

Saint Jerome

Ignasi Aballí
Oliver Beer
Susan Collis
Hreinn Fridfinnsson
Nicolás Lamas
Jorge Méndez Blake
Claudio Parmiggiani
Bruno Perramant
Matthieu Ronsse
Fabrice Samyn
José María Sicilia
Thu Van Tran

17 janvier – 22 mars 2014

Sous le simple titre de **Saint Jérôme**, le visiteur découvrira une exposition, alliant des œuvres anciennes datant du XVI^e siècle à des œuvres contemporaines, qui trouve son origine dans la possibilité offerte par deux collectionneurs privés de montrer une partie de leur collection : un livre pour l'un et trois peintures à l'huile pour l'autre. La parole et l'image réunies.

Le livre, présenté au centre de la **salle de gauche**, fut publié en 1516 par Johann Froben à Bâle. Extrêmement rare, il contient une partie des écrits de Saint Jérôme et des commentaires rédigés avec érudition par Erasme. Rédigés en latin, avec des extraits traduits en grec, les textes sont compilés, commentés et indexés par Erasme et témoignent des convictions théologiques et morales de Saint Jérôme.

Les trois peintures sur panneau représentant Saint Jérôme sont placées dans un dispositif en triangulation qui ne permet pas de les appréhender toutes depuis un point de vue unique. Cela incitera le visiteur à regarder de près les œuvres et leurs particularités propres.

En considérant l'histoire de la peinture des sept derniers siècles, on peut constater que la représentation de ce Saint né en 347 et mort en 420 est l'une des plus fréquentes. Père de l'Eglise, Saint Jérôme occupe une place prépondérante dans l'histoire de la religion chrétienne en sa qualité de traducteur de la Bible depuis le grec et l'hébreu vers le latin ; il a livré la *Vulgate* (du latin *vulgata* qui signifie « rendue accessible ») qui fut la traduction biblique officielle utilisée par l'Eglise encore au XXI^e siècle. Fort d'une iconographie typique, Saint Jérôme a été peint par tous les grands Maîtres, de Van Eyck à Rubens, de Da Vinci à Caravaggio, de Dürer à Cranach, du Greco à Zurbaran,... Il est principalement représenté en pénitent mais de célèbres œuvres le montrent aussi dans son cabinet de travail en train d'étudier, de lire ou d'écrire. L'histoire raconte qu'il quitta Rome pour s'éloigner du monde des hommes et qu'il abandonna tout pour s'établir en ermite avant d'aller finir sa vie à Bethléem. Les trois tableaux présentés ici le montrent en ermite avec une iconographie bien reconnaissable : le saint est à moitié nu, à genou, face à un crucifix, tenant une pierre à la main en signe de mortification, accompagné d'un lion bienveillant, la soutane et le chapeau de cardinal jetés au sol. Le rapport au temps est clair par la présence récurrente d'un crâne humain voire d'un sablier et la référence à l'activité intellectuelle de Jérôme est visualisée par le livre peint face à lui dans la majorité des cas. Les artistes ont généralement utilisé le paysage de façon métaphorique et ont situé Jérôme dans un décor naturel sauvage tout en peignant un horizon occupé de villes et villages, de ports aux bateaux arrimés ou au contraire en plein départ. L'histoire de l'art a comme objet de « lire » des images et de les comprendre, de les expliquer. De nombreux éléments soulignent la solitude du saint. La motivation de sa retraite spirituelle se nourrit autant d'une volonté de rapprochement du divin que d'une volonté de renoncer aux vicissitudes d'un monde d'abondance ou aux tentations de la vie ordinaire. Se perdre pour se trouver.

L'exposition met en place trois axes de réflexion : d'une part, Jérôme comme intellectuel, comme saint patron des traducteurs et des bibliothécaires ; d'autre part, Jérôme comme métaphore de l'artiste qui, paradoxalement, se retire du monde pour mieux le penser et enfin un axe évoquant les éléments composant l'iconographie du saint.

En entrant dans la **salle de droite**, le visiteur aperçoit d'emblée une peinture de **Bruno Perramant** avec l'interrogation « quoi ? ». A la fois, cette œuvre questionne le livre du XVI^e placé symétriquement tout en étant une interrogation de la langue et de la notion de traduction (si on considère que le quoi se réfère au « Che ? » italien quelque peu estompé). Questionner le langage est aussi le propos de **Thu Van Tran** avec son *Alphabet éteint*, déployé sur une longue table. Constituée des premières pages du livre *Le monolinguisme de l'autre* du philosophe Jacques Derrida retranscrit en langue phonétique et accompagnée de l'alphabet vietnamien tel qu'il est resté, latinisé par les jésuites venus évangéliser l'Asie du Sud-Est au XVII^e siècle, cette œuvre reflète la fragilité avec laquelle l'artiste voit sa langue maternelle fantasmée mais aussi le colonialisme de l'école et de la culture. Enfin, elle pose aussi la question de la traduction d'une langue à une autre et de trahison potentielle que cet « acte de translation » induit. Ne dit-on pas en italien *traduttore, traditore* (traduire c'est trahir) ?

Avec *Fracturas*, **Nicolas Lamas** ne dit pas autre chose en proposant une traduction du texte *Palabra de guerrillero* du poète révolutionnaire péruvien Javier Heraud tué à 21 ans. Le poème est soumis à un processus systématique de traductions successives en 64 langues disponibles dans le Google translator. Chaque traduction est la source de la suivante, transformant et altérant sans cesse la signification du poème. L'opération est répétée jusqu'à ce que le texte soit réduit à l'expression minimale dans la langue originelle.

L'oralité de la langue est subtilement évoquée dans *La Cavale*, pièce en plâtre posée sur un socle dans laquelle **Thu Van Tran**, en jouant sur une lettre pivot, met en balance les mots français *Livre* et *Libre*. La question de l'homme-livre (cf. Ray Bradbury ou François Truffaut dans *Fahrenheit 451*) et sa disparition prend du relief quand l'artiste rappelle comment certains détenus de guerre ont sauvé ce qu'il leur restait d'humanité en parlant ou récitant des extraits de livres durant leur détention. Enfin, placés de telle façon qu'elles rappellent les œuvres sources, trois œuvres sur verre d'**Ignasi Aballí** décrivent les peintures du XVIe en nommant ce qu'il y a à y voir. Il décrit les particularités en les désignant de flèches à la manière d'un atlas anatomique. Traductions d'une image en texte, ces œuvres montrent le vide, désignent l'invisible mais lui donnent paradoxalement du sens. Aballí fait appel à la mémoire du visiteur ou lui rappelle que regarder, c'est porter toute son attention à une chose, comme un ermite peut le faire. A l'inverse, **Jorge Méndez Blake** traduit un texte en image et installe cette belle idée du silence trouvant sa place dans la parole. Dans un diptyque, **Bruno Perramant** livre une traduction contemporaine du martyre de Paul, lapidé par la foule et laissé pour mort. Sur un socle proche, **Fabrice Samyn** montre *Fate for river* qui consiste en un galet ramassé dans la nature par un des galeristes et sur lequel l'artiste a gravé les lignes de la main droite dudit galeriste. Par ce geste, il évoque la chiromancie et la détermination d'une vie, les croyances et le destin. Quiconque est invité à lui amener une pierre qui sera gravée de ses propres lignes mais qui devra être redonnée à la nature, à un moment précis, défini au préalable. En redonnant ce qui lui appartient à l'immensité et au mouvement incessant des choses et des êtres, le « propriétaire » du galet remet son destin en jeu. Il se déleste d'un poids, d'un moment, d'une œuvre acquise, de tout ce qui le rattache aux choses.

Au **premier étage**, le visiteur est accueilli par une peinture du même artiste dont le titre *La lionne cardinale ou l'épine retirée* ouvre plusieurs interprétations. L'artiste use du double sens en utilisant un adjectif appliqué aux vertus (on parle de vertus cardinales) mais en peignant une femme à moitié nue dans un habit de cardinal. La luxure pourrait-elle être élevée en vertu ? Il fait clairement référence aux passions sur lesquelles Saint Jérôme s'est exprimé (il a beaucoup écrit sur la virginité et sur l'abstinence). La seconde partie du titre suggère-t-elle qu'une fois les passions domptées, elles protègent l'humain des tentations extérieures ? Comme le lion qui, de bête sauvage, devient protecteur, ne peut-on considérer la passion devenant grâce une fois qu'elle est déchargée de toute exaltation ?

Jérôme, en quittant la fréquentation des hommes, se retrouve seul, sans frivolité, dans le silence, notion clé dans toute démarche spirituelle. Dans le **bureau de droite**, trois socles portant feuilles de papier vierge et sphères en cristal attirent le regard du visiteur. Ces œuvres intitulées *Silence is golden* sont d'**Oliver Beer** et donnent l'impression d'être de simples presse-papiers. En y regardant de plus près, le visiteur décèle de petites particules en or pur qui semblent en suspension et qui s'avèrent être des répliques des os de l'oreille interne qu'on appelle les osselets (marteau, enclume et étrier). Pris dans ce cristal solidifié, ces os prennent le statut de reliques : les feuilles blanches soulignent la pureté et la virginité du silence, les osselets, invisibles par nature, transmettant et amplifiant les vibrations sonores sont ici positionnés dans une sphère transparente et semblent sacralisés. Donner à voir quelque chose d'invisible. Enfin, on ne manquera pas d'établir un parallèle avec les boules de cristal et les pratiques divinatoires.

Le polyptyque sur papier de **Fabrice Samyn** est constitué de cinq feuillets initialement superposés dont le premier a été calligraphié par l'artiste. L'encre de Chine utilisée pour écrire le mot *Silence* a transpercé chaque feuille de papier, laissant des traces de plus en plus légères au fur et à mesure du transpercement. Trouvant son origine dans un geste délié, l'œuvre aboutit à l'immaculation, silence de l'image.

Enfin, dans un accrochage réfutant a priori la quiétude et le silence, les monotypes de **Matthieu Ronsse** sont néanmoins des présences fantomatiques, témoins silencieux, de son travail de peinture. Prenant comme matrices des œuvres fraîchement réalisées, l'artiste a appliqué sur la toile des feuilles de papier journal qui absorbent l'huile par capillarité. Par effet de frottage sur la peinture encore humide, il obtient des sortes de calques qui deviennent des reflets d'une pratique passée, d'une vie révolue. Dans la **salle de gauche**, **Ronsse** montre un aspect de son travail qui accentue cet état. Dans une cabane qui n'est pas sans rappeler celle d'un ermite, il a entassé des œuvres et des lambeaux de son passé. Après cinq années vécues dans sa maison près de Gand, il s'apprête à déménager et à laisser derrière lui ces fragments de vie. Quittant une époque, il s'en va vers une nouvelle retraite. La grande variété d'objets peut suggérer les tentations de notre société contemporaine comme ce fut le cas pour Jérôme en son temps.

Dans le **couloir** reliant les deux pièces, face à la fenêtre, **Ignasi Aballí** montre un verre s'inspirant du *Saint Jérôme* de Caravaggio conservé à la Galleria Borghese de Rome. Chef-d'œuvre absolu, cette peinture montre un Jérôme lisant dans son cabinet. **Aballí** donne l'occasion ici pour ceux qui connaissent cette œuvre de la « revoir » différemment, pour ceux qui ne la connaissent pas, de l'imaginer et de la rêver.

Dans la solitude, on ne se limite plus à l'humain ; on s'ouvre à toutes les présences, à la nature, aux mystères qui enveloppent le monde. L'être spirituel prend la place de l'homme temporel. La question du temps se pose de façon implacable : vie-mort, être de chair-squelette. Borges disait que le désert est l'espace sans le temps ; il n'est pas anodin que dans l'histoire de la peinture, les ermites soient souvent représentés dans le désert, quelques fois par vérité historique, quelques fois pour accentuer la perte du repère temporel. Dans la **salle de droite**, **Claudio Parmiggiani** et **José María Sicilia**, chacun à leur façon, exhibent un crâne, ultime trace corporelle de notre présence terrestre. Parmiggiani choisit le feu là où Sicilia dessine des fleurs. Au centre de la pièce, **Thu Van Tran** positionne un tissu au sol qui rappelle d'une part l'habit du cardinal mais qui aussi est une référence aux textiles décoratifs utilisés par le clergé et au-delà une métaphore de l'évangélisation, parfois sanglante, du Viêt-Nam au XVIIe siècle.

Composée d'une vidéo, d'une sculpture et de deux œuvres sur papier, l'installation de **Hreinn Fridfinnsson** englobe l'iconographie de Saint Jérôme : un livre aux pages fouettées par le vent dans les dunes, une pierre posée sur un socle dans lequel un miroir permet de voir l'envers de sa face, un frottement de cette même pierre et une photo d'une empreinte d'une patte de lion éveillent l'idée de la trace, de la présence fugitive et du réel dupliqué.

Sous une vitrine en verre, **Susan Collis** montre *Lest I should be exalted beyond measure* (extrait de la 2^{ème} épître aux Corinthiens), une épine qui évoque celle que Jérôme enleva de la patte du lion auquel il fut confronté comme le relate Jacques de Voragine dans la *Légende dorée* (*Legenda aurea*, XIIIe siècle). Travaillant autour de cette idée, l'artiste est allée à l'abbaye de Westminster, célèbre lieu de culte situé en plein Londres, et en a ramené un crayon noir acheté au magasin. Désirant charger cette épine d'un sens caché et armée d'une patience toute religieuse, elle a évidé le crayon et en a extrait une épine, belle référence à sa propre pratique d'artiste mais évidemment aussi à la légende du saint et à son travail de traducteur.

Le lion qu'on retrouve systématiquement dans les représentations de Saint Jérôme symbolise la façon dont le saint a dompté ses propres instincts féroces et domestiqué sa sauvagerie intérieure. Ce geste de bienveillance posé envers la bête a déterminé **Susan Collis** à réaliser une autre œuvre, impalpable, intitulée *Random Acts of Kindness*, dont le visiteur trouvera ci-et-là des traces.

Enfin au -1, dans la **wunderkammer**, *Au plus profond du noir/Heart of Darkness* associe la version anglaise de Joseph Conrad à la traduction subjective de **Thu Van Tran**. Comprenant l'anglais sans le pratiquer parfaitement, Thu Van Tran ne s'est aidée que d'un dictionnaire anglais-anglais pour parvenir à ses fins. Elle se place donc presque dans une posture d'aveugle qui tâtonne pour trouver son chemin, pour donner du sens à sa recherche. La traduction est la métaphore d'un processus de découverte, d'exploration et de difficultés surmontées. La publication présentée sur une palette en bois d'hévéa est bidirectionnelle : la version originale se lisant dans le sens conventionnel, de gauche à droite, alors que la version traduite doit se lire, comme un texte arabe ou hébreu, de droite à gauche.