

■
IN SITU
FABIENNE LECLERC
■
43 RUE DE LA COMMUNE DE PARIS
93230 ROMAINVILLE FRANCE
T +33 (0)1 53 79 06 12
GALERIE@INSITUPARIS.FR
WWW.INSITUPARIS.FR

Patrick Van Caekenbergh

L'Apocalypse 1978-2022

10 avril - 21 mai 2022

VERNISSAGE : 10 AVRIL 2022, 13H - 18H

Texte de Natacha Pugnet, avril 2022

« Je m'aperçois à présent que j'ai oublié le plus important : les mythes des peuples en voie de disparition. Je les relis sans cesse, ce sont eux qui me font revivre jour après jour ce qu'est la métamorphose, je les apprend, je les pratique, je vis à leur exemple. Le poète est le gardien de la métamorphose et celui qui ne les garde pas vivantes en lui-même meurt avant son temps¹ ».

Elias Canetti



Patrick Van Caekenbergh
La gastronomie cosmogonique - Les mains des dieux, 2021

Sous le titre radical d'*Apocalypse*, l'ensemble pensé par Patrick Van Caekenbergh pour sa sixième exposition à la galerie In Situ – fabienne leclerc (la première eut lieu en 1998) s'avère plus mystérieuse. Reposant sur un principe de « ruine fructueuse² », les bricolages conceptuels de l'artiste associent et fusionnent librement des domaines de pensée très divers. Les sciences sont comme infiltrées par l'univers des mythes, avec leurs cosmogonies, leurs dieux et leurs chamanes. Fruit de longs mûrissements, chaque réalisation apparaît comme la matérialisation, toute provisoire, d'un édifice mental complexe. C'est pourquoi le travail interprétatif confine à un exercice d'équilibriste proche de celui que l'artiste pratique. Durant nos nombreuses rencontres dans la durée, Patrick s'est généreusement livré, m'éclairant sur le sens de chaque détail qui, au sein de l'ensemble, exprime au mieux sa pensée. Chercher à en dénouer les fils, c'est démêler la part de réalité et celle du conte ; c'est en quelque sorte traduire l'expression métaphorique qui caractérise ses fictions en un langage partageable avec le lecteur-spectateur. Cet effort de clarification s'accompagne inévitablement d'une forme de perte. Aussi, faut-il me résoudre à ce que mon entreprise soulève un pan du voile sans résoudre tout à fait l'énigme, fort heureusement.

De manière sous-jacente, cette exposition est placée sous le signe de l'autobiographie ou encore de l'autoportrait spirituel. C'est pourquoi elle s'offre à la fois comme dévoilement intime et parabole sur le monde actuel. Cette approche pouvant sembler paradoxale, il faut d'emblée accepter les métamorphoses qu'opère Patrick Van Caekenbergh et son « nomadisme » imaginaire. La disparition de sa mère Jeanne, à la Noël 2018, a modifié le regard qu'il porte sur son passé. Auparavant d'ordre anthropologique, son exploration s'effectue aujourd'hui « depuis l'intérieur », autant que faire se peut. Ainsi, la cascade visible dans le collage intitulé *Mon souffle (La marchande de ballonnets)* devient la métaphore des origines, appliquée aussi bien au nouveau-né qu'au cosmos. La goutte-microcosme se fait ballon, tandis que leur gerbe multicolore devient macrocosme. À l'instar de bien d'autres éléments iconographiques, cette goutte est tirée de l'encyclopédie *Winkler Prins*, dont sa mère lui fit cadeau alors qu'il avait sept ans – souvent rachetée depuis. Présente dans maints collages, elle renvoie également à son émerveillement d'enfant devant tant de formes d'existence. Cette illustration réfère de plus à la durée infime que tient notre histoire dans l'évolution de l'univers, preuve s'il en est de la polysémie qu'affectionne Patrick Van Caekenbergh.

Le Masque a été montrée en 2020 dans sa galerie anversoise Zeno X, pour une exposition ayant significativement pour titre *Le monde à l'envers*. La tentative d'une remontée au giron maternel est également une méditation sensible et poétique sur le vivant, la recherche « d'un indiscutable point zéro » à partir duquel tout aurait commencé. Cette étrange sculpture décompose le « voyage » en-deçà de ce point, vers le stade fœtal, celui qu'un chamane se doit d'effectuer afin, une fois revenu dans la réalité, de « prendre soin » d'autrui, au quotidien. Incarnant cette figure aux fonctions sociales bénéfiques dès les années 1990, Patrick peut porter ce masque anatomique : son visage correspond au ventre maternel tandis que le buste, les bras et les jambes laissent découvrir leurs strates, depuis la peau, les muscles, jusqu'aux organes et au squelette.

La grande installation de *L'Apocalypse (évolution d'un autoportrait 1978-2022)* croise là encore autobiographie et considérations sur le déséquilibre du monde. Pour complexifier davantage l'histoire, et continuer de nous dérouter, Patrick Van Caekenbergh s'approprié un alter ego, le « monosandalos », associé au chamane et transformé en « funambulpus », un vocable d'invention. De nouveau, l'artiste s'identifie, métaphoriquement au chamane, se sentant socialement en marge de ses contemporains, ou bien « hors-la-loi ». L'autoportrait visible dans la maquette est accompagné d'un descriptif des « tâches de beauté » à accomplir par le funambulpus, qui est « nain, bossu, hermaphrodite, a une tête pointue, la peau fripée et des joues rougissantes ». On ne saurait être moins dans la norme. C'est sans doute

à ce prix que son action peut avoir quelque efficace. « Le chamanisme vise à maintenir l'équilibre cosmique, mais aussi social, lorsqu'il a été perturbé par une catastrophe », rappelle Danièle Vazeilles³. Dans *Le Sabbat des sorcières* [1989], dont Patrick m'a conseillé la lecture, Carlo Ginzburg, lui, définit les monosandalus comme « des êtres (des dieux, des hommes, des esprits) en équilibre instable entre le monde des morts et celui des vivants⁴ ».

C'est pourquoi Patrick Van Caeckenbergh a imaginé la combinaison monosandalos-funambulpus-chamane, comme métaphore idéale d'une situation qu'il éprouve intimement. Sa quête d'équilibre se rapporte à l'homéostasie, à savoir les constantes qu'un système organique doit maintenir (pression sanguine, rythme cardiaque, etc.) afin de survivre, quelles que soient les modifications de son milieu externe. Cependant cette notion peut également s'appliquer à un écosystème : loin d'être aut centrée, l'évolution de son autoportrait est analogiquement apparentée à celle de la Terre. Projeter son intériorité sur les éléments cosmiques et terrestres est une conduite développée par bien des peuples en voie de disparition évoqués par Canetti. Dans de nombreuses cultures non occidentales, l'homme n'est pas pensé comme étant séparé de la nature mais à son écoute quotidienne. Car « Les animaux, les plantes, les esprits, certains objets, y sont vus et traités comme des personnages, des agents intentionnels dont on dit qu'ils ont une «âme» », analyse notamment Philippe Descola⁵. Bougie-phare à la main, l'unijambiste aux apparences grotesques de *L'Apocalypse* se déplace sur un fil tendu entre deux points extrêmes, la zone hadale – la plus profonde de l'océan – et l'univers céleste. Cherchant à comprendre le moment où les humains ont cessé de « prendre soin » de leur milieu vital, l'artiste vient nous rappeler qu'un sentiment d'appartenance, loin de tout anthropocentrisme, doit constituer notre horizon. Afin de restaurer un semblant d'harmonie au sein du « système-Terre », certaines solutions seraient à chercher du côté des cultures animistes. La situation à l'ère anthropocène, cette révolution géologique due à la seule empreinte humaine, est hélas plus alarmante. « L'Anthropocène est un point de non-retour. Il désigne une bifurcation géologique sans retour prévisible à la «normale» de l'Holocène », expliquent les chercheurs Christophe Bonneuil et Jean-Baptiste Fressoz⁶. Aussi la présence dans l'installation du vautour naturalisé n'augure-t-elle rien de bon.

D'autres éléments présents dans la maquette de *L'Apocalypse* sont organisés autour d'une magnifique épure fonctionnant comme une « machine à penser ». Nous entraînant vers d'autres pistes encore, ils nous renseignent sur la manière dont l'artiste conçoit ses paraboles, avec l'obsession de tout rassembler. Le cactus est une interprétation des médaillons ovales du paradigmatique arbre de la connaissance – *Essai d'une distribution généalogique des sciences et des arts principaux* (1751) – conçu par Diderot et D'Alembert dans l'Encyclopédie. On sait que la structure arborescente fut (et est toujours) utilisée comme un outil pour classifier de manière synthétique l'extrême diversité du réel. Les entreprises d'assimilation, de digestion et de condensation du savoir, chez Patrick, s'expriment dans la formule suivante : « Laisser le tout, en remuant continuellement, doucement jusqu'à

ce que... ». Cette fois, il s'incarne dans une autre figure, *L'Oxoclave* – un nom inventé à partir des concentrés de bouillons *Oxo* (l'équivalent de *Maggi*). La petite coquille d'*Œuvres complètes*, elle, fournit un exemple de ce principe : ses soufflets intérieurs recèlent un cube de bouillon qui contient en puissance la totalité de l'Œuvre passée et à venir. Mais pour atteindre un tel condensé, pour réaliser la « formule magique » qui se trouve inscrite au-dessus de *L'Oxoclave*, l'artiste doit quotidiennement recommencer son voyage, de manière « très autiste », dit-il. C'est ce caractère profond de sa personnalité qu'il dévoile au moyen d'un personnage supplémentaire, l'ethnologue Vladimir Propp⁷, ayant consacré sa vie à l'établissement d'une classification des schèmes récurrents présents dans les contes merveilleux. Au sein de ce labyrinthe conceptuel deux gravures illustrent les développements de l'autoportrait de l'artiste : le volcan, c'est-à-dire son « île intérieure » s'est muée en « atoll », disparaissant peu à peu. Si Patrick Van Caeckenbergh a fait siennes, en leur donnant une forme imagée, ces formules empruntées à Paul Valéry⁸, celles-ci sont déplacées de la méditation sur le « moi » vers une vision du monde tendant à sa fin. Le bloc de bouillon naguère si fructueux, parce que permettant de tout recommencer, indéfiniment, est devenu tel une masse de sable aride. Ainsi, l'équilibre précaire du funambule est analogiquement pensé avec le péril actuel guettant la communauté des êtres vivants.

Parmi les autres qualificatifs grâce auxquels l'artiste se définit, celui de « gestionnaire du seuil » est central. Le seuil est à comprendre comme la frontière entre un dedans et un dehors ; s'agissant d'autobiographie, entre l'introspection et l'approche anthropologique, entre la singularité de celui qui est atteint de synesthésie et la normalité de l'« animal domestique » commun ; s'agissant d'art, Patrick, au travers de ses réalisations, peut voyager entre l'imaginaire et la réalité, suivant le cycle de « l'éternel retour ». La conception des récits visuels chez l'artiste est comparable à l'élaboration des mythes et des contes, toutes activités symboliques notamment gouvernées par l'usage de récits. En suivant Carlo Ginzburg, on peut assurer que les figures et objets agissent au sein de l'œuvre comme des « sémiophores », c'est-à-dire qu'ils ont pour vocation de signifier. Ainsi, dans *L'Apocalypse*, la formule magique, le cactus, l'amazonite, le carillon, la bougie, la rose des vents, les enfants, etc., au-delà de l'expérience sensible immédiate, sont à appréhender comme des mots à l'intérieur d'une parabole en laquelle ils possèdent un sens spécifique.

Chez Patrick Van Caeckenbergh, la métaphore se fait souvent gastronomique, ce dont *La Gastronomie cosmogonique* offre une parfaite illustration. Intégrés au collage intitulé *Au sommet de l'Olympe*, les textes accompagnant la photo d'une appétissante poularde sont tirés d'un ouvrage du sociologue Richard Sennett⁹. La recette du « poulet à la d'Albuféra » par Mme Benshaw, cuisinière virtuose d'origine iranienne, est rédigée dans une langue orale fort poétique, mais peu explicite. C'est pourquoi elle réclame des éclaircissements, qui sont ici recopiés à la main.

À une « consommation du monde des bêtes et des plantes » dénuée de conscience, l'artiste oppose une vision spiritualisée. L'expression imagée transfigure la mort du poulet, conférant à son désossage et à sa métamorphose en plat à déguster une dimension quasi sacrée. De nouveau, on peut y déceler le paradigme de la sensibilité de Patrick à l'égard du vivant, son « écologie intime » et quotidienne.

Le deuxième constituant de *La Gastronomie cosmogonique* est composé d'un grand collage de format carré basculé sur la pointe, *Les mains des dieux*, placé au-dessus d'une boîte de couture en accordéon, dite « travailleuse ». Ce genre de structure ouvrante, fréquent dans sa production, permet de dévoiler ou de dissimuler son contenu, en l'occurrence, des centaines de mains affairées à des tâches culinaires, que l'artiste a découpées durant plusieurs décennies. Disposées en cercles concentriques par taille décroissante, elles semblent happées par un trou cosmique. Un troisième collage rassemble en une galaxie colorée quantité de plats magnifiés par l'inventivité gastronomique. Évoquant notre appétit gargantuesque à l'échelle de la planète, ces représentations provoquent quelque vertige métaphysique. Deux médaillons identiques montrent une paysanne tenant serrées sur ses genoux deux poules telles un enfant, autre incarnation de ce que Patrick désigne par l'expression « prendre soin ».

Hommage rendu à sa mère, la réalisation la plus directement autobiographique est sans conteste *Le Teatrino*, étroitement lié à sa maison natale. Située dans la petite ville ouvrière d'Alost, en Flandres Orientales, celle-ci lui est un espace symbolique à valeur matricielle. Concrètement, elle est la « bonbonnière » des moments heureux, le lieu des premières expériences et jeux, de la lecture de l'encyclopédie qui nourrira son œuvre jusqu'à aujourd'hui. En attestent ici la cohorte d'animaux, accompagnée de minéraux, de fleurs et de l'amanite tue-mouche chamanique, avec leur esthétique pleine de fraîcheur et de beauté. Une illustration richement colorée figurant un atome, elle va devenir une enseigne lumineuse. Atteint d'hyperthymésie, un syndrome fondé sur une mémoire autobiographique très développée, Patrick s'est toujours fait l'archéologue de son passé. Comme dans *Le Masque*, le retour s'effectue ici vers les prémices. La maquette donne à voir un ensemble de photos mêlant autoportraits et scènes de la vie familiale ainsi que deux vues de la façade de la maison d'enfance. Celle-ci est également reproduite en céramique sur la stèle tombale de sa mère Jeanne. On devine qu'avec sa perte disparaît irrémédiablement tout un univers.

Adoptant la forme et les proportions de cette maison, les dimensions du *Teatrino* sont celles d'un enfant de sept ou huit ans. La position précaire de l'architecture fait écho à celle du funambulus comme à l'état écologique du monde. Au sein du théâtre lui-même, celui-ci place d'autres figures animalières, cette fois sous la forme de marionnettes. Pouvant évoquer la réification du vivant, elles sont également animées par la grâce de l'imagination enfantine. C'est bien cette puissance imaginative que l'artiste cultive et qui imprègne ses ouvrages de merveilleux.

La seconde installation *Archive du Teatrino* (Eté 2021), s'offre comme un dispositif, qui permet de déployer spatialement un second ensemble d'animaux articulés. Réunis sur l'étagère, on trouve des images qui condensent le passé de Patrick : l'encyclopédie, la photographie de Jeanne sur le seuil de la maison, ainsi qu'une vue en noir et blanc prise lors du fameux carnaval d'Alost. Durant les festivités de la saint Martin – ce temps du monde à l'envers –, « les gens se métamorphosent en des sortes de démons », créant de la confusion chez l'enfant d'alors et façonnant sa vision du monde. Au centre, les reproductions de deux sculptures liées au logis familial et à la disparition de son père Frans, *Mobile Home* (1986) et *Le Cheval* (1985-1986). Pour l'exposition, l'artiste en a du reste conçu une version bien plus petite, à partir des proportions de la table de la cuisine. Avec une candeur apparente, le corps du *Petit cheval* (2021) est fait de bocaux de conserves, sa tête d'une succession d'assiettes et sa queue de couverts suspendus. Comme toujours, il s'agit aussi de faire avec les moyens du bord, selon l'attitude qui caractérise l'activité du bricoleur revendiquée par l'artiste.

Pour *God dobbelt niet (God doesn't gamble)* (2015-2020), Patrick Van Caeckenbergh a fait reproduire deux figures moyenâgeuses de sexe différent, qui sont transformées en dés à jouer géants. Machine à remonter le temps, la scène délibérément théâtrale est relative aux jeux de son enfance. Se mettant dans la position du magicien, l'artiste adulte vient en réactiver le souvenir. Associé pour l'occasion à l'enseigne lumineuse illustrant un atome, ainsi qu'à *L'histoire pittoresque du vide* (1997-20217), les dés font référence à l'énigme que constitue aujourd'hui encore l'origine du monde, ou le vide à partir duquel la matière aurait été créée. Très communs jusqu'à récemment chez les villageois des Flandres, les globes de verre emboîtés les uns dans les autres contenaient des représentations de saints. Cette tentative de visualisation du vide croise le symbole religieux et l'approche scientifique. Sans résolution, subsiste la poésie visuelle du microcosme au macrocosme, de la causalité et du hasard.

Appliquée à Patrick Van Caeckenbergh, l'expression « mythologie personnelle » est particulièrement pertinente¹⁰. Ses réflexions sur le fragile équilibre du vivant sont passées au filtre autobiographique, l'art et la vie ne pouvant être dissociés. Dans son « évolution d'un autoportrait », outre les figures et alter ego évoqués, il endosse avec humour le rôle du « paléontologue galactique, du géologue cosmogonique et de l'anthropologue moléculaire ». Son appropriation de modes d'expression caractéristiques de la pensée « magique » ou « sauvage » est assimilée au bricolage. Lévi-Strauss établit de tels rapprochements : « Le bricolage, écrit-il, cette « science du concret », s'apparente au mythe, tous deux fondés sur « l'exploitation spéculative du monde sensible en termes de sensible¹¹ ». Profondément savante, subtilement critique, l'œuvre de Patrick est toujours empreinte de poésie visuelle, qualité dont il faut reconnaître la singularité dans le champ de l'art actuel. La réalité, future cruelle, se voit métamorphosée en images d'une étonnante beauté.

1 L'artiste a recopié ce passage dans ce qu'il appelle ses « lignes de pensée », affirmant que son contenu vaut pour lui-même. Elias Canetti, « Le métier du poète, discours munichois, janvier 1976 », dans *La conscience des mots*, Paris, Albin Michel, 1984, p. 324.

2 Sauf mention contraire, toutes les citations proviennent de nos échanges du mois de janvier 2022, de précédentes rencontres, ou sont extraites de ses textes parus dans *Abracadabra* (Palais des beaux-arts de Bruxelles ; CCC Tours, 1992).

3 Danièle Vazeilles, *Les chamanes*, Paris, éditions du Cerf, 1991, p. 39.

4 Carlo Ginzburg, *Le sabbat des sorcières* [1989], Paris, Gallimard, 1992 pour la traduction française, p. 219.

5 Philippe Descola, *La fabrique des images. Visions du monde et formes de la représentation*, Musée du Quai Branly/Somogy éditions d'art, 2010, p. 13.

6 Christophe Bonneuil, Jean-Baptiste Fressoz, *L'événement anthropocène. La Terre, l'histoire et nous* [2013], Paris, Seuil, 2016, p. 35. Je leur emprunte l'expression « système-Terre ».

7 Vladimir JA. Propp, *Morphologie du conte* [1928], Paris, Gallimard, 1970 pour la traduction française. Ginzburg a reconnu sa dette envers la méthode de Propp.

8 Valéry n'écrivait-il pas « entre Moi et moi, les choses et les autres ont élevé un anneau de corail. Je suis Atoll ». *Correspondance* [avec Gide] 1890-1942, p. 508. L'artiste fait constamment référence à l'auteur de *Monsieur Teste*.

9 Richard Sennett, *Ce que sait la main. La culture de l'artisanat* [2008], Paris, Albin Michel pour la traduction française, 2010, p. 258 à 260.

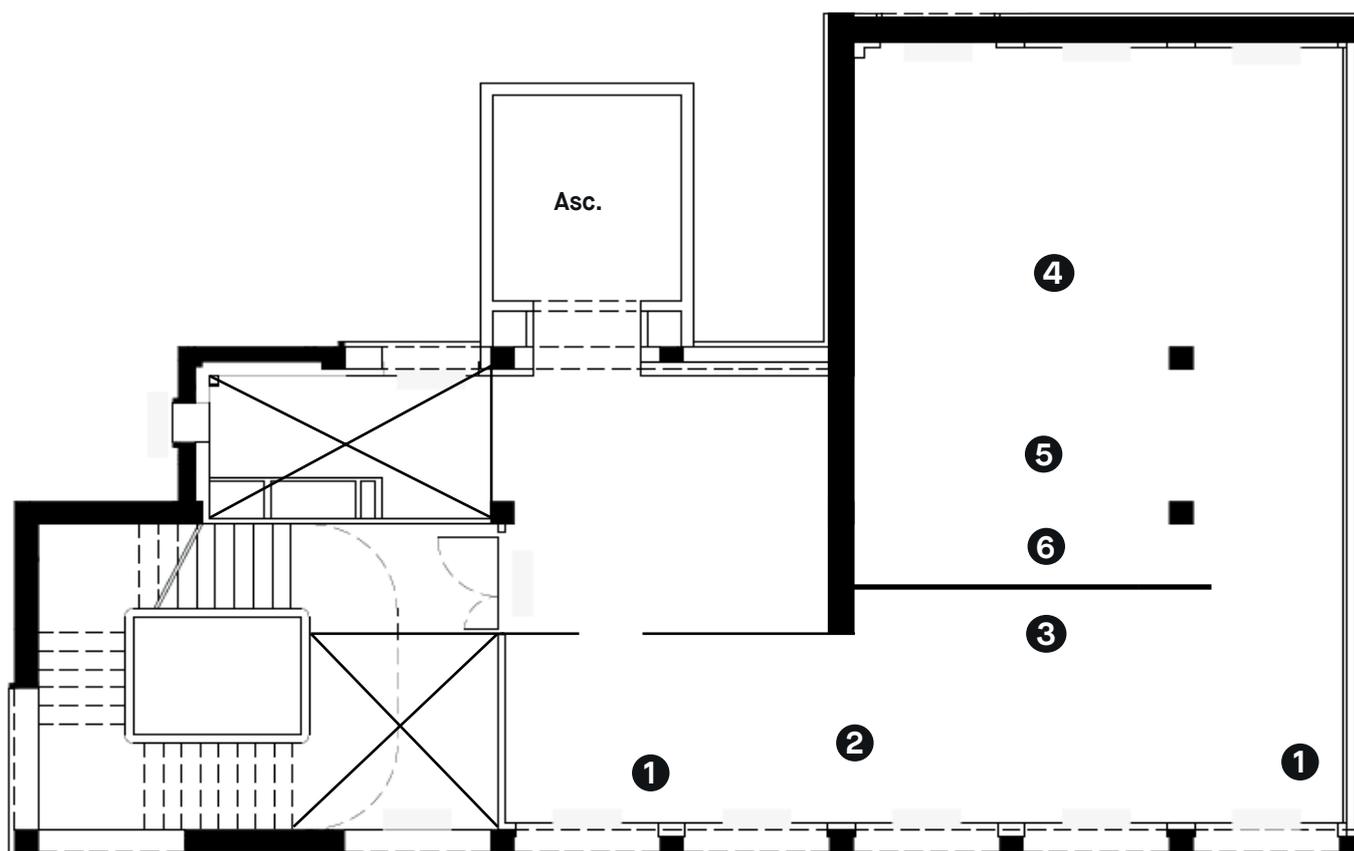
10 À propos de la formation de la notion de mythe individuel – en 1949 chez Lévi-Strauss, puis en 1953 chez Lacan – et de ses usages en art en 1963 par Harald Szeemann, voir notamment Fabien Faure, « "Toutes les versions appartiennent au mythe". Étienne-Martin vu par Harald Szeemann », *Mythologies et mythes individuels à partir de l'art brut*, sous la dir. de Anne Boissière, Christophe Boulanger et Savine Faupin, Villeneuve d'Asq, Presses universitaires du Septentrion, 2014, p. 15-36.

11 Claude Lévi-Strauss, *La pensée sauvage*, Paris, Plon, 1962, p. 25.

In Situ - Patrick Van Caekenbergh

L'Apocalypse 1978 - 2022

- 1

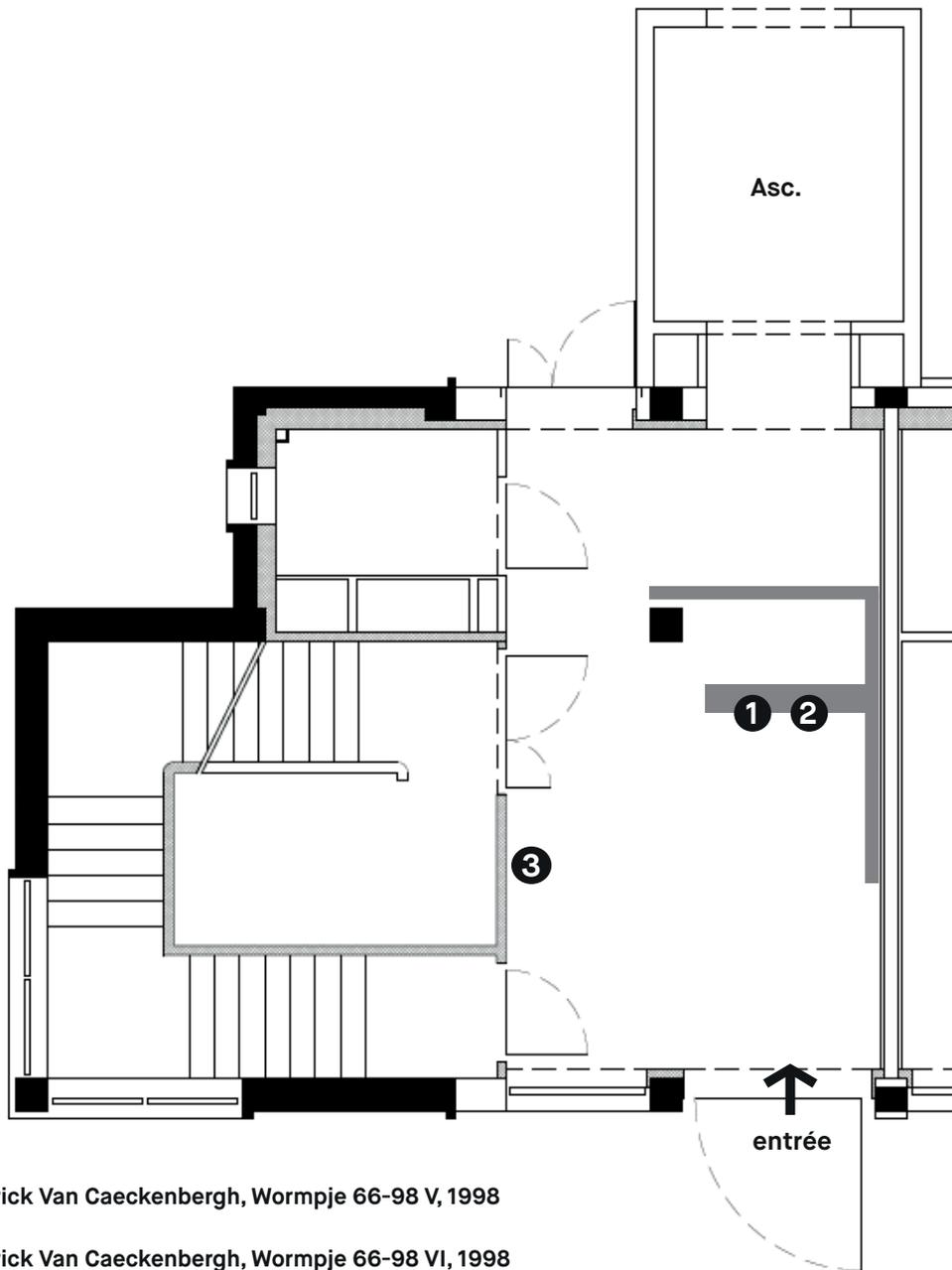


- ① Patrick Van Caekenbergh, *Le sommet de l'Olympe*, Été 2021
- ② Patrick Van Caekenbergh, *Le petit cheval*, Été 2021
- ③ Patrick Van Caekenbergh, *La gastronomie cosmogonique - Les mains des dieux*, Été 2021
- ④ Patrick Van Caekenbergh, *L'histoire pittoresque du vide*, 1997-2017
- ⑤ Patrick Van Caekenbergh, *God dobbelt niet (God doesn't gamble)*, 2015-2020
- ⑥ Patrick Van Caekenbergh, *La bouche de la vérité*, 2021

In Situ - Patrick Van Caekenbergh

L'Apocalypse 1978 - 2022

RDC



❶ Patrick Van Caekenbergh, Wormpje 66-98 V, 1998

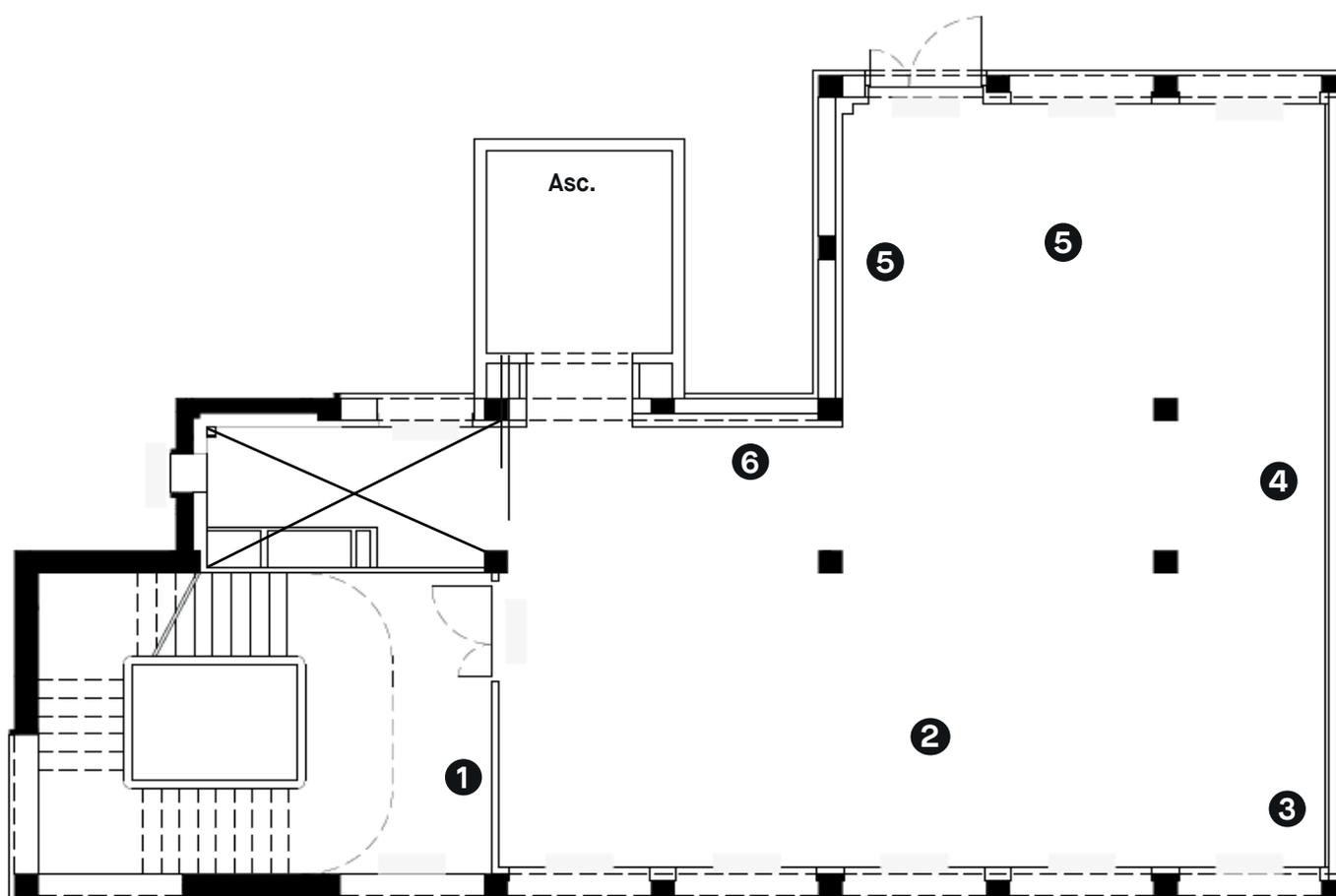
❷ Patrick Van Caekenbergh, Wormpje 66-98 VI, 1998

❸ Patrick Van Caekenbergh, Het Multiversum (vending machine), 2020

In Situ - Patrick Van Caekenbergh

L'Apocalypse 1978 - 2022

1er étage

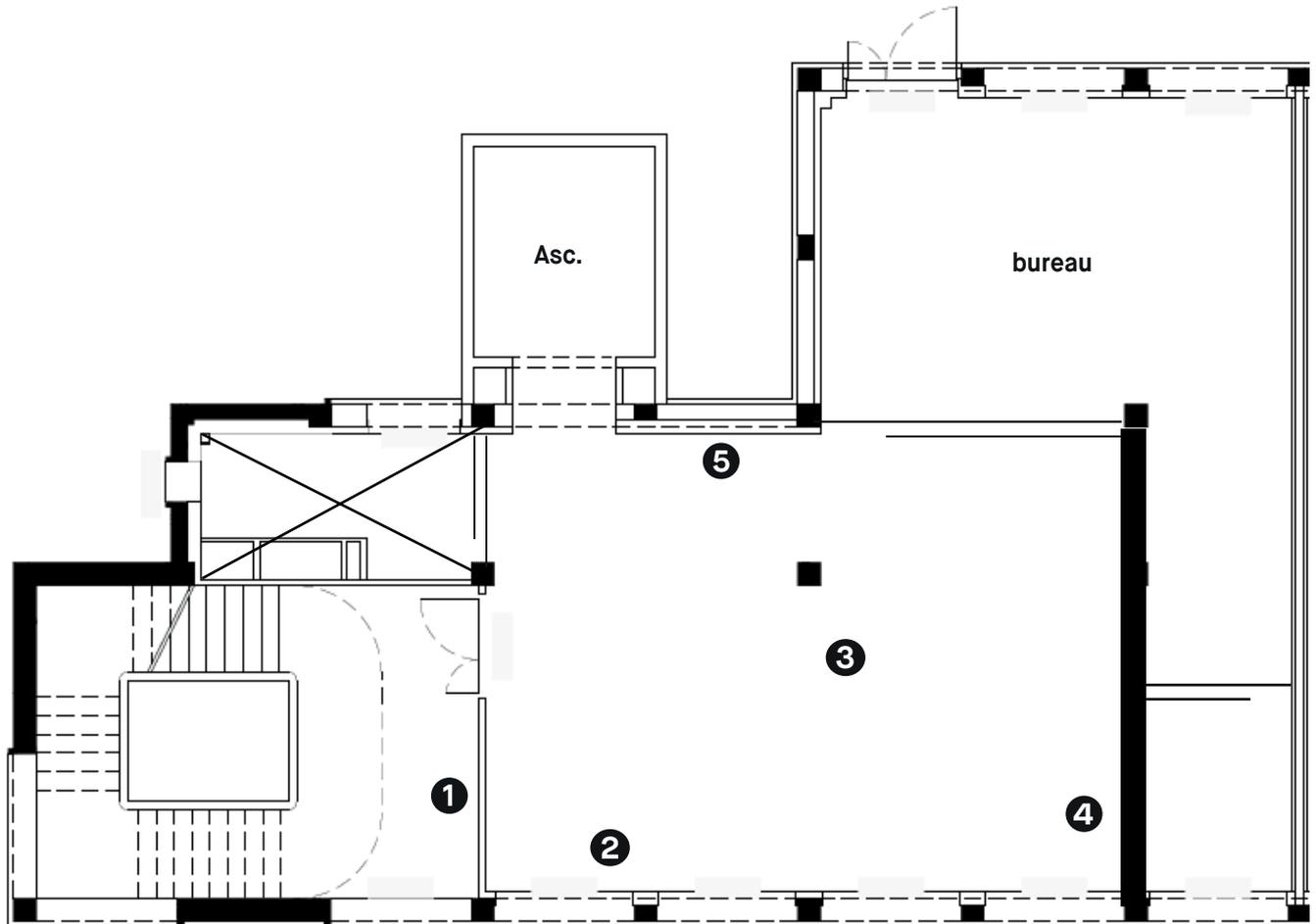


- ① Patrick Van Caekenbergh, Drawing of old trees on wintry days during 2007-2014, 2007-2014
- ② Patrick Van Caekenbergh, L'Apocalypse (évolution d'un autoportrait 1977-2022), 1977-2022
- ③ Patrick Van Caekenbergh, L'Apocalypse (le mode d'emploi), 1999-2022
- ④ Patrick Van Caekenbergh, Le masque (maquette), 2020
- ⑤ Patrick Van Caekenbergh, Le masque (Le monde à l'envers), 2015-2020
- ⑥ Patrick Van Caekenbergh, Maquette van koralen (voorjaar 2013), 2013

In Situ - Patrick Van Caekenbergh

L'Apocalypse 1978 - 2022

2ème étage



- ❶ Patrick Van Caekenbergh, Drawing of old trees on wintry days during 2007-2014, 2007-2014
- ❷ Patrick Van Caekenbergh, Teatrino (Mode d'emploi), Été 2021
- ❸ Patrick Van Caekenbergh, Teatrino, Été 2021
- ❹ Patrick Van Caekenbergh, maquette Archive du Teatrino, Été 2021
- ❺ Patrick Van Caekenbergh, Mon Souffle, Été - Hiver 2021