

Chairs (Vincent Geyskens)
Publié sous le nom de Jena Tausen
dans *Flux News*,
n° 86, Octobre 2021, p.26-27



La bataille que mène Vincent Geyskens avec la peinture est trouble, car trouble est l'adversaire, trouble est l'adversité. L'adversité, ce serait le réel à représenter mais quel est-il, quelle est sa nature, qui est-il ? On procède chez Geyskens en ôtant des pellicules. Ainsi se présente en effet de prime abord le réel : sous forme d'une succession de pellicules qu'on aurait à peler pour enfin atteindre le noyau dur et le vrai. L'opération est chirurgicale. Elle est de facto intrusive, invasive, violente. Elle secoue les nerfs de l'opéré (le réel) comme du chirurgien (le peintre), engagé dans un corps à corps.

Les relations entre les origines d'un conflit, les motivations qui l'engagent, puis les suites qui en découlent se distendent rapidement. Très vite, le combat propulse dans le cœur de soi et des autres ensermés indistinctement. Plus que tout autre, la peinture est ce médium artistique qui engage une bataille. S'il y a une lutte, c'est parce qu'il y a un symbole. Ce qu'on affronte en effet en peinture, c'est bien la question de la position dans le monde, face au monde, et aux autres qui le peuplent, l'occupent.

On pénètre dans cette exposition de Geyskens au musée M de Louvain, et voici que la première cimaise se dresse devant nous tel un artifice exhibé : elle est faite de plaques de plâtre dénudées, non peintes, vissées en suspension au-dessus de murs de l'institution qui accueillent de coutume les œuvres d'art. Ces plaques, au milieu, sont ajourées grossièrement, de façon à ce qu'elles miment un passe-partout : cet habillage bourgeois du cadre d'autrefois. Au milieu apparaît une première peinture-collage, constituée de pellicules images, tout comme est pellicule le passe-partout démesuré qui l'enserme. Si la peinture est pellicule à ôter, elle se fait aussi et tout de suite construction sociale artificielle : c'est le musée qui la crée, c'est l'institution qui fait, qui dicte la peinture. Il y a donc le soupçon d'une entente qui s'est déroulée ailleurs, avant, et nous sommes mis devant un fait accompli, qu'il soit juste ou non pour nous, ou pour la peinture. Voilà que Geyskens crée un hiatus, une distance. La guerre est pleine d'illusions, qu'elle soit contre un ennemi visible ou invisible.

La peinture consiste notamment à batailler avec ses pairs. L'exposition de Geyskens s'ouvre, et on observe un premier coude à coude avec Van Gogh et Courbet. Van Gogh, qui d'autre quand il s'agit de s'emparer de la vie les doigts pleins d'huile ? Qui d'autre, quand il s'agit de voir osciller la lumière entre aube et crépuscule, en quant comme un forcené nos remous émotionnels les plus profonds ? Quant à Courbet, il va s'agir de stupéfaction, d'une provocation par la stupeur, de la stupidité de la stupeur. Il va s'agir avec lui aussi de sexualité, ou plus exactement de désir, qui est le nom de ce qui tient l'être au-delà même de la sexualité. Vont également s'ouvrir à son contact des gouffres, de l'angoisse noire, menaçante, des grottes aux vagues. Tout au long de l'exposition de Geyskens, reviendra ce motif récurrent si pas obsessionnel d'une vague exécutée au racleur dans la couche épaisse de l'huile, souvent. La vague : ce mot qu'on a tout entendu prononcer depuis le début de la pandémie, et qui est d'actualité comme d'habitude.

Si la peinture est bataille avec les anciens maîtres, elle est bien vite plongée dans un passé obscur dont on ne comprend plus réellement le langage. On reconnaît des formes, des figures, des bribes de phrases, sans en déduire les symboles et les sens. On s'obstine néanmoins, car on sait que là, tapi dans l'ombre sont des secrets fondamentaux pour vivre aujourd'hui. La peinture de Geyskens fait à ce titre le constat d'une amnésie à la fois imposée, refusée, annoncée. L'intelligible est placé sous la menace de l'engloutissement, et nous avec. Peur d'être digéré, propulsé dans des entrailles d'où on ne sait quelle chose. Geyskens multiplie les lacunes : il déploie des

polyptiques dont il manque tout de suite des volets. Des panneaux qu'on ne retrouvera jamais, ni dans une église perdue de Toscane ou du Limbourg, ni dans une collection très privée. Et pour cause, les œuvres qui les contiennent ont été créées sur de l'absence, sur une absence tour à tour insupportable et source de soulagement. Ainsi on est-il de notre rapport à la mémoire, qui sans doute, sélectionne pour ne pas ou plus souffrir, et pour se retrancher dans le camp du plaisir, du confort. A moins qu'elle ne comporte une dimension sadomasochiste, qui la verrait goûter à l'esclavage du souvenir insoutenable.

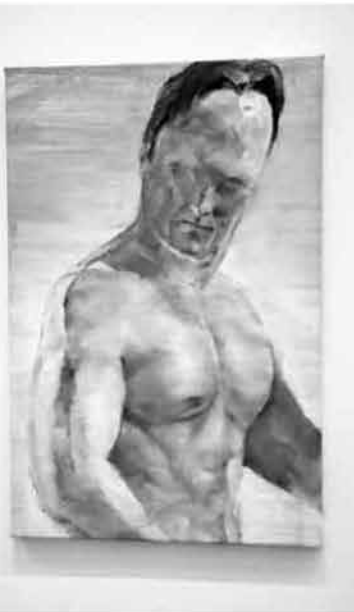
Cette peinture va tenter de représenter la matière noire de l'existence, dont on dit qu'elle emplit bien plus le cosmos que toute autre. Tentative de figurer les nuits de rêves ou de cauchemars qui ne laissent aucun souvenir au réveil, les jours où rien de notable ne se passe, qui sont en nos vies si nombreux. Il faut oser aller au contact de cette matière noire de la vie : c'est audacieux sur le plan plastique, car elle est a priori irreprésentable. C'est tout aussi téméraire de s'y aventurer d'un point de vue existentiel, car personne n'investit ces ombres sans être tenu par une sensation de terreur.

Au détour d'une autre œuvre, voici venir aussi Géricault. La bataille personnelle, individuelle d'un ou d'une peintre est toujours universelle, jamais innocente. Ou si elle est innocente, alors c'est qu'il y a un projet d'innocence (comme chez Matisse, Hockney, encore qu'il faudrait y regarder de plus près). Geyskens, en ses polyptiques, ses toiles encroûtées, vit intrinsèquement l'humanité en détresse. Elle le traverse, elle le pénètre, elle le rend malade, cette insupportable humanité. Mourir à l'hôpital, être blessé, souffrir d'un corps qui encombre mais qui est pourtant notre unique port d'attache en cette vie, le poids de la vieillesse inexorable, le cercueil, la violence perpétrée à l'encontre des autres, le meurtre, l'opération à cœur ouvert, la cicatrice, le teint blême du convalescent ou du malade... Ce qui est obligatoire, ce n'est pas le vaccin, qui prémunirait du mal, ce qui est obligatoire, c'est de ressentir en soi la maladie, la souffrance qui secoue l'humanité. Pour peindre, tel est le chemin. Et gare à la définition qu'on donne de la maladie, du mal. N'est pas nécessairement malade ou mal ce qui se présente sous ce costume. Ce à quoi on devrait beaucoup réfléchir aujourd'hui, face à cette pandémie. Or, on le fait peu. On nous empêche de le faire.

On a abandonné l'expressionnisme à l'entre-deux guerres, ou à l'après-guerre, ou aux avant-guerres de toutes sortes. On l'a cantonné là, dans un camp de l'histoire. Mais l'expressionnisme n'en a eu cure. Et il voilà, chez Geyskens, actualisé. L'expressionnisme nouveau semble avoir assimilé un beau nombre de mouvements internationaux de la peinture, sans qu'il n'en fasse des emblèmes. C'est simplement l'animal sauvage qui a survécu, on ne sait comment, et qui surgit un matin, au bord de la route, là où on ne l'attendait plus. Le même, quoique différent, riche d'esthétiques ultérieures. Désormais, avec Geyskens et d'autres artistes sans doute, on sait qu'elle est là, la créature expressionniste, cachée quelque part dans les fourrés autour. Qu'il faut compter avec elle, qu'elle compte avec nous, sur nous, que nous sommes comptés en elle. Cet animal sauvage est international, mais aussi éminemment local. Il surgit près d'ici, en Flandre. Aux abords de plusieurs villes, on a noté sa présence.

Pour se faire local, être en lui, Geyskens convoque à nouveau des artifices : les cadres en particulier. Il utilise dans ses œuvres des cadres que l'on dirait démodés, impossibles. Des cadres des années 1980, tels qu'on pouvait en trouver dans les maisons en Flandre, à l'époque, et qui, comme tout cadre artistique, ne fait/le faisait que prolonger une certaine ambiance esthétique présente dans l'ameu-

Chairs



blement, sinon dans l'architecture. Toutes ces maisons construites dans les années 1970 ou 1980 qui sont un peu la matière noire de la Flandre, de par leur abondance, leur omniprésence, qui serait aussi une omniabstinence. Toutes ces maisons en lesquelles se sont déroulées des vies, dont souvent il ne reste que des traces modestes, presque pathétiques : une pierre tombale au cimetière, un avis nécrologique, les souvenirs s'estompant de quelques voisins, disparaissant bientôt eux aussi. De quoi, à quoi rêvait-on entre ces murs ? Par quelles névroses étiions-nous tenus, secoués ? Que se disait-on au bord des tables en faux bois ? Quel conflit familial se tendait, puis se dénouait ou se diluait là encore ? Quelle solitude fut ici vécue ? Tout cela qu'on ne peut voir que lorsque le temps a fait son œuvre, décantant les éléments constitutifs, et ne laissant que des ruines de formica, qui suffisent cependant à sentir bien des choses, à les sentir plus qu'à les distinguer nettement, mais à les sentir assurément. Les idéaux, les goûts d'une époque, allant du contexte politique local, mais aussi international à la cellule familiale, ou individuelle, et vice-versa.

Ainsi, il y a dans la peinture de Geyskens une constante couche sous-jacente d'histoire. Mais souvent c'est une histoire dont on aurait fait ablation des hauts faits, qui somme toute ont leur artificialité quant à la figuration de l'histoire. Les hauts faits écartés (ou disons plutôt mis dans le lointain, mis à un niveau de rumeur), il capte en vérité plus du temps, car il emerre de la durée. Voici le temps en sa durée, là où il a duré, dans une ville, un village, une rue, une maison. C'est le temps hors, ou plutôt en marge des mariages, des divorces, des baptêmes, des décès, en marge des événements qui font la biographie écrite d'un individu ou d'une société. C'est le temps des mardis et des jeudis, le temps de la semaine dernière, du mois passé.

Pris dans le feu de notre bataille, on revient encore à l'idée de pellicule et d'artifice. Les peintures de Geyskens vont forcément s'empoigner avec l'image : cet agent parfait de l'illusion, ce mercenaire de l'illusion. L'image, que le réel aurait commanditée pour perpétuer son meurtre, consistant à produire une impression, un impressionnisme (voir à ce sujet l'usage médiatique que l'on fait, depuis le surgissement de la pandémie, des images de salles de soins, de mains tenant des seringues, de patients à demi nus, au visage fleu, couchés sur le ventre, sur des lits de soins intensifs). Et là voilà, la bataille avec l'image, dans les collages de Geyskens notamment, images qui surgissent en des arrachages, un peu



comme les pratiquaient les affichistes. Mais l'intensité est plus grande ici, le spectre plus large. Le pop art, l'appropriationnisme, et plusieurs bataillons de surréalisme et d'expressionnisme sont passés par là, et depuis longtemps. De sorte que le champ ouvert, béant, est tout autre.

Parmi les multiples images qui pourraient se retrouver au front, se présente en particulier une catégorie d'images, à savoir l'image photographique, et en filigrane l'image médicale, comme de juste, dirait-on, en ce temps. Pourquoi ces types d'images ? Parce que l'image est une pellicule, une peau du corps. Le peintre et l'image vont s'étriper avec véhémence pour le gain de ce territoire, celui du corps. Parce que c'est en lui (le corps) que tout se joue, on semble se jouer : l'incarnation, l'être au monde, dans un ici et maintenant, comme le narcissisme, dans un partout et nulle part. Beaucoup des collages de Geyskens dévoilent des pans de cette lutte à mort : tantôt l'un progresse, tantôt l'autre recule. L'œil du spectateur assiste à cela : il devine des morceaux de corps photographiés, sans parvenir à les identifier, c'est-à-dire à les associer à une image connue du corps. Parfois, le peintre cisaille, tranche. On voit sa claire marque, qui n'est pas photographique, mécanique, mais manuelle, gestuelle, abstraite. Tout cela produit des arrêts sur image, qui seraient arrêtés sur moments de peinture, soit moments de lutte avec l'image. Les compositions de Geyskens tiendront toujours de cet instantané de la lutte entre peinture et photographie. La bataille est déclarée : bien plus déclarée que chez Tuymans, Bortmans, Sasnal...

La pornographie a ceci de nécessaire, ici, qu'elle nous montre en quoi l'enjeu va être, comme on l'a dit plus haut à travers Courbet, autant de l'ordre du meurtre que du désir, que d'une soif totale pour la possession de l'autre corps, en lequel on tenterait de s'incarner, de trouver preuve de son incarnation : d'où les corps emmêlés. On fourrage dans la peinture comme dans la chair. On teste les limites de la chair, jusqu'à la mutilation. Peinture taboue, des tabous. La pornographie a certes quelque chose d'artificiel, mais au moins produit-elle une image de la sexualité, et peut-être de la sensualité, quand il y a catharsis, épiphane, extase, ce qui chez Geyskens, comme chez nous tous, ne paraît durer qu'un temps. On lutte avec l'image, mais elle nous constitue, à la désirée ardemment, car elle rassure, car nul ne veut ou n'ose être masse indistincte. Puisque tout un chacun aspire à être masse distincte, c'est-à-dire image. C'est le sadomasochisme de cette peinture. Mais elle n'est en rien singulière, marginale, en ce sadomasochisme : au contraire, c'est son courage d'avouer une nature humaine communément possédée.

Le maquillage, les chairs flaquées, ou décharnées, émus : notre chair dit toujours plus de nous que ce que nous disons en notre être social. Nous marchons, nous déambulons. Nous affrontons des paradoxes. Puis soudain vient une poussée de désir qui nous fait presque chavirer. Puis le désir disparaît. On le chercherait presque, parce qu'il nous tient, nous fait vivre, nous donne quelque chose auquel s'adonner, nous ouvre les portes d'une addiction, qui a le bon goût d'emplir nos vides, avant d'en ouvrir d'autres, sans aucun doute, plus vertigineux, plus menaçants encore.

La fenêtre : on connaît cette formule classique que l'on serine en classe d'histoire de l'art : la peinture est fenêtre sur le monde. Dans l'exposition de Louvain, la particularité du bâtiment du M Museum est de faire voir à quelques moments les alentours de la ville. Et alors, on voit toutes ces fenêtres des maisons en briques de Flandre, et on comprend qu'on parle de ces fenêtres-là, ici. La

peinture de Geyskens va être fenêtre donnant sur une rue de Waregem, ou de Kortrijk, ou de Leuven. Ô, pas dans le centre historique, plein de cachet, non, dans une rue comme il y en a d'autres. Et où passent les jours. Dans le même temps, il s'agira bien également des fenêtres qui ouvrent grand sur l'infini, le spirituel : tels opéraient en effet les polyptiques de Van Eyck, de Van Der Weyden. Dans un ici et maintenant extatique et dans un au-delà. La peinture de Geyskens, en sa lutte si locale, si dénuée de noms, d'identité, touche pourtant à cet infini : celui qui fuit des ciels de Permeke par exemple, voire de l'incontournable Vermeer, ou de bien des paysagistes flamands et hollandais, s'étant employés à représenter ces ciels lourds ou enluminés de nuages que l'on connaît dans le Nord.

Choix de prime abord très étrange, voici que l'exposition se prolonge, voire se conclut, au musée M en une sorte d'annexe, dans une salle isolée à l'étage, ouvrant sur les toits de la ville. Là, Geyskens se retrouve aux côtés d'un peintre de paysages éminemment local, oublié, un certain Alfred Delaunais (1877-1941), dont les petits tableaux contiennent, si on les regarde bien, beaucoup de l'incandescence et des remous de l'art de son cadet. Il se passe aussi quelque chose au niveau du sujet, dans ces tableaux de Delaunais : de par leur extrême classicisme, on dirait qu'il refuse presque le sujet (ce qui revient à un refus d'image), quand bien même ce sont des tableaux réalistes. Ce refus du sujet se mue en un accent mis sur la lumière, vecteur de méditation existentielle. Et tout cela, dans le cadre strict, d'une contrainte presque choisie, de cette peinture de genre, de paysage.

Dans cet éclairage porté à Delaunais, on lit en fait un manifeste de la peinture de Geyskens : la contrainte choisie du genre, voire du médium peinture, comme métaphore de la condition humaine, serrée dans le cadre social, géographique, temporel d'une vie : un chassé-croisé avec l'image, et derrière, une lueur.

Le changement de ton de l'exposition, avançant avec cette surveillance de cette dernière salle à l'étage, comme indépendante du reste de l'exposition, comme une expo dans l'expo, est en fait un geste artistique très intéressant. Cela crée une rupture, une cassure, comme si le spectateur se retrouvait finalement pris au cœur d'une vaste œuvre de Geyskens, par cette simple transition des grandes salles où se déploient la majeure partie de ses tableaux et collages, puis soudain, cette alcôve indépendante, là haut. Un entrechoquement de genres d'expositions, finalement. Un collage d'expositions. Au côté des œuvres de Delaunais, figurent des cahiers de dessin de Geyskens, ouverts en quelques pages, dont on explique que ce sont pour lui des cahiers de promenades. Ils sont déroulés ces cahiers : ce sont des huîtres sur la surface du papier, d'un minimalisme, d'une crudité inédite. Beckett ne serait sans doute pas loin. Mais dans cette économie, quelque chose émerge qui serait de l'ordre d'une acalmie, d'un cessez-le-feu.

Jena Tausen





La bataille que mène Vincent Geyskens avec la peinture est trouble, car trouble est l'adversaire, trouble est l'adversité. L'adversité, ce serait le réel à représenter mais quel est-il, quelle est sa nature, qui est-il ? On procède chez Geyskens en ôtant des pellicules. Ainsi se présente en effet de prime abord le réel : sous forme d'une succession de pellicules qu'on aurait à peler pour enfin atteindre le noyau dur et nu. L'opération est chirurgicale. Elle est de facto intrusive, invasive, violente. Elle secoue les nerfs de l'opéré (le réel) comme du chirurgien (le peintre), engagé dans un corps à corps.



Les relations entre les origines d'un conflit, les motivations qui l'engagent, puis les suites qui en découlent se distendent rapidement. Très vite, le combat propulse dans le cœur de soi et des autres enserrés indistinctement. Plus que tout autre, la peinture est ce médium artistique qui engage une bataille. S'il y a lutte, c'est parce qu'il y a symbole. Ce qu'on affronte en effet en peinture, c'est bien la question de la position dans le monde, face au monde, et aux autres qui le peuplent, l'occupent.

On pénètre dans cette exposition de Geyskens au musée M de Louvain, et voici que la première cimaise se dresse devant nous tel un artifice exhibé : elle est faite de plaques de plâtre dénudées, non peintes, vissées en suspension au devant des murs de l'institution qui accueillent de coutume les œuvres d'art. Ces plaques, au milieu, sont ajourées grossièrement, de façon à ce qu'elles miment un passe-partout : cet habil-



lage bourgeois du cadre d'autrefois. Au milieu apparaît une première peinture/collage, constituée de pellicules imagées, tout comme est pellicule le passe-partout démesuré qui l'enserme. Si la peinture est pellicule à ôter, elle se fait aussi et tout de suite construction sociale artificielle : c'est le musée qui la crée, c'est l'institution qui fait, qui dicte la peinture. Il y a donc le soupçon d'une entente qui s'est déroulée ailleurs, avant, et nous sommes mis devant un fait accompli, qu'il soit juste ou non pour nous, ou pour la peinture. Voilà que Geyskens crée un hiatus, une distance. La guerre est pleine d'illusions, qu'elle soit contre un ennemi visible ou invisible.

La peinture consiste notamment à batailler avec ses pairs. L'exposition de Geyskens s'ouvre, et on observe un premier coude à coude avec Van Gogh et Courbet. Van Gogh, qui d'autre quand il s'agit de s'emparer de la vie les doigts plein d'huile ? Qui d'autre, quand il s'agit de voir osciller la lumière entre aube et crépuscule, en croquant comme un forcené nos remous émotionnels les plus profonds ? Quant à Courbet, il va s'agir de stupeur, d'une provocation par la stupeur, de la stupidité de la stupeur. Il va s'agir avec lui aussi de sexualité, ou plus exactement de désir, qui est le nom de ce qui tient l'être au-delà même de la sexualité. Vont également s'ouvrir à son contact des gouffres, de l'angoisse noire, menaçante, des grottes aux vagues. Tout au long de l'exposition de Geyskens, reviendra ce motif récurrent si pas obsessionnel d'une vague exécutée au racloir dans la couche épaisse de l'huile, souvent. La vague : ce mot qu'on a tant entendu prononcer depuis le début de la



pandémie, et qui est d'actualité comme d'éternité.

Si la peinture est bataille avec les anciens maîtres, elle est bien vite plongée dans un passé obscur dont on ne comprend plus réellement le langage. On reconnaît des formes, des figures, des bribes de phrases, sans en déduire les symboles et les sens. On s'obstine néanmoins, car on sait que là, tapi dans l'ombre sont des secrets fondamentaux pour vivre aujourd'hui. La peinture de Geyskens fait à ce titre le constat d'une amnésie à la fois imposée, refusée, annoncée. L'intelligible est placé sous la menace de l'engloutissement, et nous avec. Peur d'être digéré, propulsé dans des entrailles d'on ne sait quelle chose. Geyskens multiplie les lacunes : il déploie des polyptiques dont il manque tout de suite des volets. Des panneaux qu'on ne retrouvera jamais, ni dans une église perdue de Toscane ou du Limbourg, ni dans une collection très privée. Et pour cause, les œuvres qui les contiennent ont été créées sur de l'absence, sur une absence tour à tour insupportable et source de soulagement. Ainsi en est-il de notre rapport à la mémoire, qui sans doute, sélectionne pour ne pas ou plus souffrir, et pour se retrancher dans le camp du plaisir, du confort. A moins qu'elle ne comporte une dimension sadomasochiste, qui la verrait goûter à l'esclavage du souvenir insoutenable.

Cette peinture va tenter de représenter la matière noire de l'existence, dont on dit qu'elle emplit bien plus le cosmos que toute autre. Tentative de figurer les nuits de rêves ou de cauchemars qui ne laissent aucun sou-



venir au réveil, les jours où rien de notable ne se passe, qui sont en nos vies si nombreux. Il faut oser aller au contact de cette matière noire de la vie : c'est audacieux sur le plan plastique, car elle est a priori irréprésentable. C'est tout aussi téméraire de s'y aventurer d'un point de vue existentiel, car personne n'investit ces ombres sans être tenu par une sensation de terreur.

Au détour d'une autre œuvre, voici venir aussi Géricault. La bataille personnelle, individuelle d'un ou d'une peintre est toujours universelle, jamais innocente. Ou si elle est innocente, alors c'est qu'il y a un projet d'innocence (comme chez Matisse, Hockney, encore qu'il faudrait y regarder de plus près). Geyskens, en ses polyptiques, ses toiles encroûtées, vit intrinsèquement l'humanité en détresse. Elle le traverse, elle le pénètre, elle le rend malade, cette insupportable humanité. Mourir à l'hôpital, être blessé, souffrir d'un corps qui encombre mais qui est pourtant notre unique port d'attache en cette vie, le poids de la vieillesse inexorable, le cercueil, la violence perpétrée à l'encontre des autres, le meurtre, l'opération à cœur ouvert, la cicatrice, le teint blême du convalescent ou du malade... Ce qui est obligatoire, ce n'est pas le vaccin, qui prémunirait du mal, ce qui est obligatoire, c'est de ressentir en soi la maladie, la souffrance qui secoue l'humanité. Pour peindre, tel est le chemin. Et gare à la définition qu'on donne de la maladie, du mal. N'est pas nécessairement maladie ou mal ce qui se présente sous ce costume. Ce à quoi on devrait beaucoup réfléchir aujourd'hui, face à cette pandémie. Or, on le fait peu. On nous empêche de



le faire.

On a abandonné l'expressionnisme à l'entre-deux guerres, ou à l'après-guerre, ou aux avant-guerres de toutes sortes. On l'a cantonné là, dans un camp de l'histoire. Mais l'expressionnisme n'en a eu cure. Et le voilà, chez Geyskens, actualisé. L'expressionnisme nouveau semble avoir assimilé un beau nombre de mouvements internationaux de la peinture, sans qu'il n'en fasse des emblèmes. C'est simplement l'animal sauvage qui a survécu, on ne sait comment, et qui surgit un matin, au bord de la route, là où on ne l'attendait plus. Le même, quoique différent, riche d'esthétiques ultérieures. Désormais, avec Geyskens et d'autres artistes sans doute, on sait qu'elle est là, la créature expressionnisme, cachée quelque part dans les fourrés autour. Qu'il faut compter avec elle, qu'elle compte avec nous, sur nous, que nous sommes comptés en elle. Cet animal sauvage est international, mais aussi éminemment local. Il surgit près d'ici, en Flandres. Aux abords de plusieurs villes, on a noté sa présence.

Pour se faire local, être en lui, Geyskens convoque à nouveau des artifices : les cadres en particulier. Il utilise dans ses œuvres des cadres que l'on dirait démodés, impossibles. Des cadres des années 1980, tels qu'on pouvait en trouver dans les maisons en Flandre, à l'époque, et qui, comme tout cadre artistique, ne fait/ne faisait que prolonger une certaine ambiance esthétique présente dans l'ameublement, sinon dans l'architecture. Toutes ces maisons construites dans les années 1970 ou 1980



qui sont un peu la matière noire de la Flandre, de par leur abondance, leur omniprésence, qui serait aussi une omni/absence. Toutes ces maisons en lesquelles se sont déroulées des vies, dont souvent il ne reste que des traces modestes, presque pathétiques : une pierre tombale au cimetière, un avis nécrologique, les souvenirs s'estompant de quelques voisins, disparaissant bientôt eux aussi. De quoi, à quoi rêvait-on entre ces murs ? Par quelles névroses étions-nous tenus, secoués ? Que se disait-on au bord des tables en faux bois ? Quel conflit familial se tendait, puis se dénouait ou se diluait là encore ? Quelle solitude fut ici vécue ? Tout cela qu'on ne peut voir que lorsque le temps a fait son œuvre, décantant les éléments constitutifs, et ne laissant que des ruines de formica, qui suffisent cependant à sentir bien des choses tues, à les sentir plus qu'à les distinguer nettement, mais à les sentir assurément. Les idéaux, les goûts d'une époque, allant du contexte politique local, mais aussi international à la cellule familiale, ou individuelle, et vice-versa.

Ainsi, il y a dans la peinture de Geyskens une constante couche sous-jacente d'histoire. Mais souvent c'est une histoire dont on aurait fait ablation des hauts faits, qui somme toute ont leur artificialité quant à la figuration de l'histoire. Les hauts faits écartés (ou disons plutôt mis dans le lointain, mis à un niveau de rumeur), il capte en vérité plus du temps, car il enserme de la durée. Voici le temps en sa durée, là où il a duré, dans une ville, un village, une rue, une maison. C'est le temps hors, ou plutôt en marge des mariages, des divorces, des bap-



têmes, des décès, en marge des événements qui font la biographie écrite d'un individu ou d'une société. C'est le temps des mardis et des jeudis, le temps de la semaine dernière, du mois passé.

Pris dans le feu de notre bataille, on revient encore à l'idée de pellicule et d'artifice. Les peintures de Geyskens vont forcément s'empoigner avec l'image : cet agent parfait de l'illusion, ce mercenaire de l'illusion. L'image, que le réel aurait commanditée pour perpétrer son meurtre, consistant à produire une impression, un impressionnisme (voir à ce sujet l'usage médiatique que l'on fait, depuis le surgissement de la pandémie, des images de salles de soins, de mains tenant des seringues, de patients à demi nus, au visage flou, couchés sur le ventre, sur des lits de soins intensifs). Et là voilà, la bataille avec l'image, dans les collages de Geyskens notamment, images qui surgissent en des arrachages, un peu comme les pratiquaient les affichistes. Mais l'intensité est plus grande ici, le spectre plus large. Le pop art, l'appropriationnisme, et plusieurs bataillons de surréalisme et d'expressionnismes sont passés par là, et depuis longtemps. De sorte que le champ ouvert, béant, est tout autre.

Parmi les multiples images qui pourraient se retrouver au front, se présente en particulier une catégorie d'images, à savoir l'image pornographique, et en filigrane l'image médicale, comme de juste, dirait-on, en ce temps. Pourquoi ces types d'images ? Parce que l'image est une pellicule, une peau du corps. Le peintre



et l'image vont s'étriper avec véhémence pour le gain de ce territoire, celui du corps. Parce que c'est en lui (le corps) que tout se joue, ou semble se jouer : l'incarnation, l'être au monde, dans un ici et maintenant, comme le narcissisme, dans un partout et nulle part. Beaucoup des collages de Geyskens dévoilent des pans de cette lutte à mort : tantôt l'un progresse, tantôt l'autre recule. L'œil du spectateur assiste à cela : il devine des morceaux de corps photographiés, sans parvenir à les identifier, c'est-à-dire à les associer à une image connue du corps. Parfois, le peintre cisaille, tranche. On voit sa claire marque, qui n'est pas photographique, mécanique, mais manuelle, gestuelle, abstraite. Tout cela produit des arrêts sur image, qui seraient arrêts sur moments de peinture, soit moments de lutte avec l'image. Les compositions de Geyskens tiendront toujours de cet instantané de la lutte entre peinture et photographie. La bataille est déclarée : bien plus déclarée que chez Tuymans, Borremans, Sasnal...

La pornographie a ceci de nécessaire, ici, qu'elle nous montre en quoi l'enjeu va être, comme on l'a dit plus haut à travers Courbet, autant de l'ordre du meurtre que du désir, que d'une soif totale pour la possession de l'autre corps, en lequel on tenterait de s'incarner, de trouver preuve de son incarnation : d'où les corps emmêlés. On fourrage dans la peinture comme dans la chair. On teste les limites de la chair, jusqu'à la mutilation. Peinture taboue, des tabous. La pornographie a certes quelque chose d'artificiel, mais au moins produit-elle une image de la sexualité, et peut-être de la sensualité, quand il y



a catharsis, épiphanie, extase, ce qui chez Geyskens, comme chez nous tous, ne paraît durer qu'un temps. On lutte avec l'image, mais elle nous constitue, on la désire ardemment, car elle rassure, car nul ne veut ou n'ose être masse indistincte. Puisque tout un chacun aspire à être masse distincte, c'est-à-dire image. C'est le sadomasochisme de cette peinture. Mais elle n'est en rien singulière, marginale, en ce sadomasochisme : au contraire, c'est son courage d'avouer une nature humaine communément possédée.

Le maquillage, les chairs flasques, ou décharnées, émues : notre chair dit toujours plus de nous que ce que nous disons en notre être social. Nous marchons, nous déambulons. Nous affrontons des paradoxes. Puis soudain vient une poussée de désir qui nous fait presque chavirer. Puis le désir disparaît. On le chercherait presque, parce qu'il nous tient, nous fait vivre, nous donne quelque chose auquel s'adonner, nous ouvre les portes d'une addiction, qui a le bon goût d'emplir nos vides, avant d'en ouvrir d'autres, sans aucun doute, plus vertigineux, plus menaçants encore.

La fenêtre : on connaît cette formule classique que l'on serine en classe d'histoire de l'art : la peinture est fenêtre sur le monde. Dans l'exposition de Louvain, la particularité du bâtiment du M Museum est de faire voir à quelques moments les alentours de la ville. Et alors, on voit toutes ces fenêtres des maisons en briques de Flandre, et on comprend qu'on parle de ces fenêtres-là, ici. La peinture de Geyskens va être fenêtre donnant



sur une rue de Waregem, ou de Kortrijk, ou de Leuven. Ô, pas dans le centre historique, plein de cachet, non, dans une rue comme il y en a d'autres. Et où passent les jours. Dans le même temps, il s'agira bien également des fenêtres qui ouvrent grand sur l'infini, le spirituel : tels opéraient en effet les polyptiques de Van Eyck, de Van Der Weyden. Dans un ici et maintenant extatique et dans un au-delà. La peinture de Geyskens, en sa lutte si locale, si dénué de noms, d'identité, touche pourtant à cet infini : celui qui fuit des ciels de Permeke par exemple, voire de l'incontournable Vermeer, ou de bien des paysagistes flamands et hollandais, s'étant employés à représenter ces ciels lourds ou enluminés de nuages que l'on connaît dans le Nord.

Choix de prime abord très étrange, voici que l'exposition se prolonge, voire se conclut, au musée M en une sorte d'annexe, dans une salle isolée à l'étage, ouvrant sur les toits de la ville. Là, Geyskens se retrouve aux côtés d'un peintre de paysages éminemment local, oublié, un certain Alfred Delaunois (1877-1941), dont les petits tableautins contiennent, si on les regarde bien, beaucoup de l'incandescence et des remous de l'art de son cadet. Il se passe aussi quelque chose au niveau du sujet, dans ces tableautins de Delaunois : de par leur extrême classicisme, on dirait qu'il refuse presque le sujet (ce qui revient à un refus d'image), quand bien même ce sont des tableaux réalistes. Ce refus du sujet se mue en un accent mis sur la lumière, vecteur de méditation existentielle. Et tout cela, dans le cadre strict, d'une contrainte presque choisie, de cette peinture de



genre, de paysage.

Dans cet éclairage porté à Delaunois, on lit en fait un manifeste de la peinture de Geyskens : la contrainte choisie du genre, voire du médium peinture, comme métaphore de la condition humaine, serrée dans le cadre social, géographique, temporel d'une vie ; un chassé-croisé avec l'image, et derrière, une lueur.

Le changement de ton de l'exposition, advenant avec cette survenue de cette dernière salle à l'étage, comme indépendante du reste de l'exposition, comme une expo dans l'expo, est en fait un geste artistique très intéressant. Cela crée une rupture, une cassure, comme si le spectateur se retrouvait finalement pris au cœur d'une vaste œuvre de Geyskens, par cette simple transition des grandes salles où se déploient la majeure partie de ses tableaux et collages, puis soudain, cette alcôve indépendante, là haut. Un entrechoquement de genres d'expositions, finalement. Un collage d'expositions. Au côté des œuvres de Delaunois, figurent des cahiers de dessin de Geyskens, ouverts en quelques pages, dont on explique que ce sont pour lui des cahiers de promenades. Ils sont déroutants ces cahiers : ce sont des hachures sur la surface du papier, d'un minimalisme, d'une crudité extrême. Beckett ne serait sans doute pas loin. Mais dans cette économie, quelque chose émerge qui serait de l'ordre d'une accalmie, d'un cessez-le-feu.