

Agnès C. H. Peeters

« Bien sûr ce don se mérite par l'exercice,
et ce n'est pas en quelques mois, ce n'est pas non plus dans la solitude
qu'un peintre entre en possession de sa vision. »

M. Merleau-Ponty, *L'œil et l'Esprit*

L'Office des rêves

Prendre par la main¹ le visiteur ou l'inconnue qui pousse la porte d'un musée, d'une galerie, c'est l'accompagner sans lui souffler d'avance toutes les réponses ; c'est l'aider à regarder, puisqu'il faut regarder pour voir. Regarder seulement ? Ce serait oublier l'importance des autres sens, qui ouvrent l'espace perceptif autant que celui des rêves et de l'intériorité. Car l'imaginaire ne se nourrit pas que d'images visuelles ; son vivier est fait de sensations multiples (*aesthesis*), de contacts originels avec toutes les matières possibles, d'impressions vécues, d'émotions et d'images secondes, résultant d'une alchimie de la mémoire, singulière et collective. Agnès C. H. Peeters est une artiste de son époque, qui l'a bien compris et utilise non seulement les ressources de la peinture et de l'art modernes, que les technologies nouvelles, aptes à développer l'image numérique (transcrite à partir de simples croquis et notes griffonnées) en objets 3D, capables d'apporter des expériences sensorielles particulières et provoquer des émotions ciblées aux visiteurs : par la vue, le toucher, l'odorat, l'ouïe – et sans doute l'auto-affection. En ce sens, elle applique de son propre chef et par pure intuition, le mot d'ordre des phénoménologues : le retour au vécu et au monde de la vie, comme Edmund Husserl en fut l'initiateur au début du 20^{ème} siècle, relayé et approfondi de manière originale par de nombreux philosophes, parmi lesquels Maurice Merleau-Ponty, Mikel Dufrenne, Gaston Bachelard.

L'Office d'Agnès C. H. Peeters peut être perçu comme une arrière-cuisine où se trouvent toutes sortes d'objets, répondant aux besoins du corps et du mental, mais aussi une scène, un autel où se joue une fonction secrète, plus mystique et vocationnelle. Cette fonction répond aux « bons offices » que l'artiste voudrait voir s'opérer entre les gens, suscités par les

¹ « C'est qu'à simplement regarder les objets, les images, on ne voit rien. S'il n'y a pas quelqu'un pour nous prendre par la main, l'objet en lui-même n'est que l'enveloppe de ce qu'il est. » Nathalie Heinich, *Face à l'art contemporain. Lettre à un commissaire* (Envois), Paris, L'Echoppe, 2003, p. 8. Si c'est le cas pour nombre d'œuvres d'art contemporain, incompréhensibles au quidam, celle d'Agnès C. H. Peeters résiste à ce nouveau paradigme – où les objets ne sont plus destinés à être contemplés, mais simples « passeurs » entre les personnes et les réseaux. L'originalité de l'artiste réside à se faire elle-même passeur entre ses œuvres et autrui, par méditation et par surprise. Elle n'exclut pas le paradigme moderne, elle l'enveloppe, de manière presque organique, dans un tissu personnalisé, parsemé de références tant classiques que contemporaines.

œuvres et les performances. Il s'agirait, dans une société hyper formatée, aux rythmes accélérés, poussant les individus à des relations (ou connexions) de plus en plus rapides et artificielles, de retrouver le sens véritable de l'être au monde, qui passe par la présence physique et l'affectivité, de manière juste et simple, à contre-courant des dysfonctionnements actuels. Mais s'inquiète l'artiste, « les gens sont-ils en état de recevoir un message ? En ont-ils l'envie, le temps ? Ou tellement ras-le-bol qu'ils ne veulent que rêver ? »²

Peut-être la clé de cet espace esthétique, est-elle posée à l'orée de l'exposition : laisser aux gens la liberté d'*officier* à leur gré parmi les tableaux et les objets sensuels, pour recomposer, en miroir, le puzzle des histoires qu'Agnès C. H. raconte, et se les approprier, avec la générosité d'un fil rouge, telle Ariane dans le labyrinthe.

Les Exercices. Performances et œuvre plastique

Si la vocation de peintre s'est affirmée très tôt chez Agnès C. H. Peeters, prenant la liberté à 17 ans de s'inscrire à La Cambre malgré les réticences de ses parents, pourtant proches du monde artiste (père ébéniste, mère décoratrice d'intérieur), c'est bien après ses études qu'elle a pris conscience de son véritable potentiel. Débarquant au Canada en 2001, elle a dû s'adapter à un milieu étranger, trouver les ressources nécessaires pour son autonomie et son épanouissement. « A ce moment-là j'ai trouvé ma voie, en quittant ma base familiale, mon pays, devant me débrouiller là où je ne connaissais personne, dans toutes les situations, comme ramasser de la salicorne au bord de l'eau, cueillant des roses et des têtes de violon le long du Saint-Laurent, m'adaptant à un nouvel environnement, où la beauté venait me chercher. »³ Imaginative, habile de ses mains, elle crée une petite entreprise de saucissons, intitulée *Grelots et Bâtons* : « J'en faisais des colliers, des bracelets, avec des rubans de satin attachés aux saucissons, et avec mon petit tablier anglais, mon fichu, ça marchait du tonnerre. »⁴ Elle y fonde une famille, des relations professionnelles avec des artistes, et plus tard, après quelques bouleversements et détours, le projet d'une maison sur un terrain acheté en 2009 à Saint-Irénée, au Québec, la *LOH* (Libre Office House) – liant la nécessité vitale d'un lieu privé à la réalisation artistique, mise en scène et livrée au regard d'autrui.

Dans ces expériences humaines fortes, se trouve l'humus d'inspirations actuelles et futures, utilisées pour différentes performances et œuvres plastiques. Matérialisées dans les

² Interview du 20.06.2013

³ *Idem*

⁴ *Idem*. Dans le tableau *Grelots et Bâtons, Libre office, adaptation*, les rangs de saucissons apparaissent suspendus à côté de sa grand-mère, au collier de perles, faisant se côtoyer le luxe (symbole d'un rang social) et l'alimentaire, plus trivial, propre à la survie, liés en apparence de manière incongrue, mais en profondeur, par les rapports de l'affection et de la liberté.

« Exercices du Libre office », y figure notamment la livraison, filmée, du matériel de construction de la future *LOH* dans un container d'acier peint en rose. Du bois pour l'ossature et l'escalier, des portes basses (larges et voûtées comme au 17^{ème} siècle, précise-t-elle), taillées aux mêmes dimensions que ses toiles, des ballots de paille plongés dans la glaise pour la structure isolante – dont le tableau *Potential 3* (autoportrait devant la baignoire) sera l'écho imagé. Cette maison, réalisée avec ses proches (dont Marcel Peeters et Jean-François Van Haelmeersch), est considérée par l'artiste comme un lieu « catalyseur d'énergie », de partage et de rassemblement.

Le concept de Libre office mûrit au contact du réel : s'ouvrir au monde, appréhender ses potentiels, ce qu'on en fait ou non, selon son gré ou les circonstances. Il est le centre du projet de vie et d'art que forme Agnès C. H. Peeters, dans une dynamique positive, à l'encontre des clichés et cadres anesthésiants de la société de consommation. C'est ainsi que l'on peut appréhender ces *Exercices*, préalables à tout travail d'artiste, mais invitant chacun, comme Joseph Beuys l'a encouragé – à travers interviews, happenings et installations – à prendre possession de cette vocation créatrice, pour établir une Œuvre d'art totale. On le sait, son intention était de faire participer la société à cette prise de conscience nécessaire : être artiste de sa vie, de manière individuelle mais aussi collective, politique, dépassant l'ultra individualisme d'un Nietzsche, annonciateur de la Postmodernité.

Le sens des objets qu'Agnès C. H. Peeters réalise depuis quelques années, en ses *Exercices*, relève de cet esprit : « Aider les gens avec des pièces, des sculptures, pour avoir un but interactif, des exercices stimulant l'imaginaire, permettant d'observer les réactions d'autrui. »⁵ Laisser donc les personnes officier librement, agir et interagir, participer à l'installation artistique, mais aussi, par don et contre-don, se nourrir rétrospectivement du spectacle, des émotions, des surprises que ces relations suscitent. Si plusieurs performances – comme les distributions de *Gilets de sauvetage*, réalisés en tissu et rembourrés à la main – ont été opérées gratuitement, c'est parce que ceux-ci symbolisent la réponse à un manque affectif (observé chez plusieurs de ses modèles), qui ne peut être qu'un « geste inconditionnel d'amour ». Les objets destinés à l'exposition et à la vente, eux, sont issus de recherches qui, soutenues par ses mécènes Alessandra Azcarraga, André Bontems et Annie Theunissen, prolongent ces expériences premières, mais seraient irréalisables sans l'appui de sociétés spécialisées : les *Gilets de sauvetage affectif* (*Swam 1* et *Growth 3*), la robe *Dress print 1* sortent d'imprimantes en 3D print Epoxy transparent. Selon les versions et circonstances, leur aspect diffère : ici des crépinettes, ou des poumons, organes vitaux – comme l'affection sans laquelle l'être humain dépérit ou s'aliène.

Le *Diffuseur*, de même nature, est un objet extraordinaire, modelé à partir de la morphologie, en négatif, d'hommes et de femmes (de son entourage), à visée perceptive :

⁵ Interview du 20.06.2013

rapprocher son visage de cet objet autorise le captage d'odeurs à l'intentionnalité subtile, proches du monde féminin. Il stimule la corporéité, alors qu'il est un objet mécanisé, sorti d'une machine, sans intervention manuelle ; il accentue le contraste entre les recherches technologiques (ultra modernes) et les méthodes traditionnelles de l'artiste (par la *technè* classique, l'usage de la main tenant l'outil). Au fond, c'est la nature phénoménologique de sa démarche (retour au vécu) qui rend ce lien possible, car elle suppose – à tous niveaux – l'expérience des objets par un corps vivant, ouvert de tout son être, dans le « retentissement », comme le souligne Bachelard dans sa *Poétique de l'espace*. Elle atteste de l'importance du sentiment, entre-deux entre le pur sensible et l'intelligible, dont Mikel Dufrenne a montré la dignité ontologique, explorant les *a priori* affectifs de l'expérience esthétique. Ainsi, le but de l'installation *Exercice 3, Pièces chaudes à toucher*, pièces en porcelaine, douces et chauffées à la température du corps, est « que les gens puissent se retrouver, attirés par ces pièces, se parler, se réchauffer »⁶. Ce qui est au centre de son art, c'est le mouvement, psychique et charnel, le passage poétique entre les extrêmes, une *poiesis* en acte.

Les techniques de la mémoire et de l'anticipation. Influences, échos en miroir

Parmi ses études et lectures, la recherche quasi obsessionnelle de Paolo Uccello sur la perspective (n'altérant pas l'atmosphère fantastique de ses toiles) l'a passionnée, *Le livre de l'art* du Toscan Cennino Cennini, et surtout le *Traité des couleurs* de Goethe ont joué une influence prépondérante, aussi bien au niveau réflexif (la théorie, les lois de l'optique) que technique. Essayant de traduire ses sentiments, oscillant entre l'intérêt intellectuel et l'apprentissage d'un savoir-faire, elle exerça l'œil physique autant que l'œil intérieur : « J'ai essayé de comprendre comment les pigments pouvaient s'annuler ou entrer en résonance. Je me souviens du moment précis où je me suis dit que c'était 'un vrai tableau', vers 24 ans, où j'avais trouvé une direction, travaillant de mémoire après une longue observation, purement visuelle. Je m'efforçais d'être la plus fidèle possible par rapport à une image mentale. J'ai commencé par les plantes, les buissons, les buis surtout, leurs articulations, pendant des mois. Elles font souvent le même schéma, les plantes... J'ai peint des buis de mémoire, après quantité de dessins d'après nature. Dessins en noir et blanc, puis peintures en couleur. J'ai fait des cuivres, comme des miroirs renvoyant à l'envers les images mémorisées. C'était nécessaire pour comprendre le métier. »⁷ Cette technique de mémorisation permet de faire sien l'espace visible pour le restituer, légèrement modifié, en image seconde, grâce à une double prise de distance : « l'œil est *ce qui* a été ému par un certain impact du monde et le restitue au visible par les traces de la main. »⁸ L'œil du

⁶ *Idem*

⁷ Interview du 20.06.2013

⁸ M. Merleau-Ponty, *L'œil et l'Esprit*, (Folioplus Philosophie), Paris, Gallimard, 2006, p. 19.

peintre se fait miroir d'un microcosme, parfois déformant, avec la patine d'un corps sensible, par le tracé imparfait mais senti, alors que l'appareil photographique ne restitue que le point de vue. En cela, la mission du peintre est irremplaçable et pérenne : elle atteste d'une vie de l'esprit traversant la matière, la sondant, fasciné par ce qui lui est donné à percevoir.

Quel que soit le degré de maîtrise dans la reproduction de la scène vue, interprétée, reflétée, « l'interrogation de la peinture vise en tout cas cette genèse secrète et fiévreuse des choses dans notre corps. »⁹ Ceci se confirme également dans le rituel quotidien auquel se livre Agnès C. H. Peeters, dès le matin. Une mise en condition physique, une qualité de silence, un jeu du chiffon, du pinceau dans les mains ou la bouche, une écoute approfondie de cette « mélodie » qui bruisse en elle, et l'invite au geste de peindre. L'artiste prépare ses couleurs, mêlant ses pigments, son médium (à base de térébenthine, huile de lin, siccatif de Courtrai ou baume de Venise), pour atteindre la fluidité qu'elle désire. Mais ce travail classique, à l'école des grands maîtres, ne l'empêche pas d'avoir recours aux ressources numériques : « Je travaille aussi avec mon ordinateur, agrandissant l'image pour mieux observer, et ne pas peindre que par mémoire. »¹⁰ D'incalculables heures de travail, habitées en permanence, investies totalement. Avec une alternance des activités : « scier du bois et lire de la métaphysique : les deux côtés, physique et intellectuel, me sont essentiels. »¹¹

Enfin, si le don de l'artiste s'impose par l'énergie de son trait, la rigueur assidue de ses *Exercices*, l'originalité de sa vision généreuse, celle-ci se nourrit d'allées et venues vers d'autres artistes, auxquels Agnès C. H. Peeters lance de subtils saluts de reconnaissance. Un artiste ne se fait jamais seul. Elle se sent à l'aise dans les scènes intimistes d'un Rembrandt ou d'un Vermeer, les paysages de Corot, apprécie les audaces de Jérôme Bosch et Velasquez, et parmi les contemporains, admire celles d'Anish Kapoor. Il y a aussi l'univers du Gantois Michaël Borremans, découvert récemment, qui la touche et la trouble, par la coïncidence étroite des approches. Certains tableaux d'Agnès C. H. Peeters, sans le savoir, ont distillé de discrets échos à l'œuvre du peintre flamand, à des époques et selon des événements très différents, liés au concept du Libre office. Des photos, des vidéos, des contes enregistrés en témoignent. Ce mystérieux renvoi à des thèmes, des atmosphères, des poses ou des détails, à une tonalité dans les couleurs, mériterait une étude approfondie¹², tant pour montrer la

⁹ *Op. cit.*, p. 22.

¹⁰ Interview du 08.08.2013

¹¹ Interview du 20.06.2013

¹² Parmi d'autres, ces échos métamorphosés : la robe de la musicienne (*The Tympanon Player*, 2000) est, chez A. Peeters, le symbole rougeoyant d'un conte moderne (appât de princesse, pourvoyeuse d'affection), l'usage inversé du sac plastique (hygiénique dans *The Preservation*, 2001), ludique chez A. Peeters *Game 1* (enfant jouant au bain), la mise en évidence des bustes cadrés sans tête (*Blue*, 2005) et de l'oiseau (figé et numéroté : 10 11, 2006 chez M. Borremans comme chez Dürer) mais accueilli, protégé chez A. Peeters, la figurine de porcelaine (*The Glaze*, 2007), trônant sur un panier de communion dans *Dragées*, l'usage contrasté

proximité des inspirations que les différences essentielles entre les projets, selon l'intentionnalité propre à chacun.

Peindre l'incarnation. Réinventer le conte

Agnès C.H. Peeters est, dans le sillage des peintres du corps (que Bacon distord et que Lucian Freud célèbre, avec force détails), une figure nouvelle et remarquable. Après avoir analysé, dessiné les végétaux, elle s'est mise à peindre ses proches, ou des personnes rencontrées au fil des jours, se mettant en scène également. Le plus souvent sans préméditation, plutôt par la surprise des choses, s'agencant elles-mêmes dans un ordre secret. Ce n'est pas la beauté en soi qui l'attire, c'est ce que les gens font avec leur potentiel, ou au contraire ce qui leur échappe, au risque de l'aliénation. Ainsi, le jeune homme à la serviette, dans la toile intitulée paradoxalement *Autonomie complète*, est-il cloué sur son fauteuil roulant, mais le regard reste intense, comme dans le portrait *Bavoir ou gastrostomie*. Là, un fermier, à l'âge de la retraite, contemple une dernière fois la bête qui va lui être retirée, le laissant désespéré, sans plus personne. Ici, une femme (que l'on découvrira harpiste) ajuste sa robe avant la répétition générale. Habillée comme une princesse, elle représente le rêve de beauté, d'amour auquel nombre de gens croient n'avoir ni droit ni accès. Par contraste, un couple d'amants, ici enlacés, là regardant le spectateur, affirme sa liberté : mieux vaut aimer que manquer cette chance... « Aime et fais ce que tu veux »¹³, écrivait un certain Augustin.

Chaque toile, chaque objet raconte une histoire, reliée à une autre, comme un conte à rebondissements. Ce conte dévoile les illusions, les mirages et dérèglements d'une société hyper médiatisée ; en réponse, le retour au corps et à ses expressions, à sa présence drue, ancrée, apparaît comme un réflexe sain, un sursaut vital. Le recours à des scènes de maison, de famille, n'est pas anodin : refuges qui autorisent l'épanouissement, comme *La Jubilation* le suggère, même si le froid fige parfois les mouvements, serre les poings et les visages, dans *Le Carosse*. Étonnante, *La scène de la couronne/ don du Brésil* semble transmettre l'innocence de la mère-artiste, auréolée du diadème reçu d'un sorcier brésilien, à ses filles, au regard plus sévère, presque adulte. La maternité est tantôt montrée sous son aspect direct, presque ancillaire, tantôt sous son aspect ludique et sensuel : le tire-lait est mis à l'envers dans *Vice*. La présence charnelle y est à son comble.

L'art d'Agnès C. H. se distingue par l'incarnation vive, l'usage de roses modulés et de vermillon accentuant le caractère sanguin, l'aspect cru des corps et des organes, et même de

du gris et du vermillon dans certains portraits (intériorisés, accompagnés d'objets usuels)... autant d'hommages à des références communes, révélatrices d'un *être-au-monde* très semblable – quoique plus introverti et réfléchi en *animus* chez le peintre gantois, extraverti et agi en *anima* chez Agnès C. H. Peeters, tourné vers l'usage effectif ou l'appel en creux d'une liberté, dont la dimension féminine est exaltée.

¹³ Saint Augustin, *Commentaire de la Première Épître de saint Jean*, Traité VII, §8, Paris, éd. du Cerf, 1961, p. 329.

détails insolites – comme le capuchon de la robe *Pink 1* ressemblant à un crustacé prêt à mordre. Il s’agit, sans le dire, de figurer un réel brut et magique à la fois. Se faire miroir visionnaire, sans omettre le viscéral. C’est pourquoi, comme chez Le Greco et Goya, on pourrait parler de réalisme merveilleux : le quotidien, le trivial sont présents, mais dessinés de telle sorte qu’ils deviennent aptes à configurer le symbole, haussant la vision à hauteur du rêve, du mythe. Il ne s’agit pas, dans cette œuvre en élaboration, de professer une foi dans la magie ou les miracles, mais plutôt de dépeindre l’attirance vers l’espace irrationnel du conte, le constat d’une désillusion affective, le paradis semblant inaccessible – et pourtant à portée de vue, de main.

L’essentiel est d’ouvrir l’office des rêves, des fenêtres-paysages, stimulant le désir d’être, source de nos potentiels : par le biais de contes modernes, qui juxtaposent le passé et le présent, le vécu et le pressenti. Que me dis-tu, joli miroir ? Il était une fois... ton propre imaginaire.

Marie-Clotilde Roose
Dr. en philosophie, écrivain