

Français

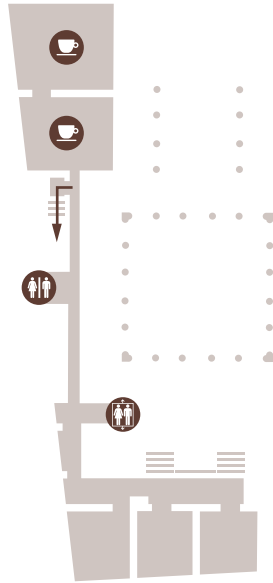
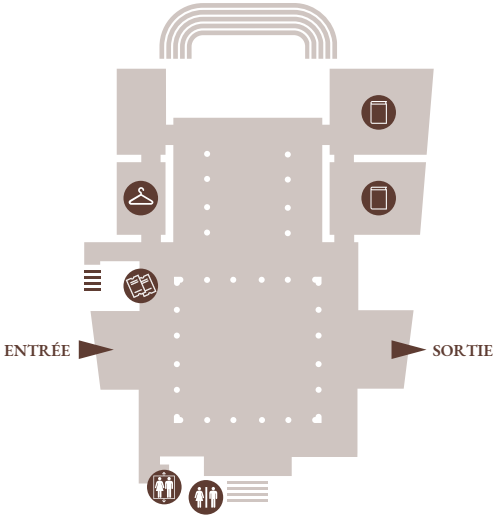
La Pelle

—

Luc Tuymans

ATRIUM

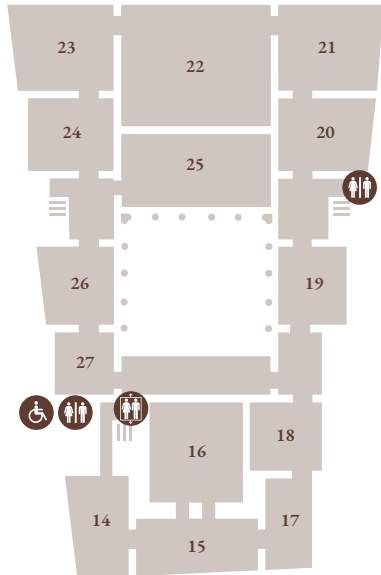
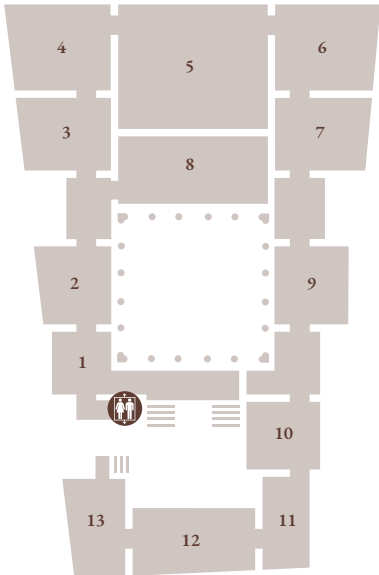
ENTRESOL



-  vestiaire
-  toilettes
-  ascenseur
-  café
-  tickets
-  librairie

PREMIER ÉTAGE

DEUXIÈME ÉTAGE



Schwarzheide, 2019

(d'après l'huile sur toile éponyme de 1986)
mosaïque en marbre
Fantini Mosaici, Milan
960 × 960 cm



Le titre de *Schwarzheide* provient du nom d'un camp de travail forcé allemand. Certains détenus y ont fait en secret des dessins qu'ils ont découpés en lanières afin de les dissimuler et d'éviter leur confiscation. Les bandes ont été ensuite réassemblées pour les reconstituer et en comprendre le message. Celui qui est à l'origine de cette peinture a été réalisé par Alfred Kantor, survivant des camps dont les carnets de dessins ont été une des sources principales de Luc Tuymans sur ce sujet.

Au-delà, les rayures peintes renvoient à l'habit de déporté, et la suite d'arbres noirs aux forêts qui entouraient les camps afin d'en masquer la vue aux habitants des alentours.

Par ailleurs, l'acte de réassembler ce qui a été séparé auparavant peut être lu comme une métaphore de toutes les vies brisées durant les guerres que les survivants doivent reconstruire à partir de leur mémoire et des quelques souvenirs du passé qu'il leur restent encore.

Ici, agrandie à la dimension d'un pavage presque urbain, l'image se dissout au regard du visiteur qui entre dans le lieu. Mais, symboliquement, dès que l'on se met au niveau du visage fermé de *Secrets*, et, plus encore, au niveau des balustrades surplombant l'atrium de Palazzo Grassi, elle se rassemble une fois de plus et délivre son message, preuve que la distance et le point de vue sont essentiels dans la lecture d'une œuvre.

Marc Donnadieu

Secrets, 1990

huile sur toile
52 × 37 cm
Collection privée.
Courtesy Zeno X Gallery, Antwerp



Le visage clos et intériorisé de *Secrets* est en fait celui d'Albert Speer, architecte en chef du Parti nazi et ministre de l'Armement et de la Production de guerre du Reich. Le pluriel du titre nous signale qu'il ne s'agit pas ici d'une allégorie du secret ou du silence, mais de la façon dont le portrait d'une personne laisse transparaître ou non les secrets, les non-dits ou les dénis dont elle est dépositaire au-delà de son apparence stricte et policée. Il est ainsi très différent du portrait plus fuyant d'Himmler (*Himmler*, 1998).

Comme le cadrage serré – presque celui d'un photomaton – renvoie hors champ toute contextualisation de la scène représentée, rien n'explique cette volonté de ne pas voir, de fermer les yeux face au réel. Néanmoins, rien ne contredit non plus la possibilité pour le spectateur d'y projeter sa propre interprétation vis-à-vis de ce que l'histoire nous a appris de la vie et de l'implication d'Albert Speer durant le nazisme, et de ce que lui-même en a raconté dans ses deux ouvrages publiés après sa libération de prison en 1966 et traduits en près de quatorze langues, « Au cœur du Troisième Reich » et « Journal de Spandau ». En effet, il n'y fait jamais mention de la solution finale dont il affirmera toujours n'avoir jamais eu connaissance, bien qu'il fût membre du cercle le plus rapproché d'Adolf Hitler...

MD

Salle 1

Mountains [Montagnes], 2016

huile sur toile

283 × 187,5 cm

Pinault Collection



En apercevant tout d'abord à une certaine distance ce tableau de grand format, le spectateur voit une montagne bordée d'une étendue d'eau où percent quelques langues de terre. Aucune information n'est donnée sur le lieu représenté : cette terre aride baignée d'une eau de couleur métallique, sur fond de ciel gris uniforme, pourrait se trouver n'importe où dans le monde. C'est seulement lorsque le spectateur s'approche qu'il perçoit que ce paysage est factice. Luc Tuymans a réalisé une maquette avec du papier aluminium et de la terre, inspiré, a-t-il dit, par les reflets sur l'eau qu'il avait observés lors d'un voyage en train. Le titre, *Mountains*, contraste avec l'image.

Alors que les montagnes sont par nature colossales, témoins des forces phénoménales qui façonnent la planète, cette montagne-là n'indique rien de tel. Elle n'est ni grandiose, ni solide comme un roc ; au contraire, elle semble friable et partiellement évidée. Aux « montagnes » au pluriel énoncées dans le titre – laissant présager une chaîne spectaculaire, telle les Alpes ou les Rocheuses – répond une petite montagne effritée dans un paysage pauvre, sans vie ni lumière directe. « Qu'est-ce que la représentation ? », semble demander Luc Tuymans en nous plaçant devant l'image d'un agencement factice créé avec trois fois rien, du papier de métal et quelques poignées de terre. S'agit-il d'une représentation d'un paysage mental : une montagne qui n'existe que dans l'esprit de l'artiste ? En est-elle pour autant moins réelle ? Luc Tuymans prouve que non, puisque cette fragile montagne existe bien devant nos yeux. *Mountains* est l'inverse des magnifiques paysages si souvent représentés dans la publicité et qui

nous rassurent, nous autres urbains du 21^e siècle, sur l'existence de la nature. L'œuvre semble nous alerter sur notre déconnexion d'avec la nature et le risque réel d'un appauvrissement cataclysmique de celle-ci.

Caroline Bourgeois

Salle 1

Body [Corps], 1990

huile sur toile

48,5 × 38,5 cm

Collection S.M.A.K. Stedelijk Museum

voor Actuele Kunst, Ghent



Afin de réaliser *Body*, Luc Tuymans a utilisé une peinture dont il savait qu'elle allait se modifier avec le temps afin que la vie du tableau et la vie du corps représenté vieillissent presque en parallèle. Comme pour *Superstition*, le corps est ici juste esquissé de quelques traits de peinture brun sombre, et traité en ton sur ton avec le fond crème du tableau. Et ce sont les infimes nuances colorées qu'a inscrites l'artiste à l'intérieur d'une seule teinte *a priori* pauvre, terne et banale qui lui donne toute sa densité et sa consistance.

Par ailleurs, toute cette peinture fonctionne sur le registre de l'« inquiétante étrangeté » : le cadrage serré enlève à ce corps la tête et les jambes pour ne garder que le buste, on ne sait pas s'il s'agit de celui d'une petite fille ou d'une poupée, s'il est donc naturel ou artificiel, vivant ou mort, et pourtant il semble défier et interroger le regard du spectateur avec insistance. Car, à l'instar du célèbre portrait « de Dorian Gray », ce corps semble presque se dissoudre et se dévitaliser jusqu'à devenir le spectre de lui-même afin que la peinture, elle, s'incarne et se vitalise, ainsi que l'expriment les craquelures qui la parcourent. On pourrait également y voir l'expression du rapport entre un enfant et son « doudou », objet transféré par excellence, qui garde, porte et supporte les traces de l'enfance afin qu'il s'en délivre au moment de l'adolescence. On parle bien en peinture de « nature morte » ; ici il s'agirait presque du portrait d'une « peau morte », d'une surface sensible, de strates de mémoires et de souvenirs sédimentés où affleurent des traces de violences ou des cicatrices de traumatismes sous-jacentes.

En réalité, il s'agit presque de l'inverse, mais c'est toute l'ambiguïté assumée des œuvres de Luc Tuymans. L'image source est, en effet, celle d'une poupée de tissu dénudée, et les deux barres noires horizontales sont deux fermetures éclair permettant, en les ouvrant, de rembourrer le corps de matières afin qu'il acquière du volume et de la consistance, autrement dit de la chair et de la vie...

MD

Salle 2

Pigeons, 2018

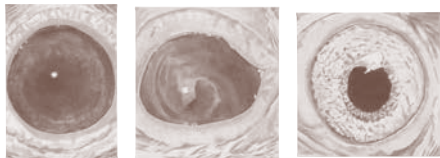
huile sur toile ; triptyque

94,5 × 67,8 cm

97,8 × 90,5 cm

95,7 × 95,4 cm

Pinault Collection



Dans sa jeunesse, lors de vacances en Bretagne, Luc Tuymans a été fasciné par les grands colombiers qui abritaient autrefois les pigeons destinés à la chasse ou à l'abattage. Il a ainsi appris que posséder un tel bâtiment était un privilège de la noblesse, et que les dimensions et le prestige d'un domaine en déterminaient l'orientation et la taille. Ces pigeonniers historiques et la colombophilie en général ont été le point de départ de nombreuses œuvres de l'artiste dont *The Rumour* (2001) où l'on retrouve déjà un ensemble de trois yeux de pigeon en gros plan.

Quelquefois resplendissants, d'autres fois sales et accablés par la maladie et la dégénérescence, les pigeons chez Luc Tuymans forment ainsi une foule étrange, inquiétante et menaçante, plus artificielle que naturelle, à l'instar d'une société secrète parallèle à la nôtre et symbolisant les formes et les images du pouvoir politique, religieux, social, médical, environnemental... Dans la version de 2018, traité selon des tons blafards et assourdis, agrandi de façon presque monstrueuse, l'œil de pigeon n'y est définitivement plus celui de l'animal qui embellit nos places et nos rues, mais un œil mutant ou génétiquement modifié, l'incarnation froide et glaciale d'une société de surveillance permanente.

MD

Salle 3

Technicolor, 2012

huile sur toile

199 × 150,1 cm

Collection privée.

Courtesy David Zwirner, New York/London



Technicolor et *Peaches* ont été exposés pour la première fois conjointement avec les tableaux de la série *Allo!*, en 2012, à Londres, chez David Zwirner. Les images sources de ces deux œuvres proviennent d'un film publicitaire daté de 1913 dont le manque de netteté et la faible saturation des couleurs ont particulièrement marqué Luc Tuymans. Pourtant, ce que l'on remarque immédiatement c'est plutôt cette façon tout à fait particulière dont l'artiste a joué avec les blancs. Ceux-ci produisent en effet un halo presque spectral nimbant l'ensemble de la peinture et renvoyant à la lumière de la projection cinématographique.

Cet effet n'est pas sans rappeler les théories élaborées par Sigmund Freud, neurologue autrichien fondateur de la psychanalyse. Un jour, celui-ci, voyageant dans un train, remarque en se levant la silhouette « antipathique, désagréable, voire inquiétante » d'un homme dans le couloir. Il s'agit en fait de son propre reflet que lui renvoie la vitre de la porte de son compartiment. Cet événement sera pour lui constitutif du principe de l'« unheimlich », traduit par la philosophe Marie Bonaparte par « inquiétante étrangeté » et par le psychanalyste Jacques Lacan par « extimité ». Ce bouquet de fleurs qui devrait donc nous être proche, familier et intime, apparaît ici comme une nature morte étrange, artificielle et en tout point inquiétante.

MD

Salle 3

The Book [Le livre], 2007

huile sur toile

306 × 212 cm

Pinault Collection



The Book reproduit, selon un format monumental, les pages ouvertes d'un livre consacré à l'architecture religieuse. La marque de pliure est ainsi bien visible au centre du tableau et perturbe l'ordonnancement de la nef d'une église de style baroque représenté. On peut rapprocher cette peinture d'une œuvre datée de l'année précédente intitulée *Church [Église]*. Toutes les deux sont traitées selon les mêmes tons de jaune, de terre, d'ombre et de blancs grisâtres légèrement floutés, perturbant ainsi le faste et la magnificence du lieu.

Luc Tuymans inverse ainsi le caractère illusionniste qui fonde l'architecture religieuse, en estompant les représentations sculptées ou peintes destinées à inspirer et à soutenir la foi des fidèles. N'a-t-on pas dit qu'une cathédrale était la Bible mise en trois dimensions ? Ici, c'est plutôt le doute et le trouble qui parcourent l'esprit du spectateur, presque pris de vertige face à un livre agrandi à la dimension de son propre corps. Et plus il a l'impression de pouvoir rentrer dans le tableau comme dans la perspective qu'il reproduit, plus celle-ci lui échappe au point d'en devenir presque une hallucination visuelle. Notre rapport au religieux n'est-il pas d'une certaine manière semblable ? Alors que les églises, désertées par les fidèles, sont devenues des sites touristiques, le pouvoir de la religion s'est aussi considérablement accru en particulier dans le domaine de la morale, de l'éducation ou des mœurs.

MD

Salle 3

Hut [Hutte], 1998

huile sur toile

123,2 × 115,2 cm

Collection Pinault



À la base de *Hut*, il n'y a qu'une simple maquette de papier blanc plié transfigurée par la photographie, puis par la peinture, afin d'obtenir la vision crépusculaire d'une habitation anonyme et précaire, plus proche du hangar que du foyer. Les langues anglo-saxonnes distinguent ainsi les notions de « maison » en tant que bâtiment ou objet – *house* – et de « maison » au sens affectif ou psychologique – *home*. Ici, la maison de papier, presque en suspension dans le vide de l'espace ou l'infini du temps, exprime bien plus sa fragilité matérielle et symbolique qu'une stabilité chaleureuse et rassurante, à l'instar d'un esquif à la dérive au cœur de l'obscurité du monde.

MD

Salle 3

The Valley [*La vallée*], 2007

huile sur toile

106,5 × 109,5 cm

Pinault Collection



The Valley fait partie d'une suite d'œuvres réalisées par Luc Tuymans en 2007 autour de l'influence persistante du pouvoir religieux aujourd'hui, en particulier celui des Jésuites, ordre fondé par Ignace de Loyola et Saint François Xavier en 1539, et inaugurant la rigueur de la contre-réforme face à la montée du protestantisme. Le regard grave et buté de l'enfant portraituré, sa coupe de cheveux et ses vêtements stricts témoignent ainsi de normes éducatives et sociales sévères, ou d'une instruction quasi militaire. Il s'agit en fait du visage de Martin Stephens dans le rôle de David Zellaby, héros du film *The Village of the Damned* [*Le village des damnés*] – rebaptisé par Luc Tuymans *The Valley (of the Doomed)* [*la vallée des condamnés*]. Suite aux pressions de groupes religieux, ce projet à l'origine américain n'a pu être réalisé qu'en Angleterre, en 1960, sous la direction de Wolf Rilla. Son scénario prend la forme d'une parabole autour de l'emprise mentale. Tous les habitants du village de Midwich sont soudain inconscients pendant quelques heures. Des mois plus tard, douze femmes ou filles du village accouchent le même jour d'enfants albinos aux yeux phosphorescents. Précoces pour leur âge, doués de télépathie, ces derniers vont rapidement manifester des intentions hostiles. Gordon Zellaby, père de l'un d'eux, tente néanmoins de briser leurs processus mentaux, ce qui le conduit à une mort inévitable conduite sous les yeux de son propre fils.

Si les yeux perçants de *Pigeons* nous donnaient l'impression que l'animal peut être doué d'une

puissance d'observation telle celle d'une caméra de surveillance, le regard irradiant du héros de *The Valley* nous invite, lui, à remettre en cause la qualité d'humanité de l'être humain, son devenir inéluctable de « répliquant ».

MD

Salle 4

Our New Quarters[*Nos nouveaux quartiers*], 1986

huile sur toile

80,5 × 120 cm

MMK Museum für Moderne Kunst Frankfurt
am Main. Don de l'artiste. Inv. no. 1994/62

Our New Quarters reproduit le modèle d'une des cartes postales qu'étaient invitées à envoyer les personnes détenues à Theresienstadt, camp de transit « modèle » installé par les nazis en Tchécoslovaquie afin de tromper les médias étrangers sur la réalité des camps de concentration et d'extermination, et par là même permis la mise en place de la « solution finale ». En camp de transit, des privilèges pouvaient être accordés, le courrier était admis, la scolarité poursuivie, ainsi que certaines visites extérieures organisées. C'est dans ce camp qu'ont été également détenues certaines personnalités de réputation internationale, afin de prouver la sollicitude que leur témoignaient les nazis ; presque toutes y mourront pourtant. En reproduisant l'une des cartes postales envoyées depuis Theresienstadt tout en la rendant sourde et opaque, Luc Tuymans souligne l'ambiguïté inhérente à toute image, et la nécessité d'en vérifier les sources, le contexte et le hors champ. Comme dans toute enquête ou dans tout procès, des leurres et des manipulations peuvent être à l'œuvre entre l'image médiatique (le pouvoir), le témoignage humain (la mémoire) et les preuves tangibles (le réel).

MD

Salle 4

A Flemish Intellectual[*Un intellectuel flamand*], 1995

huile sur toile

89,4 × 65,5 cm

Musée d'arts de Nantes



L'homme portraituré dans *A Flemish Intellectual*, présenté en 1995, à Anvers, à la galerie Zeno X lors de l'exposition « Heimat », puis au Musée d'arts de Nantes, possède un caractère presque générique et archétypal du fait de l'effacement volontaire des plans et des contours du visage, ainsi que l'absence de regard. Traité comme une tête tutélaire paisible et rassurante, il n'appartient à aucun âge et à aucun lieu. Et la présence qui en émane est bien plus celle d'un spectre resurgi du fond des temps que d'un individu fait de chair et de sang. Il s'agit pourtant de l'écrivain flamand Ernest Claes, auteur de romans patriotiques et régionalistes célèbres, exhumé du royaume des ombres littéraires par les nationalistes flamands. Il est ainsi représenté par Luc Tuymans sous la forme d'un vestige suranné, afin de souligner à quel point cette figuration est creuse, vide, sans substance, et renvoyant à une instrumentalisation et à une falsification pathétiques.

MD

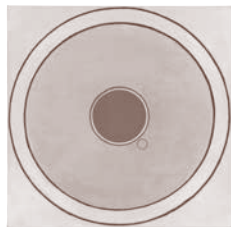
Salle 4

*Disenchantment**[Désenchantement]*, 1990

huile sur toile

84,5 × 84,2 cm

Collection privée



Cette image représente le dessus d'une boîte en carton où sont emballés les pistolets utilisés en peinture, notamment par l'artiste. Mais notre perception nous dit tout autre chose : on peut lire cette image comme celle d'une cible. Une cible de tir ? Un jeu de flèches ? C'est au spectateur d'en décider. Comme souvent chez Luc Tuymans, l'image qui l'intéresse est à double sens. Elle rappelle aussi les cibles [*targets*] de Jasper Johns, célèbre peintre américain qui en a fait l'un de ses sujets principaux. Le titre (désenchantement) donne également à réfléchir, car il évoque quelque chose de déceptif. Est-ce le réel évoqué par l'image ? Ou bien juste le sentiment ? Cette image est plus abstraite que figurative, comme si quelque chose disparaissait. « Lorsque j'ai découvert le travail de Luc Tuymans dans les années 1990, je ne pouvais le situer dans aucun des « ismes » existant à l'époque. Ce n'était pas "un retour à la figuration", un plaidoyer pour "l'abstraction", ni un flirt avec le "sensationnalisme". C'était réellement au sujet du désenchantement. Non pas à quoi il ressemble, parce que le désenchantement n'est pas une chose, mais comment on le ressent. Son travail parle de vérités psychologiques universelles et en même temps de la signification spécifique et limitée des images en tant qu'images et de comment remettre en question cette compréhension, » a écrit l'artiste Marlene Dumas sur Luc Tuymans. Ici, Luc Tuymans a choisi des lignes claires et simples, une approche très directe comparée à d'autres œuvres qu'il a traitées de façon plus singulière, ce qui renforce l'aspect menaçant du sujet.

CB

Salle 4

München [Munich], 2012

huile sur toile

158 × 79 cm

Pinault Collection



À propos de *München*, Luc Tuymans avoue que cette œuvre est « porteuse d'une menace ; on sent qu'il se passe quelque chose, sans savoir précisément quoi. » L'image source est en effet celle d'un imposant personnage masqué, drapé dans une cape bleue qui lui recouvre tout le corps, figure du cortège du carnaval de la Haus der Kunst de Munich qui s'est déroulé en 1933. Le bâtiment actuel de la Haus der Kunst de Munich a été édifié selon la volonté d'Adolf Hitler en 1933, peu après son accession au pouvoir, afin de devenir l'un des plus importants centres de propagande culturelle nazie. Il a été un des lieux de présentation, en 1937, de l'exposition sur « l'art dégénéré » [*Entartete Kunst*] qui a attiré plus de deux millions de visiteurs en un mois et demi. Presque soixante-dix ans plus tard, Luc Tuymans y a présenté, en 2008, une rétrospective de son œuvre. Le thème du carnaval, qui parcourt l'œuvre de Luc Tuymans, est ainsi pour l'artiste ce moment ambigu où la fête collective peut se métamorphoser en foule dévastatrice en fonction du déroulé des événements. *München* tente ainsi de percevoir au cœur d'une figure « innocente » la prémonition de l'inéluctable. En serait-il de même pour chaque fait ?...

MD

Salle 4

Embitterment [Amertume], 1991

huile sur toile ; triptyque

38,7 × 41,3 cm

39,4 × 41,3 cm

39,4 × 41,9 cm

Collection privée



Triptyque majeur dans l'œuvre de Luc Tuymans, *Embitterment* est emblématique de l'intérêt qu'il porte à la représentation des états émotionnels et des humeurs. L'artiste a décrit cette œuvre comme « un autoportrait émotionnel qui coïncide avec le corps et montre l'intérieur du corps. Ce travail est né d'un sentiment de rage, d'un sentiment d'être exclu de soi-même. » Ici, l'ordre horizontal habituel des triptyques, qui se lisent de gauche à droite, est inversé : il est vertical. De plus, il se situe à hauteur d'homme et même précisément celle de Luc Tuymans lui-même. Le triptyque est ainsi une représentation du corps à la fois physique et émotionnel de l'artiste, symbolisé par ces trois formes qui ressemblent à des fleurs aplaties et fanées, toutes trois percées d'un cercle qui peut être assimilé à la colonne vertébrale qui parcourt le triptyque de haut en bas.

La couleur orange sombre des trois tableaux évoque la chair et le sang, et les trois fleurs des organes comme avachis, endommagés. L'ensemble témoigne d'une impossibilité : celle de comprendre la beauté, même s'il est possible de la créer, a dit l'artiste.

« C'est un travail très existentiel, comme une régression... Ce n'est pas une représentation mais simplement, un travail qui existe. »

CB

Salle 5

Issei Sagawa, 2014

huile sur toile

74,3 × 81,9 cm

Tate



Luc Tuymans a réalisé ce tableau à partir d'une photo prise sur son smartphone d'un documentaire sur Issei Sagawa, un Japonais qui avait assassiné et cannibalisé une compagne d'étude à la Sorbonne à Paris, en 1981. Sagawa avait été emprisonné en France quelques années avant d'être rendu au Japon. La photo originale a été prise avant qu'il ne commette son crime, et il porte ici un masque qui le rend méconnaissable. Luc Tuymans avait réalisé deux autres œuvres sur ce même thème avant celle-ci, notamment un *Issei Sagawa* en 2012 également présenté dans l'exposition. Ici, on voit Sagawa coiffé d'un chapeau colonial trop grand pour lui, qui projette deux ombres de chaque côté du visage. La facture du tableau reproduit le flou de l'image (une photo d'images vidéo) à larges coups de pinceau exécutés rapidement, ce qui fait que le visage est à peine reconnaissable. Alors que le chapeau, la chemise et le fond sont peu définis, un trait ressort de façon frappante : les yeux hallucinés du personnage. Bien que peints avec la même rapidité que le reste du tableau, ils sont remarquablement expressifs et l'on y décèle autant la folie qu'une certaine désespérance. *Issei Sagawa* fait partie des tableaux que Luc Tuymans a réalisés autour d'actes ou de personnages historiques particulièrement violents. Il utilise fréquemment la même technique pour ce type de tableau : une peinture pressée et relativement lâche, exécutée en une journée.

CB

Salle 5

Le Mépris, 2015

huile sur toile

112,4 × 142,6 cm

Collection of Mimi Haas



L'image de ce tableau est une prise de vue unique d'une maison culte : la villa que l'écrivain italien Curzio Malaparte (1898-1957) fit construire sur l'île de Capri par l'architecte Adalberto Libera entre 1938 et 1943, où il vécut et écrivit « La Peau » (1949), titre de notre exposition au Palazzo Grassi [en italien *La Pelle*]. C'est dans cette villa spectaculaire que Jean-Luc Godard tourna *Le Mépris* (1963), avec Brigitte Bardot et Michel Piccoli, inspiré du roman éponyme d'Alberto Moravia « Il disprezzo ».

Comme beaucoup de cinéphiles, Luc Tuymans considère *Le Mépris* comme l'un des plus grands films de l'histoire du cinéma même si, dit-il, son tableau évoque avant tout le sentiment de mépris plutôt que le film lui-même. « Il y a tant d'éléments dans ce film : un élément mythologique, les sculptures grecques ; le *tricolore* de la France, bien que Godard soit suisse, et Curzio Malaparte, l'écrivain italien mégalomane qui a revendiqué avoir personnellement construit la villa alors qu'en réalité, il avait un architecte, » nous dit Tuymans. Dans ce tableau, on voit une cheminée, mais le regard est également attiré par la fenêtre que l'on aperçoit derrière. Hormis le titre, rien ne nous indique que nous sommes dans la villa de Malaparte où, dans la réalité, chaque fenêtre ouvre sur un paysage méditerranéen enchanteur. Ici au contraire, point de luxe ni de vues spectaculaires. Seule cette lourde cheminée sans feu et cette fenêtre qui donne sur nulle part : peut-être une métaphore de l'amour éteint et qui ne mène à rien vécu par Bardot et Piccoli dans le film. Les couleurs évoquent la simplicité de

l'architecture, qui a utilisé des matériaux simples comme le bois. Cela dit, au regard des images presque mythiques du film de Jean-Luc Godard et de l'histoire singulière de cette maison, de son aspect à la fois légendaire et moderniste voulus par l'écrivain et l'architecte, le tableau joue de la déception, autrement dit de la méprise.

CB

Salle 5

Murky Water [Eaux troubles],

2015

huile sur toile ; triptyque

I: 235,5 × 235,5 cm

II: 237 × 232,5 cm

III: 235,5 × 232,5 cm

Collezione Prada, Milan



Il s'agit là d'un sujet déjà traité et revisité par l'artiste, ce qu'il fait parfois, ici avec des matériaux différents. À l'origine, il s'agit d'une commande de la municipalité néerlandaise de Ridderkerk qui souhaitait une tapisserie pour orner la mairie. Luc Tuymans a choisi de s'inspirer des canaux de la ville, dont les eaux sont boueuses [*murky waters*] et envahies de détritux : beaucoup d'algues en surface, des canettes de boisson qui flottent, une eau stagnante et croupissante. Luc Tuymans propose ici un sujet qui a priori est tout le contraire d'un lieu de fierté pour la ville, même si les trois tableaux sont suffisamment peu réalistes pour ne pas choquer le spectateur. L'artiste a réussi à convaincre ses interlocuteurs à la mairie en arguant que les reflets (une voiture, un lampadaire, un grillage) racontent aussi l'histoire de la ville.

Les images qu'il a réalisées en polaroïd sont prises sous un angle très cinématographique, ce qui est souvent le cas dans le travail de l'artiste. Elles sont particulièrement subjectives et le travail de la palette est comme un reflet de la matière sale du canal, qui prend l'aspect d'un miroir vieilli. Ce triptyque est aussi une réflexion sur le temps qui passe, qui flotte : « En peinture, le temps peint est différent du temps réel. On pourrait dire qu'il y a un élément de mélancolie, de nostalgie, mais c'est d'une certaine manière tordu, » nous dit l'artiste.

« Donc c'est de la torture. Pour moi, la torture n'est véritablement efficace que si elle est tendre. »

CB

Salle 6

Isabel, 2015

huile sur toile

144,9 × 124 cm

Collection privée.

Courtesy David Zwirner, New York/London

*Orange Red Brown**[Orange rouge marron], 2015*

huile sur toile

147,5 × 125 cm

Collection privée



Les titres *Isabel* et *Orange Red Brown* sont les noms qui accompagnent les informations génétiques de ces deux types d'oiseaux. Les deux tableaux sont inspirés de photos d'un livre sur les canaris qui raconte, entre autres, comment ceux-ci sont manipulés génétiquement pour changer leur couleur. Ces oiseaux sont donc comme des clones, voire des taxidermies, en tout cas davantage abstraits que réels car il n'y a rien de réel dans ces images. De fait, le spectateur peut presque mieux voir et sentir cette réalité que dans les photos originales, pourtant destinées à usage documentaire. L'artiste se réfère ici à un peintre écossais, Sir Henry Raeburn (1756-1823), grand spécialiste du portrait qu'il a inclus dans le catalogue de son exposition « Birds of a Feather » (2015) présentée à la Talbot Rice Gallery à Édimbourg en 2015. La question ouverte par l'artiste à propos de ces deux tableaux est celle du portrait et, entre autres, de l'œil du sujet, comme si l'œil pouvait rendre plus vivant le sujet représenté. Il évoque également l'Écosse, et en particulier Édimbourg, ville notamment réputée pour la vaste collection de taxidermies de son université. Dans ce sujet – le portrait –, l'artiste renverse le maniérisme des œuvres de Raeburn pour rendre réels les portraits de ces oiseaux irréels. Peut-être le sujet devient-il comment rendre vivant un sujet mort et relativise-t-il la force des portraits traditionnels, qui par là se rapprochent des vanités ?

CB

Salle 6

*Morning Sun**[Le soleil du matin]*, 2011

huile sur toile

233,1 × 259,4 cm

The Broad Art Foundation



En 2013, à l'occasion de sa dixième exposition à New York chez David Zwirner, Luc Tuymans a présenté, sous l'intitulé « The Summer is Over », une suite de tableaux liés à son environnement de vie personnel, de son propre autoportrait à une vue du jardin de sa maison, en passant par un détail de sa jambe alors qu'il était assis dans un des fauteuils de son salon. *Morning Sun* s'attache plus précisément à une fenêtre rectangulaire aperçue sur le bâtiment qui faisait face à son ancienne maison. Mais, de par un léger effet de décentrement perspectif, c'est moins la fenêtre elle-même qui semble le sujet du tableau que les jeux de cadres de son embrasure et la cassure qui dessine une sorte de soleil noir se glissant entre les fragments de la vitre brisée reflétant, elle, le bleu pâle du jour naissant. On a souvent considéré le tableau comme une fenêtre ouverte sur le monde, ici il n'ouvre sur rien d'autre que lui-même : un exercice savant sur ce qu'est la peinture au-delà d'une simple représentation du réel. *Morning Sun* semble ainsi renvoyer à un réel à l'abandon, à l'arrière des choses, mais également à l'arrière du tableau, au châssis et à une toile brute juste parcourue de quelques traces de peinture. Par ailleurs, entre l'idée d'un été finissant – *The Summer is Over* – et celle du jour qui se lève – *Morning Sun* –, un sentiment de douce mélancolie affleure, moment de poésie retenue, de sensation vraie sur la nature des choses... ou des êtres ?

MD

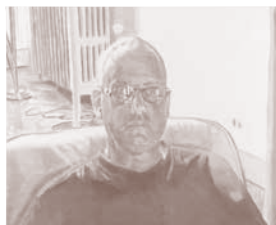
Salle 6

Me [Moi], 2011

huile sur toile

110,4 × 136,3 cm

The Broad Art Foundation



Me est un très rare autoportrait où la figure de Luc Tuymans est parfaitement reconnaissable en tant que telle. Mais si l'environnement réfère directement à celui d'un espace domestique, le cadre, la pose et surtout la fixité du regard renvoient, eux, à l'idée d'écran, comme s'il s'agissait, par exemple, de Luc Tuymans tel que le voit la caméra de son ordinateur ; effet renforcé par les multiples reflets lumineux sur ses lunettes qui oblitèrent son regard. Le motif des « lunettes » dans l'œuvre de Luc Tuymans a fait l'objet d'une exposition à Anvers en 2016, puis à Londres en 2017. Au fil du travail, elles ont joué le rôle de transparence absolue, de loupe grossissante ou, au contraire, de miroir parfait, d'opacité protectrice, voire de masque infranchissable. Par leurs jeux de miroitements, de réflexions ou de brillances, elles permettent également d'ouvrir l'espace de la représentation sur le hors champ d'une scène, d'une situation ou d'un contexte, et au sein duquel, par projection, se situe symboliquement le spectateur. Face à *Me*, sommes-nous cette caméra d'écran d'ordinateur ou cet objectif photographique qui le regarde, l'épie et le surveille ? Et quelle image ou quel secret voudrions-nous avoir, savoir ou garder d'un artiste à l'œuvre ?

MD

Salle 7

My Leg [Ma jambe], 2011

huile sur toile

192,2 × 142,2 cm

Collection privée.

Courtesy Studio Luc Tuymans, Antwerp



My Leg s'attache à un fragment de la jambe de l'artiste alors qu'il était assis dans le même fauteuil que dans le tableau *Me*. Ces deux tableaux ont d'ailleurs été présentés ensemble, en 2013 à New York, lors de l'exposition « The Summer is Over », et sont basés sur des photographies prises par la compagne de Luc Tuymans – l'artiste Carla Arocha –, pauvres, sans objet et sans intention, à l'instar de clichés pris par erreur ou par hasard. Cependant, autant celle à l'origine de *Me* est froide, frontale et presque impersonnelle, autant celle de *My Leg* apparaît extrêmement sophistiquée dans sa composition, ses jeux savants de plans en diagonale, ses lumières sourdes et ses textures subtiles. Le tableau de Luc Tuymans en souligne ainsi toutes les potentialités et la richesse d'effets, et l'image y semble dès lors engendrée par la matière même de la peinture.

MD

Salle 7

Rearview Mirror[*Rétroviseur*], 1986

huile sur toile

68 × 190 cm

Collection privée



D'un format qui s'apparente à celui d'un écran panoramique, *Rearview Mirror* annonce dans son titre qu'il représente un rétroviseur. Mais ce rétroviseur est comme suspendu, seul sur un fond monochromatique d'un blanc-jaune sale, sans aucun autre élément indiquant que nous sommes dans une voiture et que celle-ci est conduite par quelqu'un. On voit bien le reflet de ce qui semble être une route, mais elle est tout aussi indéfinie, sans aucun paysage alentour. Ce rétroviseur nous invite à regarder derrière nous. Son format panoramique et le titre en anglais suggèrent que nous sommes dans une voiture américaine, le symbole par excellence de la société de consommation. Mais ce qu'il révèle ne ressemble en rien à une route américaine : tout est noir autour et la route est traversée d'épaisses lignes noires qui rappellent une ligne de chemin de fer. Une ligne qui irait au bout de la nuit, comme les trains de déportés pendant la Seconde Guerre mondiale.

Luc Tuymans a beaucoup exploré le nazisme et ce tableau, peint en 1986 alors que la guerre était encore très présente dans le débat public, semble porter un regard sur ce passé, vu depuis la modernité américaine. Au-delà, il questionne l'acte de regarder, ce que l'on voit ou refuse de voir, et le pouvoir des images. Il réfléchit, ici au sens propre comme au figuré, sur la condition de toute image qui, par nature, n'est vue que dans l'après-coup puisqu'elle est toujours la mémoire d'un moment. Ce faisant, il nous emmène dans une zone située entre la réalité et la représentation de la réalité proposée dans son tableau.

CB

Salle 7

Baroque, 2017

huile sur toile

99,5 × 66,8 cm

Pinault Collection



Le titre de ce tableau évoque le mouvement artistique qui surgit à la fin de la Renaissance et cherchait à représenter les passions et les émotions, religieuses notamment, par opposition à la rationalité plus calme de la période antérieure. C'est une période qui intéresse beaucoup Luc Tuymans, qui a conçu une exposition sur ce thème (intitulée « Sanguine/ Bloedrood ») présentée l'été 2018 au M HKA dans sa ville d'Anvers – haut lieu du Baroque flamand porté par Pierre Paul Rubens – et ensuite à la Fondation Prada à Milan. Outre le lyrisme et la flamboyance du Baroque, ce qui intéresse l'artiste est aussi que ce mouvement artistique a été le premier que l'on puisse qualifier de global, touchant tous les arts et traversant les frontières européennes.

Luc Tuymans a peint *Baroque* alors qu'il était en train de préparer cette exposition, en 2017. Le tableau a été exécuté d'après une photo prise par l'artiste avec son smartphone d'une sculpture religieuse baroque espagnole. Ce qui frappe est le contraste entre le Baroque évoqué dans le titre et ce qui est représenté : aucune envolée lyrique dans cette scène, aucun déferlement de couleurs, aucune représentation du corps, de la passion, de la mort... rien d'autre que le gros plan d'un visage sculpté dans le bois il y a quelque quatre siècles et surtout, un regard. Luc Tuymans utilise un langage cinématographique – un très gros plan bergmanien – et l'image peinte d'une image digitale en noir & blanc/sépia pour représenter l'essence-même du Baroque : la douleur, la profondeur d'âme qui se lisent dans ces grands yeux noirs.

CB

Salle 7

Magic [Magie], 2007

huile sur toile

122,6 × 165,7 cm

Collection privée, Bruxelles



Magic a été présenté pour la première fois conjointement avec *Turtle* et *Simulation*, en 2008 à New York, à l'occasion d'une exposition intitulée « Forever, The Management of Magic ». Ce tableau s'attache plus particulièrement à une figurine popularisée sous le nom de « The Dream Collector » [« le collectionneur de rêves »], personnage qui collecte les idées et les rêves afin de créer de nouvelles inventions. Ici, son image se dissout paradoxalement au cœur d'une matière picturale où tout noir ou tout blanc sont abolis au profit de nuances bleuâtres et brunâtres presque indéfinissables. Et il semble de même presque oublié, sinon abandonné, parmi d'autres objets indistincts et sans véritable nature. Afin de créer ces effets si particuliers, Luc Tuymans a utilisé pour la première fois des nuances claires d'indigo qui produisent des contrastes spécifiques suggérant les teintes d'un vieux film noir & blanc colorisé par la pensée, le souvenir ou le rêve. Cette œuvre exprime ainsi de façon inédite la fuite du temps et la disparition des images pourtant si précieuses de l'enfance, que celles-ci soient attirantes ou effrayantes.

MD

Salle 8

Turtle [Tortue], 2007

huile sur toile

368 × 509 cm

Collection privée.

Courtesy David Zwirner, New York/London



Turtle a été montré en 2008 lors d'une exposition intitulée « Forever, The Management of Magic » consacrée aux différentes productions de la firme Walt Disney, en particulier le projet de cité du futur communautaire intitulée EPCOT. À l'inverse des représentations officielles de l'univers Walt Disney, où tout est figuré de façon éclatante, joyeuse, colorée, cette peinture est traitée tout en « grisaille » et l'atmosphère qui s'en dégage est particulièrement spectrale. Ce que renforce la dimension monumentale d'un tableau que le spectateur ne peut embrasser d'un seul tenant. Celui-ci erre ainsi à percevoir un sujet trop grand pour lui : celui d'un des bateaux composant la célèbre « Main Street Electrical Parade », dont les petites lumières qui nimbent sa silhouette sont traduites selon des points blancs ressemblant bien plus à des tâches blanchâtres ternes et baveuses qu'à des ampoules lumineuses rayonnantes. À travers l'ensemble des œuvres de cette exposition, Luc Tuymans renvoie ainsi les visions grandiloquentes du rêve américain à une suite de reflets flous, opaques et désenchantés.

MD

Salle 8

Instant, 2009

huile sur toile

103,5 × 70 cm

Collection privée.

Courtesy David Zwirner, New York/London



Instant figure une femme au moment où elle prend une photographie au flash. L'éclair instantané, de par sa luminosité, fait disparaître tout à la fois l'appareil photographique et les mains qui le tiennent. Les yeux presque clos et l'utilisation d'une seule couleur orangée renforcent, eux, l'irréalité d'une scène pourtant ordinaire.

« Dès le début, mon travail s'est orienté vers l'idée de la mémoire et, également, de la question du pouvoir », déclare Luc Tuymans. *Instant* pourrait en être une interprétation contemporaine. En effet, si photographe est communément admis comme une façon de garder la trace d'une personne, d'un moment, d'une expérience, d'une émotion..., tout le vocabulaire lié à l'acte photographique témoigne d'une analogie soutenue avec celui des armes et de la guerre : armer, déclencher, tirer, prendre, capturer... Même si les appareils numériques contemporains ne fonctionnent plus comme les anciens appareils analogiques, cette ambivalence entre le pouvoir de celui qui photographie et la mémoire que contient l'image obtenue a toujours cours. La puissance et la violence du flash en sont ici les symboles : toute image ne peut se générer que par l'aveuglement instantané du sujet photographié.

MD

Salle 9

Still Life [Nature morte], 2002

huile sur toile

347,8 × 502,5 cm

Pinault Collection



Still Life compte parmi les peintures les plus monumentales de Luc Tuymans, alors même que son sujet est l'un des plus intimes : une nature morte de fruits avec un pichet d'eau claire à l'arrière plan, le tout traité à la manière des aquarelles de Cézanne. Elle a été présentée pour la première fois à la Documenta 11 de Kassel (2002) pour laquelle de nombreux autres travaux répondaient, chacun à leur manière, à la tragédie du 11 septembre 2001. L'œuvre, attendue, de Luc Tuymans prend volontairement le sujet à contre-pied en mettant en avant le fait que l'art n'illustre pas le réel mais le met en perspective, ne répond pas à un fait en tant que tel mais le retourne vers le spectateur sous une forme interrogative, mystérieuse ou inquiétante. Autrement dit, que l'essentiel n'est pas le sujet traité mais la manière dont il est traité.

Posé sur une ligne horizontale à peine tangible, presque suspendu au cœur de la peinture, mais agrandi de façon démesurée – à l'échelle de la ville américaine ?, de l'impossibilité des faits ?, de la démesure de l'acte terroriste ? –, chaque fruit affirme ici sa présence non pas sur le registre d'une représentation réaliste, mais sur la forme d'une corporéité émergeant à pas comptés du plus profond du temps, de l'espace, de l'air, du vide, du souffle. Il ne s'agit pas ici de montrer l'explosion, les deux immeubles éventrés, les corps projetés dans l'espace, voire les cadavres ensevelis dans les gravats, mais ce qui reste au-delà du bien et du mal, après la catastrophe, une fois le nuage de poussière retombé : la détermination naturelle ou humaine à continuer malgré tout, à repousser ou à se

repenser, des fruits et de l'eau, de la substance et de la couleur, la densité de la vie qui renaît. La traduction littérale de « *Still Life* », n'est-elle pas « encore la vie » ?

On pourrait ainsi considérer cette peinture comme une vanité inversée : elle ne nous signale pas que la vie est éphémère et fragile, mais au contraire qu'elle est résistante et résiliente. D'une certaine manière, c'est le premier repas offert en partage face à la folie délirante des hommes.

MD

Salle 9

William Robertson, 2014

huile sur toile

50 × 37,5 cm

The Broad Art Foundation



Le tableau dédié à William Robertson a été présenté conjointement à ceux dédiés à *John Playfair* et *John Robinson* pour la première fois, en 2015, à Londres. Les images sources de ces trois peintures sont trois portraits éponymes d'Henry Raeburn (1756–1823), un des artistes les plus réputés de l'art écossais que Luc Tuymans a découvert, à 16 ans, au Musée des beaux-arts de Gand. En 2014, juste avant le référendum d'indépendance en Écosse, Luc Tuymans s'est rendu à l'Université d'Édimbourg afin de revoir l'œuvre de ce peintre qui l'avait fasciné auparavant. Dans ce nouveau contexte, ces trois représentations de figures de la pensée des Lumières écossaises lui ont paru plus troubles, ambiguës et perturbantes qu'auparavant, et il a décidé d'en faire une relecture qui lui soit propre. Supprimant par un cadrage serré le décor et les habits, symboles de leur position sociale, Luc Tuymans a privilégié le visage, lieu de la pensée, et a accentué dans celui de *William Robertson* le travail des yeux d'un bleu perçant afin de souligner son caractère clairvoyant et visionnaire. Et, quoiqu'admirant depuis toujours la technique picturale de Raeburn exécutée sans hésitation, il a néanmoins choisi une facture plus épaisse et chargée, rendant ainsi mieux compte du doute à l'œuvre dans l'exercice intellectuel ou politique et référant plus justement à notre situation contemporaine.

MD

Salle 10

Superstition, 1994

huile sur toile

41,9 × 36,8 cm

University of California, Berkeley Art Museum and Pacific Film Archive ; achat du musée



Superstition est un petit tableau étrange et fascinant. À partir de quelques traits de peinture d'un brun profond presque noir, il figure hâtivement la silhouette d'un torse humain sur laquelle se superpose la masse inquiétante d'un insecte aussi grand que lui – l'artiste réfère à l'idée de « Poltergeist ». Une attention plus soutenue nous indique que les pattes de cet insecte se saisissent des jambes du personnage à l'instar d'une figure d'accouplement hors norme digne de la *Métamorphose* de Frank Kafka.

MD

Salle 10

Against the Day [Contre le jour],

2008

huile sur toile ; diptyque

I: 224 × 174 cm

II: 231 × 171,5 cm

Collection privée



Against the Day I et *Against the Day II* ont donné le titre à l'exposition où ils ont été présentés. Ces deux tableaux verticaux figurent un même homme bêchant le sol au fond d'un jardin clos – celui de l'ancienne maison de Luc Tuymans – et saisi selon deux poses légèrement différentes, comme s'il avait été surpris à deux reprises, en plein travail, par une lumière aveuglante. Le contraste entre la hauteur des murs et la petitesse de l'homme, la dureté de la lumière et l'épaisseur de la nuit, ainsi que l'absence de perspective, apportent à ce tableau une impression de cul-de-sac. Rien n'y est en effet compréhensible, atteignable ou contextualisable immédiatement. Chez Luc Tuymans le tableau suscite ainsi davantage de questions qu'il ne formule de réponses.

MD

Salle 11

Seal [*Sceau*], 2007

huile sur toile

50 × 70 cm

Edward Lee 2002 Trust



Seal agrandit jusqu'au bord de la toile une image trouvée sur internet d'un sceau de cire jésuite.

Ce tableau a été exposé pour la première fois conjointement avec *The Valley*, *The Book* et *The Deal*, en 2007, à Anvers, lors d'une exposition intitulée « Les Revenants ». L'ensemble des œuvres présentées s'attachait à la puissance et l'influence du pouvoir religieux tant sur la politique que sur les normes sociales, culturelles et identitaires, en particulier celui des Jésuites très présents dans la ville d'Anvers. La légitimité d'un sceau qui, au bas d'un texte, définit son caractère souverain et inviolable repose sur son intégrité physique. Ici, si le texte et le dessin apparaissent à peine lisibles, les reliefs y sont en revanche accentués comme s'ils étaient devenus des limites physiques tangibles et presque infranchissables. Vu ainsi en plongée, cadré de très près, ce sceau perd dès lors sa dimension d'objet pour acquérir celle d'un territoire circulaire, fermé sur lui-même, et dont on ne peut s'échapper, à l'instar de la structure et du fonctionnement du pouvoir jésuite.

MD

Salle 11

Brokaat [Brocart], 2016

huile sur toile

201,3 × 154 cm

Pinault Collection



Ce tableau a été peint d'après une photo d'un détail du manteau de Saint Donatien, évêque de Reims, qui se tient à droite de la Madone dans le tableau du peintre flamand Jan Van Eyck *La Vierge au Chanoine Van der Paele [Madonna Met Kanunnik Joris Van Der Paele, 1436]*, du Groeningemuseum de Bruges, en Belgique. Le passage par l'appareil photographique, puis la peinture, fait que le brocart a des couleurs très différentes de celles peintes dans le tableau original, et un effet de mise en abyme est tout de suite repéré. Le spectateur ne sait pas si ce qu'il voit est un tissu de couture ou d'ameublement. Les riches tissus ouvragés de l'époque, et notamment le brocart, étaient réservés à l'aristocratie ou au clergé supérieur. Personne ne pouvait les utiliser, du fait de leur coût mais aussi de leur portée symbolique, en dehors de ces deux classes. De plus, l'usage des couleurs était strictement codifié. Par exemple, on ne pouvait pas utiliser le rouge, qui évoque le sang et la mort, ou le bleu et le blanc, couleurs de la Vierge. Ici, le brocart du vêtement de Saint Donatien est particulièrement riche, cousu de fils d'or et d'argent.

Les bourgeois de l'époque n'étaient pas autorisés à utiliser les couleurs des brocarts des riches et c'est pourquoi, dans cette région d'Europe notamment (aujourd'hui la Belgique et les Pays-Bas), ils adoptèrent le noir pour leurs costumes. Ce faisant, le tableau évoque aussi la ségrégation sociale, y compris celle qui a cours aujourd'hui.

CB

Salle 11

Pillows [Oreillers], 1994

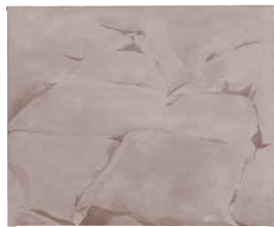
huile sur toile

54,6 × 67,3 cm

Carnegie Museum of Art, Pittsburgh;

A.W. Mellon Acquisition Endowment Fund,

1998.1



Pillows fait partie de cette catégorie d'œuvres de Luc Tuymans où, malgré un titre explicite, l'œuvre conserve une qualité de flottement et d'indistinction quant au véritable sujet traité. On pourrait ainsi considérer cet amoncellement de coussins jaune-vert comme une variation plus allusive que concrète autour de l'idée de masses, de formes, de textures et de densités, à l'instar d'un relief topographique presque abstrait. Ce que nous percevons n'est ainsi ni ce qu'on voit, ni ce que l'on ne voit pas, ni le motif représenté, ni le sujet sous-jacent, ni l'image peinte ni la matérialité de la peinture en elle-même, mais un balancement permanent entre ces différents niveaux provoquant un trouble et un doute persistant dans le regard et la pensée du spectateur.

MD

Salle 11

Angel [Ange], 1992

huile sur toile

65,7 × 61,3 cm

The Art Institute of Chicago.

Don de Fred McDougal

& Nancy Lauter McDougal



Le polaroïd d'une figurine de Noël que la mère de l'artiste plaçait en dessous du sapin de Noël familial a servi de base au tableau *Angel*. Si cet ange est parfaitement identifiable par ses ailes vertes déployées, ses mains tenant une harpe blanche et son manteau blanc, rouge et bleu, sa tête est traitée selon une masse noire, floue, opaque et sans détail. D'une certaine manière, cette peinture suggère l'idée de décapitation et en devient presque violente, angoissante et repoussante, alors même qu'elle devrait, de par son sujet, être rassurante, chaleureuse et agréable. Le même polaroïd a servi de base de travail à une lithographie en 2004, puis à une fresque murale pour la salle de concert de Bruges en 2012, chacune de ces trois versions ayant un caractère, un effet et une signification autonomes, liées à la technique utilisée, à l'espace de monstration, mais également à l'évolution de l'artiste vis-à-vis d'un sujet donné.

MD

Salle 12

*Der diagnostische Blick VII**[Diagnostic d'inspection VII]*,

1992

huile sur toile

65,1 × 46 cm

Kunstmuseen Krefeld

*Der diagnostische Blick IV**[Diagnostic d'inspection IV]*,

1992

huile sur toile

57 × 38,2 cm

Collection privée,

prêt à long terme à

De Pont Museum, Tilburg, NL

*Der diagnostische Blick VIII**[Diagnostic d'inspection VIII]*,

1992

huile sur toile

68,8 × 39,1 cm

Collection privée

*Der diagnostische Blick X**[Diagnostic d'inspection X]*,

1992

huile sur toile

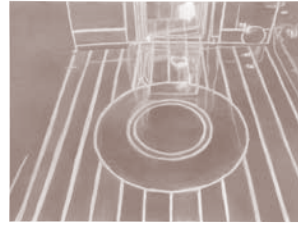
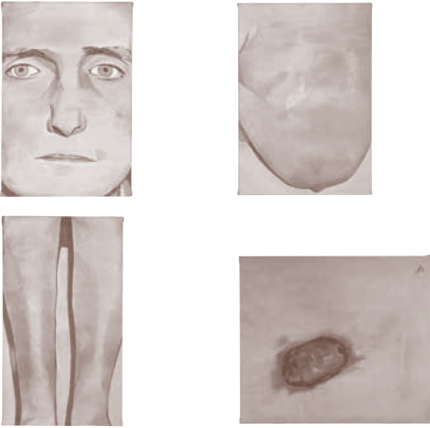
48,9 × 55,3 cm

Collection privée.

Courtesy Hauser & Wirth

Simulation, 2007

huile sur toile
221,6 × 294,5 cm
Pinault Collection



Luc Tuymans a réalisé dix tableaux de cette série *diagnostische*, présentés en 1992, à Anvers. Les images proviennent toutes d'un livre médical intitulé *Der Diagnostische Blick [Diagnostic d'inspection]*. Les illustrations de ce livre devaient aider les médecins à établir des diagnostics médicaux. Un signe extérieur devait donc leur permettre de comprendre un problème médical. Luc Tuymans a recadré ces images qui dramatisent le sujet et le rendent en même temps plus abstrait car elles sont toutes décontextualisées.

Ce faisant, le spectateur se retrouve devant des images qui semblent elles-mêmes malades. Les tons roses pâles pour évoquer la chair sont inquiétants et le seul portrait présenté ici – un visage qui ressemble à celui de l'artiste – pourrait renvoyer à un diagnostic psychanalytique. Le regard est comme perdu, sans attache et sans réalité. L'artiste cherche ici à représenter l'élément traumatique dans la facture même du portrait. Il s'intéresse au sujet qui nous inspire la peur la plus profonde : les signes de notre destin mortel qu'il représente de façon clinique et froide, ce qui le rend encore plus inquiétant.

CB

Ce tableau est inspiré par un essai effectué au studio Disney par John Lasseter en 1983, pour un projet de dessin animé en 3D du livre pour enfants de Maurice Sendak, *Max et les maximonstres*. Le pilote avait été abandonné et Lasseter quitta Disney pour fonder les studios Pixar.

Le tableau reproduit une maquette en carton du décor d'une chambre d'enfant utilisé pour le pilote du film, mais cette représentation est tout le contraire d'un décor de dessin animé de type Disney. On n'y distingue pas la chambre mais seulement des lignes nues et abstraites sur un fond d'un bleu froid : l'inverse de l'univers utopique et rose de Disney. Luc Tuymans a exploré à plusieurs reprises la « magie » Disney et s'est aussi intéressé aux images 3D. Ici, le spectateur en voit l'esquisse, le squelette, les coulisses... et le mystère réapparaît là où on ne l'attend pas.

Ce tableau a été présenté dans l'exposition « Forever, the Management of Magic », à New York en 2008, consacrée à Walt Disney et à la transformation de son entreprise de divertissement en une véritable idéologie.

CB

Salle 13

Peaches [Pêches], 2012

huile sur toile

173,8 × 118,1 cm

Collection privée.

Courtesy David Zwirner, New York/London



Peaches et *Technicolor* ont été exposés pour la première fois conjointement avec les tableaux de la série *Allo!*, en 2012, à Londres. Ils ont pris la forme, l'année suivante, de deux fresques murales dans la cage d'escalier du Schauspielhaus de Dresde, à l'occasion de l'exposition « Constable, Delacroix, Friedrich, Goya. A Shock to the Senses », dont Luc Tuymans a assuré le commissariat. Ils ont fait ensuite l'objet de deux sérigraphies imprimées par Roger Vandaele à Anvers.

Les images sources de ces deux œuvres proviennent d'un film publicitaire daté de 1913 dont le manque de netteté et la faible saturation des couleurs ont particulièrement marqué Luc Tuymans. Pourtant, ce que l'on remarque immédiatement c'est plutôt cette façon tout à fait particulière dont l'artiste a joué avec les blancs. Et si leurs sujets peuvent référer à la nature morte flamande, aux tableaux de Jean Siméon Chardin (1699-1779), d'Édouard Manet (1832-1883), d'Henri Fantin-Latour (1836-1904), de Pierre Bonnard (1867-1947) ou d'Édouard Vuillard (1868-1940), c'est surtout chez Paul Cézanne (1839-1906) qu'il faut aller chercher un tel degré d'expérimentation sur l'usage du blanc et du vide comme façon de produire de l'espace et de la lumière entre les choses.

Luc Tuymans nous rappelle ainsi que la peinture n'est pas affaire de réel mais de représentation du réel, une représentation distancée, décalée, diffractée.

MD

Salle 13

K, 2017

huile sur toile

135 × 80,2 cm

Andrew Xue Collection, Singapore



L'artiste s'est inspiré d'affiches publicitaires qu'il a vues au Panama et qui utilisent des visages de femmes lissés au point de perdre leur personnalité. À la manière d'un cinéaste, il a zoomé sur ce visage qu'il représente en gros plan si serré qu'il en est tronqué, incomplet. En approchant ainsi sa « caméra-pinceau », il traite ce visage féminin comme s'il s'agissait d'un objet, ce qui est justement le propos de la publicité, en particulier lorsqu'elle vend des produits de beauté. Cette approche le fait apparaître vide, presque mort, d'autant qu'il n'est pas contextualisé.

Mais en zoomant de la sorte, l'artiste fait aussi ressortir le regard de cette jeune femme objectifiée au point qu'elle n'a même pas de nom, seulement une lettre, K. Son regard est intensément expressif, comme si elle cherchait à exister au-delà de l'image et du profit que le commerce veut tirer d'elle. Elle semble défiante, consciente qu'on l'exploite, et prête à en découdre alors qu'elle regarde loin devant elle, peut-être vers un avenir où la femme ne sera plus un objet.

Le traitement du tableau est lisse, plat et les couleurs pastel renforcent le contraste entre l'aspect artificiel de l'image publicitaire et l'humanité de toute femme. *K* a la bouche fermée, mais elle esquisse un léger sourire et son silence est très éloquent.

CB

Salle 14

Ballone [Ballons], 2017

huile sur toile
185,6 × 151,2 cm
Collection privée



Ce tableau, inspiré d'une scène que l'artiste a vue d'un clown, la nuit, armé d'une batte de baseball, évoque un sujet devenu classique : celui du clown solitaire et menaçant qui fait mal aux enfants, personnage encore plus inquiétant et dangereux qu'un criminel « habituel ». Comme dans d'autres tableaux représentant des hommes violents (des nazis au cannibale Issei Sagawa), le contraste est très marqué entre l'habit aimable du personnage et ce que l'on imagine de ses intentions. Ce contraste est souligné par le jeu de lumières qui rappelle les tableaux noirs de Francisco de Goya, où le clown est entouré d'un halo de clarté très vive tandis que son ombre noire et sinistre se découpe nettement sur le mur. De plus, il regarde hors champ, ce qui renforce l'atmosphère angoissante de la scène parce qu'on ne sait pas qui il regarde ni ce qu'il va faire. Le traitement évoque aussi les films expressionnistes des années 30, notamment *Freaks* réalisé en 1932 par l'Américain Tod Browning. On peut également établir une correspondance avec l'artiste symboliste belge James Ensor (1860-1949), préfigurateur de l'expressionnisme qui a souvent représenté des personnages clownesques et carnavalesques en les caricaturant au point qu'ils deviennent monstrueux et effrayants, tout en étant ridicules. Passionné d'Ensor, Luc Tuymans a assuré le commissariat d'une exposition dédiée à cet artiste et intitulée « Intrigue » à la Royal Academy de Londres, en 2017.

CB

Salle 14

Recherches, 1989

huile sur toile ; triptyque
36,5 × 44,5 cm
36,2 × 38,1 cm
41,9 × 46,4 cm
Collection privée.
Courtesy David Zwirner, New York/London



En 1994, Luc Tuymans peint un simple abat-jour et l'intitule *Lamp [Lampe]* ; l'année suivante, il reprend le même sujet et le titre *Home Sweet Home* [Foyer, doux foyer]. Le tableau de gauche du triptyque *Recherches* en constitue la toute première version, datée 1989. Rien de spécial, dira-t-on, dans cette lampe de salon posée sur une table et peinte d'une main presque hésitante, si ce n'est qu'elle provient d'une photographie du mobilier d'un officier nazi du camp de concentration de Buchenwald et que son abat-jour a été confectionné avec de la peau humaine. Les apparences sont ainsi toujours trompeuses. La dent du panneau central et la vitrine du panneau de droite sont issues de photographies prises directement à Auschwitz et à Buchenwald par Luc Tuymans lors de son voyage en Pologne et en Allemagne en 1986. Chacune d'elles témoigne de la profanation des corps et du pillage par les nazis d'objets précieux sur les cadavres, tels que cheveux, dents en or ou même alliances. Pour Luc Tuymans, l'inexpressivité apparente de ces images est humiliante. Elles témoignent d'une idée de la médecine, de la science ou de la conscience où l'être humain et la vie sont devenus sans objet.

MD

Salle 14

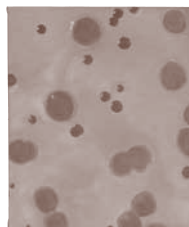
Bloodstains [*Tâches de sang*],

1993

huile sur toile

57,5 × 47,5 cm

Jenny & Jos Van den Bergh-Quermia



L'image source de *Bloodstains*, qui est à la fois réaliste et abstraite, est celle de sang vu au microscope. Il s'agit d'une référence à *Der diagnostische Blick* dans le sens où il est question d'un élément du corps examiné de façon clinique et médicale. On ne sait pas si le sang représenté ici est à l'intérieur du corps ou bien s'il a été versé, ce qui supposerait qu'un accident, ou quelque chose de plus sombre, ait eu lieu. On ne sait pas non plus s'il s'agit de sang contaminé par le sida. L'artiste a dit que bien qu'il n'ait pas eu l'intention d'évoquer l'épidémie, il a pu en être inconsciemment influencé.

Ces tâches de sang semblent mobiles et certaines paraissent être en train de s'échapper du tableau, qui en devient presque un organisme vivant. Luc Tuymans nous dit que lorsque le tableau est accroché, les tâches continuent de bouger et le tableau de croître.

Il a également osé ici réaliser un tableau qui inquiète en prenant pour thème le sang, matière et symbole de la vie tout autant que de la mort.

CB

Salle 14

Wandeling [*Balade*], 1989

huile sur toile

69,9 × 54,9 cm

Collection privée



Les références à la Seconde Guerre mondiale et au nazisme sont récurrentes dans l'œuvre de Luc Tuymans. Il n'aborde néanmoins presque jamais ces sujets frontalement, mais selon des détails, des traces ou des indices que l'on pourrait trouver mineurs, secondaires ou accessoires. L'artiste les considère au contraire comme révélateurs de ce qui a ou aura lieu, à l'instar de symptômes. L'image source de *Wandeling*, par exemple, n'est que la simple photographie d'une promenade de dignitaires nazis à Berchtesgaden, non loin de la résidence d'Adolf Hitler dans les Alpes bavaroises. Nul ne sait quand et où fut décidée la solution finale qui aboutira à la mise en place des camps d'extermination et des chambres à gaz ; lors d'une conversation ordinaire de plein air ou dans un bureau de chancellerie ? L'œuvre de Luc Tuymans met ce doute à l'œuvre. Selon une ligne qui coupe le tableau en diagonale, le groupe d'hommes et de femmes presque trop petits traverse une zone indéfinie, une étendue de gris qui n'est ni de la terre, ni de la neige, ni du ciel : du vide, presque du néant. À leur côté, un seul arbre, trop grand et quasi mort.

Tout dans cette peinture n'est ainsi que symptômes ou prémonitions d'un hors-champ de la représentation – ce qui manque à l'image soit parce que cela a été effacé par l'artiste soit parce que le cadrage est trop serré pour nous apporter ce que l'on souhaiterait voir – et de ce qu'elle signifie – la teneur de leur conversation que l'on voudrait connaître.

MD

Salle 15

Allo! I, 2012

huile sur toile

133,7 × 182,6 cm

Collection privée.

Courtesy David Zwirner, New York/London



Présenté pour la première fois conjointement avec *Peaches* et *Technicolor* en 2012, à Londres, *Allo! I* fait partie d'un ensemble de six peintures. Celles-ci sont basées sur une suite d'images d'écran de télévision diffusant le film *The Moon and Sixpence* [La lune et soixante-quinze centimes] d'Albert Lewin (1942), lui-même tiré du livre éponyme de William Somerset Maugham (1919), version romancée de la vie de l'artiste Paul Gauguin. Luc Tuymans a été particulièrement fasciné par les toutes dernières minutes de la version restaurée de ce film, qui passe du noir et blanc à une explosion de couleurs au moment où un ami de Paul Gauguin, alors décédé, pénètre dans sa hutte et s'immobilise, stupéfait, devant les gigantesques tableaux aux couleurs éclatantes qui y sont accrochés ; vision du paradis que l'artiste avait toujours cherché à obtenir sans jamais y être parvenu, croyait-il. Dans *Allo! I*, on peut ainsi distinguer le reflet dans l'écran de Luc Tuymans en train de photographier la scène. Nous sommes dès lors témoins d'un jeu visuel qui entremêle art, réalité et fiction, à travers une œuvre reproduisant un artiste photographiant un homme à la recherche d'un artiste, mais qui n'est en fait qu'en quête de lui-même ; ce qui est presque toujours le cas chez Luc Tuymans. Le titre renvoie, lui, plus particulièrement au perroquet d'un bar proche de l'atelier de l'artiste, à Anvers, qui avait l'habitude d'accueillir les arrivants d'un « Allo ! » exotique et grinçant, forme d'ironie joyeuse qui convient également parfaitement à la personnalité de Luc Tuymans. L'animal est aujourd'hui décédé.

MD

Salle 16

Frozen [Gelé], 2003

huile sur toile

101 × 71 cm

Pinault Collection



Ce tableau a été présenté pour la première fois dans l'exposition « Fortune » à New York, en 2003. C'est, à ce jour, la seule fois où il a été exposé.

Il a été réalisé à partir d'une image prise à Tchernobyl après la catastrophe de la centrale nucléaire Lénine, le 26 avril 1986, dans ce qui était alors la République soviétique d'Ukraine, en URSS. Il s'agit de la catastrophe nucléaire la plus grave du 20^e siècle, classée au niveau 7, le plus élevé sur l'échelle internationale des événements nucléaires.

Peinte d'après une image d'un documentaire sur les travaux menés à Tchernobyl après la catastrophe et diffusé sur YouTube, l'œuvre représente la main gantée d'un ouvrier qui refroidit et répare un élément de l'un des réacteurs.

Luc Tuymans a utilisé une riche palette de couleurs froides pour ce tableau dont le titre signifie « gelé », délicatement agencées et mariées pour représenter la glace qui a succédé à la surchauffe du réacteur. Comme souvent dans ses tableaux, on remarque aussi une lueur forte dans la partie inférieure gauche, qui évoque peut-être la fusion, le quasi-Armageddon nucléaire qui a eu lieu. L'image peut aussi être vue comme une allégorie d'une catastrophe créée de la main de l'homme et qui le dépasse, à l'instar d'autres événements qui ont eu lieu par la suite, tel le 11 septembre 2001.

CB

Salle 16

Die Zeit [Le temps], 1988

huile sur carton ; quadriptyque

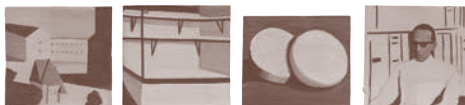
34,6 × 36,9 cm

36,5 × 35,1 cm

31,4 × 36,9 cm

34,6 × 35,1 cm

Collection privée



Die Zeit est composé de quatre petits tableaux très contrastés. Dans le premier, une église dans un village abandonné projette une ombre froide. On distingue une usine à l'arrière-plan et, dans le ciel blanc, les mots « rien en vue » bien qu'en partie effacés sont encore lisibles.

Le deuxième s'attache à des étagères vides avec des crochets triangulaires semblables à des dents. Sur le troisième s'empilent deux formes arrondies, en réalité des pastilles de légumes produites industriellement pendant la Seconde Guerre mondiale comme substitut de nourriture pour les soldats. Le quatrième panneau figure le visage d'un homme recouvert de lunettes de soleil qui le dissimule de notre regard. Il s'agit en fait de Reinhard Heydrich, une des personnes les plus puissantes du Troisième Reich, surnommé le « Boucher de Prague ». Cette œuvre ne décrit pas la Seconde Guerre mondiale ou l'holocauste directement mais, à travers des petites touches d'indistinctions, d'étrangetés et de malaises indirects, produit un trouble du regard et un doute dans l'esprit du spectateur sur la réalité de ce qu'il a à voir, puis sur sa capacité à analyser et à décrypter le contenu d'une image.

MD

Salle 16

Big Brother [Secret Story], 2008

huile sur toile

146,4 × 225,1 cm

Collection privée.

Courtesy David Zwirner, New York/London



Une photographie d'un écran de télévision diffusant l'émission de télé-réalité *Big Brother* est à l'origine de ce tableau. Luc Tuymans en a gardé les tons gris-bleu d'origine. Le principe de ce programme est de filmer 24 heures sur 24 les protagonistes à partir de caméras de surveillance disposées à chaque recoin ; la banalité de la vie y fait ainsi événement. Ici, Luc Tuymans s'est attaché plus précisément à la chambre à coucher collective, lieu particulier de voyeurisme, de sexualité, de dissimulation, de mensonges et, en fait, de ségrégations inconscientes ou conscientes, voulues ou subies, contraintes ou suggérées.

MD

Salle 17

*Heillicht**[La lumière qui guérit]*, 1991

huile sur toile; triptyque

85,5 × 63,3 cm

50 × 40 cm

37 × 40,5 cm

Mu.ZEE, Ostend



Ce triptyque est composé du tableau-titre, *Heillicht*, au centre, ainsi que de *Smell* [*Odeur* ou *Odorat*, à gauche] et *Incest* [*Inceste*, à droite].

Ils ont été conçus de façon indépendante, et à cause de leurs couleurs, Luc Tuymans a décidé d'en faire une seule œuvre. Le tableau central, dont le titre en allemand signifie « lumière qui guérit/apaise », est inspiré d'un livre publié en 1942 en Allemagne (et autorisé au Canada), *Meine Erfahrungen... farbig* [*Mes expériences... en couleurs*] du Dr. Paul Wolff. L'ouvrage est consacré à une technique de photographie en couleurs qui donne à celles-ci un aspect peint. Permettant pour la première fois de reproduire en masse des images en couleurs, elle était notamment utilisée par la propagande nazie.

Ici, l'artiste a reproduit une photo de ce livre où l'on voit un médecin traitant un jeune patient par une thérapie de lumière, mais il a représenté les deux personnages de façon plus sommaire, avec de larges coups de pinceau. La lumière irradie toujours, mais elle est ici assombrie, certainement pas aussi chaleureuse et optimiste que dans la photo originale.

Ce tableau est accompagné de *Smell*, qui représente de façon abstraite des flacons de désodorisant : avec une palette de roses et d'orangés, l'artiste traduit des odeurs en formes et couleurs, comme pour fondre deux sens en un. *Incest* est un contre-point frappant aux deux autres tableaux. En noir et blanc, il fait appel au sens du toucher en représentant en très gros plan une main qui passe par un orifice. Cet acte violent et transgressif est ici évoqué avec froideur, de façon décontextualisée et déshumanisée.

CB

Salle 17

Portrait, 2000

huile sur toile

67 × 39 cm

Collection privée.

Courtesy David Zwirner, New York/London



Portrait a été peint d'après une photographie commémorative distribuée lors des enterrements en Belgique et que l'artiste a ramassée dans la rue. L'image de départ n'a presque aucune signification pour un étranger, et le passage du temps lui a retiré le peu de distinction et d'informations qu'elle possédait encore. De plus, le choix par Luc Tuymans de peindre la peau du visage de la même teinte que le fond déréalise encore plus la présence de cette femme au tableau. De même, les touches de couleur jaune orangée des yeux, des lèvres et du cou, loin d'égayer le visage, lui apportent bien au contraire un effet de mal-être et de résignation lié à l'idée de fin de vie et de disparition.

MD

Salle 17

Cook [Cuisin(i)er], 2013

huile sur toile

229,5 × 169,3 cm

Collection privée



Cook fait partie d'un ensemble de tableaux présenté pour la première fois en 2013, à Anvers, à la galerie Zeno X, conjointement à des œuvres de Marlene Dumas, peintre sud-africaine établie aux Pays-Bas avec laquelle Luc Tuymans entretient une complicité aussi artistique qu'amicale ; l'exposition était d'ailleurs intitulée « Twice » [double/deux fois]. Ce tableau représente un cuisinier, pris presque de trois-quarts, en train de dépecer un animal avant de le rôtir. Comme toute la peinture est traitée selon des tons de rouge, d'orange, de jaune, de blanc et de gris bleuté semblables aux couleurs d'un four de cuisson au bois, on a ainsi l'impression que c'est le feu qui éclaire directement la plus grande partie de la scène, et le cuisinier, entièrement vêtu de blanc, y devient un spectre éblouissant.

L'effet presque spirituel de ce tableau n'est pas si éloigné de la grande peinture baroque, en particulier celle du Caravage, mais au lieu d'en conserver les clairs-obscur, les teintes chaudes, sombres et terreuses et les aplats rouges saturés, Luc Tuymans a choisi d'inverser les contrastes du côté du blanc, de la lumière froide et des teintes proches de celles d'un coucher de soleil ou d'une explosion atomique déjà utilisées pour *Sundown* ou *Instant*. Même si l'œuvre de Luc Tuymans est ponctuée d'hommages aux maîtres anciens, son regard n'est jamais ironique ou parodique. Bien au contraire, il se nourrit de la leçon de ces aînés pour mieux les revisiter au regard de la réalité de notre monde actuel. D'une certaine manière, il s'agit ici autant d'une revisitation contemporaine du personnage

de Vulcain – on peut penser ici à celui de Pierre Paul Rubens, jusqu'aux détails du calot, de l'horizontalité de la table de travail et de la ligne en diagonale en bas à droite –, que du portrait d'un des cuisiniers en vogue aujourd'hui dont Luc Tuymans aime à savourer les mets délicats.

MD

Salle 18

Lungs [Poumons], 1998

huile sur toile

158 × 95,5 cm

Collection of Beth Swofford



La lumière, la couleur et la profondeur sont fondatrices dans l'œuvre de Luc Tuymans. La vue anaglyphe, qui permet de restituer la troisième dimension grâce à des lunettes adéquates, est à la base du principe de réalisation de *Lungs*. L'image source est en effet une représentation 3-D trouvée dans un manuel d'anatomie figurant la coupe transversale interne d'un poumon. Dans ce tableau, l'artiste a ainsi rendu cet organe fondateur de la vie humaine presque fantômatique de par la superposition décalée des couches de couleurs brune, beige, rouge boueux et vert fluorescent. En s'appuyant, d'une part, sur l'imagerie scientifique ou médicale et, de l'autre, sur l'intériorité du corps humain, Luc Tuymans a ainsi ouvert le tableau sur l'infini des espaces alternatifs ou interstitiels de la représentation.

MD

Salle 18

Intolérance [Intolérance], 1993

huile sur toile

80 × 70 cm

Collection privée, Belgique



Ce tableau représente la collection de bougeoirs des années 70 de la mère de Luc Tuymans. L'arrangement de ces bougeoirs, où sont placées des bougies éteintes, en transforme la perception. Ils sont représentés serrés les uns contre les autres, tous de hauteur différente, projetant une ombre imposante sur un fond aux tons ocre, rose et brun qui semble comme éteint. Mais tout est éteint ici : les bougies comme la couleur du mur et l'on ne voit pas la source de lumière autrement que par les ombres qu'elle projette. De même, tout est étriqué : ces bougeoirs disparates et vieillots sont placés tout près les uns des autres. On manque de lumière, de souffle et d'espace dans cette scène qui peut être vue comme une représentation de nos intérieurs – au propre, nos domiciles, comme au figuré, nos esprits – si étriqués (et *intolérants* semble dire le titre) qu'il ne reste même plus de place pour une petite flamme. Cette œuvre évoque également, par l'aspect plat de la représentation, le maître italien de la nature morte Giorgio Morandi (1890-1964), même si l'ombre des éléments est figurée.

CB

Salle 18

*The Heritage VI**[L'héritage VI]*, 1996

huile sur toile

53 × 43,5 cm

Collection privée.

Courtesy David Zwirner, New York/London



Ce qui apparaît au premier abord comme l'image générique d'un homme de la classe moyenne américaine plutôt aimable et avenant est, en fait, le portrait de Joseph Milteer, extrémiste de droite géorgien proche du Ku Klux Klan.

Il a été souvent cité dans les théories du complot relatives à l'assassinat de John F. Kennedy, mais personne n'a pu prouver qu'il était sur les lieux. Luc Tuymans a été particulièrement frappé par la façon dont ses fines lunettes de métal agrandissent ses yeux, seuls éléments perceptibles lorsque les membres du KKK sont revêtus de leur robe blanche et de leur coiffe pointue. C'est pourtant ses yeux ainsi que son sourire et sa chevelure abondante qui lui apportent cet air séduisant et rangé, alors même qu'il incarne une certaine forme de « banalité du mal » qu'a théorisée la philosophe allemande Hannah Arendt. Contrairement à d'autres peintures de Luc Tuymans, ici aucun trouble ni aucun doute ne surgissent à l'esprit ; la représentation comme le visage d'origine sont de véritables leurres et des pièges redoutables.

MD

Salle 18

The Park [Le parc], 2005

huile sur toile

160 × 246,5 cm

Collection privée.

Courtesy David Zwirner, New York/London



À l'instar de *Dirt Road*, *The Park* ne représente rien de particulier, juste une suite de troncs d'arbres en vue plongeante cadrés presque au ras du sol. La palette de teintes utilisée par Luc Tuymans est relativement claire et sourde, alors même que l'atmosphère qui émane du tableau est celle d'une vue nocturne. Cette peinture est ainsi révélatrice du processus à l'œuvre chez l'artiste qui part d'une photographie prise ou trouvée, rephotographiée une ou plusieurs fois au polaroid, jusqu'à obtenir la justesse d'image souhaitée qui sera finalement transposée sur une toile de plus ou moins grand format. Ici, le tableau garde plus particulièrement la trace de la source lumineuse ayant permis la prise de vue – un éclair de flash ? Une lampe de poche ? –, ainsi que des effets de « décoloration » des teintes et de certains détails propres au polaroid. D'un autre côté, l'étrangeté crépusculaire de cette peinture n'est pas sans rappeler les grands maîtres de la peinture symboliste belge tels que James Ensor, Léon Spilliaert, William Degouve de Nuncques, Georges Le Brun ou Xavier Mellery.

MD

Salle 19

Die Wiedergutmachung[*La réparation*], 1989

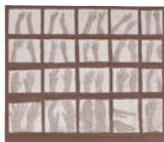
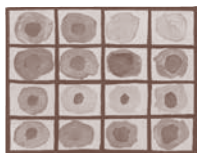
huile sur carton, monté sur contreplaqué,

36,6 × 43 cm

huile sur toile, 39,4 × 51,8 cm

diptyque

Collection privée. Courtesy Studio Luc Tuymans, Antwerp



La suite de peintures *Schwarzbeide, Secrets, Our New Quarters, Recherches* et *Die Wiedergutmachung* qui ponctue l'exposition sont autant de fragments d'images du nazisme ayant perdu leurs qualités de preuves ou d'indices. La « banalité du mal » théorisée par la philosophe Hannah Arendt n'y est présente qu'en creux à travers des manques, des effacements, des ellipses ou par des incongruités formelles.

Pour exemple, les deux boîtes d'yeux et de mains du diptyque *Die Wiedergutmachung* pourraient être destinées à réparer des poupées anciennes ; elles sont en fait issues de photographies retrouvées chez un médecin nazi ayant réalisé des expérimentations médicales sur des jumeaux tziganes, peuple qui, après-guerre, n'a jamais reçu de « réparations » en tant que victime de génocide.

De par le traitement pictural de Luc Tuymans, tout à la fois sobre et intense, le réel-source y est prégnant, au-delà des détails gommés ou estompés. À l'instar de faits qui ne s'effacent jamais vraiment de la mémoire de ceux qui les ont vécus, cette série d'œuvres défie ainsi le temps et l'oubli.

MD

Salle 19

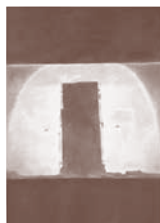
Toter Gang [Cul-de-sac], 2018

huile sur toile

258,6 × 185,5 cm

Collection privée.

Courtesy David Zwirner, New York/London



Luc Tuymans revisite ici un sujet qui traverse l'ensemble de son travail : le nazisme. Il a utilisé l'image de la porte en acier qui donnait accès au complexe de tunnels du bunker d'Hitler à Berchtesgaden. Pour autant, rien n'informe visuellement le spectateur sur cette source et le titre du tableau, qui signifie en allemand « le couloir des morts », n'est pas non plus informatif. L'artiste n'a donc pas souhaité que ce tableau soit interprété comme un commentaire direct sur le nazisme. En revanche, le sujet apparaît clairement comme étant l'enfermement, mais vu de façon paradoxale. En effet, de quel côté nous trouvons-nous face à cette porte fermée ? Dedans ou dehors ? Sommes-nous protégés ou emprisonnés ? Dans le cas présent, les deux options sont abordées. Comme souvent chez Luc Tuymans, le sujet est décontextualisé : la porte n'apparaît liée à aucun élément d'architecture et la composition est abstraite, avec deux bandes horizontales noires – la couleur de toutes les couleurs, rarement utilisée par l'artiste et dans la peinture figurative – encadrant le noir rectangle vertical de la porte. Celle-ci est nimbée d'un halo de lumière en demi-cercle qui lui donne une dimension surréelle, métaphysique, comme si elle invitait à passer vers l'au-delà. La question est de savoir si derrière la porte existe une possibilité de rédemption, y compris pour le mal absolu que fut le nazisme. Le tableau questionne aussi la véracité, ou non, des images. Celle-ci témoigne de façon incomplète de notre histoire et nous rappelle la nécessité de ne pas oublier cette période sombre tout en signifiant nos propres ambiguïtés.

CB

Salle 19

Penitence [Pénitence], 2018

huile sur toile

195,5 × 141,2 cm

Collection privée.

Courtesy Zeno X Gallery, Antwerp



Luc Tuymans est parti d'une photo d'une sculpture vue en Espagne, de celles utilisées lors des processions de la Semaine Sainte, figures représentant la Vierge ou un saint, généralement vêtues d'un manteau de velours et passementerie. *Penitence*, qui évoque un rituel on ne peut plus catholique, est ici présenté à côté de *Toter Gang*, qui évoque le mal absolu et la possibilité de rédemption.

Réalisées par des artisans pour être adorées par ceux que l'on appelle les « pénitents » de la Semaine Sainte, ces figures ont aussi servi de modèles aux grands peintres espagnols, notamment le baroque Zurbarán. Ici, l'image est tronquée puisqu'on ne voit pas la tête. Elle est prise par en dessous, ce qui met le spectateur (du tableau comme de la procession réelle, où les figures sont portées à bout de bras au-dessus de la foule) dans une position d'adoration et de soumission, renforcée par le format imposant de la figure et le noir profond du costume.

En mettant en regard cette pénitence et la porte fermée du nazisme, Tuymans aborde aussi le sujet philosophique et presque psychanalytique de la culpabilité, mais vue comme une mauvaise solution au regard des atrocités de notre histoire, de nos histoires humaines.

CB

Salle 20

Venedig [Venise], 2017

huile sur toile

107,3 × 208 cm

Collection privée.

Courtesy Zeno X Gallery, Antwerp



Luc Tuymans a réalisé une photographie d'un tableau en bas-relief vu à l'hôtel Bauer de Venise. L'image recueillie donne à l'œuvre photographiée un aspect de distorsion, comme si elle était réalisée en cuir. Elle est construite et peinte comme une sculpture, ce qui finit par lui donner un aspect très abstrait. La photographie a changé l'image originale et transformé le tout pour en faire comme une sorte de caricature du projet. Le tableau qui en résulte, avec ses couleurs terre, ocre et jaune difficiles à réaliser, semble une représentation critique des attributs du pouvoir, de la richesse et de l'orientalisme propres à Venise.

CB

Salle 20

Candle [Bougie], 2017

huile sur toile

134,6 × 108,5 cm

Collection privée.

Courtesy Studio Luc Tuymans, Antwerp



Comme tout peintre, Luc Tuymans est fortement intéressé par le sujet de la lumière, qu'il a traité de différentes façons comme par exemple dans *Sundown*, ou encore *Instant*. Ici, il aborde le sujet directement : le tableau est basé sur une photographie qu'il a prise d'une bougie qui brûle derrière un papier. On peut noter que Luc Tuymans a toutefois choisi de peindre cette lumière derrière un écran, celui du papier. Comme s'il était nécessaire d'avoir un intermédiaire face à soi pour véritablement saisir ce que peut être la nature de cet élément fondamental et fascinant de toute vie. La lumière et la valeur spirituelle que nous lui prêtons traversent toute notre civilisation chrétienne, de même que l'histoire de l'art occidental. Ici, le geste pictural a quelque chose de l'exploit car il parvient à laisser voir sans pour autant expliquer et sans être directement illustratif.

Contrairement à d'autres œuvres de Luc Tuymans, le titre est ici littéral (« bougie ») et donne une indication directe sur le sujet traité.

CB

Salle 20

*Indelible Evidence**[Indice indélébile]*, 2017

huile sur toile

87,9 × 97,4 cm

Peng Pei Cheng



Le sujet de ce tableau (dont le titre signifie « indice indélébile ») est l'image d'une pomme croquée, même si nous ne reconnaissons pas immédiatement le sujet, notamment parce que cette pomme n'est pas rouge et jaune mais grise, comme si elle était en pierre ou en métal. Cette pomme est inspirée par un fait divers réel où un médecin a pu identifier un meurtrier grâce à la pomme entamée que celui-ci avait laissée sur la scène du crime. Elle est donc une pièce à conviction.

Il s'agit là d'un sujet que Luc Tuymans a revisité plusieurs fois. Il avait déjà dessiné la pomme en 1993 et il a repris ce sujet pour notre exposition « La Pelle », dont le titre fait notamment référence au rapport au corps qui est évoqué ici. On ne peut s'empêcher aussi de penser à la première pomme croquée sur un lieu du crime : celle d'Eve et d'Adam. Cette pomme funeste qui chassera l'être humain du paradis et fera de lui un coupable à jamais, la preuve indélébile de la première « faute », pour toujours irréparable.

CB

Salle 20

Issei Sagawa, 2012

huile sur toile

116,2 × 81,4 cm

Collection privée, Belgique



Comme pour le premier tableau de l'exposition datant de 2014, Luc Tuymans a réalisé celui-ci en 2012, à partir d'une photo prise sur son smartphone d'un documentaire sur Issei Sagawa, ce Japonais qui avait assassiné et cannibalisé une compagne d'étude de la Sorbonne à Paris, en 1981. Sagawa avait été emprisonné en France quelques années avant d'être rendu au Japon. Ici, c'est une image floue d'Issei Sagawa. La facture du tableau reproduit le flou de l'image (une photo d'images vidéo) et le visage, presque abstrait, semble disparaître, notamment la bouche, qui est celle d'un cannibale. Le regard est attiré vers les lunettes du personnage, qui donnent à penser qu'il s'agit d'une personne studieuse et sage. Là aussi, l'image proposée et choisie par l'artiste rend le sujet paradoxal : représenter l'impensable. La blancheur du corps notamment rend le personnage quasi irréel.

CB

Salle 21

Bedroom [Chambre à coucher],

2014

huile sur toile

159,9 × 209,8 cm

Pinault Collection



Il s'agit là de l'image d'une lampe éteinte dans une chambre dont on ne voit aucun détail, baignée dans cette lumière hésitante de la levée ou de la tombée du jour.

Peindre la lumière est bien entendu l'un des enjeux les plus difficiles de la peinture. Ici, elle apparaît comme une sorte de boule de divination. La lumière est présentée depuis le lit de l'artiste, dans sa chambre (d'où le titre). C'est là la seule indication biographique : aucun autre détail ne permet de voir cette chambre.

Les sources de lumière sont un thème récurrent chez Luc Tuymans, notamment un certain type de luminescence qui apparaît dans divers tableaux et sujets.

Ici, la lumière n'apporte pas de profondeur. Au contraire, elle est plutôt plate et rappelle la luminescence des écrans de télévision ou de portables. De même, elle n'indique pas le moment dans le temps où l'on se trouve, ce pourrait être le matin comme le soir, ce qui rappelle le temps hors du temps du cyberspace.

CB

Salle 21

Bend Over [Penchez-vous], 2001

huile sur toile

60 × 60 cm

Collection privée



Bend Over s'attache à un moment d'extrême vulnérabilité et intimité : un homme ou une femme, à peine vêtu, est penché en avant et nous montre la courbure de son dos. Même s'il s'agit en fait d'un examen de détection de la scoliose dont l'artiste a emprunté l'image à un manuel médical, Luc Tuymans place le spectateur dans la position inconfortable de témoin d'une situation presque humiliante et nous implique délibérément comme complice du pouvoir de la science et de la médecine sur les individus, ainsi que nous l'indique l'autorité du titre. En cela, il affirme qu'il n'y a pas de banalité ou de neutralité des images dès lors que la vie humaine est en jeu.

MD

Salle 21

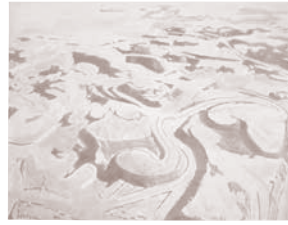
Niger, 2017

huile sur toile

180,7 × 236 cm

Collection privée.

Courtesy Zeno X Gallery, Antwerp



L'image utilisée dans ce tableau intitulé *Niger* est la surface de la terre dans une mine d'argent, durant son exploitation.

Comme souvent chez Luc Tuymans, le sujet est à double sens car il offre une représentation presque abstraite et monochrome et, dans le même temps, évoque l'exploitation des mineurs et la colonisation, puisque le Niger a été une colonie française de 1900 à 1958. La colonisation de l'Afrique par les pays européens est un thème récurrent chez Luc Tuymans, qui a notamment exploré la violence de la période coloniale belge au Congo.

L'étendue terrestre représentée semble presque lunaire et évoque en tout cas un ailleurs. Les traces rappellent des éléments de décor, des formes utilisées pour des bas-reliefs ou des bijoux, ou encore un labyrinthe. Une fois encore, Luc Tuymans propose un sujet qui peut être vu, ou lu, de plusieurs façons différentes.

On peut aussi y voir comme des tranchées, ce qui rappellerait de vieilles images de la guerre de 1914-1918 en noir et blanc, période où les colons européens régnaient en maîtres sur l'Afrique.

CB

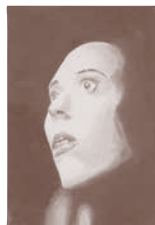
Salle 22

*Twenty Seventeen**[Deux mille dix-sept]*, 2017

huile sur toile

94,7 × 62,7 cm

Pinault Collection



L'image du tableau est inspirée d'une série télévisée brésilienne intitulée *3%* qui nous plonge dans une société dystopique divisée en deux : d'un côté les riches (3% de la population) et de l'autre les pauvres.

Pour pouvoir accéder à la société des riches, les pauvres peuvent, lorsqu'ils atteignent l'âge de 20 ans, tenter leur chance lors d'un examen/jeu, le « Process », mais ils n'ont droit qu'à une seule chance et seuls 3% arriveront au but. Lorsqu'un concurrent échoue, il sait que son sort est scellé et qu'il sera empoisonné.

Le tableau représente le visage d'une femme au moment où elle découvre qu'elle est condamnée à mourir empoisonnée. Cette situation et ce propos paraissent très actuels au regard du nombre de productions qui dépeignent un futur cauchemardesque où la majorité des humains sont asservis, de *Metropolis* (Fritz Lang, 1927) à *Blade Runner* (Ridley Scott, 1982) et plus récemment *Blade Runner 2049* (Denis Villeneuve, 2017). Le tableau est une image saisissante de l'impuissance de l'être humain face à un pouvoir absolu et non identifiable.

CB

Salle 22

The Shore [Le rivage], 2014

huile sur toile

194,2 × 358,4 cm

Tate



Luc Tuymans tire parti de toutes les techniques du cinéma et de la photographie. Il recadre ainsi ses sujets de manière insolite et recourt aux procédés du gros-plan, du flou, de la nuit américaine ou de la surexposition. Le tableau *Surrender [Reddition]* fait ainsi référence à la scène d'ouverture du film *Twist of Sand [Du sable et des diamants]*, réalisé par Don Chaffey en 1968. Un ancien officier de la marine britannique, devenu contrebandier, est confronté avec son passé lorsqu'il doit, pour récupérer une cargaison de diamants, retourner dans les eaux dangereuses de la Côte des Squelettes, à proximité de la frontière angolaise. Il est alors hanté par le souvenir d'un épisode de la Seconde Guerre mondiale : une mission de recherche et de destruction dans ces eaux impliquant un sous-marin allemand et le massacre de son équipage. Ce traumatisme s'exprime avec intensité dans la séquence d'ouverture du film où les silhouettes des marins émergent progressivement de l'ombre en agitant les bras en signe de reddition. Aussi, ce tableau constitue-t-il une exception dans l'œuvre de Luc Tuymans, qui se refuse généralement à utiliser le noir. Ici, il sert à sublimer l'effet dramatique de la scène, à l'instar du noir chez Francisco de Goya.

MD

Salle 22

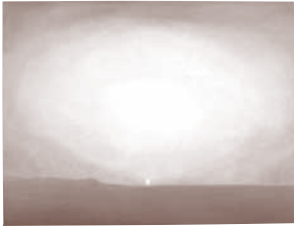
Sundown [*Coucher de soleil*], 2009

huile sur toile

182 × 239 cm

Collection privée.

Courtesy David Zwirner, New York/London



Sundown est une toile de grand format figurant, comme son nom l'indique, un « coucher de soleil », mais elle pourrait également être interprétée comme la représentation d'un nuage atomique. Tout comme pour *Instant*, les couleurs dominantes de rouge, d'orange et de rose suggèrent plus que ne représentent l'évènement, le phénomène physique, la déflagration, l'explosion ou la chaleur induite.

La source de ce tableau est en fait un cliché de très basse résolution récupéré sur le web, sans rapport avec le réel et entièrement fabriqué numériquement. Le dégradé des couleurs partant du bleu pour aller vers le blanc, que Luc Tuymans a restitué très minutieusement en peinture, y est ainsi plus artificiel que naturel, plus technique qu'émotionnel, plus glacé que chaleureux. Une nouvelle fois, l'artiste nous demande de faire face au tableau, à la représentation, à l'image, pour mieux les décrypter, les comprendre, les interpréter au delà de leur nature ou de leur apparence première, puis à leur donner de l'épaisseur et du sens.

MD

Salle 23

The Return [*Les revenants*], 2018

huile sur toile

228,1 × 166 cm

Igal Ahouvi Art Collection



Cette œuvre présente une image très cinématographique et dramatique de trois personnages qui descendent un escalier, inspirée de la nouvelle série de David Lynch, le *Twin Peaks : The Return*. La tonalité noir et blanc de l'image, la lumière qui éclaire les personnages par en dessous et projette leur ombre sur le mur, la stature de ces trois hommes qui semblent revenir (« the return ») du froid et le fait qu'ils sont pris en mouvement alors qu'ils descendent un escalier : tous ces éléments nous font penser que, comme au cinéma, il s'est passé quelque chose avant et que ces personnages sont sur le point de faire progresser l'histoire de façon dramatique vers un dénouement qui apparaîtra hors champ, après l'instant du tableau. Ce faisant, le tableau nous projette dans l'histoire du cinéma. On peut aussi penser par exemple, outre Lynch, à Murnau et Orson Welles. C'est un tableau froid, comme fermé, à l'inverse de *Pigeons* qui, bien qu'ils aient été peints d'après les images d'un livre, paraissent vivants, alors qu'ici, le temps semble arrêté. C'est l'ombre, et donc en quelque sorte le vide, qui donnent leur poids aux personnages. Cependant, les effets de contraste qui dramatisent la situation sont tels qu'ils la rendent presque risible.

The Return présente aussi une scène sans destination. Rien ne nous est dit du but de ces hommes alors qu'ils descendent cet escalier. La scène n'est pas sans rappeler le fameux *Nu descendant un escalier* de Marcel Duchamp (1912), repris bien plus tard, en 1966, par Gerard Richter. Là aussi, les personnages descendaient sans destination.

CB

Salle 23

Mother of Pearl [Nacre], 2018

huile sur toile

204,6 × 159,7 cm

Collection privée.

Courtesy Zeno X Gallery, Antwerp



Ce tableau évoque l'idée de Vanité, qui revient dans plusieurs œuvres de Luc Tuymans. Il s'agit d'un gros plan de jetons de casino photographiés à Hong Kong, ville qui, comme l'on sait, a été une capitale du jeu souvent évoquée dans le cinéma, de James Bond à Orson Welles.

Les jetons en nacre [« mother of pearl » en anglais] représentés ici sont un défi à peindre en raison de leur chatoyement, de leurs reflets et de leurs couleurs iridescentes, à la fois riches et simples. La palette de l'artiste est ici utilisée à son comble.

Comme souvent dans ses tableaux, Luc Tuymans nous propose une position paradoxale qui permet d'avoir plusieurs lectures et interprétations de l'image. On peut en effet y voir une représentation de l'argent factice de notre économie-casino, de la cupidité de ceux qui n'en finissent jamais d'accumuler, ou bien encore, de l'aspect transitoire et vain de la richesse puisque les jetons sont ici empilés sans soin ni ordre, comme un monceau de détritrus.

CB

Salle 23

Orchid [Orchidée], 1998

huile sur toile

99,5 × 76,7 cm

Collection privée.

Courtesy David Zwirner, New York/London



Luc Tuymans considère *Orchid* comme une « peinture violente », soulignant par ailleurs le caractère sexuel lié à l'idée de « coupure ». Pour autant, l'artiste n'indique pas si cette coupure réfère à un acte réalisé sur le corps physique de la fleur – greffe ou mutation génétique – ou sur la toile elle-même. Il ajoute également que, statistiquement, on peut noter que la semence sexuelle des hommes devient de moins en moins dense et fertile au même moment où les plantes changent ou enrichissent, elles, leurs caractères sexuels afin de s'adapter et survivre aux multiples mutations des écosystèmes actuels. Les notions de naturalité et d'artificialité – intensifiées ici par la couleur vert cru utilisée – s'en trouvent dès lors complètement perturbées vis-à-vis des caractères d'originalité, de pureté, d'authenticité associés à la nature comme à l'être humain.

D'une certaine manière, *Orchid* est une forme inédite de vanité contemporaine, une ode à la beauté mutante – presque « répliquante » – en train d'être élaborée aujourd'hui en laboratoire.

MD

Salle 24

The Rabbit [Le lapin], 1994

huile sur toile

59,5 × 72 cm

Collection privée.

Courtesy Hauser & Wirth



Douce créature champêtre, le lapin est présent dans de nombreuses cultures comme un être lié à la lune, à la fertilité et au printemps. Ce lapin est comme illuminé par la lune mais de l'intérieur, et il semble qu'il s'apprête à grignoter un trèfle à quatre feuilles, autre symbole d'abondance et de chance. La scène pourrait avoir lieu juste avant l'aube ou juste après la tombée de la nuit, au moment où les lapins sortent de leur terrier, mais en tout cas sous les rayons de la lune qui imprègnent tout le tableau d'une certaine magie. Cette qualité de radiance, outre une prouesse technique de l'artiste, est aussi une référence à un sujet qui le passionne : le rayonnement des écrans de télévision, d'ordinateur ou de smartphone. Ces écrans nous éclairent mais en sommes-nous pour autant moins aveugles ? Ce lapin n'a pas d'yeux bien qu'il rayonne. On peut espérer que le trèfle à quatre feuilles le protégera des prédateurs. Mais qui nous protégera des illusions projetées sur nos écrans ? Sommes-nous devenus si esclaves de nos écrans que même une créature aussi terrestre qu'un lapin ne nous apparaît plus que comme une image lumineuse et désincarnée ?

CB

Salle 24

Corso II, 2015

huile sur toile

195,5 × 152,5 cm

Collection privée.

Courtesy David Zwirner, New York/London



Ce tableau est inspiré d'une photo prise par le père de l'artiste lorsque ce dernier était enfant, dans les années 70. Il s'agit d'un char de la Parade des fleurs de Zundert, le village d'origine de la mère de l'artiste (et aussi celui de Vincent Van Gogh). Ce char fleuri est le plus grand du monde. Préparé en secret pendant des mois, il ne sort qu'une fois par an lors du défilé du premier dimanche de septembre, moment festif et communautaire qui rappelle le Carnaval de Rio. Lorsque la photo a été prise, Luc Tuymans se trouvait sous le char en compagnie d'autres enfants afin de le pousser pour le faire avancer, une expérience angoissante qui a réveillé chez lui des sentiments de colère et lui a même évoqué l'esclavage, l'homme traité comme une bête de somme. Tuymans n'a produit que quelques tableaux directement inspirés de son enfance, et celui-ci est le seul présenté dans l'exposition. Dans son traitement pictural, il joue avec le flou de l'image, une mémoire évanescence, et utilise une palette peu réaliste, donnant ainsi à cette œuvre un sentiment d'irréalité, comme pour permettre un regard critique. « Ces chars étaient assez bas et donc les enfants devaient courir sous eux et pousser. C'était un peu comme de l'esclavage, » a dit l'artiste. « J'ai utilisé ceux qui ont une forme très singulière et sont en quelque sorte flamboyants. Ils ont aussi une tension très agressive, renforcée par le fait que les chars avancent lentement. »

CB

Salle 24

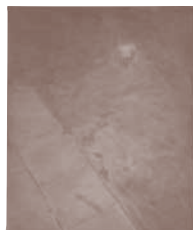
Dirt Road [Chemin de terre],

2003

huile sur toile

153,5 × 127 cm

Collection privée



Dirt Road a été présenté pour la première fois à New York, lors de l'exposition « Fortune ». L'ensemble des œuvres exposées référençait d'une manière ou d'une autre à l'état du monde après le 11 septembre 2001, en particulier celui des États-Unis. Cette peinture plus particulièrement ne représente rien de précis, juste un bout de trottoir le long d'une rue, la nuit, selon une vue plongeante et cadrée de biais. Cela pourrait être une vue de caméra de surveillance au-dessus d'un porche, ou son propre regard lorsqu'on se penche à la fenêtre pour voir qui sonne à la porte. L'espace est clos, et en même temps s'échappe de tous les côtés. De la même façon, de par le traitement pictural extrêmement précis et détaillé de chaque texture, le regard du visiteur est invité à s'enfoncer au plus profond des couches de peinture, alors même que dans le réel il ne rencontrerait que des opacités infranchissables. C'est là tout le paradoxe à l'œuvre chez Luc Tuymans : ouvrir des échappées ou des possibles dans la représentation, là où, dans le réel, tout nous semblerait inéluctablement fermé et obtus. Autrement dit, rompre avec le fanatisme et le fatalisme au cœur de la mise en place d'une nouvelle société de suspicion et de surveillance.

MD

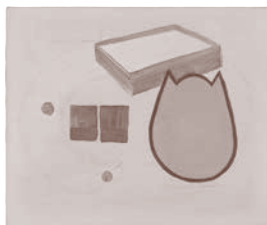
Salle 24

Child Abuse[*Maltraitance des enfants*], 1989

huile sur toile

55 × 65 cm

Collection privée



L'ambiguïté et le malaise imprègnent cette œuvre. L'imagerie semble inoffensive avec ses formes simples : un rectangle, deux carrés, deux points et une tulipe inspirée d'un logo de publicité. Les couleurs claires semblent tout aussi anodines. Mais le titre est choquant : *Child Abuse* signifie « maltraitance des enfants ». C'est une image qui provient d'une publicité à propos des dangers pour les enfants, qui est ici presque rendue abstraite. Cette œuvre évoque les histoires non racontées et potentiellement horribles qui ont lieu derrière les apparences ordinaires, quelque chose de profondément troublant comme lorsqu'un être ou un décor familier deviennent soudain étranges ou menaçants.

CB

Salle 25

*The Arena I, II, III**[L'arène I, II, III]*, 2014

huile sur toile

176,3 × 252,7 cm

182,2 × 253 cm

169 × 242 cm

Collection privée, Singapore



Le groupe de tableaux qui constituent *The Arena* est inspiré par un film en 8 mm réalisé par l'artiste dont il a tiré des photos. Les trois tableaux pris dans leur ensemble reproduisent une séquence et un mouvement de caméra et appliquent à la peinture la syntaxe du cinéma. Deux éléments frappent d'emblée : un personnage qu'on ne voit pas dans le premier tableau, se distingue dans la pénombre dans le deuxième, puis se tourne vers le spectateur dans le troisième. C'est la seule figure reconnaissable, isolée d'un groupe de personnes indistinctes. Le deuxième élément clé est évidemment la source de lumière vive qui constitue le cœur de chacun des trois tableaux. Il se passe quelque chose au centre de la scène qui mobilise l'attention de tous et le personnage au premier plan semble vouloir nous en alerter. Le tour de force ici est que le sujet central (de la scène comme des tableaux) est, quoique vivement illuminé, invisible ! On ne sait pas ce qui se passe, même si l'on *voit* bien qu'il s'agit de quelque chose d'intense, peut-être même de dramatique. Mais qui regarde ? Que voit-on ? Et comment représente-t-on ce qu'on voit ? Luc Tuymans, peintre et cinéaste, pose la question... et cache la réponse dans un flot de lumière.

CB

Salle 26

*The Heritage I**[L'héritage I]*, 1995

huile sur toile

145 × 79,5 cm

Philadelphia Museum of Art: Purchased with funds from the gift (by exchange) of Mr. and Mrs. Arthur A. Goldberg and with funds contributed by the Committee on Twentieth-Century Art, 1996



The Heritage fait partie d'une série de dix tableaux exposés en 1996, à New York, et réalisés l'année précédente. Cette suite d'œuvres s'attache à une remise en question des icônes et des symboles culturels américains suite à l'attaque terroriste du bâtiment fédéral d'Oklahoma City par Timothy McVeigh, en 1995. À travers une succession de nuances de gris-bleu, ce tableau fait plus particulièrement émerger d'un fond gris pâle, l'une en dessous de l'autre, deux têtes sans visage, sans détail et sans contour. Apparemment semblables, l'une est pourtant revêtue d'une casquette de baseball simple, et l'autre du même modèle mais avec rabats sur les oreilles, réminiscence de la casquette traditionnelle de chasse américaine. Cette dualité invite ainsi le spectateur à redéfinir les notions d'identification collective à un objet, une figure ou un évènement, et d'anonymat individuel face à l'actualité, à l'histoire ou à la tragédie.

MD

Salle 26

Oregon, 2017

huile sur toile

326,5 × 186,4 cm

Collection privée



L'image d'origine est une photo d'un immeuble de Portland (dans l'état américain de l'Oregon) réalisée par Luc Tuymans avec son smartphone. C'est l'une des très rares œuvres de l'artiste qui s'inspire d'une photo directement prise par lui. L'artiste y voit une peinture murale, utilisant le trompe-l'œil, avec de vraies et fausses fenêtres. Le tableau rappelle une fresque classique, sauf que celle-ci représente l'idée américaine d'un nouveau monde, celui de l'ouest, la rencontre entre les trappeurs et les Indiens. Ils se serrent la main ! C'est une représentation de l'Amérique sûre d'elle-même, mais tous les personnages sont armés.

Le tableau et sa facture renforcent « l'historicisation » du sujet, de l'histoire américaine qui est si jeune et aspire tant à paraître ancienne et enracinée. L'œuvre questionne aussi l'image : elle n'est pas hyperréaliste mais semble tout de même provenir de quelque part, ce qui suscite une mise en abyme dans le sujet traité : cette peinture murale en trompe-l'œil trompe aussi la perception, celle de la photographie et de la peinture. Un tableau peut-il donner un poids d'historicité à un sujet ? Le titre, Oregon, est bien sûr le nom de l'état américain où la photo a été prise. Mais le nom « Oregon » rappelle le mot « origin » en anglais (ou origine en français), ce qui vient renforcer la question de l'origine et de l'histoire évoquée par le tableau.

CB

Salle 26

Donation [Don], 2008

huile sur toile

24,6 × 31,3 cm

Collection privée.

Courtesy Hauser & Wirth



Donation est en fait le portrait de l'intellectuel britannique Jeremy Bentham (1748-1832) qui a laissé des instructions testamentaires afin que l'on préserve son corps en tant qu'« auto-icône ». En dépit des efforts des médecins, sa tête n'a pu être conservée « en l'état » et a été substituée par une tête en résine.

Le tableau de Luc Tuymans n'a pas été réalisé à partir de cette tête en résine mais à partir d'une image filmée de celle-ci, ce qui rend encore plus ambiguë la relation entre la vie et la mort, le naturel et l'artificiel au cœur de la représentation picturale. Un trouble que renforce d'autant le regard presque vide du modèle.

MD

Salle 27

Head [Tête], 2012

huile sur toile

66,9 × 66,2 cm

Collection privée



Un gros plan partial d'une tête enfantine s'étend sur toute la surface de ce tableau de format presque carré, peint avec de larges coups de pinceau et utilisant une gamme subtile de mauves, gris et blancs bleutés. S'agit-il d'une photo d'échographie ? Ou bien d'une poupée ? Mais il semble que cette tête ait été blessée ou ait subi une opération chirurgicale, comme l'atteste la cicatrice, ou incision, semi-circulaire en haut à droite du tableau.

Luc Tuymans a souvent exploré les visages d'enfant et les poupées, cherchant à déceler ce qui fait leur différence, c'est-à-dire à quel moment et comment on peut représenter l'incarnation, la vie qui apparaît, ce moment où le visage devient humain et habité, ou au contraire celui où il devient un objet désincarné. Dans *Head*, l'artiste a effacé la distinction entre ce qui est réel ou pas, ce qui est né ou mort, entre une ébauche en devenir et un projet de vie inachevé. L'image est très intense, mais on devine qu'il se passe beaucoup de choses hors champ, hors de notre portée. Comme souvent chez l'artiste, plus on regarde, plus on perçoit ce que l'on ne voit pas.

CB

Salle 27

Die blaue Eiche [Le chêne bleu],

1998

huile sur toile

176,5 × 105 cm

Grażyna Kulczyk Collection.

Courtesy Galerie Isabella Czarnowska, Berlin



L'artiste a réalisé ce tableau (« le chêne bleu » en français) à partir d'un dessin de Caspar David Friedrich qu'il a redessiné, recoupé et photographié au polaroid. Cet artiste allemand (1774-1840) a fasciné Luc Tuymans à cause de l'efficacité de ses tableaux et dessins, souvent de petit format, ce qui ne retire rien à la profondeur de leur sujet.

L'image est donc celle d'un dessin figurant dans une série réalisée par le célèbre peintre allemand représentant des scènes de nature en hiver, immobilisées dans le froid, sujet dans lequel cet artiste est considéré comme un maître. Dans ce tableau, Luc Tuymans a aplati le propos de Caspar David Friedrich, car l'image photographique, prise à partir d'un dessin retravaillé par l'artiste, distancie le sujet et fait disparaître la singularité du dessin original. Cependant, dans les deux cas, le paysage est davantage mental que réel. L'artiste ne reproduit pas le réel mais plutôt l'image mentale du paysage, ce qui provoque un sentiment d'étrangeté où le faux paysage peut donner une impression de vraie nature.

Luc Tuymans pose ainsi l'une des questions fondamentales de l'art : peut-on croire en l'art, ici la peinture, et ses représentations ?

CB

Salle 27

Fingers [Doigts], 1995

huile sur toile

37,5 × 33 cm

Musée d'arts de Nantes



Fingers repousse les limites de l'agrandissement jusqu'à son point ultime de déréalisation. Si les deux doigts représentés appartiennent bien à un corps, donc à une personne réelle, du fait du cadrage et de l'utilisation d'une seule couleur, ils en deviennent sculpturaux et presque archétypaux.

La notion de « gros plan » traverse l'œuvre de Luc Tuymans ; on la retrouve, par exemple, dans les trois yeux de *Pigeons*, les masses indistinctes de *Pillows* ou le bulbe d'*Orchid*. Elle permet un passage – presque une métamorphose au sens kafkaïen du terme – entre l'humain et l'animal, le normal et le monstrueux, le naturel et l'artificiel. Ici, le regard se voit ainsi invité non pas à reconnaître le motif représenté, ou à parcourir la surface de la peinture comme l'on parcourt la surface de la peau, mais à se plonger dans la succession de couches de la peinture comme pour mieux atteindre les replis de la chair elle-même, et son organicité fondatrice.

MD

Références photographiques

Ron Amstutz. Courtesy David Zwirner, New York/London

Ben Blackwell. Courtesy David Zwirner, New York/London

Peter Cox. Courtesy Zeno X Gallery, Antwerp

Matteo De Fina

Courtesy Hauser & Wirth

Paul Hester

Kerry McFate

Tim Nighswander/IMAGING4ART. Courtesy David Zwirner,

New York/London

Adam Reich

Studio Luc Tuymans, Antwerp

Felix Tirry. Courtesy Zeno X Gallery, Antwerp

Luc Tuymans. La Pelle

Palazzo Grassi, Venise
24.III.2019 — 6.I.2020

Textes de la brochure par
Caroline Bourgeois, commissaire de l'exposition,
et Marc Donnadieu, conservateur en chef,
Musée de l'Élysée, Lausanne.

Le catalogue de l'exposition
Luc Tuymans. La Pelle,
publié par Marsilio Editori (mars 2019)
en français, en italien et en anglais
inclut des essais de Marc Donnadieu,
Jarrett Earnest et Patricia Falguières.

La Pelle

—

Luc Tuymans