinture acrylique fluorescente au pinceau sur toile, 40 x 30 cm.



Laurent Delecroix, *Assemblage (sans titre)*, 2019 : triangle équilatéral vert, 2019, 58,5 cm. + *F_40_GR_5_V2*, 2019, 80 x 60 cm + *F_108_GR_14_V1*, 2019, 130 x 100 cm + Triangle équilatéral blanc, 2019, 58,5 cm. Technique : peinture acrylique fluorescente au pinceau sur toile / châssis aluminium-bois. Triangle équilatéral vert, 2019, 58,5 cm + *F_40_GR_5_V2*, 2019, 80 x 60 cm + *F_108_GR_14_V1*, 2019, 130 x 100 cm + Triangle équilatéral blanc, 2019, 58,5 cm.

LA PEINTURE ET RIEN D'AUTRE

Une question à enseigner

Patricia Marszal

Inspectrice pédagogique régionale
en arts plastiques, Académie de Lille

Quelles questions suscitent la perte de référent présent dans une peinture ? Comment des élèves peuvent-ils comprendre le chemin pris par les artistes vers l'autonomisation de celle-ci ?

A quel moment la pratique picturale cherche-t-elle à s'affranchir de sujets tels que des épisodes de la littérature, d'événements historiques, de représentation de la nature, de scènes de genre ou de portrait ?

Si des motifs identifiables persistent encore dans les œuvres de William Turner ou de Claude Monet, un glissement s'opère vers l'effacement de ceux-ci au profit de la peinture elle-même et de ses constituants propres.

Comment outiller les élèves afin de leur faire percevoir l'évolution de cet affranchissement progressif et du détachement des peintres pour le monde réel et ses composants ?

Cette compréhension requiert d'une part, de posséder quelques repères visant à reconnaître dans le style des peintres non pas des sujets ou des motifs mais plutôt les caractéristiques de la facture picturale, leur écriture plastique singulière. D'autre part, d'être capable de nommer avec un lexique spécifique ce qui relève de la matérialité de l'œuvre peinte. Cette culture de l'observation doit s'accompagner de la maîtrise d'un vocabulaire juste et précis permettant de qualifier ce qui est à l'œuvre dans les choix plastiques de l'artiste.

À cet égard, les quatre compétences essentielles attendues en fin de cycle 4 au collège :

- pratiquer de manière réflexive les arts plastiques,
- observer, analyser, comprendre les créations plastiques et les images,
- manipuler des éléments de culture plastique et artistique,
- prendre part au débat sur le fait artistique, doivent nourrir cette acculturation.

Si les finalités de l'enseignement des arts plastiques visent à faire en sorte que les élèves construisent du sens dans un rapport artistiquement cultivé au monde contemporain et



Ad Reinhardt dans son atelier, 732 Broadway, NYC, 1966. © John Loengard.

à sa complexité, elles contribuent également à ce que ces futurs citoyens appréhendent le rôle de l'artiste dans une société, notamment celle de leur temps. Ainsi, les élèves disposent d'une diversité d'outils et d'approches, pour appartenir à une culture commune dans le respect de l'altérité.

C'est ainsi aussi que ces futurs citoyens acquièrent une attitude de créateur et de spectateur émancipé pour accéder au sens d'une démarche artistique par la pratique, dans un va-et-vient constant entre culture, théorie, et praxis.

Un nombre réduit de notions : *forme, espace, lumière, couleur, matière, geste, outil, temps, support* sont à explorer.

Dès le cycle 3, la question de la matérialité de la production plastique et la sensibilité aux constituants de l'œuvre est au programme de l'enseignement des arts plastiques.

Au cycle 4, la matérialité de l'œuvre ; l'objet et l'œuvre constitue un axe d'investigation. Au sein du questionnement relatif à la représentation ; images, réalité et fiction, le professeur introduit :

- L'autonomie de l'œuvre d'art, les modalités de son auto-référenciation : l'autonomie de l'œuvre vis-à-vis du monde visible ; inclusion ou mise en abyme de ses propres constituants ; art abstrait, informel, concret, etc.

Au sein du questionnement relatif à La matérialité de l'œuvre :

- Les qualités physiques des matériaux : les matériaux et leur potentiel de signification dans une intention artistique, leur nature et leurs caractéristiques, les notions de fini et non fini ; l'agencement de matériaux et de matières de caractéristiques diverses (plastiques, techniques, sémantiques, symboliques).
- La matérialité et la qualité de la couleur : les relations entre sensation colorée et qualités physiques de la matière colorée ; les relations entre quantité et qualité de la couleur.

Programmes enseignements des arts plastiques d'après le BOEN n°31 du 30 juillet 2020

Au lycée, en classe de première et de terminale de l'enseignement de spécialité, la question de la figuration et l'image introduit la notion de non figuration :

- Passage à la non figuration : perte ou absence de référent, affirmation ou reconnaissance de l'abstraction,
- Systèmes plastiques non figuratifs : couleur, outil, trace, rythme, signe...
- Processus fondés sur les constituants de l'œuvre ou des langages plastiques, autonomie de la forme plastique...

Programmes d'enseignement optionnel et de spécialité en arts plastiques BOEN n°1 du 22 janvier 2019 et BOEN n°8 du 25 juillet 2019

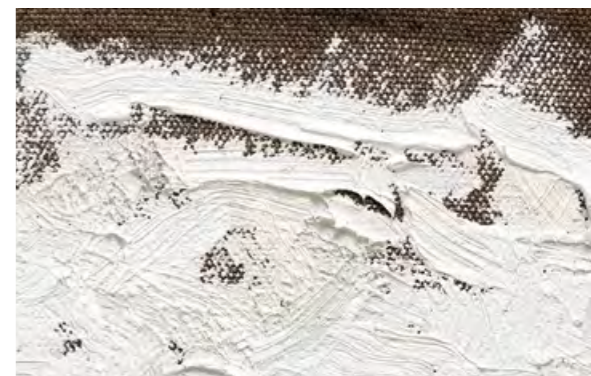
Ainsi, du cycle 3 à la classe de terminale, la question de l'autonomie de l'œuvre d'art est approfondie.

Les peintures de Laurent Delecroix soumises à l'analyse dans le cadre de la résidence de L'être lieu en cette année scolaire offrent de nouvelles opportunités de travail pour les élèves. La rencontre sensible authentique dans des espaces de présentation à vivre enrichit les connaissances et les expériences des élèves.

Pour appréhender le champ investigué par l'œuvre de l'artiste, notamment celui de la monochromie, il convient de revenir aux représentations initiales des élèves. Dans leur esprit, la peinture est d'abord représentation. Elle fait image. Ce qui est représenté est connu et appartient au vécu du spectateur, les fameux genres ou sujets évoqués plus haut. Face à un tableau, l'élève cherche, par conséquent, à mesurer le degré d'iconicité de l'image peinte afin de s'assurer des écarts entre un hypothétique modèle et sa copie ; il s'agira alors de ressemblance ou de vraisemblance. Il lui faut donc, pour accéder à notre question, la peinture et rien d'autre, se départir de cette conception de l'assujettissement de l'image à un référent réel, pour accepter que la peinture parle d'elle-même. Dans un second temps, il convient que l'élève ne considère pas cette table rase comme ultime ou définitive. De nombreux artistes s'expriment par la non figuration au cours du XX^{ème} siècle ; Le choix du monochrome comme langage abstrait, condensé, permet aux peintres de traiter la forme, l'espace, la lumière, la couleur, la matière, le geste, l'outil, le temps de l'œuvre, le support comme des visées pures et autonomes. Les artistes s'en emparent à leur manière dans des variations infinies en échappant toujours à une quelconque figuration.



Robert Ryman, *Untitled*, 2010.
© Robert Ryman / Artists Rights Society (ARS), New York

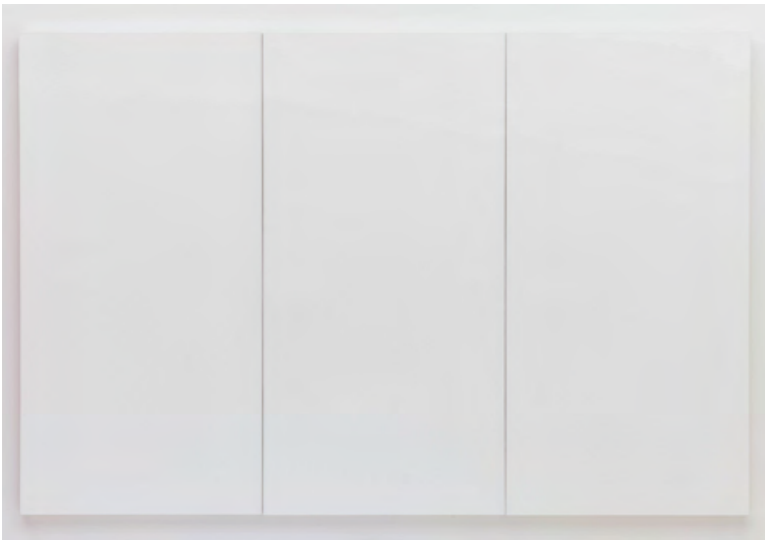


Barbara Rose le définit ainsi : « [...] Le monochrome a donc deux sources : mystique et matérialiste. Son évolution, au cours du XX^e siècle atteste la division entre la recherche spirituelle d'une expérience transcendante et la volonté de mettre l'accent sur la présence concrète de l'objet en tant que réalité matérielle et non illusoire. [...] »

Le monochrome, de Malevitch à aujourd'hui, 2004, éditions du Regard, publié à l'occasion de l'exposition organisée par le Musée national Centre d'art Reina Sofia, Madrid. Les significations du monochrome. Extraits pp. 21-25.

Ainsi, les monochromes d'Alexander Rodtchenko, *Rouge, Jaune, Bleu* exposés en 1921 à Moscou dans l'exposition 5 x 5 = 25 annonçaient la fin de la peinture. Peu de temps après, Wladyslaw Strzemiński conçoit des formes de monochromie avec des peintures de ton blanc sur ton blanc. En créant le mouvement uniste, conçu comme un prolongement des théories suprématistes de Kasimir Malevitch, il dépasse le monde des objets pour suggérer l'infini en usant de non couleurs. Plus tard, vers les années 1930, il considère que le tableau n'offre d'autres significations que lui-même en jouant de ses composants plastiques que sont les couleurs, les formes de châssis, les médiums, la surface, niant tout espace suggéré pour affirmer l'espace littéral du tableau.

Dés lors, plutôt que l'élève considère la consécration de la mort de la peinture comme une impasse inexorable et définitive, il s'agit pour le professeur de l'amener à se projeter dans des démarches picturales, qui chacune, portent des intentions divergentes, tout en préservant le caractère quasi monochrome de leurs productions artistiques.



Robert Rauschenberg, **White Painting** (three panel), 1951, © Robert Rauschenberg Foundation.

La dimension spiralaire de l'enseignement des arts plastiques permet au professeur d'approfondir ces questions pour envisager une diversité de pratiques ouvrant d'autres perspectives d'interprétation.

C'est le cas des grandes peintures américaines d'après-guerre, véritables creusets d'expériences de l'espace et de la couleur. Le *Color Field* avec Clifford Still ou Barnett Newman se poursuivra par une seconde génération d'artistes comme Ad Reinhardt ou Robert Ryman.

En 1960, toujours aux États-Unis, Ad Reinhardt traduit dans ses *Ultimate Paintings*, de grandes huiles sur toile de 153 sur 153 cm, un espace illimité, sans haut ni bas, sans bords, infini, qualifié de *all over*. Ses *Black Paintings* quelques années auparavant réduisaient déjà formes et couleurs noire à leur plus simple expression en appliquant les *Douze règles pour une nouvelle académie* définissant ce que n'est pas la peinture : une texture, un dessin, une couleur, une lumière, un espace, un temps, un objet, un sujet... Avec la posture radicale d'Ad Reinhardt, la peinture s'affranchit de tout discours ou interprétation.

« À vrai dire, nous percevons bien que le noir n'est pas tout à fait noir, écrit Denys Riout, et nous sommes sensibles à une qualité indéfinissable de la surface peinte, unie, sobre et profonde, fragile surtout... [en fait], cette toile carrée est divisée en neuf carrés, [...] leurs limites ne sont pas strictement géométrisées, [...] les couches de peinture sont innombrables et [...] aucun des tableaux similaires n'est identique aux autres. »

Ultimate Painting n°6 fait partie de sa dernière série d'œuvres définies comme « une peinture pure, abstraite, non objective, atemporelle, sans espace, sans changement, sans référence à autre chose, désintéressée, un objet conscient de lui-même (rien d'inconscient), idéal, transcendant, oublieux de tout ce qui n'est pas l'art ».

Denys Riout, *La peinture monochrome. Histoire et archéologie d'un genre*, éditions Jacqueline Chambon, 1996, réédition Gallimard, folio Essais, 2006

« La seule tâche pour un artiste véritable, la seule peinture à faire, c'est la peinture d'une toile d'un format unique – selon un même projet et un seul moyen formel, une même couleur monochrome, une même division linéaire dans chaque direction, une même symétrie, une même texture, un seul mouvement du pinceau à main levée, selon un même rythme, de façon à tout fondre dans la dissolution et l'indivisibilité, à fondre chaque toile dans une uniformité

et une non régularité générales. Ni lignes ni motifs, ni formes ni compositions ou ni représentations, ni visions ni sensations, ni impulsions, ni symboles, ni signes, ni empâtements, ni décorations ni couleurs ni représentations, ni plaisir ni douleur, ni accidents, ni ready-made, ni objets ni idées, ni relations ni attributs, ni qualités – rien qui ne soit l'essence même de l'art. »

Article publié dans *Art International*, VI, n°10, Lugano, décembre 1962. Traduction Annick Baudoin. Reproduit dans *Art en théorie, 1900-1990*. Une anthologie par Charles Harrison et Paul Wood, éditions Hazan. Extraits pp. 289 et 290.

Une troisième voie, celle de Robert Rauschenberg, noue des liens entre monochrome et ready-made à travers ses *White Paintings* servant d'écrans de projection pour les Events de John Cage et de Merce Cunningham comme Theater Piece n°1 au Black Mountain College.

En Europe, Yves Klein conduit une autre aventure, plus spirituelle, celle de la sensibilité picturale immatérielle avec ses monochromes dont il limite d'abord la couleur dès 1956 au bleu, couleur de l'espace et de l'infini, bleu dont la composition chimique, déposée en protection de propriété sous le nom de IKB, lui permet de conserver un maximum d'intensité du pigment grâce à une résine qui fait office de liant. Bords arrondis, épaisseur du châssis, décollement vis-à-vis du mur accentuent cette sensation de flottement de la couleur pure synonyme d'infini.



Enrico Castellani dans son studio à Milan.

Une autre démarche voit le jour dans les années 60 inspirée des modalités d'exposition de certaines peintures de Malevitch en 1915, disposées sur l'angle du mur, à la manière des icônes dans les maisons traditionnelles russes ; *Superficie angolare bianca* n°6 de Enrico Castellani se présente comme un monochrome blanc en relief. La toile est tendue sur un arc métallique. Le châssis en cornière s'encastre entre deux murs, jouant d'ombre et de lumière selon la partie concave ou convexe dans sa relation à l'espace de présentation. La surface unie et blanche devient alors dynamique sollicitant la perception variable et les déplacements du spectateur. La place de celui-ci, devient alors prépondérante dans le processus d'apparition de l'œuvre.

Au-delà des couleurs, du blanc et du noir, le gris longtemps délaissé par les peintres, devient source de questionnements pour des artistes comme Alighiero Boetti ou Gerhard Richter. *Senza titolo, Verso sud l'ultimo dei paesi abitati è l'Arabia*, de 1968, présente un enduit acrylique gravé d'une citation sur panneau en fibre de bois, de 185 sur 159 sur 6 cm. En haut de ce monolithe épais, nous lisons le début d'une phrase Verso Sud...qui disparaît dans la matière picturale. Ce propos est issu des Histoires d'Hérodote, père de l'histoire et de la géographie au V^{ème} siècle avant Jésus-Christ, qui fait le récit des grandes aventures des Grecs et des Barbares pour en garder la mémoire. Le titre évoque cette mémoire oubliée.

Gerhard Richter quant à lui, commence dès 1967 la série des *Graue Bilder* en déclarant qu'il ne sait plus quoi peindre ni comment. De grandes huiles sur toile de 300 x 250 cm condensent le noir et blanc des photographies à partir desquelles il peint depuis le début de sa carrière.

« Le gris. Au pire, il n'exprime rien, ni ne suscite ni sentiment ni association d'idée, en réalité, il n'est ni visible ni invisible. Cette insignifiance lui confère la propriété de communiquer, de mettre en évidence et ceci d'une manière presque illusionniste comme sur une photo. Aucune autre couleur n'est capable de visualiser le néant. »

In Gerhard Richter, *Textes*, 1993. Les Presses du réel, collection *Écrits d'artistes, Relectures*, traduction 1995, 1999. Extrait, p.67.

Quant aux grandes huiles sur toile blanches de Robert Ryman des années 80, elles se présentent également comme des monochromes blanc. Cependant, il affirme le contraire en présentant le blanc comme un moyen d'exposer d'autres éléments de la peinture. Il travaille sur différents supports, toiles, aluminium, plexiglas, vinyl, papier, fibre de verre, en utilisant l'huile, la gouache, l'acrylique, l'encaustique, les pastels, les émaux, les pigments, les solvants...Autant de paramètres qui font varier les effets produits par des touches directionnelles plus ou moins minces. Le blanc est alors ce qui permet à la matière d'advenir.

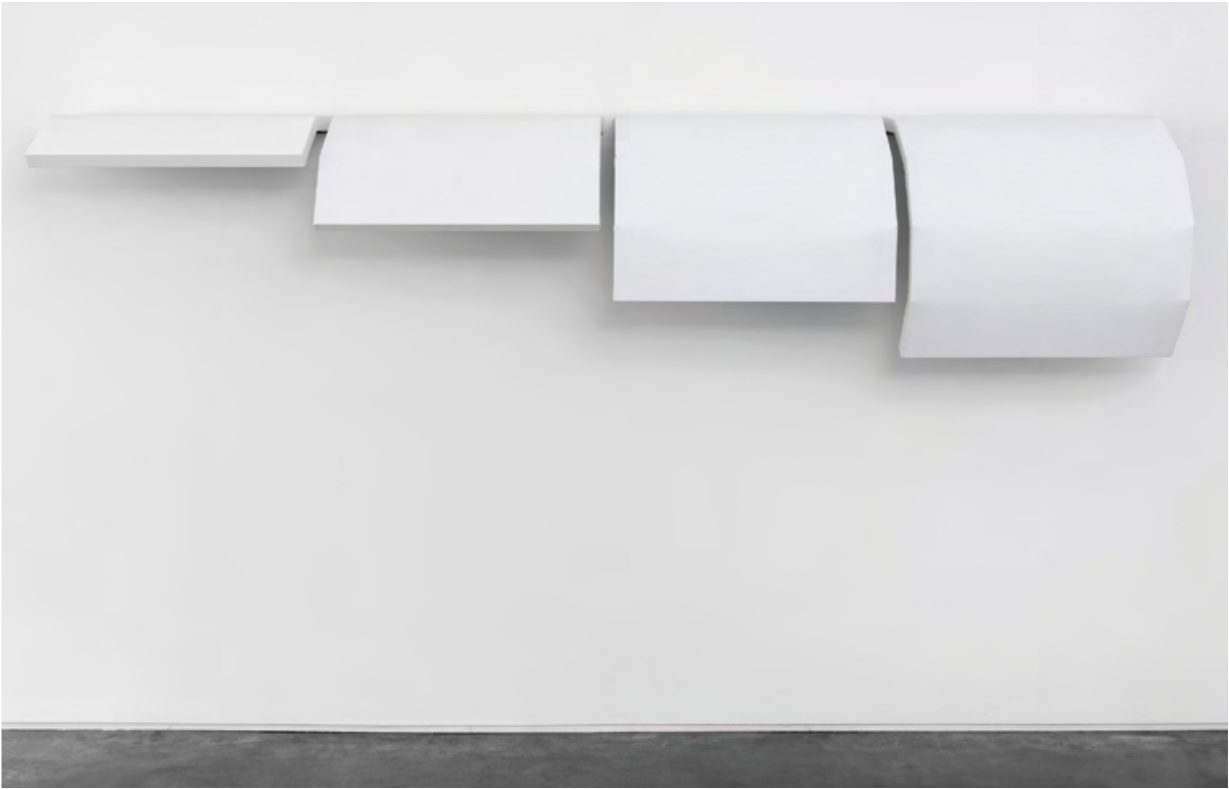
Une tout autre direction est prise par Ellsworth Kelly, qui explique d'où vient son intérêt pour la monochromie et les formes dynamiques : « *Un soir quand j'avais douze ans, passant devant une maison à la fenêtre éclairée, je fus fasciné par des formes rouge, bleue et noire à l'intérieur de la pièce. Mais quand je me suis approché pour regarder de plus près, j'ai vu un canapé rouge, une tenture bleue et une table noire. Les formes avaient disparu. J'ai dû reculer pour les voir à nouveau* ».

Cité in *Ellsworth Kelly*, Stedelijk Museum, Amsterdam, 1980, repris dans le n° spécial d'*Arstudio*.

À travers ce récit de mémoire, le peintre évoque la nécessité du déplacement, les stimuli sensoriels, le rôle du spectateur dans l'appréhension du tableau. Ses *Shaped Canvas* proposent des formes courbes et colorées dans l'espace, en arc de cercle, en cônes ou désaxées, à bords courbes, semblant en apesanteur vis-à-vis du mur, suggérant des voûtes célestes comme dans *Dark blue Panel*.

Les œuvres de Laurent Delecroix dialoguent avec toutes ces expériences picturales : monochromes dégradés et volumes dans l'espace, touches invisibles, facture lisse ou empâtée, formes de châssis présents et signifiants, séries de surfaces colorées de même couleur et de tailles différentes, installations de peintures avec végétaux ou objets, voire sonores, détachement du mur, jeu visuel avec le spectateur, couleur et sensation colorée, plans et espaces ... Chaque œuvre de Laurent Delecroix convoque dans notre mémoire celles citées plus haut jusqu'à *F_3,6_KN_1,9_CL_V6,9*, 2024, réalisation in situ, moulage, enduit, peinture acrylique, lorsque l'enduit peint en forme carrée permet le surgissement d'un plan prisonnier du mur et pénétrant l'espace à la fois. Encore une illusion.

Les élèves enrichis de la connaissance des recherches radicales des peintres sauront apprécier, situer et comprendre les intentions artistiques de Laurent Delecroix. ▲



Laurent Delecroix, **Java**, 2024, galerie Bacqueville, peinture acrylique au pinceau sur châssis aluminium, dimensions variables.

UNE RIGUEUR SUAVE

Claire Colin-Collin

Artiste née en 1973, vit au Pré-Saint-Gervais (93)

clairecolin-collin.com

/ Tout au long de ma vie, la question de la beauté se pose. Qu'est-ce qui est beau, mais surtout : qu'est-ce qui est beau pour moi, selon moi ? Qu'est-ce qui me fait l'effet de la beauté, qui m'en fait venir le goût ? Quelqu'un l'a fait. Quelqu'un a voulu le faire. Quelqu'un a voulu le faire exactement comme ça. Dans sa vie, à ce moment-là, il en arrive à vouloir faire ça exactement comme ça. C'est ça qui est spécial. C'est ça qui est important. On ne peut pas savoir tout ce qui l'amène là. Mais seule sa vie à lui amène exactement là. /

Sa peinture ne se dissocie pas de l'espace dans lequel elle s'inscrit. La couleur découpe et crée l'espace. La peinture est avec le mur et le sol.

J'étais dans une pièce et il y avait une œuvre de Laurent Delecroix que je ne voyais pas. L'œuvre était là et je la cherchais : elle était dans mon dos comme un point aveugle entre les omoplates. Il y avait dans cette pièce une douceur dont je ne savais pas encore que ça venait d'elle (et ceci me fait penser à *India Song*, le film de Marguerite Duras, mais je ne sais plus pourquoi et c'est peut-être précisément cet oubli que je veux dire. Je sais tout de même la voix, lente, de Jeanne Moreau qui dit :

« *Chanson, toi qui ne veux rien dire - Toi qui me parles d'elle - Et toi qui me dis tout.* »¹

On a bien compris que l'abstraction ne voulait rien dire. Qu'elle voulait plutôt être. En ce sens, l'œuvre de Laurent Delecroix est abstraite. Mais elle est surtout très concrète : car elle s'accommode d'un araucaria, de portes de placard et de sons soufflés par des bouteilles d'oxygène. Elle écarte ainsi toute dimension symbolique. Il est question de présence. Présence de quoi ? Un passage. Une transformation de la couleur.

/ Comment une forme décrit son histoire, l'histoire de sa formation ? Quelles informations rend-elle visibles à ce sujet ? Lesquelles dissimule-t-elle ?

En regardant une montagne, on peut lire la façon dont la terre s'est plissée pour la créer. En regardant des rides, on peut lire certaines expressions du visage qu'elles ont marqué. Les cernes du tronc nous disent son âge. Les sécheresses, les incendies. /

Présence de quoi ? Présence des gestes disparus de l'artiste. Les gestes ont eu lieu : ils ont délimité des surfaces et gradé la couleur. Ces surfaces sont là, elles composent avec l'espace et elles composent l'espace. Je pense à la peinture en tant qu'acte plus qu'en tant que forme. Ce rectangle de Lascaux, dessiné sur la paroi rocheuse, a-t-il un autre sens que celui d'avoir été tracé ?

Je me pose la question des actes que Laurent Delecroix décide de faire. De ce qui l'amène là, précisément : là où il décide précisément de faire apparaître, à Valenciennes, de façon si ténue, un rectangle blanc, brillant, sur un mur blanc, mat. En léger contre-jour. Précisément.

Que fait-il exactement ? Il décide d'un protocole précis. Dont il dit que les méthodes sont empruntées à son passé dans l'industrie pharmaceutique. Il dit aussi : « *Tout doit être rangé à un poil près dans un désordre fulminant.* », citant Antonin Artaud.

Rangé dans un désordre. Cet oxymore pourrait désigner l'objet de sa recherche ? Quelle drôle de combinaison. Angles acérés et couleurs pastel. C'est aride et tendre. Il a choisi un format, une façon de passer la couleur, un nombre de surfaces, une place, ou une position, un angle, un écart.

Le protocole est-il mis en place pour que l'essentiel lui échappe ? Ce qui échappe à la méthode et relève de la caresse. Ce qui échappe au programme - c'est-à-dire à la possibilité d'être programmé - serait justement ce qui apparaît ? La catastrophe à laquelle ça échappe (la défaillance d'un outil, le tremblement, la déviation : le geste incontrôlé) ? Le protocole servirait à mettre en danger sa propre réalisation. Ouvrant la béance de tout ce qu'il n'est pas, il nous oblige à chercher ailleurs, à habiter le vide qu'il fait résonner. Est-ce qu'il s'agit de réduire la gourmandise au minimum, c'est-à-dire de préférer la fougasse à la charlotte aux fraises ?

Un protocole « *rangé à un poil près* » qui met au défi le pouvoir du peintre, pour en faire « *le non-pouvoir du peintre* »². Ce non-pouvoir donne lieu à la puissance de transformation de la peinture : le seul recouvrement, qui métamorphose la surface³. Ainsi ce sont les surfaces peintes qui viennent à notre rencontre. Elles viennent faire face à nos corps, se faire embrasser par notre regard.

Face au ciel, pourquoi s'accorde-t-on à trouver qu'un coucher de soleil est beau ? Parce qu'on n'y comprend rien ? Parce qu'on y voit l'espace infini, changeant avec la couleur ? Parce que ce qu'on voit s'échappe aussitôt vu, se dissipe et cette vision insaisissable, disparaissante, nous fascine. Une intensité qui nous suspend. Une preuve que le jour va revenir.

Cette dégradation de la couleur, ce flou, nous donne une saveur de délicatesse. La douceur d'une nuance, entre deux états.

Et qu'est-ce qui différencie la beauté troublante de la tache de lumière restée sur l'œil de celle de la beauté d'une peinture de Vincent Dulom ? Elles auraient toutes deux l'étrangeté d'un hématome ? Il a fait cela : ce rouge déposé sur une surface. Ce rouge palpite. Ce rouge ne se laisse pas saisir. Est-ce que ce rouge n'a lieu que dans mon regard ? Est-ce que ce rouge ne bat que pour moi ? Il me parle : il est celui que je vois quand je vois le sang dans mes paupières, face au grand soleil les yeux fermés. La couleur qui traverse la peau ; la couleur qui traverse. Le flux de la couleur. Cette beauté parle indistinctement à mon corps, à mon histoire. Cette beauté touche une part insaisissable de ma mémoire.

En vieillissant, je sais que je sais de moins en moins de choses. Mais je les sais plus précisément. Et j'ai compris récemment quelque chose dont je suis sûre : un mort n'est pas beau. Un mort est le contraire de la beauté. Parce qu'il n'y a personne dans ce corps. Il n'y a plus personne dedans.

Est-ce que la contemplation de ces luminosités évanescentes nous éloigne du monde ? Ou au contraire nous y introduit ? De quoi s'abstrait le peintre abstrait très concret ? De l'industrie pharmaceutique ou du désordre ?

L'abstraction s'est fondée sur des refus⁴. Elle refuse l'échelle de la représentation pour avoir lieu à l'échelle 1. L'échelle est celle du corps du peintre et du corps de la personne qui regarde. C'est ce que nous dit la branche d'araucaria (dit « *désespoir du singe* ») en voisinant avec les peintures, nous faisant passer de l'abstraction à l'installation. Associant la trivialité des meubles IKEA au sublime des apparitions de couleurs, Laurent Delecroix dessine l'amplitude des possibles et des choix. Il désigne peut-être ce grand écart dont chaque être humain est capable. Du plus dur au plus doux. Dont chacun.e est chaque jour responsable. ▲

1- Chanson écrite par Marguerite Duras sur une musique de Carlos d'Alessio, 1976.

2- Citation de Laurent Delecroix.

3- Patrick Chamoiseau différencie le pouvoir de la puissance dans *Que peut la littérature quand elle ne peut ?*, Éditions du Seuil, 2025

4- Éric de Chasseay nous rappelle sa dimension politique dans *La Peinture efficace*, Éditions Gallimard, 2001.



Laurent Delecroix, **3 Sigma V1**, 2025, diptyque, peinture acrylique au pinceau sur châssis fabriqués en bois, 45 x 130 cm

LA SALLE BLANCHE (et pourtant rose) DE LAURENT DELECROIX

Marc Lasseaux

Psychanalyste

Administrateur du Pôle 50° Nord - 3° Est

Co-auteur avec une dizaine d'artistes de *désir d'artiste* présenté
au Frac Grand Large, Dunkerque, en novembre 2024

Les industries informatique, pharmaceutique, agroalimentaire et les blocs opératoires dans les hôpitaux ont en commun un équipement appelé « salle blanche » d'où sont exclues la poussière et les entrées bactériologiques.

Il y a quelque chose de la salle blanche dans le travail pictural de Laurent Delecroix. Elle ne ferait pas tant exclusion de la poussière que du geste qui ne s'y fait pas remarquer. La salle blanche de Laurent Delecroix exclut par ses buts et ses protocoles la représentation, et donc toute forme de figuration, tout comme le geste, l'inscription lyrique ou ornementale du corps dans l'œuvre produite.

Autour de la cinquantaine, Laurent Delecroix sort diplômé de l'Esä en 2022. Ce qui laisse entendre qu'il a occupé une position professionnelle avant l'entrée en école d'art : spécialiste de la planification industrielle dans la high-tech de la bio-pharmacie. Selon les termes de l'artiste « une expérience du futurisme, de l'expérimental, de la recherche liée à la créativité ». Pour le psychanalyste, la question du désir singulier du sujet, d'un désir que l'artiste soutient trouve ici un effet de transformation de l'objet travail, d'un objet incorporant une expérience antérieure du travail, qu'il nous faut définir, faute d'y confondre travail avec l'emploi ou la fonction.

Le travail dans son histoire humaine, et donc son anthropologie, mobilise énergie corporelle, investissement psychique, conception et organisation. La neurologie y indique la place que tiennent les fonctions exécutives individuelles dans l'élaboration - exécution d'un travail.

Tout travail a son auteur-trice. Du point de départ (ce qui est à l'état originel, non élaboré, matériaux séparés et non encore nommés en un objet fini) au point d'arrivée, se succèdent des opérations de transformation de matériaux bruts en un produit fini, c'est-à-dire un aboutissement que l'on pourra nommer et dont les éléments disparates se retrouvent ordonnés non seulement par de la technique, mais aussi par une construction préalablement pensée, précisément une pensée créatrice sans que l'on y mette par habitude ou idéal le travail artistique comme travail résolument ou intrinsèquement créatif, en poussant un peu le jeu, un travail « créateur ».

Le travail de Laurent Delecroix articule des éléments épars qui, par la conception - organisation recherchée par l'artiste, feront un objet fini au sens où il y a un moment d'arrêt du travail entrepris. Cela ne dit pas ce qui se jouera dans les regards des spectateurs, qui, par l'abord qu'ils auront de l'objet fini, n'en finiront pas de continuer à le faire vivre au-delà du *fini* ! de l'artiste, par leurs réactions, projections, questions, un jeu qui vise à épuiser l'interprétation d'une œuvre, pour se rassurer ou se dés-angoisser de ce qu'ils voient ou croient voir, pour chasser l'énigme apparente ou lutter ce contre quoi ils viennent se cogner. Épuiser l'interprétation n'épuise pas l'œuvre qui, de son côté incontournable, infranchissable dit qu'il y a bien de la peinture, des choix de couleurs jusqu'au blanc invisible, de la toile ou de la surface peinte sans aspérité, du geste sans démonstration.

Bref, « il y a », « ça existe », mais « ça existe » à l'envers de la figuration et du sens commun; la recherche de sens, en dehors même de son objet, un symptôme du malaise dans la culture (ou civilisation) contemporaine¹.

Dans l'entretien qui suit, Laurent Delecroix livre quelques clés de son travail, de sa position artistique qui fait rupture d'avec la position professionnelle antérieure en tant que position sociale, et de l'incorporation dans son travail actuel de l'objet expérimental éprouvé antérieurement. Parmi les endroits intéressants de sa production, une forme de continuum de l'objet travail y est décelable, d'un objet artistique référé au processus plutôt qu'à la représentation, de ce qu'une pensée scientifique pourrait subvertir de l'ineffable beauté renversante d'une peinture qui s'auto-célébrerait en tant qu'elle serait sublime, géniale, admirable par ses choix d'images et de virtuosité bruyante. En un mot, ne pas se poser la question « ça représente quoi » permet d'entrer dans le travail retiré et fécond de Laurent Delecroix.

Citons deux textes qui donnent des repères :

- « *La vie en rose* » de Fabienne Grasser-Fulchéry, commissaire d'exposition et critique d'art à l'occasion de l'exposition *je ne sais quoi*, à l'H du Siège, Valenciennes, 2024.

- « *Effets de seuil* » de Mathieu Romain, historien de l'art et critique d'art à l'occasion de l'exposition *where is Brian* à la Galerie Bacqueville de Lille en 2024. ▲

1 - Freud, Sigmund. *Le malaise dans la culture*. Ré-édition 2010, Le Monde - Flammarion, 1930.



Laurent Delecroix, *Structure #2_V3*, 2022 (détail)

Dialogue avec Laurent Delecroix

— L'être Lieu, Arras, 10 décembre 2025 —

Marc Lasseaux D'où vient ton désir d'artiste ?

Laurent Delecroix Pour entrer dans ta question, j'ai pensé qu'une autre activité que mon activité précédente me ferait peut-être du bien. L'usage du corps plutôt que de la tête (les mathématiques, la gestion de projet). Je ne ressentais pas grand chose dans mon travail antérieur, si ce n'est de la satisfaction². Un confort de vie. J'avais envie d'un travail bien fait, d'utiliser les mains, j'avais une passion pour de l'artisanat d'art. J'ai le sentiment d'utiliser ce que j'ai appris, ce que j'ai vécu. Je ne mets pas de côté mon expérience professionnelle antérieure. Elle fait socle et fondation.

ML De quelle expérience professionnelle antérieure parles-tu ?

LD C'est une expérience commune, celle de la réussite professionnelle.

ML La réussite professionnelle renvoie au social. Ça ne parle pas de l'objet qui te mobilise dans ce que j'appellerai l'objet technico-scientifique.

LD J'étais spécialiste de la planification industrielle. Je travaillais avec des chercheurs, des pharmaciens, une expérience de découverte de nouvelles personnes, de compétences et d'aptitudes. J'avais l'impression de rencontrer des gens intéressants, sans « petits chefs » (l'agent de maîtrise dans l'industrie). Il y avait une expérience d'innovation, par la high-tech de la bio-pharmacie. Une expérience du futurisme, de l'expérimental, si toutefois la science participe au bien-être. De la recherche liée à la créativité.

ML Venons-en à ton travail artistique. À ce qui le définit par le « reclus » du geste, de la représentation et du « plein » de sens ou de monstration.

LD Il m'est arrivé devant une toile blanche d'avoir l'envie d'y mettre du geste.

ML Tu t'interdis cet accès au geste ?

LD Non, je ne me l'interdis pas. Même si je ne me situe pas dans le geste intuitif et figuratif, j'y ai accédé. Dans mon travail actuel, il y a des gestes, des écarts. De plus en plus, il y a des choses qui sortent du mur, ça devient des peintures sculptures : je ne m'interdis pas tout.

ML Lacan écrit interdit *inter-dit*. Donc l'inter-dit se situe entre l'autre et soi.

LD Permettre l'accès du spectateur à l'immatériel. Je parle du « temps de pause » du spectateur devant une toile. C'est un champ d'expérimentation peut-être inatteignable. La répétition du geste (oui, il y en a : peser l'eau, la peinture...) me permet de déconnecter. L'activité a ses exigences : l'acrylique sèche vite. L'endurance morale et corporelle est au rendez-vous, même si elle n'a rien à voir avec ce que j'ai connu dans ma vie professionnelle antérieure, une contrainte majeure.

ML Ton travail est-il bordé, contrôlé, préparé ?

LD Les bords donnent un champ d'investigation à mon travail. Ils offrent de la liberté, en réduisant des aléas. Dans un premier temps, je les refuse, ensuite, je les inclus, j'en fais quelque chose. L'aléa on peut le prolonger. Ce n'est pas mon choix. Dans ce contrôle, il y a du repos, du retrait, toutefois pas de radicalité (à l'inverse de l'abstraction radicale). Une fois terminé, l'objet tableau vit et je me re-situe dans mon travail. Je ne détruis pas, ne brûle pas. Pour autant, j'ai conscience d'améliorations. Je n'ai pas recours au « dégradé » de couleurs, mais aux gradés de couleurs.

ML Il y a une polysémie du signifiant « dégradé ».

LD Est-ce que ce temps de pause, avant d'être celui du spectateur, c'est le mien ? Le métier de peintre est un métier solitaire. Un temps pour soi. Pour réaliser une série, un temps important s'impose. Je le rythme de temps de pause. L'activité du peintre, c'est une super bonne fatigue, de s'être senti vivant dans son corps. Une histoire me vient : une discussion avec un aumônier des artistes. Il me demande comment je représenterais un chemin de croix. Je réponds que je ne le représenterai pas (au sens de la

2 - La satisfaction ne se confond pas avec le désir. Il occupe un espace intemporel, celui du temps long, tandis que la satisfaction s'inscrit dans le temps présent, sous la forme d'une gratification et donc d'une baisse de la tension.



Vue de l'exposition **Where is Brian ?**, galerie Bacqueville, Lille, 2024, photo : eiio studio.

figuration). Je choisirai de la couleur : rose pastel avec de la lumière.

ML La question de l'aumônier est située : c'est-à-dire qu'il parle d'un endroit, le sien. De l'Eglise catholique qui, historiquement, a construit des représentations du religieux : de Dieu, à Jésus, et aux Textes. Or, les religions sémitiques³ ne reconnaissent pas la représentation.

LD Ce qui ne se représente pas relève du sacré, mais aussi de ce qui est indicible, complexe, ici et là-bas. Ce qui ne se représente pas n'a pas d'identité géographique, pas d'identité territoriale : le ciel que l'on regarde, c'est celui d'ici, mais c'est aussi celui d'ailleurs.

ML Ya-t-il dans ton travail une chute de l'objet (peinture) : un accident, une mise à mort de la représentation ?

LD En étude aux Beaux-Arts, je disais me foutre de l'objet tableau. Ce qui m'importait, c'était de peindre. Pourtant, je ne jette pas, je n'enlève pas la toile du châssis. Je ne partage pas la mise à mort de la peinture. La mise à mort, ça me renvoie à la mort du taureau. Je n'y souscris pas. Par contre, ce qui me mobilise, consiste à subvertir de l'intérieur un objet pourvu de trop de sens. On pourrait dire « éviter la peinture de son trop de sens ». Aller chercher

l'os de la peinture et non son décorum. Il y a comme en archéologie à dégager l'objet de ce qui l'entoure, qui le masque. Un travail de mise à nu, par lequel la peinture advient.

ML Qu'en est-il de la présence de la lumière ?

LD La lumière dans ma peinture, c'est de l'ordre du rayon. Ce qui m'intéresse davantage c'est la vibration. Ça passe par des mises au point difficiles. Ce n'est pas une représentation de la lumière, mais une vibration interne. Le son et d'autres médiums y participent. C'est ce que je vais chercher. Je reviens au sacré, rejeté de l'art contemporain. L'exposition du Centre G Pompidou « Traces du sacré », c'est un point de repère. Je me suis dit : maintenant, on peut y aller. Le sacré n'est pas identifié à une église, ou une religion. Le sacré c'est plus holistique. Face au sacré, l'humilité consiste à ne pas le revendiquer. Car c'est une quête vaine. Le sacré dans mon travail, ça reste des pigments avec de l'eau.

ML Ce que tu dis du sacré avec des pigments et de l'eau me renvoie à l'approche systémique. Les auteurs qui l'ont élaborée y ont travaillé la relation à la réalité. Ils ont identifié deux réalités :
- une réalité de niveau 1 qui est descriptive. Ce qui est décrit, c'est ce qui est dicible.
- une réalité de niveau 2 qui est interprétative. Les

sentiments, affects que suscite la réalité de niveau 1. Je l'explicite en te présentant cette petite bouteille d'eau, et en t'invitant à la décrire. La décrire consiste à en indiquer, la forme, la taille, le texte et la couleur de l'étiquette sur le corps de la bouteille, peut-être son poids tel qu'indiqué sur l'étiquette. Ceci forme la réalité de niveau 1. Deuxième réalité : en te présentant la petite bouteille d'eau, tu t'écris : « l'eau préférée de Maman ! ». Une réalité interprétative, associative.

LD Vladimir Jankélévitch parle des instants furtifs. Les débuts de ma peinture ont été démonstratifs, explosifs. Progressivement, j'ai été à l'économie de ma démarche, en utilisant une seule couleur dans une démarche analytique : le poids de l'eau, celui de la peinture, la taille des pinceaux... J'ai vite fait le lien avec mon travail antérieur. Mon champ de liberté augmentait. Je me sentais bien, dans un flow, un état comme devant l'océan ou un feu de cheminée dans lesquels l'espace-temps est aboli.

ML Quels sont les effets de cette liberté acquise ?

LD La liberté que je m'étais autorisé donnait de la liberté au spectateur. Ce non bavardage continue de se construire dans mon travail actuel. L'image figurative contemporaine, c'est une image Instagram. On scroll et on passe à autre chose.

Il fut un temps où j'écartais le sublime de mon travail. Aujourd'hui, je l'assume. J'aime oublier de manger, de boire quand je travaille. L'activité m'absorbe.

ML L'art contemporain, si tenté qu'il faille se référer à ce signifiant bavard, est traversé par le discours. Une production artistique dans les arts visuels se dit aussi avec la pensée et l'écriture. Qu'en dis-tu ?

LD Dans mon travail, je me force à expliquer. Un bling-bling dont je me passerai bien. Le discours fait-il dispositif ? En fait, il n'y aurait pas besoin d'en dire beaucoup. Est-ce que je ne me fais pas suffisamment confiance ? Est-ce que je compense le fait que ma peinture n'est pas bavarde ? Finalement, si c'était à refaire j'en dirais moins pour en dire l'essentiel. Quand on présente un travail dans le genre monochrome aux Beaux-Arts, il faut être gonflé, et actionner l'intellect. C'est-à-dire le parler, le conceptualiser. Aujourd'hui, le discours sur mon travail fait partie du dispositif. Ce qui est intéressant, c'est qu'un texte portant le discours fait démarche de réflexion dans un rapport aux autres. ▲

LA FORME ET LES VALEURS

Protocole de l'émotion

Dominique Horbez

Auteur et spécialiste de Corot et des peintres de l'École d'Arras.

Arras est une ville d'art. Son nom reste encore aujourd'hui associé au groupe de peintres qui se constitue au milieu du XIX^e siècle autour de Constant Dutilleux, dont l'atelier se révèle un lieu de passage entre une tradition académique s'inspirant des maîtres anciens — on pense inévitablement à Rembrandt — et une peinture basée sur l'observation de la nature. Dutilleux emmènera inlassablement ses élèves peindre sur le motif dans la campagne arrageoise, puis en forêt de Fontainebleau, créant un pont naturel entre ce qu'on appellera plus tard l'École d'Arras et les peintres de Barbizon¹.

Dans une lettre écrite à son élève Gustave Colin un soir de novembre 1853, Dutilleux, évoquant une dernière étude d'après nature avant de retrouver son atelier pour l'hiver, partage quelques réflexions sur l'art² :
« La voix des maîtres pendant ce temps me disait avec emphase, qui : mais l'ordonnance, mais le dessin, et le rapport des lignes ! qui : mais la couleur, mais l'harmonie ! [...] De la ligne, de la forme, de la couleur, ce sont là des moyens pour arriver au but, soit ! mais à la condition que tout cela soit naturellement perdu, dissimulé, noyé, que, comme devant ma bonne nature, je n'aie pas à m'en inquiéter, à m'en soucier. »

Il résume par ailleurs cet équilibre subtil entre la précision du geste et la vision d'ensemble :
« Tout réside dans la masse et rien ne vaut que par les détails : alliance terriblement difficile et qui seule peut constituer le beau. »

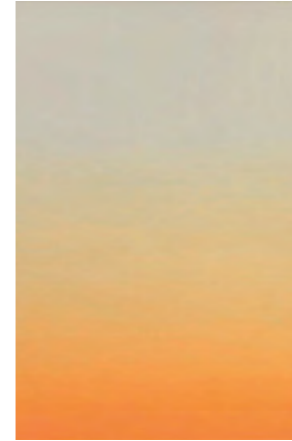
L'émulation artistique arrageoise est alors catalysée par la présence régulière de Camille Corot auprès de Constant Dutilleux, de sa famille et de ses amis, peintres, graveurs et photographes. Corot, l'un des précurseurs de la peinture sur le motif, fait lui aussi reposer son art sur l'observation de la nature et les sensations qu'elle lui procure :

« Je ne perds pas un seul instant l'émotion qui m'a saisi. Le réel est une partie de l'art ; le sentiment complète. Sur la nature, cherchez d'abord la forme ; après, les valeurs ou rapports de tons, la couleur et l'exécution, et le tout soumis au sentiment que vous avez éprouvé. »

Dans un texte rédigé vers 1860, Corot livre quelques rares réflexions sur la peinture :
« Les deux premières choses à étudier sont la forme, puis les valeurs. Ces deux choses sont pour moi les points d'appui sérieux dans l'art. La couleur et l'exécution mettent le charme dans l'œuvre. »

Cette prédominance des valeurs se ressent aussi dans son œuvre graphique. À propos de deux dessins au fusain esquissés pour ses amis en Artois, Étienne Moreau-Nélaton écrira :
« Ce n'était que du noir sur du papier blanc ; mais, grâce à la parfaite harmonie des valeurs, la magie des couleurs devenait superflue.³ »

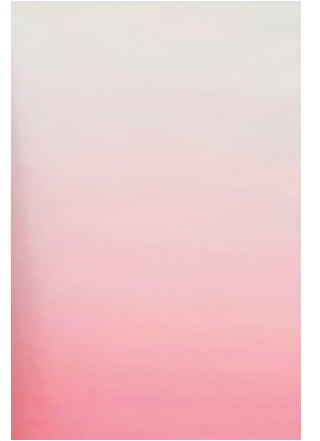
Dans ce contexte, la résidence artistique de Laurent Delecroix à Arras nous interroge sur les moteurs de la création et les protocoles associés. Corot ancre son processus créatif sur les valeurs, c'est-à-dire sur l'intensité des différents tons, davantage que sur les couleurs. Dans l'un de ses carnets, il décrit très précisément le protocole associé :
« Il m'a paru très sérieux de préparer une étude ou un tableau en commençant par indiquer les valeurs les plus vigoureuses (en supposant que la toile est blanche) et de continuer en suivant avec ordre jusqu'à la valeur la plus claire. J'établirais depuis la valeur la plus vigoureuse jusqu'à la plus claire vingt numéros. Ainsi votre étude ou tableau serait établi avec ordre. Cet ordre ne doit nullement gêner ni le dessinateur, ni le coloriste. Toujours la masse, l'ensemble, ce qui nous a frappés. Ne jamais perdre la première impression qui nous a émus. Le dessin est la première chose



Laurent Delecroix, **F_40_OR_5_V2**, 2021, peinture acrylique fluorescente au pinceau sur toile, 80 x 60 cm, (détail)



Jean-Baptiste Camille Corot, **La clairière aux arbres penchés**, vers 1870. L'une des rares aquarelles de Corot, offerte à son ami Alfred Robaut en 1872. Paris, musée du Louvre.



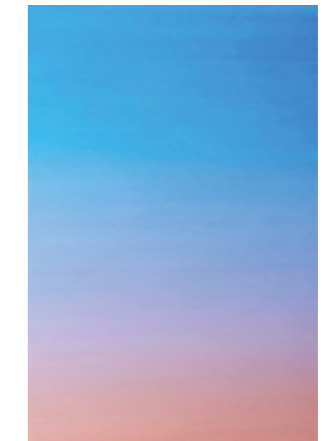
Laurent Delecroix, **F_40_VL_5_V3**, 2021, peinture acrylique fluorescente au pinceau sur toile, 80 x 60 cm, (détail)

à chercher. Ensuite, les valeurs, les rapports des formes et des valeurs. Voilà les points d'appui. Après, la couleur ; enfin, l'exécution. Voulez-vous faire une étude ou un tableau : 1° appliquez-vous à chercher la forme en conscience. Après avoir fait tous efforts d'application, passez aux valeurs. Cherchez-les avec la masse. Conscience. Un bon moyen à suivre : si votre toile est blanche, commencez par le ton le plus vigoureux. Suivez l'ordre jusqu'au ton le plus clair. »

Gustave Colin, également proche de Corot, évoque à son sujet, dans un registre musical, la mélodie des lignes, soutenue par la justesse harmonique des valeurs⁴. Il nous renseigne par ailleurs sur la technique du peintre :
« Corot n'employait ordinairement que des toiles fines montées sur des châssis à clefs. Il aimait qu'elles fussent souples et non couvertes de préparations qui les rendent parfois cassantes. Il attachait une certaine importance à ce point de départ, disait qu'il fallait d'abord, pour exécuter un bon travail, faire choix d'une bonne étoffe, la meilleure possible.

Cette toile blanche, légèrement teintée, posée sur un chevalet, Corot la palpat de sa forte main, puis, saisissant un crayon blanc, il traçait, après un instant de recueillement, avec une ampleur et une souplesse particulières, les principaux traits d'une composition qui devenait à l'instant compréhensible, et dont il ne s'écarterait presque plus pour l'enrichir de détails. » Le blanc fait ainsi figure de valeur fondamentale d'où peuvent émerger les conditions d'apparition de l'œuvre.

Le choix de la toile, sa tension sur le châssis, cette relation presque physique de l'artiste avec son support, la simplicité et la précision du geste apparaissent ainsi comme des éléments constitutifs du processus de création. Laurent Delecroix porte à l'extrême cette évolution des valeurs, en réalisant, dans un geste répété méthodiquement, non pas le mouvement du plus foncé vers le plus clair proposé par Corot, mais une gradation systématique du blanc vers la couleur : « l'image n'est plus qu'une surface colorée, une sensation pure sans référence au réel ».



Laurent Delecroix, **F_40_OR_5_V**, 2021, peinture acrylique fluorescente au pinceau sur toile, 80 x 60 cm, néons black light, photo galerie Bacqueville (détail)

1- HORBEZ Dominique, *D'Arras à Barbizon, Corot et les peintres arrageois en forêt de Fontainebleau*, Éditions AKFG, 2017.

2- COLIN Gustave, *Constant Dutilleux, sa vie, ses œuvres*, Arras, Alphonse Brissy, 1866.

3- MOREAU-NÉLATON Étienne, « L'histoire de Corot et de ses œuvres », in Alfred Robaut, *L'œuvre de Corot*, H. Floury, Paris, 1905.

4- COLIN Gustave Colin, *Corot, L'Événement*, 23 mars 1875.

« Je suis ton homme »

Protocole, rituels et gestes de l'hommage au Moyen Âge

Mélanie Dubois-Morestin

Professeure d'histoire
en CPGE, Arras.

— Je jure, moi, Ermengol, évêque, fils de Guisla, femme, qu'à partir de cette heure et à l'avenir, je ne te ferai aucun tort. —

C'est ainsi que débute le serment de fidélité que prête Ermengol au comte Guifred, dans la région de Barcelone. Ce type de formulaire permettait au Moyen Âge d'unir par une convention de vassalité deux hommes libres, dont l'un se recommandait à l'autre, dans le système féodo-vassalique.

Ces relations de vassalité sont ainsi fixées par des formules stéréotypées, qui établissent de véritables protocoles précisant les termes de l'engagement, dans des phrases qui sont presque identiques dans les différentes régions pour lesquelles on conserve des archives de ce type (Languedoc ou Flandre notamment). Ainsi, le cérémonial de l'hommage, au cours duquel un homme se met sous la protection d'un plus puissant que lui en échange de sa fidélité, se fixe peu à peu au Moyen Âge, au cours des XI^e et XII^e siècles : l'aspect formel et ritualisé de la prestation d'hommage devient véritablement majeur dans les textes qui en témoignent. Il s'agit pour les contractants d'affirmer publiquement leur engagement par le biais d'un protocole qui implique l'oralité et le geste dans la mise en scène du moment de l'hommage. C'est un code qui consiste à respecter l'honneur de chacun, dans une société où le rituel a une fonction éminemment sociale, puisqu'il est exécuté pour, et en interaction avec, des publics présents, qu'ils soient humains ou surnaturels, et dans la mesure où il implique des pratiques visuelles, auditives et sensorielles, suscitant des réactions émotionnelles.

Ainsi, ces temps d'hommage sont reconstitués selon une réelle trame narrative dans les manuscrits : de façon très vivante, les récits des cérémonies et rituels convoquent largement le champ des gestes et de l'oralité et nous permettent de reconstituer une trame de la mise en scène du serment. Dans un premier temps, le vassal jure fidélité à son seigneur : ce dernier prend les mains du vassal dans les siennes, ce qu'on appelle l'*immixtio manuum*. Il s'agit à la fois d'un rite de passage et d'intégration qui



Manuscrit du début du XIV^e siècle, Heidelberg,
Cod. Pal. Germ. 164, folio 6v.

implique, par le geste des mains, le transfert de pouvoir, en même temps qu'il autorise et fixe les relations entre les deux hommes et leurs liens de fidélité.

Dans un deuxième temps intervient le baiser de paix : c'est l'*osculum*, qui vient sceller le contrat et qui est la marque de validation de l'acte et du lien personnel qui s'établit entre les deux hommes. Enfin, et après le serment sur les saintes écritures, le seigneur donne un objet qui représente le fief (de la terre, un bâton, un morceau de bois, des gants), qui possède donc une forte charge symbolique. C'est ce que l'on peut lire par exemple dans la prestation d'hommage du chevalier Girin de Saint-Symphorien qui se reconnaît le 26 juin 1343 comme homme lige², fidèle et vassal du tout

nouveau comte de Savoie, Amédée VI. Amédée l'investit de ses biens reconnus en fief par la remise d'un bâton, ce que le texte mentionne de façon très visuelle : « *traditione cuiusdam baculi manualis in signum* ». ³

Ces gestes rituels reposent sur des pratiques sensibles particulièrement symboliques : ainsi, c'est la main droite qui est le plus couramment associée aux différentes étapes du rituel. Elle est l'élément fondamental des temps d'entrée en fidélité, mais elle est aussi celle qui est associée aux accords de paix et de réconciliation. Les gestes impliquant les mains, et notamment, donc, la main droite, sont représentatifs de la soumission acceptée par le vassal. De façon plus générale, le rituel de prestation du serment ne peut se comprendre que par cette succession de gestes qui mettent en scène l'hommage. L'exemple de Béatrix de Faucigny en 1294 est tout à fait représentatif de cette scénographie : elle fait le geste de se dévêtir de ses biens afin d'en vêtir Amédée (le comte de Savoie), en utilisant l'adverbe latin *corporaliter* ⁴, qui renvoie bien à la dimension corporelle et tactile, ritualisée dans l'hommage.

Les textes ne sont pas les seuls à renvoyer à la mise en scène de l'hommage. Certaines miniatures représentent de façon particulièrement intéressante cette multipli-

cité des gestes : elles ne sont pas seulement une représentation iconographique du serment, elles permettent une véritable narration du moment de l'hommage. Des miniatures d'un manuscrit du début du XIV^e siècle d'Heidelberg rendent compte de la succession des gestes de façon très ingénieuse⁵.

On y voit en effet l'ensemble des étapes précédemment évoquées, mais de façon simultanée, ce qui implique de la part de l'enlumineur une certaine adresse pour multiplier les bras des personnages. Ainsi, selon le sens de lecture et selon l'angle choisi par le lecteur du manuscrit, la cérémonie se dévoile de façon fragmentée, sans être jamais tout à fait perceptible dans une vision d'ensemble.

En cela, nous retrouvons bien la relation du spectateur à l'œuvre de Laurent Delecroix, *Ce que tient le rossignol*, (installation à L'être lieu, 2025), qui suppose aussi une lecture multiple de l'œuvre qui se découvre de façon nouvelle en fonction des angles d'approche. L'œuvre de Laurent Delecroix semble en mouvement tout comme la miniature du manuscrit d'Heidelberg. Dans un dispositif spatial et narratif pourtant très protocolaire, la lecture que l'on peut faire en tant que lecteur – ou spectateur, n'est donc jamais épuisée. ▲

- 1- Une riche bibliographie existe sur les rituels et les cérémonies au Moyen Âge, notamment autour des rituels de justice ou bien des rituels de paix. On peut penser ici aux travaux de Claude Gauvard et Robert Jacob (*Les rites de la justice : gestes et rituels judiciaires au Moyen Âge*, Paris, 2000), ou encore aux ouvrages de Nicolas Offenstadt (*Faire la paix au Moyen Âge, discours et gestes de paix pendant la guerre de Cent Ans*, Paris, 2007).
- 2- C'est-à-dire un homme libre qui se place sous la protection d'un seigneur et s'en remet à sa juridiction.
- 3- « En remettant un bâton comme signe »
- 4- « Physiquement ».
- 5- Cod. Pal. germ. 164.



Laurent Delecroix, *Ce que tient le rossignol*. Installation Espace Bizet - L'être lieu, 2025

« Vous prendrez bien un peu plus de thé ? »

Paradoxes du rituel chez Oscar Wilde et Lewis Carroll

Élodie Legendre

Professeure d'anglais
en CPGE, Arras.

Passage, seuil, espace de bascule et de rencontre, voilà comment Laurent Delecroix définit son œuvre, à l'image d'Oscar Wilde et de Lewis Carroll qui partagent son goût du geste « répété jusqu'à l'essentiel », à la limite du non-sens, pour être réinvesti d'une nouvelle signification.

— *Tout est pensé et pesé. Pourtant, dans cette rigueur, subsiste toujours une part de lâcher-prise, une presque-goutte qui échappe, comme pour rappeler la fragilité de toute construction.* —

Laurent Delecroix



The Importance of Being Earnest, 2025. Noël Coward Theatre.

Dans *The Importance of Being Earnest*, Cecily doit jouer le rôle de l'hôtesse parfaite et servir le thé à Gwendolen alors qu'elles pensent être fiancées au même homme. Pour illustrer la mécanique de ce rituel britannique qui s'emballe mais résiste, pendant de la « psalmodie » qu'évoque Laurent Delecroix, Wilde utilise l'épanorthose, figure qui consiste à amender ce que l'on vient de dire en visant l'extrême précision du message. Il parodie l'hypercorrection linguistique : les tournures sont alambiquées mais polies (« j'aimerais que vous ne soyez pas si attrayante ») immédiatement déconstruites par des euphémismes dévastateurs (« plus que quelconque »). Rien n'est fixé, le texte vacille : la phrase est créée dans sa perfection formelle puis désintégrée pour dénoncer le vide d'un langage conventionnel qui n'est jamais ancré dans

la vérité. Quand elles apprennent qu'elles sont fiancées au même homme, leur réflexe est de savoir qui des deux a la priorité, utilisant leur journal intime pour prouver que la demande en mariage s'est faite quelques heures avant l'autre sans jamais s'émouvoir de la duplicité du dit fiancé. La forme plutôt que le fond.

Wilde fait ici la satire d'une société qui veut sauver les apparences en dépit du malaise, comme didascalies et parallélismes créent le comique de situation (« *Se levant bien poliment/ Très poliment, se lève* »). Alors qu'elles sont prêtes à en venir aux mains et à se départir du « masque creux des bonnes manières » si cher aux Victoriens, le majordome entre à point nommé avec le thé, les forçant à reprendre leur rôle d'hôtesse et d'invitée. Les attitudes sont totalement déconnectées des intentions : les filles se regardent avec haine mais font les gestes attendus, pantomime vidée de sa substance, cachant leur joute verbale sous le masque d'une conversation sur la pluie et le beau temps, déconnectant ce qui est dit de ce qui est pensé. Le langage corporel trahit ce que « la politesse élaborée » veut cacher. La structure formelle est gardée mais le sens profond du rituel — la convivialité et le partage — a disparu : le vernis craque dans les apartés de Gwendolen et la vengeance mesquine de Cecily qui prend plaisir à noyer le thé de sa rivale dans le sucre qu'elle déteste.

On trouve ici l'influence de Lewis Carroll que Wilde admirait et qui subvertit le tea time en un moment purement absurde dans *Alice in Wonderland* tandis que le Chapelier fou, le Lièvre de Mars et le Loir ne cessent de pratiquer ce rituel dans des tasses cassées célébrant chaque jour leur « non anniversaire » car l'horloge s'est arrêtée sur 6 heures, l'heure du thé. Ici le rituel tourne à la fois paradoxalement à plein et à vide.

— *L'abstraction que je défends n'est pas froide : elle se nourrit de paradoxes. Elle est radicale mais sensible, matérielle et spirituelle.* —

Laurent Delecroix

Comme Laurent Delecroix hérite ses « protocoles précis » de son expérience pharmaceutique, Carroll tire son obsession à défier la logique de sa formation de



Alice au pays des merveilles (Alice in Wonderland), film de Tim Burton, 2010 © Walt Disney Pictures. Photo © Leah Gallo.

mathématicien à Oxford. C'est le paradoxe d'une logique dans le chaos, défendant une alternative libératrice aux conventions (sociales, linguistiques et artistiques), défiant le lecteur de penser par lui-même, de résister à la doxa. Les assauts linguistiques attaquent le fin vernis du comportement civilisé : Carroll montre la plasticité des mots, renversant les structures pour dénoncer un langage versatile, jouant sur l'arbitraire entre signifiant et signifié.

Le texte est structuré sur le contraste entre Alice et les autres : elle tente de s'accrocher à l'étiquette qu'on lui a inculquée mais se heurte à la folie ambiante de ceux qui brisent tous les codes de l'hospitalité. La fête se disloque : chacun change de place sans avoir bu ou mangé tandis que la vaisselle s'accumule. Le décor est même franchement apocalyptique dans l'adaptation de Burton. Au lieu du thé, on lui sert des provocations. Toutes les conventions de conversation sont abolies mais Alice parvient paradoxalement à s'en enrichir car elle s'adapte à son public dont elle adopte les codes petit à petit. Elle grandit sous nos yeux.

Dans le monde à l'envers de Wonderland différentes règles s'appliquent pour démontrer que les conventions sont simplement des rituels socioculturels arbitrairement suivis : ce qui est absurde pour l'un devient logique pour l'autre, les énigmes n'existent pas pour être résolues, dire ce que l'on pense ne signifie pas penser ce que l'on dit. Le temps n'est pas universel mais subjectif, erratique. Ni lui ni le monde ne tourne contrairement aux invités du tea time qui « tuent » littéralement le temps comme le rappelle le Chapelier.

Alors qu'il illustre une nouvelle édition du texte en 1969, Salvador Dalí s'en inspire et défie cette même logique pour échapper au réel pour « Mad Tea Party » : le temps se fait montre molle et non plus implacable. L'arbre transperce la montre qui contient théière et tasses pour marquer le triomphe de Wonderland. La fête est « folle » mais ce joyeux chaos est la clé de l'épanouissement.

— *Mon ambition n'est pas d'imposer une interprétation, mais de créer les conditions d'une rencontre. Plus qu'un langage, c'est une respiration. Plus qu'une image, c'est une expérience à vivre.* —

Laurent Delecroix



Salvador Dalí, *Mad Tea Party*, 1969. Issu de la suite d'illustrations pour *Alice's Adventures in Wonderland* de Lewis Carroll. Héliogravure originale sur papier. © Salvador Dalí, Fundació Gala-Salvador Dalí / ADAGP, Paris.



Il faut trouver de l'ordre dans des rituels apparemment absurdes: manger un bout de champignon pour grandir, boire une fiole pour rapetisser et enfin passer la porte qui mène au jardin merveilleux mais cela ne fonctionne qu'à partir du moment où Alice les comprend, pas quand elle les suit aveuglement. Il faut tracer sa propre route. « *Soyez vous-mêmes, tous les autres sont déjà pris* », aurait dit Wilde. Le langage doit exister pour lui-même, pour sa beauté, sans injonction utilitaire de communication à rebours de la productivité victorienne. La mad tea party est figée dans le temps sans souci de finalité autre que l'épanouissement.

« *Dis ce que tu penses* » conseille le Lièvre à Alice, l'invitant à profiter de la liberté d'énoncer publiquement ce qui lui importe. Le rituel ne doit pas être aboli mais déconstruit et réinventé pour se libérer des contraintes de l'éducation socio-culturelle. Alice mesure l'impact des mots et la relativité du langage, se fait créative et non docile, troquant l'obéissance pour la fantaisie. Passée la déstabilisation initiale, elle triomphe de ce rite de passage et peut reprendre son parcours initiatique. Comme le spectateur des œuvres de Laurent Delecroix, Alice n'a pas à « comprendre » mais « à se confronter par ses propres sens » aux plus folles situations avec cette confiance absolue que seuls les rêveurs possèdent. ▲

Laurent Delecroix, *Schizochromie # 9_V1, 2022*

**Installation, peintures (2019-2022),
peinture acrylique fluorescente au pinceau,
néon black light, divers formats**

Dans l'obscurité, des surfaces s'allument. Alignées le long du mur, elles semblent flotter comme des écrans silencieux. Leurs dégradés, verts, bleus, orangés, ne brillent pas : ils émergent. La lumière noire réveille ce qui, le jour, demeure presque muet.

La fluorescence agit comme une révélation. Le blanc se trouble, devient couleur. La monochromie se fissure et laisse place à une polychromie instable, née de la nuit elle-même.

En s'approchant, le geste apparaît. Sous la lumière ultraviolette, les coups de pinceau ressurgissent comme une radiographie de la peinture. Ce qui était lissé redevient matière, vibration, accident.

L'installation ouvre un espace de bascule : entre diurne et nocturne, surface et apparition, peinture et écran. Le regard croit reconnaître des technologies familières, mais il ne rencontre qu'une lumière primitive, presque archaïque.

Schizochromie n'est pas une multiplication des couleurs, mais leur dédoublement. Ce qui semblait unifié se scinde. Ce qui se perd dans l'ombre se donne à nouveau, autrement.

AU-DELÀ DU REGARD

Le protocole du sensible

Rébecca Courco

Étudiante en hypokhâgne,
option art.

Les personnes aveugles ou malvoyantes se trouvent souvent en marge de l'expérience esthétique, incapables de saisir pleinement des œuvres conçues pour l'œil. Évoquer le « protocole du sensible » revient à interroger son accessibilité. Si l'artiste insuffle une intention, l'œuvre n'existe réellement qu'à travers la perception du spectateur. Or, cette perception varie selon les individus. Certains souffrent de troubles qui les privent de certains sens ou les affectent. Ainsi, les aveugles ou malvoyants ne peuvent jouir d'un discernement visuel total des œuvres, car l'art, historiquement dominé par la vision, exclut de facto ceux qui en sont privés. Ce constat, relevé sous le nom d'oculocentrisme, pousse certains artistes à repenser le protocole de création et à placer la cécité au cœur de l'expérience artistique.

La série **Portraits Braille** de Patrick Tosani offre une réponse singulière à cette question. Chaque photographie montre un visage flouté : ses traits sont indiscernables dans un sfumato de couleurs, rendant l'identification impossible. Pourtant, sur ces tirages de grand format (1,30 x 1 m), l'artiste superpose un texte en relief Braille.

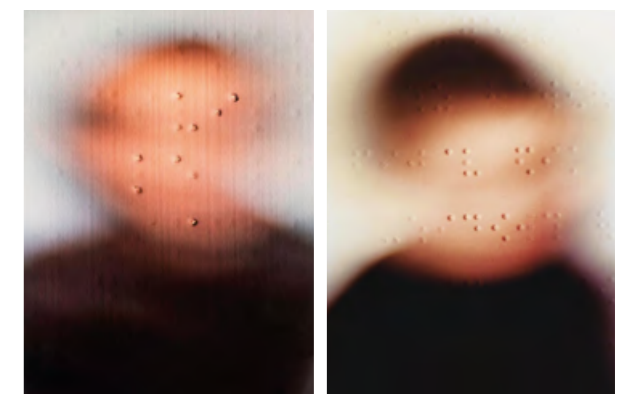
Comme il l'indique dans une interview de 1997, il recherche « *l'isolement des objets par le cadrage, la mise en œuvre des constituants de l'image, l'amplification du regard par l'agrandissement, la précision des points de vue, [qui] sont les conditions nécessaires pour révéler la potentialité descriptive d'une chose* ». Le protocole inverse la hiérarchie habituelle : le visage devient accessible au non-voyant par le toucher, tandis que le voyant se heurte au flou.

Tosani parle d'une « **suggestion de toucher avec les yeux par le transfert de la photographie (...) la projection d'un portrait diffus sur une page d'écriture Braille** ». Le regard devient tactile : le voyant tente de toucher l'image floue, l'aveugle « voit » le texte du bout des doigts. Vue et toucher convergent vers une nouvelle esthétique, compensant la privation sensorielle. L'altérité de la perception est intégrée au protocole : chacun bénéficie d'une expérience artistique différente mais équivalente. Les Portraits Braille permettent ainsi de toucher avec les yeux et de voir avec les mains, modulant la perception et l'expérience sensible.

La cécité ne doit pas être considérée comme un manque, mais comme un nouveau protocole du sensible, que l'on peut rapprocher du travail de Laurent Delecroix. Ses œuvres, oculocentrées, jouent sur la perception visuelle et sensible : ses monochromes peuvent sembler inaccessibles au spectateur aveugle ou malvoyant. Certaines, comme l'installation **Schizochromie**, pourraient, grâce au jeu sur la luminosité, devenir perceptibles pour certains spectateurs souffrant d'une privation sensorielle, mais ce n'est pas le cas de l'ensemble de son travail.

Le contraste entre Tosani et Delecroix illustre la diversité du protocole du sensible. Tosani base son protocole sur l'accessibilité et l'altérité de la perception, tandis que Delecroix l'articule dans la réalisation elle-même, perfectionnant ses monochromes pour que l'exception ne soit jamais visible. Au final, le protocole se traduit surtout par la perception sensible que les œuvres induisent chez le spectateur.

Ainsi, bien que la sensibilité reste subjective, des artistes comme Tosani et Delecroix montrent que l'art peut dépasser la suprématie du visuel et explorer d'autres expériences sensorielles. Le toucher n'est qu'un exemple : certaines œuvres sollicitent l'ouïe, l'odorat ou le goût. L'art contemporain ne se limite pas à l'inclusion : il élargit le spectre perceptif pour tous. ▲



Patrick Tosani, **Portrait n°9** et **Portrait n°13**, 1985 Photographies couleur, Type C 130 x 100 cm. Dépôt du Centre national des arts plastiques.

UN TEMPLE POUR L'OUÏE

Ce que tient le rossignol

Elise Gillon-Bavaro

Professeure de lettres classiques
en CPGE, Arras.

*Lors s'éleva un arbre. Ô pure élévation !
Ô, c'est Orphée qui chante ! Ô grand arbre en l'oreille !
Et tout se tut. Mais cependant ce tu lui-même
fut commencement neuf, signe et métamorphose.*

*De la claire forêt comme dissoute advinrent
hors du gîte et du nid des bêtes de silence ;
et lors il s'avéra que c'était non la ruse
et non la peur qui les rendaient si silencieuses,*

*mais l'écoute. En leurs cœurs, rugir, hurler, bramer
parut petit. Et là où n'existait qu'à peine
une cabane, afin d'accueillir cette chose,*

*un pauvre abri dû au désir le plus obscur,
avec une entrée aux chambranles tout branlants,
tu leur fis naître alors des temples dans l'ouïe.*

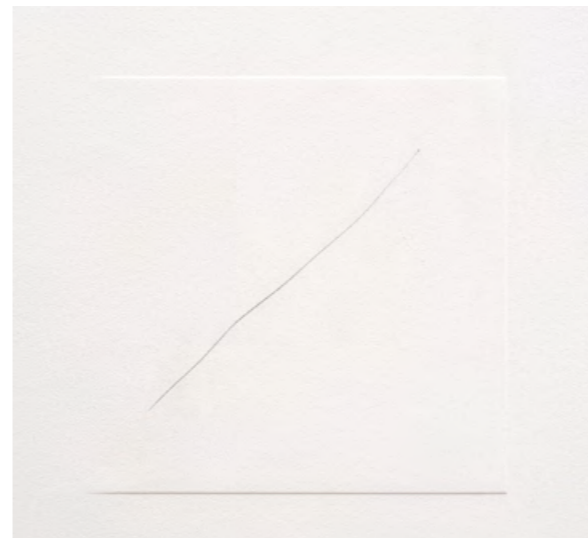
Rainer Maria Rilke, **Premier sonnet à Orphée**, 1922



Félix DUBAN (1797, Paris – 1870, Bordeaux)
Paestum, l'intérieur du temple de Neptune
Lavis d'encre brune sur traits de crayon 15,5 x 11 cm.

Ce que tient le rossignol, la structure érigée par Laurent Delecroix dans l'espace Bizet de la Cité scolaire Gambetta-Carnot, arbore un modeste araucaria : si ce dernier m'évoque l'arbre lyrique d'Orphée, c'est surtout parce que l'installation dans son ensemble délimite pour l'art un territoire sacré, où est censée advenir une expérience esthétique hors du champ profane. Usagère habituelle des lieux, j'ai vu peu à peu circonscrire une aire soustraite au fonctionnement scolaire quotidien : l'accrochage d'œuvres antérieures rappelle un musée miniature mais leur disposition, qui en masque certaines plus qu'elle ne les expose et joue sur l'occultation et la révélation via une trappe de visite, suggère une manifestation du sacré plus mystique que le simple « temple de l'art » muséal. L'artiste a plus d'une fois défini sa pratique comme un « rituel » et cette dimension quasi religieuse renvoie les protocoles mis en jeu aux sources les plus archaïques de la sacralité spatiale.

Mes yeux d'antiquisante ont d'abord perçu l'installation de Laurent Delecroix comme un temple élevé au sein de l'espace Bizet : non point un temple tel que le bâtissaient les anciens Grecs, clos de murs et bariolé de scènes peintes, mais une version épurée des ruines exaltées par les époques classique puis romantique. La verticalité rythmique des ossatures métalliques, la transparence de la structure qui se laisse traverser du regard dessinent l'image de ces colonnades blanches qui, pour beaucoup, symbolisent le monde antique – à tel point qu'un péplum utilise comme décor les vestiges du **Temple de Poséidon à Paestum**, comme si les Anciens vivaient au milieu des décombres de leur propre univers¹. La sacralité historique de ces espaces n'est pas à l'abri de profanations modernes, comme celle de Lord Byron qui laissa son nom inscrit sur le temple du cap Sounion, ou celle du passant de Carnot qui adorna d'une diagonale hésitante le carré blanc sur fond blanc de Laurent Delecroix.



Laurent Delecroix, **F_1,8_KN_0,9_CL_V3,4**, 2025, réalisation in situ, moulage, enduit, peinture acrylique.

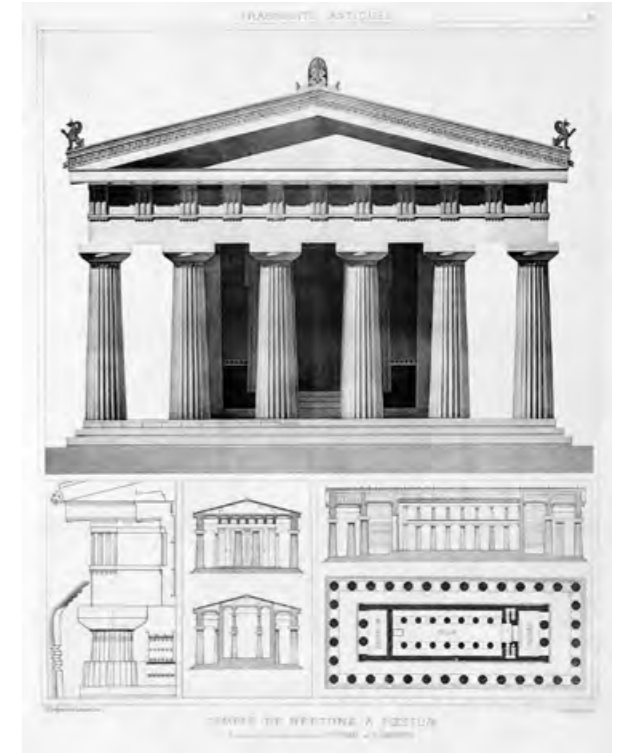
Ce dernier geste, intégré à l'œuvre comme collaboration du public, a suscité chez certains familiers de Bizet une forme de surprise ou d'indignation : la trace de crayon a pu être ressentie comme une offense sacrilège à l'art, venue entacher un monument qui se présente comme un sanctuaire intouchable, impénétrable.

La sacralité du lieu délimité par l'installation se matérialise d'abord dans la vie courante, hors des événements festifs qui rompent la quotidienneté, par le ruban de chantier qui en interdit l'accès au tout-venant : le profane, au sens étymologique, est celui qui reste *pro fano*, devant le sanctuaire, à l'extérieur du temple ; le sacré, au rebours, est le domaine réservé des prêtres et de la spiritualité, séparé des contingences ordinaires.

Ce ruban joue avant tout un rôle symbolique, puisqu'il n'empêche pas physiquement l'entrée dans la structure et que j'ai pu constater que personne ne s'y aventurerait non plus en son absence : lors des portes ouvertes de l'établissement, une foule serrée parcourait l'espace Bizet, mais le flot des visiteurs s'arrêtait magiquement aux montants de l'installation. Celle-ci fonctionne donc par elle-même comme cadre de séparation d'un espace hors du commun. Cela pourrait s'expliquer par l'absence de point d'accès défini – le lieu est ouvert mais, à la différence des temples antiques, il ne possède pas de porte ni de seuil –, tout autant que par l'incongruité de son aménagement : la plante, les cloisons, la trappe d'accès renvoient à un habitat, cependant leur organisation déroutante n'est pas déterminée par les nécessités de l'existence mortelle. Les modalités de circulation intérieure sont inversées par rapport à une maison ou un appartement, puisqu'on ne trouve pas entre les pièces d'ouverture au milieu des murs, mais des cloisons au centre d'espaces vides qui forment comme un péristyle autour du lieu.

La ressemblance avec un temple grec ne relève donc pas d'une apparence fortuite, mais s'inscrit dans la logique de l'architecture sacrée : construire la demeure d'une divinité. La succession d'espaces intérieurs reproduit ainsi fidèlement le parcours initiatique qui conduit, dans le temple grec, du *pronaos* (antichambre du dieu) au *naos* (lieu de la statue divine), avec parfois encore une chambre interdite, l'*adyton* où se tient l'oracle du dieu, ou une pièce accessible par l'arrière, l'*opisthodomos*. La description du temple de Jérusalem, aux chapitres 6 et 7

du *Premier Livre des Rois*, énumère aussi une suite d'espaces de plus en plus sacrés, portique d'entrée, sanctuaire, puis saint des saints : comme chez les Grecs, seuls les prêtres pénètrent dans le sanctuaire, qui est le lieu de manifestations divines ; dans la littérature judéo-chrétienne, Zacharie y reçoit notamment l'annonce de la naissance de son fils Jean le Baptiste, qui le laisse muet². Cependant, le judaïsme se distingue des religions environnantes par l'absence de représentation figurative de la divinité : pas de statue à Jérusalem.



Temple de Neptune à Paestum, Labrousse Henri, 1828.

Le templum, lieu de manifestation divine

La conception du sanctuaire comme lieu de révélation, peuplé ou non de représentations divines, est inhérente à l'origine du mot « temple » : chez les Romains, héritiers des pratiques divinatoires étrusques, le *templum* est l'espace circonscrit dans le ciel par le *lituus*, le bâton recourbé de l'augure, pour interpréter la volonté des dieux en observant les oiseaux. La *contemplation* appartient à la même famille étymologique. Pour prendre les auspices, le prêtre découpe d'un geste rituel un espace où l'oracle divin pourra se manifester à lui de manière sensible.

Les espaces sacrés ne sont donc pas toujours bâtis dans l'Antiquité : il peut s'agir aussi de lieux naturels consacrés à une divinité, comme des bois sacrés. Leur caractère divin est alors censé s'exprimer par une faune et une flore particulières. Dans *Ceïpe à Colone*, Sophocle met ainsi cette remarque dans la bouche d'Antigone arrivant au sanctuaire des Euménides : « Ici, nous nous trouvons dans un lieu consacré. On ne peut s'y tromper : il abonde en lauriers, en oliviers, en vignes, et sous ce feuillage, un monde ailé de rossignols fait entendre un concert de chants. »³ Aucun bâtiment n'est mentionné : l'espace sacré est défini par la végétation et par l'ambiance sonore qu'elle abrite. De même, Laurent Delecroix déclare que son rossignol, qui n'a plus de l'oiseau que la voix aiguë et chantante, unifie l'ensemble de son installation comme « axe invisible de la narration ».

La voix de fin silence

La révélation artistique tient donc pour le plasticien à **ce chant du rossignol**, « fil d'air » insaisissable qualifié de « presque intérieur », « souffle tenu » dont l'audition « éclaire silencieusement » l'œuvre. Le paradoxe d'une voix qui serait en même temps silence appartient au discours mystique : rien d'étonnant chez un artiste qui réfère son geste à la psalmodie du moine. La démarche entière de Laurent Delecroix, son orientation minimaliste, relève d'une ascèse qui consiste à pratiquer la privation sensorielle pour laisser advenir une autre forme de sensible, faire silence pour se mettre à l'écoute. Aux origines de ces pratiques, la figure de l'ermite est incarnée par le personnage d'Élie le Tishbite, dans le *Premier Livre des Rois* : après avoir défait les prophètes de Baal au mont Carmel⁴, le prophète se réfugie dans une grotte du mont Horeb, la montagne sacrée où Moïse aurait reçu la révélation divine.

Le Seigneur dit : "Sors et tiens-toi sur la montagne, devant le Seigneur ; voici, le Seigneur va passer." Il y eut devant le Seigneur un vent fort et puissant qui érodait les montagnes et fracassait les rochers ; le Seigneur n'était

pas dans le vent. Après le vent, il y eut un tremblement de terre ; le Seigneur n'était pas dans le tremblement de terre. Après le tremblement de terre, il y eut un feu ; le Seigneur n'était pas dans le feu. Et après le feu une voix de fin silence. Alors, en l'entendant, Élie se voila le visage avec son manteau ; il sortit et se tint à l'entrée de la caverne. »⁵

Élie reconnaît la présence de la divinité à la « voix de fin silence », *qol dmama daka*, דְקֹל דְמָמָה דָכָא, une expression parfois traduite par « un doux et subtil murmure »⁶ ou « un calme, une voix ténue »⁷ : ce passage laisse entendre que les révélations fondamentales n'adviennent généralement pas de manière fracassante, mais dans « le bruit d'un souffle léger »⁸ et l'attention extrême aux voix les plus ténues, au chant du rossignol. ▲

1- *Jason and the Argonauts*, film américano-britannique de Don Chaffey, 1963.
2- *Évangile de Luc* 1, 8-22.
3- Traduction Paul Mazon, v. 16-18 : χώρος δ' ὁδ' ἱερός, ὡς ἀπεικάσαι, βρύων / δάφνης, ἐλαίας, ἀμπέλου · πυκνόπτεροι / δ' εἶσω κατ' αὐτὸν εὐστομοῦσ' ἀηδόνες.
4- I Rois 18, 20-40.
5- I Rois 19, 11-13. Traduction Œcuménique Biblique, 2010.
6- Traduction du Rabbinate, 1899.
7- Traduction Nouvelle Bible Segond, 2002.
8- Traduction Parole de vie, 2000.



Laurent Delecroix, **Le rossignol** (détail)



Ce que tient le rossignol

Laurent Delecroix, novembre 2025, installation à L'être lieu

F_1,8_KN_0,9_CL_V3,4, 2025, réalisation *in situ*, moulage, enduit, peinture acrylique.

Romantic, 2024, peinture acrylique au pinceau sur toile, bouteille de plongée, air oxygène, porte- vents, rossignol d'orgue, dimensions peinture : 62 x 52,5 cm.

Araucaria araucana, 2024.

Connector, 2024, trappe de visite en aluminium, feuille de plâtre, peinture acrylique au pinceau, 30 x 30 cm.

2 Sigma V2, 2024, diptyque, peinture acrylique au pinceau sur châssis aluminium/bois, 220 x 136 cm x 2 pièces.



L'ABBAYE SAINT-VAAST

À l'écoute des rémanences du passé

Véronique Beirnaert-Mary

Directrice des médiathèques et du musée,
conservatrice du Musée des Beaux-Arts d'Arras.

À Arras, un musée et une bibliothèque ont été installés dans une ancienne abbaye. Chacune de ces trois entités constitue un lieu de mémoire, un monument, au sens latin du terme *monumentum* (de *monere* au sens de « avertir, rappeler »)¹, elles recèlent des traces du passé. Néanmoins, du fait du chantier de restauration de l'abbaye, ces signes sont aujourd'hui masqués. Le monument est pris dans une gangue d'échafaudages, les œuvres sont à l'abri dans des réserves hermétiques et les ouvrages précieux rejoindront bientôt les rayonnages sécurisés des nouvelles archives départementales.

En dehors de la médiathèque qui reste ouverte au public, alors que les compagnons s'agitent sur les toits et les façades, le vide s'est emparé de l'espace. Pour autant, quand on a la chance d'arpenter ces galeries, comme nous l'avons fait avec Laurent Delecroix, tout vibre des rémanences du passé. Persistances d'un passé récent : un projecteur dont le rayon de lumière est dirigé sur une œuvre décrochée, le cartel des anges de Saudemont toujours fixé sur la vitrine vide, une caisse de transport d'œuvre abandonnée. Persistances d'un passé traumatique : comprendre que les caves de l'abbaye ont servi de refuge pendant la Première Guerre mondiale, saisir que sous ses allures de construction classique, le bâtiment est une structure moderne de béton, découvrir des œuvres du musée qui ont été sauvées des flammes de l'incendie fatal des 5 et 6 juillet 1915. Persistances du passé originel des lieux : une abbaye bénédictine créée au VI^e siècle et reconstruite au XVIII^e siècle : envisager que le manuscrit de la Bible de Saint-Vaast est le seul incunable de la bibliothèque des bénédictins qui soit parvenu jusqu'à nous, apercevoir les fours anciens dans les caves, imaginer la crypte de saint-Vaast sous le sol de la cour du puits. En somme, il s'agit d'un lieu qui invite en permanence à se souvenir.

À Saint-Vaast, depuis la Révolution française, la construction qui est à l'œuvre est celle d'un monument qui « pour ceux qui l'édifient comme pour ceux qui en reçoivent les avertissements, le monument est une défense contre le traumatisme de l'existence, un dispositif de sécurité »². Ainsi, si dans les années qui ont suivi la Révolution, le but premier du district était de contribuer à l'éducation des citoyens quand il nomma un commissaire bibliographe et un conservateur pour trier, inventorier et sélectionner respectivement les ouvrages et les œuvres qui constitueraient le premier fonds d'une bibliothèque



Galerie de la cour du cloître au lendemain de l'incendie de l'abbaye Saint-Vaast, 9 août 1915, service photographique de l'armée.

et d'un musée³, il s'agissait aussi, déjà, d'une œuvre patrimoniale. En effet, quand Doncre (1743-1820)⁴, peintre arrageois nommé pour constituer la première collection du musée à partir des saisies entreposées à Saint-Vaast, choisit par exemple de garder le *Saint François* de Rubens ou le *Saint Matthieu* de Vignon, il s'agissait bien sûr de chefs-d'œuvre indiscutables, mais au-delà, ils invitaient à se remémorer la puissance des maisons religieuses arrageoises au XVII^e siècle quand elles se faisaient les commanditaires d'artistes talentueux.

Le tournant majeur de la métamorphose de l'abbaye Saint-Vaast en un monument insigne est la Première Guerre mondiale, à la fois par sa destruction et sa reconstruction. Ainsi, par nécessité, sans s'être préparés, sans conscience de ce qui était à l'œuvre, quelques très courageux se sont-ils jetés dans les galeries pour mettre à l'abri les œuvres du musée et les collections de la bibliothèque. Le 17 juillet 1915, quelques jours après le



bombardement de l'abbaye, Victor Leroy (1856-1922), resté sur place, s'adresse ainsi à Alice Advielle (1842-1924), conservateur du musée, réfugié à Montreuil-sur-Mer :

" Cher Monsieur Advielle, Un seul mot : désastre complet. Musée, bibliothèque, archives, cathédrale, académie, chambre de commerce, tout anéanti. Musée et Saint-Vaast incendiés complètement ainsi que les archives municipales, je suis atterré. J'ai fait l'impossible pour sauver de nombreuses toiles avec 2 ou 3 personnes dévouées mais l'incendie montait avec une telle intensité qu'il était impossible d'approcher. Le plomb coulait des toits [sic] tous les escaliers détruits, quelques caves effondrées. Cathédrale en partie démolie (sauvé le Bellegambe et les objets les plus précieux). Que de sacrifices j'ai supportés en voyant gagner de pièce en pièce toutes nos galeries. Les bombes tombaient continuellement mais en ces moments on y pense peu. "



Mise en réserve du May de 1672, Michel Corneille le Jeune, *La Vocation de Saint Pierre et Saint André*, en décembre 2024 à l'abbaye Saint-Vaast, Arras

Est-ce tristesse, rage ou fatigue ? Il me semble qu'il me faudrait pleurer pour être soulagé. Le coup est terrible pour notre ville. Nous sommes, je crois, voués à une destruction complète. Une énorme quantité de monde a quitté la ville. Les tableaux sauvés sont provisoirement dans la cour couverte de Saint Joseph, endroit très exposé. Aussitôt que possible je reprendrai une cave du musée pour ranger ce que nous avons pu sauver. En attendant je réclame un agent en permanence pour surveiller. Amitiés⁵."

Dans un autre courrier adressé au conservateur quelques jours auparavant, Victor Leroy illustre très justement le rôle de l'abbaye pour les Arrageois : « *Maintenant il est trop tard : le beffroi était le cœur d'Arras, le palais avec les souvenirs et les archives en était l'âme à tous deux. Comme à de chers disparus, il nous reste à envoyer un pénible et suprême adieu.* »⁶

Malgré le désespoir, Victor Leroy retrouve dans les mois qui suivent assez de forces pour se remettre au travail. Il a alors l'intelligence de s'appuyer sur Fernand Sabatté (1874-1940), peintre, qui, mobilisé, met en place à Arras un système inédit de sauvetage des œuvres, dont déplacer, protéger, inventorier sont les maîtres mots. Le service français de protection et d'évacuation des monuments et œuvres d'art de la zone des armées dès 1914, et jusqu'en 1919⁷, basé notamment à Arras, va initier une nouvelle dimension dans la conservation des œuvres d'art, celle de la gestion de crise. Aujourd'hui encore, ce sont ces protocoles qui sont appliqués dans les plans de sauvegarde des biens culturels mis en place dans les musées et les fonds anciens des bibliothèques.

Par exemple, pour le transport des pastels de Quentin de La Tour, il imagine un dispositif permettant leur transport : « *chaque caisse se trouvait ainsi isolée et noyée au milieu d'un véritable coffrage tout à la fois solide et élastique. Dans la voiture, on ne ressentait aucun choc, aucun cahot.* »⁸ Comme des soldats tombés au combat, les œuvres sont arrachées au champ de bataille et sont soignées à l'arrière.



Les magasins de la bibliothèque Saint-Vaast dessinés par Pierre Paquet

Après la guerre, Pierre Paquet, architecte en chef des monuments historiques, est investi de la mission immense de coordonner la reconstruction de la ville d'Arras dévastée, y compris l'abbaye Saint-Vaast. Collectant tous les besoins de la ville pour les locaux de l'abbaye qui représentent quelques 20 000 m² exploitables en plein cœur de la ville, il se lance dans un programme architectural inédit : reconstruire un musée, une bibliothèque, une chambre de commerce, un bureau de poste et pourquoi pas un tribunal. En outre, conscient de la mission patri-



Pieter Boel, **Les animaux sortis de l'arche**, huile sur toile, 17^{ème} siècle, collection du musée des Beaux-Arts d'Arras, avant restauration.

moniale qui est la sienne, il invente des signes capables d'invoquer le passé religieux des lieux. Ainsi, combine-t-il à une galerie pouvant accueillir les grands formats de peinture, correspondant au nouvel usage de musée, un réfectoire des moines ou encore une clôture monastique.

De nos jours, nous perpétons cette construction du monument. En effet, le musée et le fonds patrimonial de la bibliothèque sont notamment des conservatoires qui permettent de protéger et transmettre des artefacts (œuvres d'art, manuscrits, archives, imprimés) qui constituent notre patrimoine collectif. L'ICOM définit le musée comme « *une institution permanente, à but non lucratif et au service de la société, qui se consacre à la recherche, la collecte, la conservation, l'interprétation et l'exposition du patrimoine matériel et immatériel [...]* »⁹.

C'est pourquoi à Arras comme dans de nombreux musées, la conservation préventive est la démarche qui, au quotidien, favorise la pérennité des œuvres au travers de nombreuses actions comme le contrôle du climat. Mais lorsqu'un sinistre se produit lors d'un mouvement pour un prêt, par exemple, ou parce que les conditions climatiques évoluent brusquement et que l'œuvre en souffre, il est nécessaire d'agir. Dans la conservation-restauration, un double mouvement est à l'œuvre. Le premier est la stabilisation des œuvres qui commencent à être endommagées. Il s'agit d'abord de stopper les dégradations. Par exemple, pour arrêter un soulèvement, un papier japon peut être posé sur une partie de l'œuvre voire sur son ensemble en attente d'une intervention de restauration. Ainsi, l'œuvre est masquée, elle peut même

disparaître. De même, le conditionnement des œuvres pour leur transport consiste en l'emballage, l'enveloppement des pièces pour les protéger : intissé, film, mousse, carton, bois. Au-delà, le moyen le plus sûr de protéger les œuvres des vols pendant un transport est de les rendre les plus discrètes possibles.

Les animaux sortant de l'arche

C'est dans ce temps d'attente que Laurent Delecroix propose de venir comme en incise dans l'histoire d'une œuvre. Il s'agit d'un tableau du XVII^e siècle, **Les animaux sortant de l'arche**, de Pieter Boel (1622-1674), peintre flamand, qui a été donné en 1937 par Madame Sophie de Salemfels.

Cette huile sur toile, dont on sait peu de chose, représente un sujet biblique. Mais c'est surtout ici le plaisir du peintre naturaliste qui s'exprime à travers le panel d'espèces animales qu'il a choisies de représenter. Au regard de la date du don du tableau au musée, il semble que cette acquisition fasse partie de celles réalisées pour reconstruire les collections après la Première Guerre mondiale. Cette pièce n'est plus exposée depuis au moins vingt ans. Son état ne permettait sans doute plus de la présenter au public. La couche picturale du tableau se soulevant en de multiples endroits, des papiers japon ont été posés afin de la stabiliser. Aujourd'hui, cette couche de papier protectrice censée figer l'œuvre, évolue pourtant avec elle. Cachée dans les réserves, dissimulée sous sa protection de papier, l'œuvre est invisible pour le public.



Papier japonais appliqué sur la peinture, en attente d'une restauration. Technique de protection de surface (facing).

Ces mesures prises pour préserver l'intégrité de l'œuvre nous en donnent néanmoins une perception tronquée. Datant de la fin des années 2000, ce traitement d'urgence, a priori transitoire, s'est installé et aujourd'hui fait partie intégrante de la pièce que Laurent Delecroix souhaite faire entrer en miroir avec sa démarche de création. De même, en intervenant à travers l'insertion d'une nouvelle strate à l'œuvre de Boel, par cette mise en avant de la couche protectrice, Laurent Delecroix remet cette pièce des collections en mouvement. La toile est à nouveau objet de création et est ainsi révélée au regard du public. Il ne s'agit pas d'une restauration de la perception de l'œuvre mais plutôt d'un écart invitant à regarder nos protocoles d'intervention au-delà de leur fonctionnalité première. Ainsi, l'œuvre nous apparaît révélée, bien présente.

Au lendemain de l'exposition à L'être lieu, **Les animaux sortant de l'arche**, retrouvera les réserves du musée. La toile fera l'objet d'une restauration avant son installa-

tion dans les futurs parcours de visite du musée restauré. Ainsi, l'œuvre aura fait l'objet d'opérations curatives au cours desquelles les restaurateurs viennent révéler les œuvres en retirant les protections, les couches de vernis jaunies, les repeints disgracieux. Grâce à des protocoles rigoureux, les professionnels de la restauration redonnent aussi vie aux œuvres.

L'impératif de l'imprescriptibilité des collections des Musées de France, nous enjoint, nous professionnels du patrimoine, comme nos prédécesseurs à entourer les œuvres de tous les soins nécessaires à leur conservation pérenne. Alors nous appliquons les protocoles, nous respectons le code du patrimoine tout en, au détour d'une galerie vide, prenant le temps d'observer la monumentalité des lieux qui, dans notre course quotidienne, nous interpelle et nous invite à observer les traces des œuvres choisies pour la première fois par Dominique Doncre, sauvées par Victor Leroy et installées dans les galeries par les conservateurs qui nous ont précédés. ▲

1- Choay F., (1992), L'allégorie du patrimoine, Seuil. p.14.

2- ibid. p.15.

3- L'abbaye Saint-Vaast dans la tourmente de la Grande Guerre : exposition présentée au Musée des Beaux-Arts d'Arras du 27 juin au 21 septembre 2015, 2015, Département du Pas-de-Calais, p. 44, 54.

4- Notter A. (1989), Dominique Doncre, 1743-1820 : [exposition], Musée municipal d'Hazebrouck, octobre-décembre 1989 ; Musée des Beaux-Arts d'Arras, décembre 1989-mars 1990, Musée d'Arras.

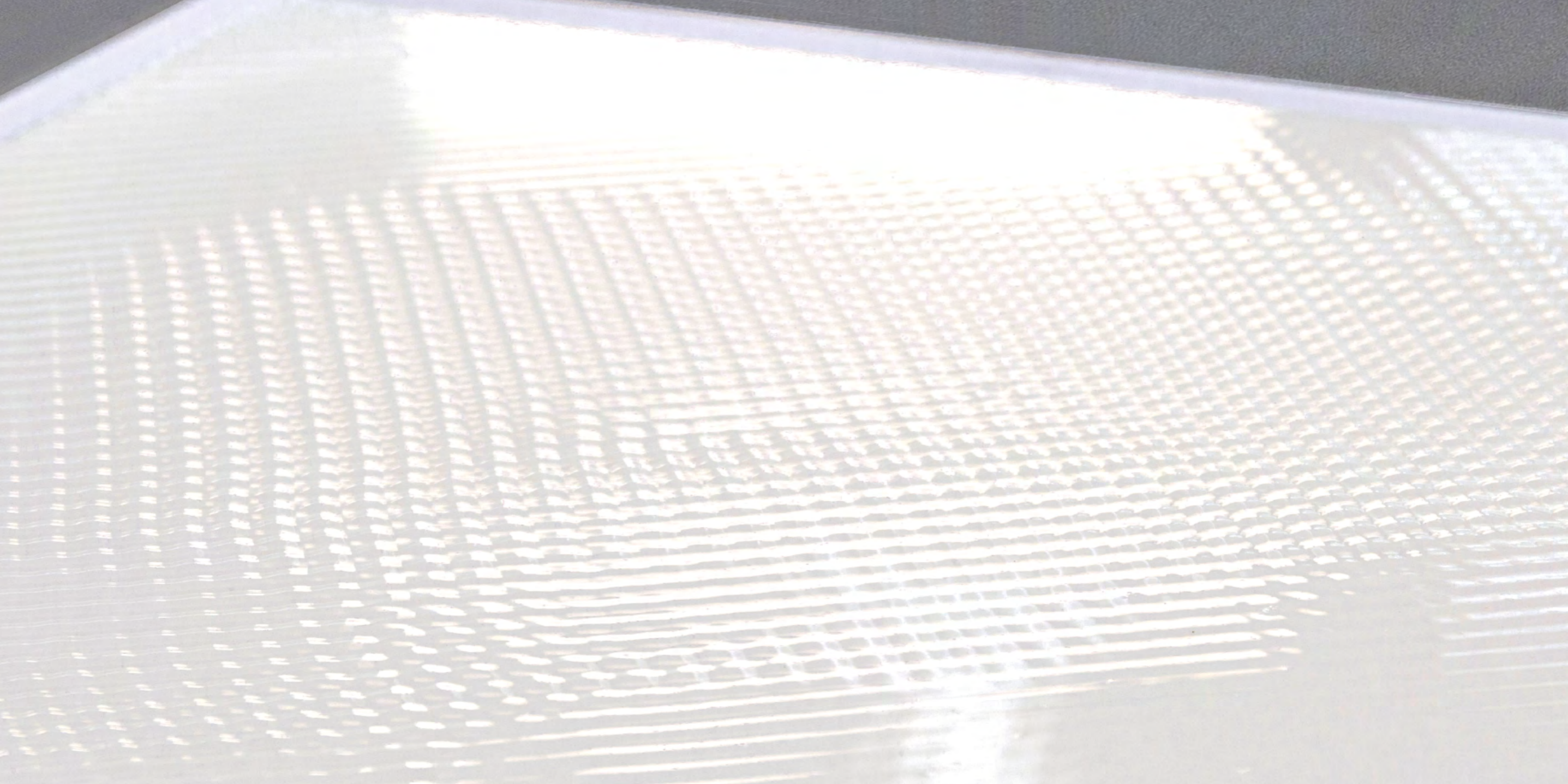
5- ASSEMCA et Amis du musée d'Arras, (2023), Arras, 1915-1919, sauver les œuvres du musée : Correspondance active de Victor Leroy avec Alice Advielle, ASSEMCA.

6- ASSEMCA et Amis du musée d'Arras, (2023), le 9 juillet 1915.

7- Forum antique de Bavay et Musée de la Chartreuse de Douai (2014), Sauve qui veut : 1914-1918, des archéologues et des musées mobilisés, Forum antique de Bavay et Musée de la Chartreuse de Douai, p. 150-169.

8- Julie Arnouil, MatCal : évaluation multimodale des matériaux de calage biosourcés pour le conditionnement des objets du patrimoine, Science des matériaux [cond-mat.mtrl-sci], 2024.

9- À Prague, le 24 août 2022, l'Assemblée générale extraordinaire de l'ICOM a approuvé la proposition de nouvelle définition du musée. L'ICOM est le Conseil international des musées qui réunit les professionnels des musées qui partagent la même déontologie.



Laurent Delecroix, *Vertige*, 2022

Châssis 240 x 120, haut-parleurs vibrants, lecteur audio, amplificateur, composition sonore

Cette installation visite la matière sonore et explore les relations esthétiques et spirituelles que le peintre entretient avec sa pratique.

Ici, la manière d'aborder le son fait appel au regard attentif et sensible qui permet de se perdre dans l'espace intemporel, flottant et méditatif de la peinture.

Dans un premier temps, perdu dans l'infini miroitant des glaces laiteux, le regard flotte et cherche une prise. C'est alors que le son, grâce à d'infimes irrégularités, à de fines traces, lui en donne. Presque imperceptibles, dessins abstraits, lignes rythmiques, zig-zags, motifs géométriques, lumières monochromatiques pulsent et irisent la surface.

Le quadrangle est le tableau d'une conflagration de sinusoïdes, d'une détonation visuelle produite par les ondes et le frayage des lumières dont les spectres se déploient dans des gammes insaisissables.

Rien ne laisse entrevoir le commencement ni la fin du geste.

Évocations hypnotiques, dispositif de contemplation dans lequel l'émotion est portée par l'imaginaire d'un son visible qui laisse son volume nous emporter, le châssis devient le vaisseau d'un au-delà.

Matière précipitée dans sa résonance, chaque vibration devient voyage, une exploration de l'inconnu, d'une profondeur laissant la singularité de la couleur-lumière advenir en l'inscrivant dans un ensemble plus vaste, un excès de sensation ou d'émotion qui entraîne au débordement. Le son se voit plus qu'il ne s'entend, devient image et amplifie la profondeur de cette peinture qui nous aspire autant qu'elle nous inspire.

Roman Opałka

Vers une approche aliénante du protocole ?

Marek Vanyper

Étudiant en hypokhâgne,
option art.

Il est difficile de ne pas percevoir une part de sensibilité au cœur d'un protocole lorsqu'il s'inscrit dans le champ de l'art. L'œuvre émane d'un artiste qui, en tant qu'être humain, ne peut se soustraire à une dimension du sensible. Ce terme doit ici être compris dans sa double acception : il renvoie à la fois à ce qui est porteur de sens et à ce qui relève de la sensation. Ainsi, si la rigueur du protocole impose des règles strictes, peut-elle pour autant enfermer définitivement l'artiste ? À travers un coup de pinceau hésitant ou une simple erreur d'inattention, la démarche artistique demeure profondément ancrée dans un ressenti émotionnel.

Roman Opałka constitue un exemple particulièrement éclairant de cette problématique. Artiste d'origine polonaise, il est principalement connu pour son œuvre intitulée *1965/1 à l'infini - détail*. Ce projet traverse l'ensemble de sa carrière, puisqu'il l'a poursuivi sans interruption de 1965 jusqu'à sa mort en 2011, soit pendant quarante-six ans. Son ambition est alors de peindre le temps. Pour ce faire, il réalise des toiles noires de 196 cm sur 135 cm, qu'il nomme des *Détails*, sur lesquelles il inscrit les nombres de 1 à l'infini.

Il entame ainsi un travail qui ne peut s'achever qu'à sa mort. Chiffre après chiffre, nombre après nombre, toile après toile. Lorsqu'il atteint, en 1972, le nombre 1000000, il décide d'ajouter, à chaque nouveau *Détail*, une légère quantité de blanc au fond de la toile. Peu à peu, les nombres se confondent avec leur propre support. Cette progression vers le « blanc sur blanc » ne relève pas uniquement d'un choix esthétique : elle symbolise un effacement progressif de son être. En 2011, il peint le nombre 5 607 249 sur son 233^e *Détail*, devenu presque entièrement blanc, qui sera le dernier de sa vie. Il s'agit d'un travail d'une ampleur titanesque, occupant l'artiste près de huit heures par jour pendant toutes ces années. Chaque jour, il peint en prononçant à haute voix les nombres inscrits et se photographie en fin de journée, vêtu des mêmes vêtements et sous la même lumière. Son œuvre prend alors la forme d'un rituel.

Avec une vie de cette nature, il devient difficile d'imaginer que le quotidien ne soit pas profondément affecté. Chaque matin, la vie s'organise dans les foyers : on se prépare, on emmène les enfants à l'école et on part travailler. Cela aurait pu être la routine de Roman Opałka, pourtant il n'en est rien, son œuvre est exclusive.

L'artiste peint chaque jour, sans relâche. Les événements de la vie rendent les journées plus chargées ? Peu importe, le temps sera consacré à peindre. Les déplacements, rendus difficiles par la politique soviétique, éloignent l'artiste de son atelier ? Qu'importe, une carte de voyage et un stylo suffisent pour laisser une trace du temps. Pourtant, cette entreprise est vouée à l'échec. Le temps dépassera toujours l'artiste, toujours avec une longueur d'avance. Sur les clichés, les cheveux de Roman Opałka blanchissent ; sa main tremble, sa voix s'affaiblit sur les bandes sonores. La sensibilité s'infiltre ainsi dans les failles biologiques du corps. Or, si son protocole artistique est parfaitement mécanique, l'artiste, lui, demeure une machine imparfaite.

Finalement, Roman Opałka est-il si différent d'un travailleur ordinaire ? Il se lève, se prépare pour la journée, s'enferme huit heures pour peindre, accomplit son rituel photographique, puis rejoint son épouse le soir. Il recommence chaque jour, chaque matin. Est-il réellement différent des autres ? Ou bien est-il devenu étranger à lui-même, aliéné non plus par un patron, mais par sa propre obsession, au point de devenir l'esclave de ce décompte infini ? Dès lors, que devient son quotidien ? Que deviennent le lien social et les relations humaines ? Beaucoup considèrent que faire des enfants revient à laisser un héritage. Opałka, lui, a choisi de s'en priver : son héritage, c'est son œuvre. Pour un regard extérieur, ce choix peut apparaître absurde, sacrificiel ; pour l'artiste, il relève d'une forme d'ascèse, à l'image d'un moine dans son monastère.

Peut-être faut-il alors replacer l'art à sa juste place. Ce protocole n'est pas un travail à la chaîne : il est porteur de sens, et cela change tout. Pourquoi Marx considère-t-il le travail de l'ouvrier comme aliénant ? Parce que celui-ci ne produit rien qui lui appartienne réellement. Chez Marx, l'aliénation (*Entfremdung*) survient lorsque le travailleur ne se reconnaît plus dans le produit de son travail. Or, l'artiste n'est pas un ouvrier, il décide de sa cadence et œuvre dans une direction qu'il choisit. Roman Opałka, en tant que créateur, fonde une production sensible qui lui appartient personnellement. Lorsqu'il choisit d'éclaircir progressivement le fond de ses *Détails*, il rend visible l'action du temps sur son corps : ses sens s'altèrent, il perd la précision de ses gestes et sa vue s'affaiblit. Le tremblement de sa main est visible dans l'inscription des chiffres. Son œuvre est aussi le témoignage de sa vieillesse.

Alors, le protocole peut-il devenir une forme d'aliénation pour l'artiste ? Cette hypothèse semble d'emblée recevable. Pourtant, l'artiste n'est jamais dépossédé du sens de son travail : il en demeure le créateur. Le protocole n'est pas subi de la même manière que le travail à l'usine pour l'ouvrier ; il devient plutôt un cadre choisi face à l'angoisse du temps qui s'écoule. L'art rend le protocole sensible, tout en rendant sensible la pratique artistique elle-même. Il serait donc réducteur de considérer l'artiste comme un travailleur ordinaire. Au-delà de la rigidité du protocole, l'œuvre demeure avant tout le témoignage d'une présence humaine. ▲



Roman - Montage progressif de huit
"Extrêmes détails" réalisés entre 1965 et 2011



1965/1 - ∞, © Roman Opałka / Artists Rights Society.

« Poussière, tu redeviendras poussière »

Protocole de la décomposition

Félix Déplanques

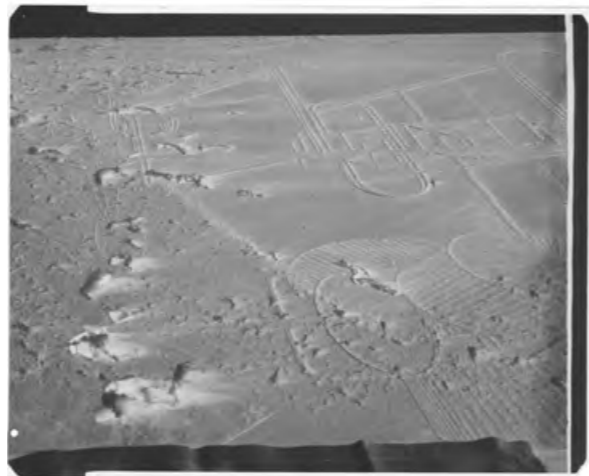
Étudiant en khâgne,
spécialité art.

« *Memento, homo, quia pulvis es, et in pulverem reverteris* » est une célèbre locution latine qui signifie : « *Souviens-toi, homme, que tu es poussière et que tu redeviendras poussière* ». Cette sentence tirée de la Genèse (Gn 3,19) apparaît après la chute d'Adam. Elle est prononcée par le prêtre lors du mercredi des Cendres dans le rite romain de la liturgie catholique et résonne comme un avertissement universel, en nous confrontant à notre caractère éphémère, que l'on soit croyant ou non.

Pourtant, ce retour à la terre recèle une étrange poésie. La décomposition, qui nous inspire tant d'horreur, n'est que la fermeture d'une boucle : tout commence et tout finit dans la poussière. La mort est perçue par l'esprit humain comme la fin absolue de l'enveloppe charnelle : chair, ongles, cheveux, poils, muscles disparaissent progressivement jusqu'à ne plus laisser que des os, eux-mêmes en proie à une érosion lente mais inéluctable. Bien après notre mort, les fossiles que les archéologues parviennent à déterrer deviennent alors des témoins silencieux du passé et des fantômes qu'on fait littéralement surgir de terre. Or, ce « *Memento, homo* » souligne bien un retour à cette terre, à la poussière qui la compose et qui la nourrit. Car c'est précisément ici que réside ce qu'il y a de plus « *poétique* » à cette décomposition des corps qui nous fait pourtant si horreur : tout commence à l'état de poussière et tout finit à l'état de poussière.

Ce grand cycle de la vie dans lequel nous nous inscrivons comme toute autre espèce est le destin commun du vivant. Nous sommes des assemblages temporaires de particules microscopiques, une construction vouée à la déconstruction. La décomposition est un dévoilement : strate par strate, l'organisme expose son intériorité. Vie et mort : construction et déconstruction du corps. Ce processus exerce une fascination ambiguë, un mélange de contemplation et de répulsion.

La décomposition (au sens propre du mot) s'opère par strates et tient d'un processus de dévoilement progressif. Si nos sens – la vue, l'odorat – nous hurlent de fuir devant la putréfaction, c'est parce que le cadavre de l'autre agit comme un miroir tendu vers notre propre avenir : un rappel ostentatoire de notre propre dépérissement. Pourtant, la barrière entre vivant et mort que notre esprit semble nous imposer, ou tout du moins exagérer, est



Man Ray (Emmanuel Radnitzky, dit), *Elevage de poussière*, 1920, négatif argentique sur film souple, 9,20 x 12 cm, © Man Ray Trust / Adagp, Paris.

a priori une question de point de vue. Car, comme l'écrivait Baudelaire face à sa charogne, il suffit de dépasser le dégoût pour voir surgir un microcosme grouillant. Insectes et nécrophages ne détruisent pas la matière, ils la réintègrent au flux du vivant. Des milliers d'organismes voraces sont à l'œuvre : la vie est, par essence, nécrophage. Amusant (si l'on peut dire) quand on considère que la mort est souvent représentée comme ce qui vient dévorer la vie, petit à petit, à l'image d'un vampire insatiable : buvant notre essence vitale à petite goutte jusqu'à ce que nous en soyons complètement vidés.

Une vie parallèle prospère alors sur nos dépouilles. Vers, insectes, charognards en tout genre s'approprient cette chair putréfiée et contribuent ainsi à la faire revivre par leur dévoration. Morceau par morceau, l'enveloppe que nous avons laissée derrière nous se retrouve désagrégée, non plus sous l'unique effet du temps, mais bien selon l'action combinée de centaines (voire certaines de milliers) d'organismes. Ils s'emparent de cette matière inanimée et lui redonnent un second souffle de vie à travers leur pullulement vorace : soudain, c'est comme si cette charogne inerte « *vivait en se multipliant* », écrit Baudelaire.

De plus, ces écorcheurs qui rongent les morts jusqu'aux os et au-delà existent à toutes les échelles : du chien errant affamé aux microbes insaisissables, en passant



Sam Taylor-Wood, *A Little Death*, 2002. Vidéo, single-channel, couleur, silence, env. 4 min. Courtesy of White Cube, © Sam Taylor-Johnson.

par les mouches bourdonnantes ; ainsi les plus petites vermines ne sont en rien différentes des « poussières » dont elles se nourrissent. Enfin, c'est précisément en cela que les cadavres sont des dépouilles : une fois mort, le reste du vivant nous dépouille de nos restes. Couleurs malades et odeurs putrides deviennent alors les signes de cette vie parallèle.

Or, que reste-t-il de nous si tout tend à nous dévorer ? Disparaît-on vraiment, alors que nos atomes eux-mêmes sont composés de particules encore plus infimes qui persistent dans l'univers ? N'y a-t-il pas encore une trace atomique, voire subatomique de notre existence bien après notre trépas ? Nos enveloppes dévorées ne continuent-elles pas d'exister à travers la chair et l'organisme du reste des vivants ? Bien sûr, la vie et l'être n'existent pas à l'état d'atomes purs, ainsi ces questions demeurent-elles quelque peu rhétoriques et essentiellement imaginatives. Pourtant, le simple fait que ces particules en soient les

composants premiers nous fait comprendre à quel point rien en ce monde n'est (ou ne naît) tout à fait *ex nihilo* : la mort met fin à une vie de même que la mort entretient la vie ; les entrailles du corps rejoignant ultimement les entrailles de la terre et permettant à la vie de se poursuivre selon la marche inexorable du temps. Rien ne disparaît véritablement, car si tout vient à se détériorer et à se décomposer, c'est en réalité pour mieux se transformer.

Le domaine du souvenir et de la mémoire constitue dès lors une matière psychique qui tente de recomposer l'être et de refaire corps avec ce qui a disparu. Elle est un miroir à la matière physique, tout aussi délébile mais dépassant de très loin la disparition des êtres chers, de manière à les faire continuer à vivre au-delà de leur décomposition corporelle. Ainsi, et contrairement aux tentatives vaines de préservation du corps, peut-être que la préservation du souvenir et de la mémoire constitue un moyen de recomposer ce qui a fini par redevenir poussière. ▲

De l'archive à l'incarnation

Re-enactment et protocole performatif

Zoé Top

Étudiante en khâgne,
spécialité art.



Marina Abramović, *The Artist is Present*, 2010

Il existe tellement de formes d'art différentes que la performance est l'une des plus difficiles, des plus immatérielles et des plus réelles. » Cette affirmation, tenue par Marina Abramović lors d'une conférence à propos de la rétrospective *The Artist is Present* au MoMA en 2010, souligne l'ambiguïté d'une pratique qui, en refusant l'objet, place le protocole au cœur de l'expérience sensible. Envisager la performance sous cet angle permet de la concevoir comme une structure rigide dont le but paradoxal est de libérer l'immédiateté du corps et la fulgurance du vécu. Considérer la performance comme un « protocole du sensible », c'est ainsi l'inscrire dans un cadre strict : le protocole ancre l'action dans une succession de gestes, une durée et un espace précisément définis.

La performance, à la différence des œuvres théâtrales, est souvent envisagée comme une action unique ; elle s'inscrit dans le hic et nunc de la rencontre entre le spectateur et le corps du performeur. Ce corps, médium instable, est mû par des règles préétablies. Il ne s'agit plus d'incarner un personnage au sein d'une narration dramatique se déployant au fil des scènes et des actes, mais d'exécuter un ensemble d'actions structurées qui, paradoxalement, libèrent la vulnérabilité plutôt que de la contraindre. Le protocole pourrait dès lors sembler limiter la sensibilité ; pourtant, dans le cadre de la performance, il permet au contraire une pleine libération de l'expression artistique personnelle. En circonscrivant les actions performées, il intensifie la perception sensible. Il ne s'agit donc pas de se contenter d'accomplir des gestes imposés, mais de laisser advenir l'expression du corps comme matériau sensoriel, véritable moteur de l'expérience performative.

Lorsque Marina Abramović performe *The Artist is Present* au MoMA en 2010, elle met en place un dispositif minimaliste : assise face à une chaise vide, elle offre son regard aux visiteurs qui se succèdent. Le protocole est simple et frôle l'inaction — hormis l'échange du regard — pourtant, il permet le déploiement d'une pluralité d'émotions et de réactions, tant du côté de l'artiste que de celui du spectateur. Cette performance, en apparence extrêmement protocolaire, laisse émerger une humanité incontrôlable, issue de l'échange silencieux. Une sensibilité incontrôlée et incontrôlable s'y déploie, se transformant et s'intensifiant dans la rencontre de deux regards anonymes. L'immédiateté devient alors l'objet même de l'œuvre, tandis que le protocole agit comme un amplificateur des ressentis immédiats.

Cependant, cette immédiateté pose la question de la survie de l'œuvre dans le temps et de sa place au sein des structures muséales. Comment conserver ce qui est, par essence, éphémère ? L'existence de la performance à travers des photographies ou des captations vidéo semble en effet en dénaturer le principe même, en supprimant cette présence immédiate qui la définit. C'est ici qu'intervient le re-enactment : cette pratique consiste à reproduire une performance passée en respectant scrupuleusement son protocole initial.

Le terme *enactment*, en anglais, désigne sur un plan théâtral l'acte de jouer ou de performer. Le re-enactment mobilise ainsi le corps du performeur comme médium, permettant d'actualiser une action passée dans le présent. Cette recreation du geste dans le ici et maintenant



Live reperformance *Imponderabilia*, 1977/2024, Ulay/Marina Abramović, Stedelijk Museum Amsterdam, 2024 © Fabian Landewee

renouvelle un événement historique et le fait exister dans un autre contexte. Cette mémoire protocolaire rejouée est notamment promue par Marina Abramović qui, dans *Seven Easy Pieces*, réactive sept performances historiques. En 2005, elle performe et re-enacte au musée Guggenheim de New York des œuvres de Joseph Beuys, Valie Export, Vito Acconci, Gina Pane et Bruce Nauman, ainsi que deux de ses propres performances.

Toutefois, le re-enactment se heurte à une limite majeure : l'impossibilité de reproduire l'aura de l'instant originel. Au-delà de la simple répétition d'un protocole, le re-enactment semble fondamentalement problématique, puisque la dimension sensible de l'instant créateur de l'artiste est irréproductible. Les performances sont intrinsèquement liées à la présence physique de l'artiste, à l'énergie singulière d'un corps et à l'intensité émotionnelle qu'il transmet. Lorsque d'autres artistes répliquent ces performances, l'essence même de l'expérience vécue par le performeur et son public semble inévitablement se dissiper.

Dans *Imponderabilia*, réalisée en 1977, Abramović et Ulay, nus, se tenaient dans l'embrasure étroite d'une porte de galerie, contraignant les visiteurs à se faufiler entre eux et les confrontant à une expérience de proximité physique extrême, les obligeant à frôler leurs corps. Vouloir « rejouer » cette œuvre aujourd'hui, comme ce fut le cas au Stedelijk Museum en 2024, risque ainsi de transformer une radicalité subversive en simple spectacle muséal, si l'on s'en tient à une imitation strictement formelle. C'est tout le paradoxe



de la performance : si le protocole est reproductible, l'instant originel demeure une trace irréductiblement singulière. Toutefois, en renonçant à la répétition du passé pour accueillir l'altérité d'un nouveau corps, le re-enactment peut dépasser l'échec de la copie. Le protocole ne garantit alors pas la survie d'une relique, mais devient le socle d'une perpétuelle renaissance du sensible. Il offre à l'art de l'immatériel non pas une persistance figée, mais la possibilité d'un présent toujours recommencé. ▲



Marina Abramović, *Comment expliquer des tableaux à un lièvre mort de Joseph Beuys*, re-enactment, *Seven Easy Pieces*, Solomon R. Guggenheim Museum, New York, 2005

Le protocole dans l'art aborigène

Une grammaire d'éternité

Clémentine Verwaerde

Étudiante en khâgne,
spécialité art.

L'art aborigène se distingue par une fidélité exceptionnelle à ses origines, traversant les millénaires sans rompre le fil de la transmission. La culture aborigène, tout comme l'organisation sociale qui la soutient, se transmet avant tout par l'art. Celui-ci ne relève donc pas seulement de l'esthétique : il constitue l'expression codifiée d'un système culturel régi par des protocoles stricts, garants de sa continuité face aux transformations historiques et aux modes passagères. Dans ce contexte, l'acte de création est indissociable de la spiritualité et du lien charnel à la terre.

Pour saisir cette pérennité, il faut envisager l'art aborigène comme un continuum, de la tradition la plus ancienne jusqu'aux productions contemporaines. Des gravures rupestres de Kakadu aux toiles acryliques actuelles, le protocole demeure inchangé : transmettre la mémoire. Les gravures sur pierre, parmi les formes les plus anciennes de cet art, assurent la transmission des récits ancestraux — rituels, enseignements, mythes — de génération en génération. L'art apparaît ainsi comme un vecteur fondamental de la mémoire collective, ce qui explique la récurrence des formes et des motifs à travers les siècles.

Ces œuvres ne sont pas de simples ornements : elles constituent les supports d'une mythologie complexe, celle du *Tjukurrpa*, le Temps du Rêve. Ce concept désigne, dans la spiritualité aborigène, l'ère primordiale antérieure à la création du monde matériel, lorsque tout relevait du spirituel et de l'immatériel. Cet état originel demeure accessible par le rêve, conçu comme un mode de communication avec les esprits ancestraux. Le Temps du Rêve est ainsi un espace spirituel fondateur dans lequel les ancêtres ont façonné le paysage, instituant les lois, les territoires et les récits. L'art a pour fonction de réactiver cette énergie créatrice et de maintenir le lien avec ces forces originelles.

Pour les peuples aborigènes, la terre est un ensemble vivant qui englobe les esprits ancestraux, les savoirs, la langue et les récits de création : tout ce qui fonde l'identité collective. À travers l'art, un lien continu est entretenu avec les ancêtres, les mythes fondateurs et les lieux sacrés. L'objectif n'est pas l'innovation formelle, mais la réactivation constante de l'énergie créatrice du Rêve. L'art devient ainsi une mémoire spirituelle, régie par un protocole au sens à la fois rituel et cérémoniel.

Comme le souligne le peintre Wenten Rubuntja, il n'existe pas d'art aborigène détaché de cette dimension spirituelle : elle en constitue l'essence même. C'est cette exigence qui fonde la pérennité de la pratique artistique aborigène, les artistes contemporains demeurant profondément ancrés dans cet héritage culturel.



Peggy Rockman Napaltjarri, **Little Green Bird** (Temps du Rêve), 2000, art aborigène d'Australie (Lajamanu), acrylique sur toile, 75 × 150 cm. © Peggy Rockman Napaltjarri.



Peggy Rockman Napaltjarri, **Warna Jukurrpa** (Rêve du Serpent), 2000, art aborigène d'Australie (Lajamanu), acrylique sur toile, 129 × 76 cm. Courtesy of Davidson Auctions. © Peggy Rockman Napaltjarri.

Cette peinture acrylique sur toile représente un épisode du Temps du Rêve dans lequel des oiseaux guident les femmes vers un point d'eau lors d'une partie de chasse. Le protocole mis en œuvre est à la fois culturel et technique : il constitue un véritable langage visuel. Les œuvres aborigènes, souvent perçues comme abstraites par un regard non initié, sont en réalité des cartographies narratives d'une grande précision. Cette toile en offre une illustration exemplaire : malgré l'emploi d'un médium moderne, l'artiste respecte scrupuleusement le lexique symbolique ancestral.

Les cercles concentriques figurent les arbres, les points d'eau ou les lieux sacrés ; les lignes matérialisent les

itinéraires des ancêtres ou la trajectoire des oiseaux ; les formes en U représentent les figures humaines, ici des femmes assises, correspondant à la trace laissée par une personne en tailleur sur le sable.

L'art aborigène repose ainsi sur un protocole à la fois culturel et formel, dans lequel chaque symbole renvoie à un ensemble de concepts précis. Si de nombreuses peintures semblent abstraites, elles racontent pourtant des récits complexes : itinéraires ancestraux, mythes de création, légendes, liens entre les êtres vivants et les territoires. Il en résulte un répertoire graphique extrêmement structuré : les cercles signalent les campements ou les points d'eau, les lignes figurent les routes ancestrales, les pointillés évoquent les paysages ou les étoiles, tandis que les formes en U désignent les communautés humaines.

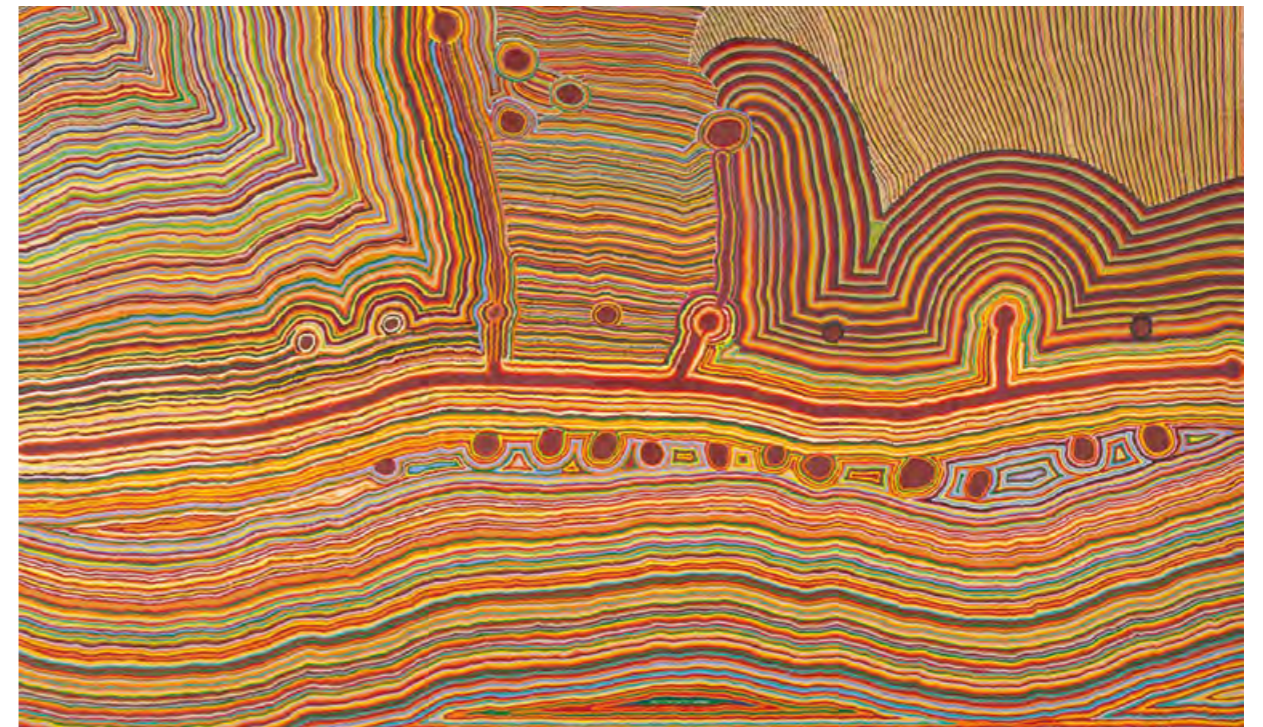
Ce vocabulaire peut varier selon les régions ou les époques, en fonction des supports et des matériaux employés — du sable aux corps peints, encore utilisés aujourd'hui — mais la signification et la mémoire collective qu'il véhicule demeurent constantes.

La confrontation de la toile de Napaltjarri avec un **dessin traditionnel sur sable**, issu d'une pratique rituelle ancestrale, rend immédiatement perceptible la continuité formelle. Malgré la distance temporelle et la transformation radicale des supports — de l'éphémère du sable à la durabilité de la toile — la grammaire visuelle reste identique. Cercles, formes en U et pointillés racontent les mêmes récits. De nouveaux médiums apparaissent au fil du temps, de nouvelles formes émergent, mais le symbolisme demeure intact.

C'est là toute la force du protocole aborigène : une structure suffisamment rigoureuse pour préserver la mémoire du Rêve, et suffisamment souple pour intégrer la modernité sans la trahir.



Dessin sur le sable © C. Watson.



Cette œuvre relate le Rêve des Sept Sœurs (Minyipuru) sur le territoire des Martu, caractérisé par de vastes plaines et des dunes de sable couvertes de spinifex. Les gradations chromatiques évoquent les cinq étapes de régénération de la végétation consécutives à la pratique du brûlis en mosaïque, inscrivant ainsi le récit mythique dans une connaissance fine des cycles naturels. ▲

Artistes Martumili, **Martumili Ngurra** (le territoire des Martu), 2009, acrylique sur toile, 324 × 508 cm. © Collection du National Museum of Australia.

THÉÂTRE KABUKI

**Théâtre des sens
et protocole insaisissable**

Léonie Goubet

Étudiante en khâgne,
spécialité art.

Né d'une femme, la prêtresse Okuni, en 1603, le théâtre kabuki met en scène cette femme déguisée en samouraï, confrontée à une patronne de salon de thé interprétée par un homme. Moins de cinquante ans plus tard, pour trouble de l'ordre public, seuls les hommes d'âge mûr sont autorisés à jouer, incarnant à la fois le masculin et le féminin. Le kabuki, forme traditionnelle japonaise toujours vivante, se pratique quotidiennement au Kabuki-za de Tokyo, où le spectateur peut suivre un acte, deux actes ou la représentation entière.

Dans cet art total, tout est codifié et protocolaire : maquillage, postures, action dramatique, décors, costumes, perruques, musique, chant, prise de parole.

Peut-on aller plus loin que ce prompt incomplet ? Certainement. Pourtant, ni l'étranger ni le spectateur local ne peuvent saisir pleinement le kabuki, théâtre où la règle gouverne jusqu'au phrasé et où l'essentiel reste insaisissable. Son protocole, d'une rigidité extrême, engendre un paradoxe : plus l'action est codifiée, plus le spectateur se libère de l'analyse intellectuelle et plonge dans l'expérience sensorielle. L'esprit cesse de scruter l'intrigue pour se concentrer sur la précision des gestes, où chaque kata, par ses mouvements stylisés, fonctionne comme une mécanique de précision. Ainsi, le protocole kabuki transforme la contrainte extrême en un espace de liberté absolue pour les sens. ▲

白粉 (oshiroi) : visage peint en blanc avec une poudre de riz.

隈取 (kumadori) : lignes colorées accentuant l'expression. Rouge pour les héros, bleu pour le négatif, vert pour le surnaturel, violet pour les nobles.

見得 (mie) : ralentir et maintenir une posture pour ancrer le personnage dans le décor et dans l'esprit du spectateur.

和事 (wagoto) : jeu doux, lent et comique.

荒事 (aragoto) : jeu fort, rude et tragique.

型 (kata) : protocole chorégraphique, gestes stylisés issus des arts martiaux.

廻り舞台 (mawari butai) : plateau tournant modulant la scène.



Tōshūsai Sharaku, *Ōtani Oniji III dans le rôle de Yakko Edobei*, 1794. Estampe japonaise, gravure sur bois polychrome (encre, couleurs et mica blanc sur papier), 38,1 × 25,1 cm. Collection du Metropolitan Museum of Art, New York.



Utagawa Yoshiiku (1833–1904), *Silhouette d'un acteur de kabuki*, XIX^e siècle, période Meiji (1868–1912). Estampe japonaise, gravure sur bois (encre et couleurs sur papier), 36,8 × 24,1 cm. Metropolitan Museum of Art, New York.

(En)quête de résidence

LYCÉE / ARTS PLASTIQUES

Option Première et Terminale

Mélissa Pejs

Professeure d'arts plastiques,
Lycée Gambetta-Carnot, Arras.



Dans le cadre de l'enseignement d'option artistique, les élèves du lycée ont bénéficié de plusieurs rencontres avec l'artiste Laurent Delecroix. Ces temps d'échanges s'inscrivaient dans une démarche d'ouverture à la création contemporaine et de sensibilisation aux pratiques artistiques actuelles.

À cette occasion, les élèves ont pu découvrir sa démarche artistique, axée sur les notions d'abstraction et de perception visuelle, ainsi que les enjeux esthétiques et conceptuels qui sous-tendent son travail.

À la suite de cette présentation, les élèves ont engagé un travail de recherche et de production plastique, en lien direct avec les thématiques abordées. Les réalisations produites témoignent d'une réflexion sur le regard, les formes, les couleurs et les effets visuels, et traduisent une appropriation progressive des principes de l'abstraction. Ces rencontres ont ainsi constitué des temps forts du parcours artistique des élèves, favorisant l'acquisition de compétences culturelles et plastiques, ainsi que le développement d'une posture réflexive face à l'œuvre et au processus de création. ▲



(En)quête de résidence

« Trois fois rien... »

6^{ème} CHAAP

Fabien Jovenet & Delphine Caron

Enseignants CHAAP
Lycée Gambetta-Carnot, Arras.



C'est sur cette incitation obscure, nébuleuse, que s'est ouvert le travail expérimental des élèves de la 6^{ème} CHAAP en cette rentrée 2026, à la suite de la rencontre avec l'artiste plasticien Laurent Delecroix dont la démarche très particulière s'inscrit pleinement dans l'Abstraction pure, totalement dénuée de toute référence symbolique ou figurative, développant une pratique plastique protocolaire, quasi-clinique, dans une quête du geste, de la forme, de la couleur parfaite... De quoi décontenancer nos apprentis plasticiens découvrant avec perplexité une pratique radicale et inédite !

Un outil, un médium, un support : « trois fois rien » distribués à chaque élève au hasard, au petit bonheur la chance... Et grand ouvert, le champ des possibles ... Que faire ?

Que produire avec un sachet de sauce soja, une paire de baguettes chinoises et un format raisin ? Que sortir d'un tube de peinture dorée, d'une feuille de papier kraft et d'un spalter ? D'une boîte de feutres, d'un rouleau d'adhésif et d'une centaine de cartes bristol de format 75 x 125 mm ? Que faire d'un rouleau d'essuie-tout, d'une bouteille d'encre de Chine et de papier calque ?

Après un moment de doute existentiel, devant la difficulté de la tâche, arrive le temps de l'improvisation : des tentatives hésitantes, maladroites, plus ou moins convaincantes, des tâtonnements, des ratages, des « bouts de trucs » qui, soudain se montrent plastiquement dignes d'intérêt.

Enfin s'ébauche pour chacun un début d'idée, d'intention, de démarche, un protocole particulier né parfois d'un simple et pur effet du hasard, de la sérendipité : un accident heureux, une intuition, et enfin arrive... l'inspiration ! Une révélation : jeu de médiums, de fluides, de couleurs, de formes, de matières, de gestes, de traces, d'empreintes qui se répètent, se multiplient et varient sur des supports divers.

Arrive le moment de l'échange, une nouvelle rencontre avec l'artiste. Chacun explicite ses intentions, raconte son cheminement, ses explorations, exprime ses doutes et ses convictions. C'est un moment privilégié ; on écoute les conseils, les suggestions, les compliments ; on se rassure, on envisage la suite avec enthousiasme.

Le protocole s'impose presque de lui-même ; on l'affûte, on le perfectionne, on le complexifie ; des séries se produisent, puis des collaborations, des échanges de pratiques ; on mixe, on mélange, on s'accorde, on évolue puis finalement devant toutes ces productions on se pose des questions : comment montrer tout cela ? Présenter, mettre en valeur, exposer, donner du sens à une pratique exploratoire aussi étrange ? Faire comprendre au spectateur ce qui nous a séduit, ce que l'on veut exprimer, rendre sensible ?

Vous êtes curieux de voir ce que nous réserve nos prochaines explorations/expérimentations ? Nous aussi !

Ce n'est juste que « *Trois fois rien...* » mais de tous ces petits bouts de rien, finalement, ce sont peut-être des petits morceaux de nous qui émergent et nous révèlent. ▲



Collège GAMBETTA ARRAS

CHAAP

Classe à Horaires Aménagés Arts Plastiques



Lya

« Happy tâches, pistache »

J'ai pris une feuille, je l'ai humidifiée puis j'ai laissé tomber quelques taches d'encre sur le papier. Ça a fait des tâches qui se sont éparpillées, ont fusées sur toute la surface de ma feuille.



Liam

« Joie & tristesse géométrique »

J'aime bien la géométrie, surtout tracer des cercles et des triangles. J'ai travaillé avec de la peinture, une feuille A3, une feuille raisin et un compas.



Sasha

« Les Mousseuses »

J'ai saisi l'éponge que j'avais enduit de savon et d'aquarelle, et PAF ! PAF ! PAF ! sur la feuille ! J'ai obtenu des mousseuses une empreinte de quelque chose qui ne devrait pas exister...



Corentin et Louis G

« Les grandes formes »

Tracer des formes au hasard, couper les feuilles à la moitié en faisant une fente pour les fusionner et créer une forme en 3D.



Melina

« Taches de chine »

J'ai pris beaucoup de plaisir à tamponner des feuilles de calque et de papier en utilisant un flacon entier d'encre de chine et des tonnes de tampons en essuie-tout.



Kyllian

« Menu sushis et café gourmand »

Et j'ai répété ce mouvement jusqu'à ce que je sois satisfait du résultat. J'ai fait plusieurs exemplaires en changeant simplement de geste et de médium.



Enora

« Le Limbyrinthe »

Prenez plusieurs feuilles bristol. Faites des bandes de papier adhésif, coloriez les formes. Retirez l'adhésif.



Izzie-Chaï

« Formes étranges »

Un pinceau éventail, une boîte d'aquarelles... j'ai adoré car je donnais vie à des formes vraiment étranges !



Ayden



Louis D

« Les triangles des Bermudes »

On peut se perdre facilement dans mon travail comme dans cet endroit mythique et dangereux !



Peter

« J'ai pas d'idée de titre »

Pour moi c'est un endroit où on est libre, où on crée des choses sous les conseils d'un artiste.



Tom

« Perdu »

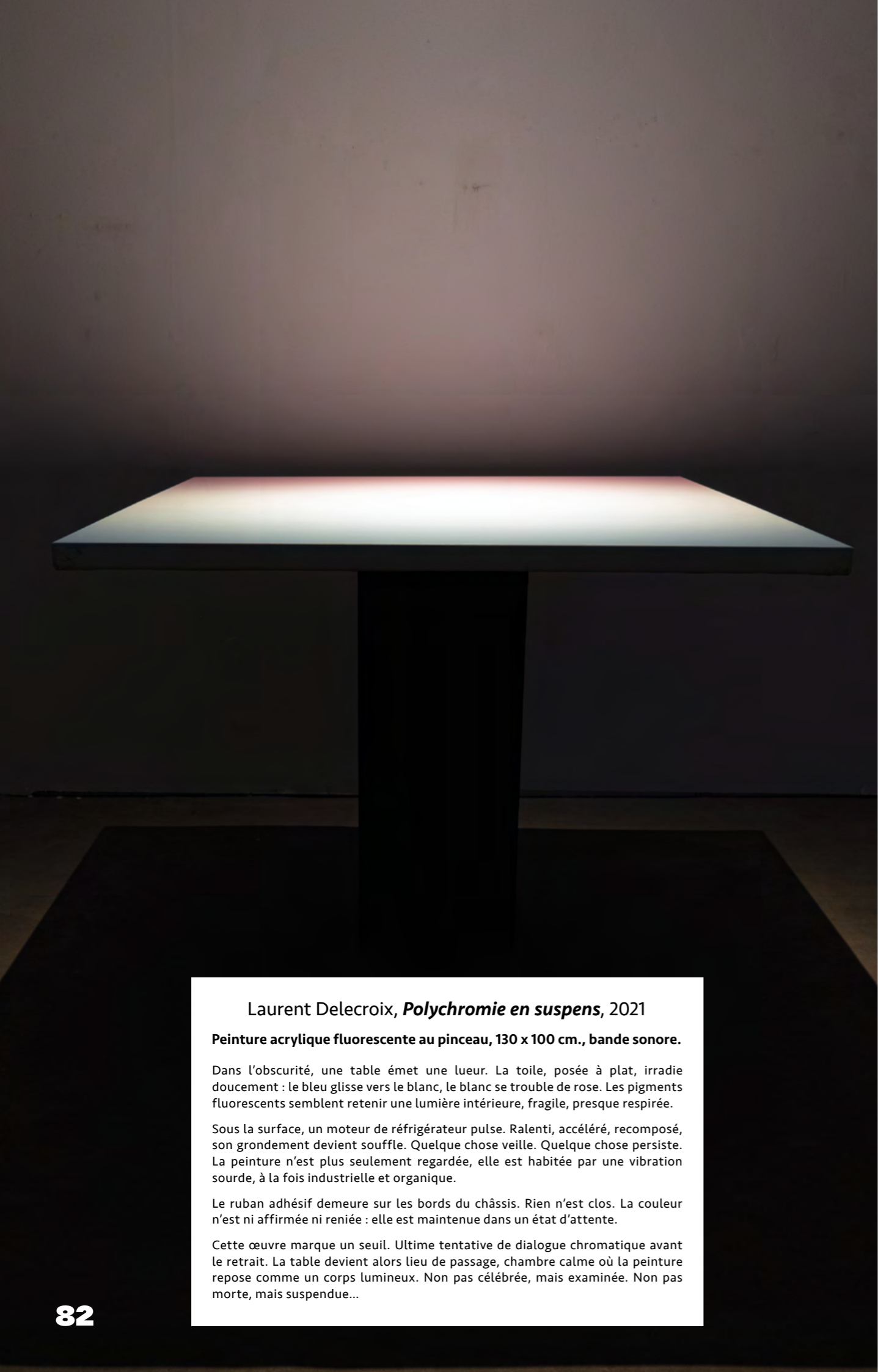
J'ai utilisé des pochoirs et des stylos quatre couleurs classiques (bleu, rouge, vert et noir) en les associant astucieusement.



Pénélope

« Apaisement & Agressivité »

Un côté doux aux tons clairs et un côté plus sombre. J'ai eu alors une révélation. Celui-ci sera l'apaisement et celui-là l'agressivité.



Laurent Delecroix, *Polychromie en suspens*, 2021

Peinture acrylique fluorescente au pinceau, 130 x 100 cm., bande sonore.

Dans l'obscurité, une table émet une lueur. La toile, posée à plat, irradie doucement : le bleu glisse vers le blanc, le blanc se trouble de rose. Les pigments fluorescents semblent retenir une lumière intérieure, fragile, presque respirée.

Sous la surface, un moteur de réfrigérateur pulse. Ralenti, accéléré, recomposé, son grondement devient souffle. Quelque chose veille. Quelque chose persiste. La peinture n'est plus seulement regardée, elle est habitée par une vibration sourde, à la fois industrielle et organique.

Le ruban adhésif demeure sur les bords du châssis. Rien n'est clos. La couleur n'est ni affirmée ni reniée : elle est maintenue dans un état d'attente.

Cette œuvre marque un seuil. Ultime tentative de dialogue chromatique avant le retrait. La table devient alors lieu de passage, chambre calme où la peinture repose comme un corps lumineux. Non pas célébrée, mais examinée. Non pas morte, mais suspendue...

Remerciements

Laurent DELECROIX
Artiste en résidence

Les élèves d'hypokhâgne et de khâgne,
spécialité arts plastiques (CPGE, Arras)

Fabien JOVENET et Delphine CARON
Les élèves de la classe de 6^e CHAAP
(classe à horaires aménagés arts plastiques)

Mélissa PEJS et les élèves d'option
arts plastiques en Première et Terminale

Monelle BINET
Membre associée à L'être lieu

Théo CHAUCHEAU
Service civique

Malicia CORNE
Stagiaire

The CWGC Visitor Centre
Lucie BALIN & Camille JOLY

**Le lycée professionnel
Jacques Le Caron (Arras)**

Les élèves et les apprentis

Les professeurs :
Gérald CUVELIER
Plâtrerie : Guy DURANEL, Jérôme WYCKAERT
Staff : Patrick SOULÉ
Carrelage : Laurent LEBOUCC
Menuiserie : Marc HEMERY

Zinguerie : Victor MARQUÉS
DAO : Medhi HADDOUCHE
Proviser : Franck MAAS
Directrice des formations : Guislaine DUPONT

**Le personnel de la Cité
scolaire Gambetta-Carnot, Arras**

Sandrine FRESICAL
Proviser

Thierry BERNACKI
Proviser Adjointe du site Carnot

Sylvain QUERTEMS
Agent comptable

Marielle HECTOR
Attachée d'administration

Olivier LANDAS
Attaché d'administration, gestion matérielle

Sylvain PLAYEZ
Agent de Maîtrise

Laurent LAVILLE
Agent de maintenance des bâtiments, électricien

Thierry DELENGAIGNE
Agent polyvalent, peintre

Frédéric CHOISY
Agent de maintenance des bâtiments

Philippe STALMAJER
Magasinier

Et les agents polyvalents d'entretien.

La ville d'Arras

Frédéric LETURQUE
Maire d'Arras

Alexandre MALFAIT
*Adjoint en charge de la Culture et
de l'Attractivité du Territoire*

Aude VILETTE-TORILLEC
*Adjointe en charge de l'Attractivité,
de l'Art de Vivre et du Tourisme*

Séverine LECENDRE
Gestionnaire en charge de la vie associative culturelle

Le Musée des Beaux-Arts, d'Arras

Véronique BEIRNAERT-MARY
Directrice du Pôle culturel Saint-Vaast

Maggy BILDE
Responsable de la communication du Pôle culturel

La DRAC des Hauts-de-France

Éric JARROT
Conseiller arts plastiques Lille

Le département du Pas-de-Calais

Perrine BLANCHARD
Chargée de mission Culture

Le Rectorat de l'académie de Lille

Patricia MARSZAL
IPR-IA d'arts plastiques de l'académie de Lille

La Région Hauts-de-France

Ont participé à cette publication :

Sara BAKCHICH
Lucie BALIN

Véronique BEIRNAERT-MARY
Hélia BENARD

Clémentine BEZET
Isaac BONNINGUES

Eloïse BRAILLY
Amandine CAPRON

Delphine CARON
Léna CARON

Armand
CAUMONT-DE MESQUITA

Théo CHAUCHEAU
Claire COLIN-COLLIN

Malicia CORNE
Mélina COUNEN

Rebecca COURCO
Maud DE LA FORTERIE

Angèle DELATTRE
Laurent DELECROIX

Lidzzie DELVILLE
Félix DEPLANQUES

Constance DESBIENS
Léa DISSAUX

Mélanie DUBOIS-MORESTIN
Grégory FENOGLIO

Weatherley FLINOIS
Karim GHADDAB

Elise GILLON-BAVARO
Léonie GOUBET

Maeva HIROUX
Dominique HORBEZ

Fabien JOVENET
Marc LASSEAUX

Elodie LEGENDRE
Céline LETURCQ

Clara MARCHY
Patricia MARSZAL

Domitille MOREL
Mélissa PEJS

Perrine PLAESSEN-BARRIOS
Jeanne RAULT

Kathleen SENGULEN
Alice THACKER

Sacha THIBAUT
Zoé TOP

Marek VANYPER
Charly VEJUX

Clémentine VERWAERDE

Crédits © Photos des œuvres reproduites de Laurent Delecroix. Crédits © Photos au cours de la résidence : Théo Chauveau, Grégory Fenoglio.



**l'être
lieu**

ARTS CONTEMPORAINS ARRAS
CITÉ SCOLAIRE GAMBETTA-CARNOT
21 Boulevard Carnot ARRAS · letreli.eu.com

issue

Laurent Delecroix
& les étudiant.es
d'hypokhâgne / khâgne
spécialité arts

Exposition du 24 mars au 19 avril 2026

Vernissage : mardi 24 mars 18h30

Visites guidées par les étudiant.es.

Du 24 mars au 12 avril : tous les soirs de la semaine de 18h à 20h
et le week-end de 14h à 18h.

Du 13 au 19 avril : tous les jours de 14h à 16h.

L'être lieu est une association à but non lucratif
fondée en 2012 par des professeurs et des élèves.
En tant que laboratoire d'une réflexion sur l'art
contemporain, L'être lieu se définit sur des identités
plurielles : lieu de résidence, d'expériences
pédagogiques et de création artistique.

Association L'être lieu

21 bd Carnot - 62000 ARRAS

letreli.eu@hotmail.fr

facebook > L'être lieu

letreli.eu.com

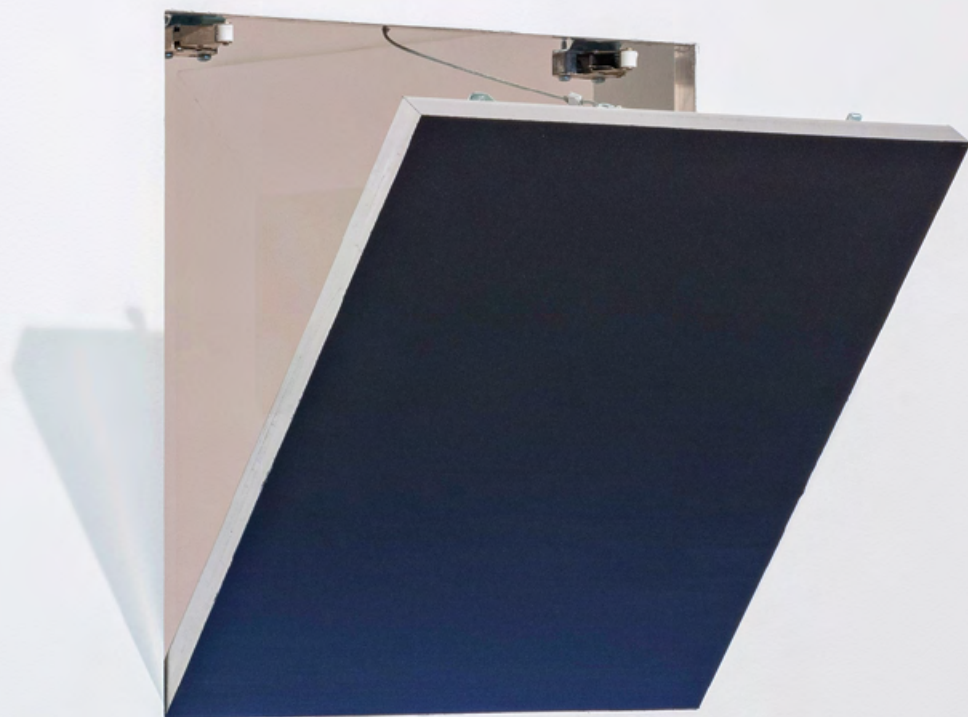
Responsable de la publication : Grégory Fenoglio

Maquette : Jaume Barbata / takmak.fr

Impression : 1 000 exemplaires / Exaprint

Co-residence
artistique avec





Laurent Delecroix, **Connector**, 2024, installation in situ, galerie Bacqueville;
Trappe de visite aluminium et châssis en feuille de plâtre,
peinture acrylique au pinceau, 30 x 30 cm., photo eiio studio.



ARTS CONTEMPORAINS ARRAS
CITÉ SCOLAIRE GAMBETTA-CARNOT