

The image features a complex, abstract composition. A central white band, resembling torn paper, runs horizontally across the middle. This band is overlaid with the French title 'CREUSER L'IMAGE' in a bold, black, sans-serif font. The background is a dense collage of various elements: vibrant colors like red, yellow, and green are interspersed with dark, textured areas. Overlaid on this collage are numerous thick, grey, brushstroke-like lines that meander and swirl across the frame, creating a sense of movement and depth. The overall effect is one of layered, fragmented imagery, suggesting a process of excavation or deconstruction of visual information.

CREUSER L'IMAGE

« Ce qu'il y a « à voir » doit désormais dépendre de l'expérience plastique, c'est la seule façon de montrer autrement, en faisant de la matière même et des gestes, les acteurs de tout premier plan. »
Michel Poivert "à l'intérieur des images"

À l'heure où la représentation du réel vacille entre transparence documentaire et mise en scène permanente, cette exposition EROA propose d'explorer les strates multiples qui le constituent, le brouillent, ou le réinventent.

Cette exposition propose de pratiquer une véritable archéologie du regard pour en révéler les interstices, les angles morts, les zones de friction ou de poésie. Avec les élèves de spécialité et d'option arts plastiques, nous avons initié une démarche d'exploration des profondeurs de l'image, pourtant souvent perçue comme une surface, une évidence à lire ou à consommer. Il s'agissait donc de creuser ces surfaces imprimées, au sens propre comme au sens figuré, pour aller au-delà de l'apparence et ainsi fouiller les strates de la représentation afin d'exhumer les sédiments du visible.

Les œuvres de Thierry Verbeke et David Leleu partagent une même sensibilité à la mémoire des objets et des lieux, aux récits invisibles, aux traces ténues que laissent les êtres et les choses ainsi qu'à la déconstruction et au détournement des représentations. Leur démarche artistique engage une relecture du monde : télescopage d'images, archives recomposées, dispositifs de vision, fictions discrètes, détournements poétiques ou critiques, activation d'objets artistiques par des usages politiques ou militants...

À la manière de géologues du visible, les deux artistes grattent sa surface, explorent ses couches, ses reflets, ses silences, ses mensonges. Ce faisant, ils nous invitent à repenser nos propres perceptions, à douter peut-être mais aussi à imaginer autrement et à reconstruire notre rapport à la réalité, si souvent médiatisé par des images.

Chez Thierry Verbeke, le territoire devient matière à glissement, surface à interroger. Le réel est déplacé, détourné, reconfiguré pour activer notre perception. En miroir, nous nous retrouvons à notre tour déplacés et questionnés.

Depuis 1997, il développe un travail qui recycle, détourne et interroge les productions médiatiques. Son investigation porte aussi bien sur les visuels d'information que sur ceux de la publicité ou de la communication officielle en contexte de conflit.

Dans la plupart des cas, il réalise des "pièges visuels", forçant le spectateur attentif à se poser des questions sur ce qui lui est présenté. Son travail ne s'offre pas au premier regard et recèle une part d'ambiguïté qui passe par l'utilisation de formes visuelles très codifiées, (images de paparazzi, images infrarouges, images de caméra vidéo amateur, illustrations stéréotypées provenant de banques d'images...), dans le but d'induire le spectateur en erreur dans un premier temps, puis de déjouer ses réflexes de lecture et instaurer le doute.

Thierry Verbeke est un artiste engagé, dont la pratique s'ancre résolument dans le réel. Il interroge des questions liées au monde du travail, aux libertés fondamentales, aux droits humains, à l'économie et aux mécanismes du marketing. Son œuvre relève d'une contestation pacifique, incitant moins à la révolte violente qu'à une prise de conscience collective. Ce qui est en jeu dans sa démarche, c'est bien la possibilité de dire non — de témoigner d'un refus face à un ordre du monde présenté comme naturel, évident, voire hors de l'histoire, alors qu'il est construit et imposé.

Dans l'œuvre "Absolut Basora" : une page de journal affiche une publicité pleine page pour la célèbre marque de vodka, mais celle-ci est "en grève" — c'est-à-dire privée d'image, réduite à une simple lumière focalisée et à la mention « Absolut en grève ».

Au-delà de ce qui peut apparaître comme un détournement cynique du droit de grève pour produire un acte de communication, remplaçant l'information par la publicité tout en se donnant les apparences du contraire, grâce à un effet de surimpression et de surexposition, l'image imprimée au verso émerge dans le vide laissé par la publicité absente, révélant une scène documentant les sévices infligés à des prisonniers irakiens dans une prison de Basora, illustrant ainsi la confusion des genres entretenue par les agences de publicité et les médias, ainsi que leur imbrication avec le pouvoir économique. Ses œuvres sont parfois des télescopages culturels, des rencontres fortuites (sur une table de dissection) entre les images et les mots, mais aussi des formes d'empouvoirement citoyen ou de résistance aux icônes marchandes de tous ordres. Sa pratique "ready made" de l'image permet de questionner la question de la valeur et du statut de l'œuvre et du rôle de l'artiste dans la société.



David Leleu, lui, chine, prélève, reconstruit, assemble. Il cultive l'ambiguïté entre document et invention, convoquant une iconographie instable, où l'image semble toujours se demander si elle dit la vérité.

Qu'elles soient imprimées, photographiques ou cinématographiques, les images constituent sa première source d'inspiration. Il se définit d'ailleurs avant tout comme un collectionneur, utilisant des images préexistantes pour en créer de nouvelles, pour ne pas encombrer un monde déjà saturé d'une abondante production iconique. Son travail explore la mémoire visuelle collective, les mécanismes de perception et les processus de transformation plastique de la photographie.

Photographe sans appareil, jouant sur l'ambiguïté et la superposition, il questionne la relation entre l'image et le réel. Sa démarche consiste à brouiller les pistes entre les procédés classiques du découpage et du collage visant à délivrer des objets hybrides, perturbés dans leur intégrité. À l'ère du numérique, les images imprimées continuent de le fasciner, et c'est précisément leur matérialité qu'il explore à partir de 2016, avec ses premiers livres et magazines creusés.

Là où beaucoup d'artistes du collage additionnent, Leleu soustrait.

À l'aide de différents procédés, il transforme radicalement ces images collectées révélant ainsi une nouvelle réalité. Ses productions fragmentées sont comme des cartographies visuelles qui interrogent nos manières de voir et de croire ce que l'on voit.

Tel un archéologue, il découpe dans l'épaisseur des pages, révélant de nouvelles strates visuelles. Ces formes, organiques et colorées sont « sculptées » dans différents types de publications : les revues Histoire de l'art, Géo et National Geographic, mais aussi des romans photo (Color, 2017) et mêmes de magazines pornographiques (Soft Skin, 2017). Les formes se découvrent dans la profondeur l'une de l'autre. Le relief donne envie de fouiller, de gratter, et de dévoiler sans cesse de nouvelles couches. Les magazines aux images désuètes ou délavées retrouvent un charme inédit une fois passés par les délicats gestes visant à excaver les images-matières pour en faire se percuter formes et couleurs.

Parallèlement, David Leleu conçoit des dispositifs qui mettent en jeu lumière, mouvement et perception : "Le stratagème de l'invisible" (2011) combine lampe, cylindre de verre et vidéo pour faire apparaître puis effacer une image en temps réel. "Expanded Projector" (2018) déploie lentement une pellicule de film ancien, transformant le cinéma en installation contemplative et temporelle.

Il a produit dans cette lignée une camera obscura de poche et des chambres noires mobiles montées sur des caddies recouverts de tissu occultant, où le spectateur est littéralement immergé dans l'image retournée du monde alentour. Lors d'une résidence en Pologne, il s'intéresse au Photoplastikon, un dispositif du début du 20e siècle permettant de visionner des images en trois dimensions.

Si matériellement les images ne coexistent pas sur le même plan, c'est toujours par le regard que s'opèrent les jonctions les plus fécondes. Les œuvres composées par David Leleu à partir de magazines pornographiques surannés sont comme des mille-feuilles de peaux humaines à contempler longuement pour en déchiffrer la géographie.

Il déploie l'acte érotique à l'intérieur d'un même motif où les corps se décomposent et se recomposent à l'infini à la manière d'une image fractale. L'objectif pour lui est de révéler et de réactiver le visible sous une autre forme. Ses installations, comme ses magazines exhumés, brouillent les indices visuels du spectateur, perturbent sa perception, créant ainsi une nouvelle expérience sensible et intime de ce qui est à voir. Dans ce processus, il n'ajoute rien à la structure originale de l'ouvrage, il creuse directement à l'intérieur.

Cela semble être un collage, mais rien n'est figé dans ces magazines et compositions de livres excavés qui acquièrent un statut particulièrement ambigu. Le résultat est un objet mystérieux et fragile, semblable à de la dentelle que le geste du regardeur tournant les pages permet de renouveler en une infinité de possibles.

LES ATELIERS :

Un atelier mené avec Thierry Verbeke en terminale visait à utiliser comme une matière première des images de manifestations et à en abstraire le caractère politique ainsi que le caractère figuratif pour la réduire à des signes prêts à être marchandisés sous forme de badges. Passant des images de lutte à la lutte de l'image, la conception de ces badges, minuscules, reproductibles, et portables transforme l'image collective en engagement intime. Une politique à bas bruit, presque pudique — ou sournoise, selon le point de vue. L'abstraction n'est pas ici une fuite hors du réel, mais une stratégie de résistance au cliché. En rendant l'image partiellement muette, l'artiste empêche sa récupération immédiate, son recyclage médiatique. Le fragment devient une énigme : il ne dit pas quoi penser, il demande comment regarder et nous intéresse sur la force ou sur l'efficacité de ces images désormais banales et elles aussi démultipliées à l'envie sur les chaînes d'information continue.

La particularité de Thierry Verbeke est qu'il est aussi curateur d'exposition, actuellement en charge d'un cycle de quatre expositions à l'Espace Arc en Ciel de Liévin. Il a pu présenter spécifiquement aux élèves de terminale les enjeux de la scénographie et de la curation d'une exposition qui regroupe des travaux de jeunes étudiants en école d'art.



A partir de ces collections hétéroclites, les élèves ont été invités à produire un collage dont la composition ne proposerait pas qu'une seule lecture mais déploierait une véritable polysémie : Pas UNE histoire mais DES histoires possible pour le spectateur.

Les processus créatifs s'envisageaient à partir d'un catalogue de gestes plastiques comme : déplacer, déranger, révéler autrement, utiliser la déchirure, créer une cavité, substituer, saboter, se jouer de l'échelle, fragmenter, tramer, emboîter, hybrider, faire dialoguer abstraction et figuration, sortir du cadre, utiliser le relief, mettre en valeur les vides, annuler la profondeur, désaligner, utiliser le hasard, mettre en abîme, créer de faux raccords...



- Décalage d'échelle obligatoire, le grand dans le petit, le petit dans le grand
- Intrusion capillaire : remplacer les cheveux dans un portrait par autre chose que des cheveux ?
- Substitution : remplacer une zone d'une image par une autre image :
- Fragmentation contrôlée Les découpes ne doivent pas suivre les traits (d'un corps, d'un visage, d'un objet mais les contredire) découper autour, à côté, trop près, mais jamais "proprement".
- Palette chromatique hallucinogène : remplacer un élément de l'image par une couleur inattendue
- Utiliser les images pour leurs couleurs et non pour ce qu'elles représentent
- Prélever des fragments de peaux et les assembler dans un corps hybride
- Faire un seul visage avec plusieurs :
- Découper selon des formes organiques, courbes, des zones irrégulières
- Découper en ligne droite, en bande, en lignes parallèles
- Faire une trame avec une ou plusieurs images
- Emboîter les découpes comme des tranches de terrain géologique.
- Faire dialoguer abstraction et figuration
- Intégrer des fragments non figuratifs : aplats colorés, textures, formes graphiques.

David passant parfois dans les rangs pour distribuer malicieusement des cartes issues des "stratégies obliques" de Brian Eno, soit des injonctions créatives pour le moins allusives qui débloquent ou contraignent les élèves dans leurs recherches.



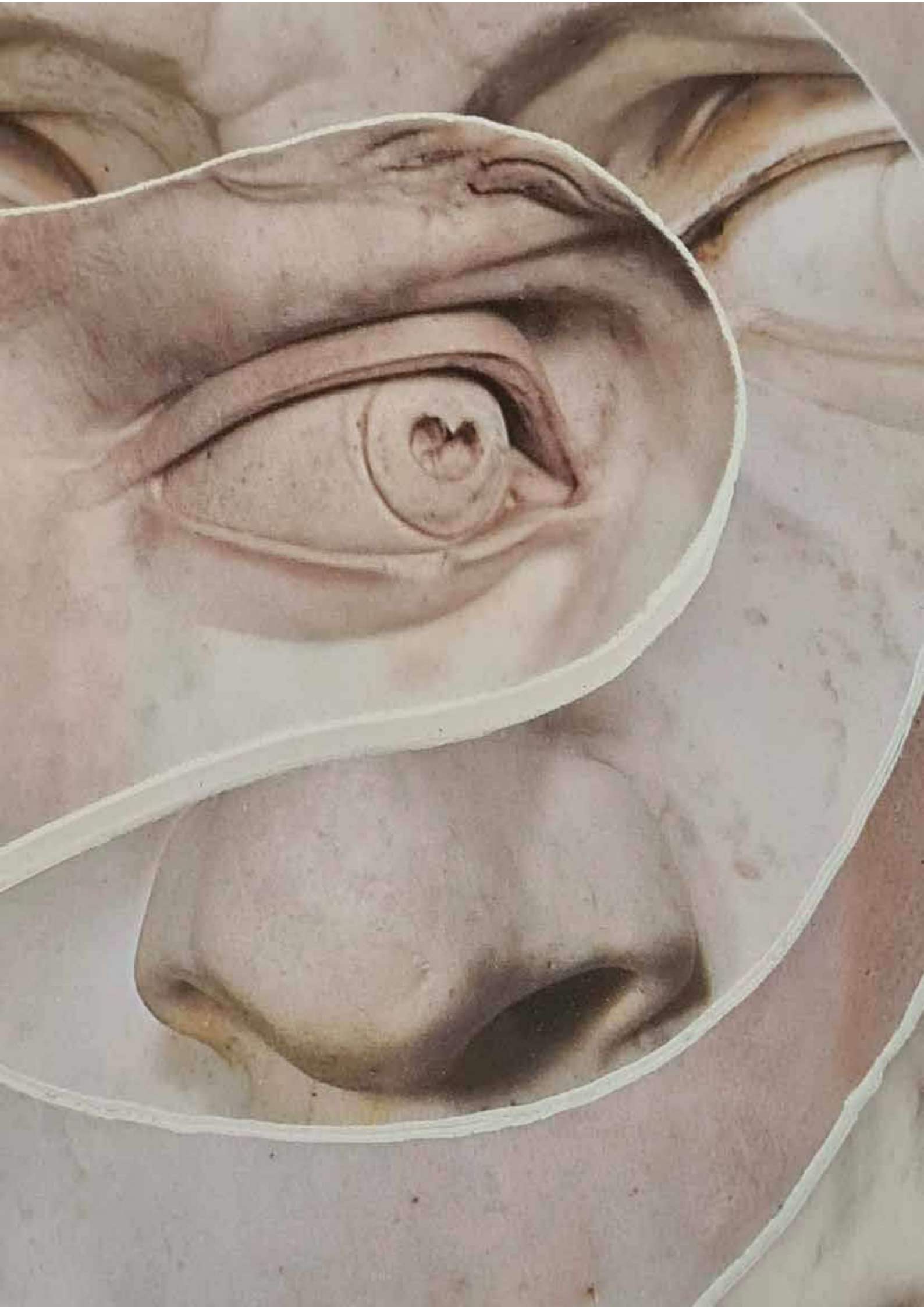
Cet atelier avait pour but de questionner les élèves dans leur rapport à la création. En effet, pour ces derniers, le processus de création, très imprégné de la mécanique scolaire est souvent résumé à une idée (fut-elle inspirée par les muses) qui préexiste à sa réalisation et dont l'achèvement se produit à la suite d'un parcours somme toute linéaire, qui ne prend en compte ni les aléas ni les accidents, qui ignore les rencontres fortuites et qui fait fi des fragilités que l'on peut ressentir face à sa propre création ou à ce qu'elle fait naître en nous. La démarche du colleur est avant toute chose celle du chineur : celle qui pousse David Leleu à parcourir les brocantes à la recherche de livres oubliés, mal aimés ou mal regardés dans lesquels son œil aguerrri saura reconnaître un potentiel plastique ou

symbolique. Il y a une attention au monde spécifique à l'artiste qui lui permet de se saisir du réel comme d'un potentiel. Être artiste n'est pas qu'une affaire de production matérielle. Il faut apprendre à penser contre soi-même, à travailler dans un cadre que l'on s'est soi-même créé pour mieux le dépasser. Il faut apprendre à laisser reposer son travail et à le reconsidérer quelques jours plus tard, savoir défaire pour tout refaire, et in fine choisir de coller définitivement pour fixer ce qui fonctionne au risque de ne plus pouvoir ni augmenter ni alléger la composition.

L'expérience proposée était donc plutôt une expérience du processus que du résultat et visait à amener des élèves à reconsidérer le statut de l'œuvre d'art et du travail de l'artiste, afin d'accepter que le réel (la vie même) présente sous la forme de rebuts visuels iconographiques de la société marchande, puisse constituer la matière première d'une poésie.

En terminale, un atelier plus court et plus expérimental consista à proposer aux élèves de "recomposer des David avec le David, encadrés par David". Au-delà de cette formule malicieuse, un véritable enjeu artistique : celui d'envisager l'image comme une matière et comme un potentiel dans un processus de production présentant une infinité de possibles. La sculpture de Michel-Ange, photographiée sous tous les angles fut l'objet d'un grand nombre de manipulations dans lesquelles les nuances de la peau de marbre du célèbre personnage furent déconstruits, ajourés et redéployés à l'envie dans un geste à la fois iconoclaste et émancipatrice.





RÉFÉRENCES ARTISTIQUES



JUAN GRIS, *Le Petit Déjeuner*, 1914 ; Gouache, huile et crayon sur papier-peint collé sur toile, 80,9 x 59,7 cm.



HANS (JEAN) ARP, *Collages selon les lois du hasard résolument abstraites*, 1916, carton jauni sur Pavatex, 25,30 x 12,50 cm



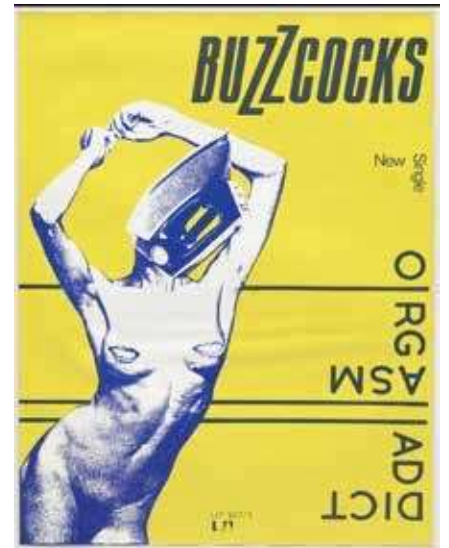
HANNAH HÖCH, *sans titre*, 1930, du collage dadaïste collage de papier sur



RAOUL HAUSSMANN, *ABCD*, 1923-1924, encre de chine et illustrations de magazines découpés, 40,4 x 28,2 cm



MAX ERNST, *Loplop l'hirondelle passe*, 1929, gravures découpées et collées



LINDA STERLING, *Buzzcocks, Orgasm Addict*, 1977, affiche punk



WANGECHI MUTU, *Black Lips* (from the Family Tree series) mixed-media collages on paper, 50 x 38 cm



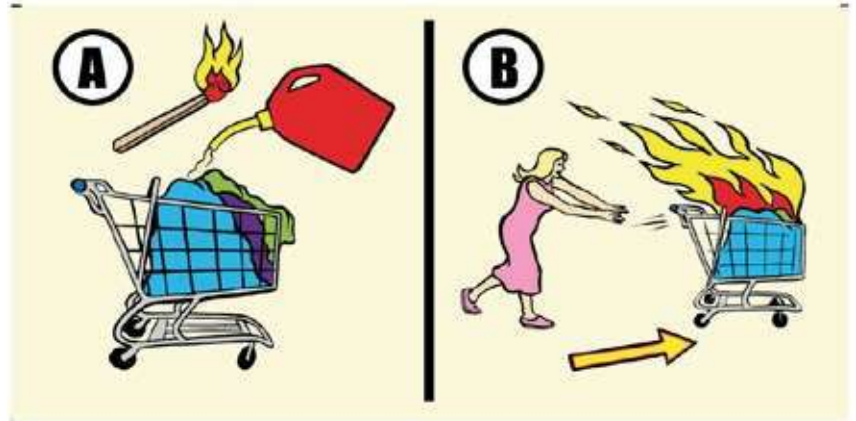
JOHN STEZAKER, *Mask CIV*, 2011 ! Collage, collage de carte postale sur photo plateau, 25,8 x 20,4 cm



JIRI KOLAR, *Lady in love*, 1967, de collage-cubomania



MARCEL DUCHAMP, L.H.O.O.Q., 1919, ready made rectifié



PACKARD JENNINGS, a day in the mall, fascicule imprimé, mode d'emploi placé de manière illégale dans des supermarchés



ERIKA ROTHENBERG, flag burning kif, 1989, de l'installation « Freedom of Expression Products »



YOSHINORI NIWA, *Immigrants Are Guarding This Country*, 2020, installation, et performance dans l'espace public (des immigrants illégaux portent des vêtements de travail liés aux métiers de la sécurité que les autrichiens ne veulent pas faire).



JEREMY DELLER, *thanks God for immigrants*, affiches à l'aquarelle, 2020. Lorsque le confinement du coronavirus au Royaume-Uni a conduit à un élan de soutien pour le personnel de santé et les travailleurs, l'artiste britannique Jeremy Deller a produit une affiche pastel-arc-en-ciel et a partagé les recettes des ventes entre deux organismes de bienfaisance.



JACQUES VILLÉGLÉ, *Rue du 16 juillet* 1964, 1964 Affiches lacérées marouflées — 76 ! 62 cm sur sac en papier



BARBARA KRUGER - I shop therefore I am (paper bag) – 1990, sérigraphie sur toile

LES OEUVRES DE L'EXPOSITION



DAVID LELEU, *David & Marie*, 2008, installation de 11 dessins sous cadres

Ensemble de 11 dessins, réalisés à la craie grasse, sous cadres photos. Collection de portraits de couples liés à la recherche « David & Marie » dans Google images. L'œuvre interroge les notions d'identité, d'intimité et de représentation à l'ère numérique. Dans cette série, Leleu a effectué une recherche d'images sur Google en utilisant les prénoms "David" et "Marie" — le sien et celui de son épouse — pour collecter des photographies de couples sans lien direct avec eux. Il a ensuite reproduit ces images à la main, utilisant des techniques telles que le dessin au carbone et à la craie grasse, et les a encadrées dans des formats variés. Cette démarche artistique souligne la manière dont les moteurs de recherche et les algorithmes peuvent façonner notre perception de l'identité et de l'intimité. En s'appropriant ces images trouvées en ligne, Leleu explore la frontière entre le personnel et le public, le réel et le fictif, questionnant ainsi la construction de l'identité à travers les images numériques.



DAVID LELEU, *National Geographic silencieux*, 2018, Magazine aux textes totalement poncés

Un dicton chinois devenu une expression courante affirme qu'une image vaut mille mots. Si elle venait à l'oreille d'un enfant, celui-ci rétorquerait certainement « Mais pourquoi ? Et pourquoi mille d'abord ? ». La formule, de nature tape-à-l'œil, est une façon de parler qui a le mérite de mettre l'accent sur le rapport entre l'image et le mot. Une image peut-elle remplacer des mots ? Et de façon plus générale, y a-t-il un dominant, y a-t-il un dominé ? Et si oui, lequel des deux l'emporte ? Pour l'étude de cette vaste question, le *Silent magazine* est une nouvelle pièce à conviction. Le cas est inédit : d'un magazine National Geographic, David Leleu a minutieusement fait disparaître tous les mots pour ne garder que les images. Celles-ci flottent à présent dans des pages blanches. Que se passe-t-il lorsque des images destinées à illustrer des articles divers et variés se retrouvent émancipées de la sorte ? Tiennent-elles le coup ? Que nous disent-elles ? Et que ne nous disent-elles plus ?



DAVID LELEU, *La peinture Gothique Italienne*, 2017, livre creusé, 41 x 35 x 3,7 cm

L'œuvre *La peinture Gothique Italienne* (2017) de David Leleu s'inscrit dans sa série d'ouvrages sculptés, où il transforme des livres et magazines en objets artistiques tridimensionnels. Dans cette pièce, Leleu a creusé un livre de 41 x 35 x 3,7 cm, retirant des couches de papier pour créer une composition sculpturale complexe. Cette approche artistique, caractéristique de l'artiste, consiste à soustraire de la matière plutôt qu'à en ajouter, transformant ainsi les publications en sculptures délicates et fragiles. Le résultat est une œuvre hybride, à la croisée de la sculpture, du dessin et du collage, qui remet en question la matérialité et la fonction des objets imprimés ainsi que l'histoire de l'art et de la figuration.



DAVID LELEU, *Le stratagème de l'invisible IV (détail)*, 2014, installation vidéo

Au cœur de cette série, Leleu utilise un dispositif où une lampe tourne lentement autour d'un cylindre de verre contenant une photographie froissée. La lumière rasante révèle progressivement des détails de l'image, créant une alternance entre visibilité et invisibilité. Cette mise en scène est capturée en temps réel par une caméra et projetée en grand format, offrant au spectateur une expérience immersive.



DAVID LELEU, *Porny n°43*, 2019, tirage photographique contrecollé sur Dibond4, 90 x 60 cm

L'œuvre *Porny* de David Leleu est une série entamée en 2017 qui interroge la matérialité et la perception des images pornographiques à travers des interventions plastiques sur des supports imprimés. Dans cette série, Leleu utilise des magazines et films pornographiques vintage, principalement des années 1970 à 1990, qu'il transforme par des gestes de découpe, de creusement et de modelage en des compositions abstraites de chairs et de cheveux. À l'aide d'outils tels que des meuleuses, il extrait des fragments d'images pour créer des formes abstraites et sensuelles, évoquant des textures organiques qui transcendent leur origine érotique. Ces interventions plastiques visent à « extirper l'image, l'extraire de son essence, la modeler pour la rendre à elle-même, modifiée, autre, transfigurée », selon les mots de la commissaire d'exposition Fanny Lambert. Leleu explore ainsi la frontière entre le visible et l'invisible, le fantasme et la réalité, en transformant des images explicites en objets artistiques ambigus et poétiques.



DAVID LELEU, *Les noces égarées*, 2 photos découpées et marouflées sur papier, 22,4 x 15 cm

Les noces égarées est une série d'œuvres de David Leleu, initiée en 2023, qui explore la mémoire, l'identité et la transformation des images à travers la manipulation de photographies de mariage anciennes. Cette série est née de la découverte d'un album photo de mariage des années 1960. Chaque composition mêle deux photos extraites de cet album, qui s'additionnent, se confrontent et s'étalent. L'artiste découpe et maroufle ces photographies sur papier, créant des œuvres de dimensions modestes (par exemple, 13,4 x 17 cm) qui évoquent des souvenirs fragmentés et recomposés. En réassemblant ces images, l'artiste interroge la manière dont les souvenirs sont construits, altérés et réinterprétés au fil du temps. Le processus de découpe et de recomposition transforme les photographies originales, leur conférant une nouvelle signification et une esthétique contemporaine.



THIERRY VERBEKE, « UN AUTRE MONDE EST POSSIBLE », 2022, affiche lacérée encadrée

Cette œuvre de Thierry Verbeke s'inscrit dans la tradition du **ready-made urbain**, héritée des affiches lacérées de Jacques Villeglé. Arrachée au mur puis déplacée dans l'espace d'exposition, l'affiche conserve les stigmates de son exposition au monde : déchirures, abrasions, superpositions, effacements. Elle devient une archive matérielle du temps et de la rue, des gestes successifs des colleurs d'affiches qui recouvrent les affiches des autres camps et forment par là des palimpsestes involontaires.

De cette accumulation de strates du visible, un seul élément résiste : le slogan « *Un autre monde est possible* ». Détaché de son contexte initial (une affiche électorale de Jean-Luc Mélenchon) il perd sa fonction militante ou publicitaire pour devenir une phrase suspendue, presque fantomatique. Ce qui subsiste n'est plus un appel à l'action, mais une promesse ambiguë — peut-être non tenue, peut-être devenue intenable. Le texte, désormais isolé, agit comme un reste idéologique : il affirme encore, mais sans garantie et porte la marque de la défaite politique d'un camp face à un autre. L'œuvre oscille ainsi entre espoir et désenchantement, entre utopie persistante et usure du langage. En présentant ce fragment comme œuvre autonome, Verbeke ne montre pas seulement une image abîmée, mais la fatigue même des discours et la fragilité des promesses qu'ils véhiculent.



THIERRY VERBEKE, "Just do it", T Shirt Nike, Livre, dimensions variables, 2019 et « Can do it », serviette Nike, pancarte électorale, dimensions 80 / 140 cm + 75 / 165 cm, 2010

Dans *Just do it* et *Can do it*, Thierry Verbeke met en scène la rencontre physique et symbolique de slogans issus de contextes idéologiques distincts, mais étonnamment poreux. L'artiste procède par rapprochement matériel d'objets existants — vêtements, livres, supports électoraux — révélant ainsi la circulation souterraine des mots d'ordre entre engagement politique, culture militante et communication marchande.

Just do it associe un tee-shirt de la marque Nike à l'ouvrage *Do It!* du militant activiste Jerry Rubin, figure majeure de la contre-culture et de la contestation politique aux États-Unis dans les années 1960. La juxtaposition opère un court-circuit temporel et idéologique : ce qui fut à l'origine un appel à l'action collective, ancré dans une logique de transformation sociale, se retrouve absorbé par le langage performatif du marketing contemporain. Le slogan publicitaire apparaît alors comme la version lissée, dépolitisée, mais toujours impérative d'un mot d'ordre révolutionnaire. L'injonction demeure — agir, faire, passer à l'acte — mais son horizon s'est déplacé : de l'émancipation collective à l'optimisation individuelle.

Dans *Can do it*, le dialogue se prolonge et se complexifie. Une serviette Nike est mise en relation avec une pancarte électorale de Barack Obama, reprenant le slogan *Yes We Can*. Là encore, la rencontre révèle une continuité idéologique inattendue. Derrière l'enthousiasme politique du slogan de campagne se profile une généalogie plus ancienne : *Yes We Can* est la traduction quasi littérale du slogan ouvrier latino-américain *Si, se puede*, historiquement lié aux luttes syndicales. En miroir, *Just do it* renvoie explicitement à *Do It!*, texte fondateur d'un activisme radical.

Par leur rapprochement, ces deux œuvres donnent à voir la manière dont les slogans migrent, se transforment et se neutralisent partiellement en changeant de contexte. Ce qui relevait de la lutte collective devient une motivation individuelle : ce qui portait une charge politique se convertit en promesse de performance ou d'adhésion consensuelle. Verbeke ne dénonce pas frontalement cette récupération : il la rend visible, presque tangible, en laissant les objets dialoguer entre eux. L'œuvre agit ainsi comme un révélateur des glissements idéologiques contemporains. Elle montre que les mots n'appartiennent jamais définitivement à ceux qui les ont forgés, et que les slogans, en circulant, perdent parfois leur radicalité tout en conservant une puissance d'injonction intacte. Ce déplacement silencieux — de la rue au marché, de la lutte à la marque — constitue le véritable sujet de ces pièces.



THIERRY VERBEKE, « ABSOLUT BASSORA 2 », tirage lambda sous plexi, 70 / 45 cm, 5 ex, 2008.

Cette page de journal présentée sous plexi met en lumière la rencontre accidentelle d'une publicité pour de la vodka, avec une image de sévices sur des prisonniers irakiens, imprimée au verso. Cette pièce illustre la confusion des genres entretenue par les agences de publicité et les médias, ainsi que leur imbrication avec le pouvoir économique.

La transparence matérielle du journal devient alors transparence idéologique : ce qui devait être dissimulé apparaît, ce qui devait séduire se fissure. La publicité « en grève » semble, ironiquement, refuser de fonctionner — comme si le langage marchand atteignait ici sa limite morale.

Absolut Bassora révèle ainsi l'impossibilité de cloisonner les images du monde. Même réduite au silence, la communication commerciale laisse filtrer la réalité qu'elle côtoie et exploite indirectement. L'œuvre ne dénonce pas frontalement ; elle laisse faire la rencontre, et c'est précisément dans cette collision que naît le sens. Le geste de Verbeke met brutalement en tension deux régimes d'images : celui du marketing globalisé et celui du témoignage politique et laisse à penser qu'ils relèvent des mêmes enjeux ou qu'ils partagent les mêmes ontologies.



THIERRY VERBEKE, [kale], sérigraphie 46X64 cm, 2016, collaboration atelier information care & Alain Buyse

L'œuvre se présente sous la forme de deux images quasi symétriques, construites autour d'un jeu linguistique aussi simple qu'implacable.

Le mot *kale* — phonétiquement identique à *Calais* — signifie *château* en kurde. La première image énonce ce fait linguistique de manière neutre, presque pédagogique. La seconde en inverse brutalement la portée : « *There is no castle for Kurdish refugees in Calais* ». Le glissement opéré est double : du langage à la géographie, et de la promesse symbolique à sa négation politique.

Par ce dispositif minimal, Verbeke met en évidence l'écart entre le sens des mots et la réalité qu'ils recouvrent. Le château, figure de protection, de refuge et de stabilité, se transforme ici en absence criante. Ce qui existe dans la langue disparaît dans le réel. Le jeu phonétique devient alors un révélateur cruel : Calais, loin d'être un lieu d'accueil, incarne l'impossibilité même de l'hospitalité.

La forme graphique, volontairement épurée, emprunte aux codes de la signalétique et du design institutionnel. Cette neutralité apparente renforce la violence du constat : aucune image de souffrance, aucun pathos, seulement des mots, posés comme des faits. L'œuvre agit ainsi par soustraction, laissant au spectateur la charge de combler l'écart entre ce qui est dit et ce qui est vécu.

[*kale*] interroge enfin la manière dont les langues, les noms et les représentations façonnent notre perception des territoires. En confrontant une signification issue d'une culture déplacée à un lieu devenu symbole de l'impasse migratoire européenne, Verbeke montre que les mots peuvent porter des promesses que les politiques refusent d'honorer. L'œuvre ne propose pas de solution ; elle rend visible une contradiction, et c'est précisément dans cette tension que réside sa force.



THIERRY VERBEKE, « Laissons nos licornes grandir en Europe », 2025, Impression pigmentaire, 100x138 cm

Dans cette œuvre, Thierry Verbeke délègue la production de l'image à une intelligence artificielle générative (Midjourney), à partir d'une phrase issue du vocabulaire économique contemporain : « Laissons nos licornes grandir en Europe ». Cette expression, couramment employée pour désigner les start-up valorisées à plus d'un milliard de dollars, est ici volontairement prise au pied de la lettre par la machine.

L'image produite représente une scène de manifestation : un cortège d'hommes en costume, visiblement aisé, défile dans l'espace public avec fumigènes, banderoles et drapeaux. La figure de la licorne, symbole de l'innovation et du capital-riche, devient un emblème quasi héraïque, brandi comme un étendard. Les codes visuels de la contestation sociale — habituellement associés aux luttes populaires — sont ici réappropriés par une élite économique.

Le décalage est immédiat. Ce qui, dans le discours politique et médiatique, relève de la métaphore managériale est traduit par l'IA en une iconographie de lutte collective. En laissant la machine interpréter littéralement le slogan, Verbeke met en lumière l'absurdité latente du langage néolibéral : derrière une rhétorique prétendument dynamique et positive, se cache une vision profondément inégalitaire du monde.

L'usage de l'intelligence artificielle n'est pas anecdotique. En tant qu'outil entraîné sur des milliards d'images et de récits visuels existants, l'IA agit ici comme un miroir grossissant des imaginaires dominants. Elle ne critique pas ; elle exécute. Et c'est précisément dans cette absence d'intention critique que surgit le sens. La machine révèle, sans filtre, la violence symbolique contenue dans des expressions devenues banales.

Cette œuvre prolonge ainsi le travail de Verbeke sur les slogans, les promesses et les mots d'ordre contemporains. Comme dans ses ready-made ou ses jeux de superposition textuelle, il ne produit pas un message mais un dispositif de révélation. En confrontant langage économico-politique et intelligence artificielle, l'artiste montre comment les discours de pouvoir façonnent des images — et comment ces images, une fois rendues visibles, deviennent profondément dérangeantes.

PRÊT DU FRESNOY, STUDIO NATIONAL DES ARTS CONTEMPORAINS



Felix Felix Côte, *Delete Forever*, film, 2024

Dans *Delete Forever*, Felix Felix Côte travaille à partir d'images amateurs issues de plateformes en ligne, en particulier de YouTube, qu'il manipule jusqu'à leur quasi-dissolution. Le film se compose d'une succession de fragments visuels étirés, dupliqués et déformés, créant un flux hypnotique où la visibilité des images se désagrège progressivement.

Ces images, initialement produites pour documenter des moments ordinaires du quotidien, appartiennent à une immense archive informelle et instable : celle des contenus amateurs mis en ligne, souvent sans intention artistique, puis supprimés par leurs auteurs. Chaque jour, des millions d'utilisateurs choisissent en effet de retirer leurs vidéos des réseaux sociaux, tentant de reprendre le contrôle sur des données devenues publiques et potentiellement exploitables.

Côte s'empare de cette matière visée à disparaître pour en faire une œuvre paradoxale : un film construit à partir d'images effacées ou promises à l'effacement. Le traitement visuel accentue cette tension. La répétition, la distorsion et l'étiement transforment les scènes initiales en paysages presque abstraits, où le réel subsiste sous forme de traces instables. Ce que l'on voit n'est plus un souvenir identifiable, mais la mémoire altérée d'une image. Le titre *Delete Forever* renvoie directement à une injonction familière de l'environnement numérique. Effacer définitivement, supprimer sans retour possible. Pourtant, l'œuvre montre l'ambiguïté de ce geste : dans un espace numérique où les données sont copiées, archivées et restituées en permanence, la suppression totale relève souvent de l'illusion. L'image disparaît pour l'utilisateur, mais continue d'exister ailleurs, transformée, réappropriée, recontextualisée.

En mettant en forme cette contradiction, Felix Felix Côte interroge notre rapport à la visibilité, à l'exposition de soi et à la mémoire numérique. Le film ne documente pas une perte, mais un état intermédiaire : celui d'images suspendues entre présence et disparition. *Delete Forever* ne propose ni critique frontale ni solution, mais installe un trouble durable, révélant la fragilité de notre contrôle sur les images que nous produisons et sur les traces que nous laissons.



THIERRY VERBEKE, « Customize your garden », 2005, Sérigraphie, 30x42 cm

Avec *Customize Your Garden*, Thierry Verbeke détourne les codes graphiques du mode d'emploi et du schéma explicatif pour interroger la manière dont les médias produisent des images lorsque aucune image réelle n'est disponible. L'œuvre, réalisée en sérigraphie, adopte l'esthétique neutre et fonctionnelle des notices de montage ou des pages pédagogiques de la presse illustrée.

La série *Customize Your* s'appuie sur des schémas publiés dans les journaux à propos d'événements d'actualité difficiles, voire impossibles à représenter visuellement. Dans ce cas précis, il s'agit de la cachette de Saddam Hussein, dont l'absence d'images exploitables a conduit les médias à produire des reconstitutions graphiques supposées explicatives. Ces images, censées pallier un manque, relèvent pourtant davantage de la spéculation que de l'information vérifiée.

En isolant et en recomposant ces schémas, Verbeke leur confère une temporalité et une autonomie nouvelles. Le dispositif séquentiel — étapes numérotées, pièces détachées, vues éclatées — rapproche la représentation d'un événement géopolitique majeur d'un simple projet de bricolage domestique. L'absurdité du parallèle met en évidence un glissement fondamental : l'actuel est traité comme un objet à assembler, à comprendre par procédures, voire à consommer.

Le titre *Customize Your Garden* renforce ce décalage. Il suggère une appropriation personnelle, ludique, presque décorative, là où il est question de guerre, de traque et de pouvoir. Ce télescopage révèle un dysfonctionnement du traitement médiatique de l'information : à force de vouloir rendre visible l'invisible, les médias fabriquent des images rassurantes, simplifiées, qui donnent l'illusion de la compréhension tout en neutralisant la complexité du réel. *Customize Your Garden* questionne notre rapport aux images d'actualité et pointe la part de fiction qui s'immisce dans ce qui se présente comme factuel. L'œuvre agit ainsi comme un révélateur critique de la fabrique médiatique contemporaine, où l'explication visuelle finit parfois par remplacer l'événement lui-même.









DAVID LELEU

