

Éric Van Hove

On the road again

D'Éric Van Hove, le lecteur aura peut-être eu vent, par oui-dire ou, plus sûrement, par l'entremise de newsletters révélant une activité fébrile : « *artist talks* » au Nicaragua, au Costa Rica, en Malaisie, à Hong Kong ; « *métragrammes* » en Polynésie, au Kirghizstan, en Espagne ; interventions urbaines ou participations à des expositions collectives à Shanghai, Tokyo, Téhéran, Dubaï... L'été dernier, Van Hove bénéficiait d'un soutien du CGRI pour proposer au KU Art Center de Pékin une installation conçue dans le cadre de la Biennale de calligraphie chinoise¹. Cette aide officielle mit la rédaction en alerte et nous amène aujourd'hui à tenter de formuler les ressorts d'une pratique proluxe mais difficile à appréhender.

Le premier d'entre eux : la transhumance. De toute évidence, Éric Van Hove ne tient pas en place, il a la bougeotte. « Wanderlust », dit-on en anglais pour désigner la passion du voyage. Un terme que l'artiste désigne comme « *l'un de ses axiomes de travail* »² au même titre que les notions qu'il recouvre : errance, vagabondage, nomadisme. « Apatridité », revendique Van Hove, « diasporisme »³. Comme nécessité individuelle, comme fondement de la condition humaine aujourd'hui, comme positionnement artistique.

Jean sans Terre

Pour le coup, on ne fera pas l'économie de données biographiques : de nationalité belge, Éric Van Hove est né en Algérie (en 1975) et a grandi au Cameroun. Enfant, il crut longtemps être albinos... « *L'ailleurs, précise-t-il, m'a toujours habité* »⁴. Mais cette absence d'ancrage, cette identité mouvante, fait aussi écho aux mutations du monde : « *le déracinement devient inévitable. Conséquence directe de la globalisation, les gens qui ont différents passeports, des origines transcontinentales mixtes et doivent parler quotidiennement une langue qui n'est pas la leur deviennent majoritaires. (...) Aujourd'hui, un étranger grandit inévitablement en chacun de nous. (...) Peut-être que l'humanité entière évolue vers un état de constant décalage-horaire* »⁵.

C'est cette position que recherche Van Hove à travers ses pérégrinations. C'est cette orientation qu'il a voulu imprimer à l'amorce de son cheminement artistique : après des études à l'ERG (achevées en 2000), il suit un stage de taille de pierres de sept mois à Namur avant de partir pour le Japon en vue d'y étudier la langue et la calligraphie. « *Me minimiser linguistiquement* »⁶, dit-il, « *perdre ma langue maternelle (le français) dans l'apprentissage*

¹ <http://www.kuartcenter.com> Intitulée #000000, l'installation proposée par Van Hove à la Biennale consistait en un goutte-à-goutte d'encre noire s'écoulant sur une superposition de cent feuilles de papier Xuanzhi (traditionnellement utilisé en calligraphie) appelées à s'obscurcir au cours de l'exposition. Sur le mur, des lettrages chinois en acier poli énonçaient ce vieil adage : « alors même qu'une gourde a été poussée sous l'eau, une autre fait surface », signifiant « résoudre un problème en fait apparaître un autre ». Voir <http://www.transcri.be/2008FR.html>

² Entrevue avec Jan Van Woensel pour *Lokaal01* (Anvers) et *Pilot :3* (52^e biennale de Venise), 2007. http://www.transcri.be/text/interview_Jan_Van_Woensel_2007.pdf

³ Voir le site de l'artiste <http://www.transcri.be>

⁴ Entrevue avec Jan Van Woensel, *op.cit.*

⁵ *Ibidem*

⁶ *Ibidem*

d'une langue non-européenne (...) »⁷. La plus lointaine, la plus difficile possible. Cette immersion prendra la forme de cinq années d'étude de la calligraphie à l'université Gakugei de Tokyo, suivies d'une thèse rédigée en trois langues à l'université des Beaux-Arts Geidai. Enrichi de cette discipline, Van Hove prolonge sa pratique artistique, l'intensifie dès 2004 et embrasse le nomadisme. Recherche constante de contrastes donc, volonté de vivre les altérités de langues, de médiums, d'audiences, de sources.

Ici, là-bas, partout, nulle part

Nous l'avons signalé, cet exil volontaire est à l'image des reconfigurations résultant de la globalisation : sous la coupe du marché mondial une nouvelle unité humaine se dessine. Ce n'est plus une juxtaposition de territoires et d'identités délimitées, mais un continuum d'existences en mutation, traversé par des flux migratoires, décentralisé, continuellement remodelé par des pôles de développement inédits. Partout sur la planète, les situations préservent leur spécificité, mais elles sont plus que jamais communes, solidaires, interdépendantes. C'est ce qu'on peut entendre par « glocal », contraction de global et de local passée dans le langage courant de la sociologie.

C'est aussi ce que désigne et concrétise Van Hove dans une pièce telle *Shark Fin Piñata*, conçue en 2008 pour une exposition personnelle organisée à San José, capitale du Costa Rica. Il s'agit d'une « piñata » en forme d'aileron de requin ensanglanté, gavé de jouets en plastique rouge de fabrication chinoise⁸. Cette intervention métaphorise et condense les données d'une controverse agitant le pays au moment de sa conception : en échange de la construction d'un pont, le gouvernement costaricain a ouvert ses eaux territoriales aux pêcheries taïwanaises, avec pour conséquence une pratique massive du « shark finning », prélèvement d'ailerons de requin sur des individus rejetés à la mer. Appauvrissement des ressources locales donc, au profit d'un marché boulimique : la Chine où la soupe d'ailerons de requin est une délicatesse culinaire très prisée. Travail à compréhension locale, dont la dimension internationale est néanmoins patente, l'universalité manifeste.

L'universalité : par-delà ses nouvelles évidences historiques, c'est bien elle que poursuit Éric Van Hove, c'est elle qu'il cherche à atteindre et à expérimenter. Du moins est-ce cette quête qui fonde la série des *Métragrammes*. Initié en 2005, toujours en cours et annoncé comme un projet « à vie », cet ensemble se présente sous la forme d'une vaste collection de photographies prises d'un bout à l'autre de la planète. Elles nous montrent chaque fois l'artiste, agenouillé ou assis en tailleur, qui noircit à l'encre calligraphique le ventre d'une femme. Plus précisément l'hypogastre, la matrice (« the womb » en anglais). Le premier *Métragramme* fut pratiqué sur la mère de l'artiste (*Métragramme sur une femme wallonne, Val d'Or, Pecrot, Grez-Doiceau, 2005*). Depuis lors, un vaste échantillonnage ethnologique s'est prêté à l'exercice et le même geste s'est vu appliqué à des sujets géographiquement aussi éloignés qu'une femme scandinave, nipponne, druze, austronésienne ou kirghize⁹.

Shaman, exorciste

Se dissoudre dans les singularités pour les connecter à l'universel, amarrer le multiple à une

⁷ Entrevue avec Vicente Gutierrez pour *Shift Art Magazine*, Tokyo, 2008.

http://www.transcri.be/text/interview_Vicente_Gutierrez_2008.pdf

⁸ Typique de l'Amérique centrale, la piñata est un récipient suspendu fait de matériaux friables que l'on remplit de sucreries et de jouets. Armés d'un bâton et les yeux bandés, les enfants essaient de casser la piñata afin d'en récupérer le contenu. Il est à relever ici que certaines hypothèses formulent l'idée que cette pratique serait d'origine chinoise.

⁹ Pour la série complète voir <http://www.transcri.be/métragramFR.html>

totalité : la simple description des *Métragrammes* suffit à convaincre des visées essentialistes du projet. Encore faut-il parler de l'acte lui-même : noircir d'un geste circulaire le ventre matriciel, obscurcir l'origine symbolique du monde, couvrir le réceptacle génital du suc des ténèbres. Vision somme toute trop dualiste car, en réalité, le propos est à nouveau de joindre : la vie et la mort, l'existence et le néant, l'origine et le chaos. Termes qui se voient inscrits dans la continuité d'un cycle, enveloppés dans la circularité du geste. Pour finalement se fondre : chaque *Métragramme* rive le chaos originel dans la singularité d'un corps, fonde la matrice comme sanctuaire d'un acte primordial.

La portée rituelle d'une telle démarche n'échappera à personne. Dès lors s'étonnera-t-on sans doute moins de la voir affleurer dans des interventions de nature à priori bien plus pragmatiques. *Into the Atomic Sunshine* : proposée en 2008 à New York et à Tokyo¹⁰, cette pièce est la transposition muséale d'une action menée en 2005 sur un marché aux légumes d'Okinawa. L'initiative consistait à y installer une ferme à vers de terre servant à recycler les déchets organiques pour produire de l'engrais. Ce compost de fortune, une caisse de la taille d'un cercueil, devait permettre aux marchandes de tirer un bénéfice providentiel de leurs invendus (qui étaient, jusqu'alors, brûlés). Un projet « durable » donc, « glocal » au sens économique et social du terme, une forme de « réalisme opératoire » visant à projeter l'artiste dans l'accomplissement d'une action concrète¹¹. Une proposition qui, du reste, a prouvé sa pertinence puisqu'elle est toujours opérationnelle.

Mais à ce programme strictement fonctionnel, Van Hove adjoint des dimensions historiques, politiques et symboliques. Par un geste simple : nourrir les lombrics de photocopies de la Constitution japonaise privées de l'article 9. Cette Constitution a presque entièrement été rédigée par l'Administration américaine au sortir de la guerre et son neuvième article prive le Japon du droit de belligérance. Perçue comme une humiliation, cette disposition prête de plus en plus à controverse dans un pays soucieux de retrouver sa place dans le concert des nations (ou de réaffirmer ses velléités hégémoniques, c'est selon). L'histoire pèse donc lourdement sur la conscience nationale japonaise. Une conscience chargée de traumatismes, de nostalgie impériale, de culpabilité et de revanchisme. Sentiments mêlés et contradictoires qui sont appelés à se dissoudre dans l'ingestion de la Constitution par les vers. Celle-ci produit un crépitement voisin de la consommation par le feu. C'est donc l'évocation sonore d'un autodafé qu'une chaîne locale est venue enregistrer et qui fut retransmise sur les ondes radio¹².

Nulle ambition blasphématoire cependant dans ce grouillant autodafé, mais plutôt la volonté d'offrir une purification rituelle apte à exorciser la charge émotionnelle héritée du passé. Certains anonymes ne s'y sont d'ailleurs pas trompés : un soir, Éric Van Hove a surpris deux vieillards en train d'alimenter l'urne de réflexions personnelles et de souvenirs de guerre rédigés sur des bouts de papier¹³.

Comme d'autres interventions dans l'espace public¹⁴, ce dispositif affiche donc une

¹⁰ Exposition collective *Post-War Art under Japanese Peace Constitution Article 9*, commissariat : Shinya Watanabe. New York : Puffin Room (Soho) / Tokyo : Hillside Forum (Daikanyama).

¹¹ Formule empruntée à Nicolas Bourriaud, « Topocritique : l'art contemporain et l'investigation géographique », in *Global Navigation System*, Palais de Tokyo / Éditions Cercle d'Art, Paris, 2003, p.14

¹² Dans la version proposée à l'exposition *Post-War Art under Japanese Peace Constitution Article 9*, l'urne était munie de deux paires de casques permettant de s'imprégner de cette « purification par le feu ».

¹³ Entretien avec Vicente Gutierrez, *op. cit.*

¹⁴ Singulièrement les *Abréactions*, écritures automatiques à la craie développées dans l'espace public. Explicitement désignées comme « cathartiques », les *Abréactions* ont à ce jour pris

visée ouvertement cathartique. Mais celle-ci n'est assumée qu'au prix du statut d'apatride endossé par l'artiste. Un artiste qui se positionne comme révélateur, catalyseur, regardeur : « *il est possible que la notion de "regardeur" de Duchamp trouve graduellement son équivalent dans celle "d'étranger"* », signale Van Hove¹⁵. Ce ne serait donc plus « le regardeur qui fait l'œuvre », mais « l'étranger qui fait le monde ». Non comme colon, comme touriste ou comme coopérant, mais comme regard, comme reflet. Car, pour conclure sur une parade, « *la tâche consiste à être une conséquence, non une cause de ce qui est créé* »¹⁶.

Laurent Courtens

place à Shanghai, Dakar et Téhéran. Voir <http://www.transcri.be/>

¹⁵ Entrevue avec Vincent Gutierrez, *op. cit.*

¹⁶ Entrevue avec Jan Van Woensel, *op. cit.*