





# Lexique — Partie I : Histoire

André Butzer se positionne face au XX<sup>e</sup> siècle, qui se présente sous ses yeux comme un arc tendu entre deux pôles contraires : consommation de masse et extermination de masse. Se fondent en un arc monumental toute la beauté et toutes les horreurs, joie et tristesse, espoir et désespoir, construction et destruction, progrès et effondrement, autodétermination et asservissement. Impossible, surtout d'un point de vue allemand, de dissocier les avantages du miracle économique des ignobles exactions planifiées et perpétrées dans les camps nazis. Dans la radicalité de leur confrontation, vie et mort industrielles, fabrication de marchandises et de cadavres ne font plus qu'un, et le siècle oscille entre plaisirs et souffrances, entre bombe atomique et « nouvelles » technologies, entre Europe et États-Unis.

Une situation irréaliste, au sein de laquelle André Butzer aboutit, en 1999, à son existence artistique propre. Avant tout, il n'est désormais plus possible de se raccrocher, comme si de rien n'était, aux « belles formules » du passé. Le monde dans sa version pré-industrielle, idéalisé dans sa soi-disant innocence, n'existe plus. Revenir à une époque antérieure à toutes ces avancées qui incarnent en même temps les désastres du XX<sup>e</sup> siècle n'est plus possible. L'histoire est contaminée et, avec elle, les hommes. Cette réalité-là, nous devons lui faire face, nous l'approprier, nous y confronter, et lui survivre.

# Avant-propos

Peintre allemand de renom né à Stuttgart en 1973 et co-fondateur de l'*Akademie Isotrop* (collectif d'artistes basé à Hambourg qui a beaucoup fait parler de lui), André Butzer propose à l'occasion de sa première exposition individuelle en Belgique un tour d'horizon de sa production artistique des dernières décennies.

Exposées dans des salles sobres et blanches, les œuvres qui s'offrent au regard des visiteurs de l'IKOB ne sauraient présenter de contrastes plus nets : à des toiles abstraites en couleur succèdent, selon un accrochage assez libre, des tableaux n'utilisant que le noir et le blanc. Univers explosant de couleurs et surfaces noires s'affrontent. C'est justement ce jeu des extrêmes qui fait d'André Butzer l'un des peintres les plus reconnus de sa génération. Silence et vacarme, excès de couleurs et concentration des aplats, histoire de l'art et bande dessinée – l'univers de l'artiste regorge de ces contrastes. Alors que les travaux en noir et blanc semblent dans un premier temps échapper au regard, d'autres frappent par leurs personnages peints dans des couleurs extrêmement vives, qui rappellent la bande dessinée ou les dessins d'enfants. Établi à Rangsdorf, aux portes de Berlin, le peintre se considère comme un héritier de l'expressionnisme allemand. Les modèles très concrets dont il se réclame vont de Friedrich Hölderlin à Walt Disney, en passant par Edvard Munch. Ce serait pourtant aller trop vite en besogne que de croire que l'on pourrait tout simplement « consommer » ses tableaux colorés, alors que les autres toiles, qui ne sont monochromes qu'au premier abord, inviteraient au calme et à la contemplation. Pour André Butzer, ces deux catégories d'œuvres procèdent du même combat, ou, pour le formuler autrement, elles parlent la même langue, mais dans des dialectes différents. Ce qui compte pour lui, à tout moment, c'est la peinture en soi, ainsi que cette interrogation : comment cerner ce que la peinture est encore en mesure d'exprimer aujourd'hui ? Les néologismes tels que *Nasaheim*, *Friedens-Siemens* et ses *toiles (de) « N »* – ses *N-Bilder* – ne se résument pas aux mots, ils vont au-delà. Ils décrivent des mondes, des univers, des utopies et des visions qui sont aux yeux de l'artiste tout à la fois l'origine de la peinture et son aboutissement.

L'exposition s'articule néanmoins autour du thème des omissions – ces blancs, tant dans la peinture que dans le récit, qui se manifestent dans les œuvres et dans le choix des tableaux présentés. Ce sont précisément ces lacunes qui

permettent à l'imaginaire du visiteur d'entrer en jeu et créent un espace au sein duquel les possibles se déploient. Au bout du compte, c'est bien de cela qu'il s'agit : être en mesure de supporter ces blancs, ces omissions.

Pour l'IKOB, cette exposition constitue aussi le point de départ d'une année axée sur un nouveau thème. En effet, si, au cours de l'année 2017, le fil rouge était un thème politique, le ressentiment, l'année 2018 sera placée sous le signe du pragmatisme et de l'auto-organisation. Il s'agit là de deux aptitudes caractérisant des individus, des groupes ou des nations, en temps de crise ou non, et leur permettant d'agir. André Butzer, qui est représenté dans le monde entier par de nombreuses galeries très actives et qui participe lui-même à un nombre incalculable d'expositions chaque année, a mis en place un système autarcique très particulier, qui lui permet de garder la maîtrise de l'ensemble des processus associés à la planification d'expositions et à leur commercialisation. Cette autonomie lui est précieuse, car elle empêche notamment qu'une armée d'assistants vienne s'immiscer entre lui-même et ses œuvres. Un écueil à éviter à tout prix si l'on veut que l'art puisse rester de l'art, source de sens pour ses contemporains et non pas seulement de capital.

J'aimerais exprimer ici ma gratitude à toute l'équipe de l'IKOB, qui a comme toujours accompli un excellent travail, à Thomas Buchsteiner, qui nous a permis de (re)prendre contact avec André Butzer, à Christian Malycha pour son aide précieuse ainsi qu'à Matthias Hübner ([possible.is](http://possible.is)) et Kasper Zwaaneveld, qui ont pris en charge la partie graphique du projet. C'est toutefois à André Butzer lui-même que reviennent mes plus chaleureux remerciements : cette exposition n'aurait pas vu le jour sans son appui.

Frank-Thorsten Moll

# Lexique — Partie II : Les « Friedens-Siemens »

[de *Frieden*, la paix, et *Siemens*, nom de l'industriel allemand Werner von Siemens]

En un lieu dont le nom est « Amour » (« Liebe ») apparaît le « Friedens-Siemens » (2000). L'endroit onirique et imaginaire est localisé, ce n'est pas un hasard, en « Floride protectrice » (« Schutzflorida »). Comme si le *Walt Disney World Resort* tout entier avait été déplacé d'Orlando, en Floride, dans l'« univers » (« All »), où « soleil » (« Sonne ») et « lune » (« Mond ») l'attendent déjà. Sur la gauche du centre du tableau se trouve le personnage, qui n'est toutefois ni saisi ni saisissable avec netteté. Tout comme la couleur du fond, il semble se dissoudre dans l'air et s'éta-ler doucement à la surface de la toile. Tout s'écroule autour de lui – la couleur, les mots, les objets, et plutôt qu'un personnage que l'on *saurait*, il s'agit d'un personnage que l'on *pressent*, un personnage à vrai dire improbable, qui pénètre ici la sphère de l'Être.

Le tableau n'a pas de profondeur, il est au contraire devenu surface compacte, maintenue par les couleurs. Une fois le monde bel et bien rayé de la carte en tant qu'« exercice physique américain », les différents éléments se cristallisent, en ce lieu d'une autre nature, autour du « Friedens-Siemens », intimement reliés à lui par des mouvements amples. Conflits et dissonances du monde ont changé de visage, tout est à sa place et le tableau, malgré ses contrastes, forme un tout équilibré. De manière inattendue, ce qui émane de tous ces conflits, c'est la réconciliation. Le personnage porte, gravés en lui à l'encre ou par le feu, les noms de grands groupes internationaux – « VW », « Sony », « Bosch » ou « IBM ». Son empreinte industrielle se manifeste au grand jour, elle est même décuplée, puisqu'il y a toujours plus d'« IBMs » ou « International Business Machines ». Viennent s'y ajouter des emblèmes tels que des losanges arborant un « H » (symbole chimique de l'hydrogène), des croix de Saint-André, des ovales empilés et des disques rappelant des disques de platine, toutes sortes de boissons rafraîchissantes, de la simple limonade au *Sinalco* en passant par *Mezzomix* ou *Mirinda*, des denrées alimentaires relativement banales telles que viande de boeuf (« Rindsfleisch »), carottes ou haricots (« Bohnen »), placées à proximité d'un losange de points bleus qui semble leur transmettre sa couleur, ainsi que de nombreuses petites formes portant un « H » et évoquant des pilules ou autres calmants. Sur l'une de ces formes, on distingue un « N », symbole de l'infini – nombre indéfinissable, surnaturel et irrationnel.

# Agenda

Visite guidée, par Miriam Elebe :  
Mercredis 24 janvier et 7 février 2018, à 18h00

Visite guidée proposée par Frank-Thorsten Moll, directeur de l'IKOB :  
Dimanche 4 mars, à 15h00

## OFFRE PÉDAGOGIQUE

Miriam Elebe se tient à votre disposition pour répondre à toute question relative aux visites guidées et à l'offre pédagogique du musée : [m.elebe@ikob.be](mailto:m.elebe@ikob.be)

## HORAIRES D'OUVERTURE

du mercredi au dimanche de 13h00 à 18h00

Prix d'entrée libre (recommandation : 6 euros)

Entrée gratuite pour les moins de 18 ans ainsi que pour les membres

Entrée gratuite chaque premier mercredi et chaque premier dimanche du mois

Avec le soutien de la Communauté germanophone de Belgique, du Service général du Patrimoine culturel de la Fédération Wallonie-Bruxelles, de la Province de Liège et de son Service Culturel ainsi que de l'Euregio Meuse-Rhin

6



FÉDÉRATION  
WALLONIE-BRUXELLES



Province  
de Liège



Ostbelgien

## EQUIPE

Serge Clout, Miriam Elebe, Friedemann Hoerner, Frank-Thorsten Moll,  
Ingrid Mossoux, Nadja Vogel

## IMPRESSUM

Rédaction et Textes : Jean-Michel Botquin, Friedemann Hoerner,  
Christian Malycha, Frank-Thorsten Moll

Révision : Miriam Elebe

Graphisme et mise en page : Kasper Zwaaneveld pour possible.is

Traduction : Natacha Ruedin-Royon

FR

# André Butzer

17.01.—

Le Bulletin  
No. 5  
Janvier 2018

Né à Stuttgart (Allemagne) en 1973, André Butzer commence à peindre à 20 ans. De 1996 à 2000, il fait partie de l'*Akademie Isotrop*, un collectif d'artistes d'avant-garde basé à Hambourg et auquel Jonathan Meese est lui aussi lié. En 2006, André Butzer s'installe avec sa famille à Rangsdorf, près de Berlin, et aménage un appartement ainsi que son atelier dans une partie de l'ancien site des usines Bucker, spécialisées dans la construction aéronautique.

Édition  
française

2018

04.03.

André Butzer s'est fait connaître du public sous plusieurs noms (*N-Hölderlin*, *Henry Butzer* ou encore *Calvin Cohn*). Lorsqu'on lui demande qui sont ses modèles, l'artiste cite les peintres de la Renaissance italienne, Friedrich Hölderlin, Edvard Munch, Henri Matisse et Walt Disney.

Les tableaux composés aux alentours de l'an 2000 frappent par leurs personnages peints dans des couleurs extrêmement vives, qui rappellent la

bande dessinée ou les dessins d'enfants, alors que les travaux les plus récents, qui utilisent uniquement le noir et le blanc, semblent échapper au regard. Pour l'artiste, ces deux catégories d'œuvres, tout comme les tableaux d'autres périodes, parlent la même langue, mais dans des dialectes différents. Ce qui compte à ses yeux, à tout moment, c'est la peinture en soi, ainsi que cette interrogation : comment cerner ce que la peinture est encore en mesure d'exprimer aujourd'hui ?

I K O B — Musée  
d'Art Contemporain



# Entretien

de Frank-Thorsten Moll avec  
André Butzer, décembre 2017

8

Frank-Thorsten Moll (FTM) : Depuis des décennies, les critiques d'art et certains historiens de l'art proclament la mort de la peinture. De ce fait, qu'ils le veuillent ou non, les peintres se voient contraints de justifier leur travail. Ressens-tu cette pression, ce besoin de légitimation, ou pas du tout ?

André Butzer (AB) : J'ai toujours considéré la peinture comme un commencement. La peinture européenne tout entière n'est autre que cela : l'inlassable retour créateur sur ce point de départ. Il s'agit là du principe fondateur de l'image : un tableau, une représentation ne peuvent être pensés depuis leur aboutissement ou, plutôt, ils ne se résument jamais à un résultat fini. À ce stade, il serait bien sûr judicieux de se demander ce qu'est un tableau, une image. De toute évidence, le concept de l'image n'est pas si simple à appréhender à notre époque. Les points de vue sont nombreux et, la plupart du temps, les gens entendent par image une chose qu'on peut trouver sur Internet, jaillie d'une bombe de peinture ou d'un appareil

photo, ou quelque chose qui les concerne eux-mêmes, au sens d'un autoportrait qu'ils voudraient dénicher ou fabriquer.

L'image en tant que forme d'existence profonde, triste et qui témoigne des origines, celle qui nous vient, oui, plus ou moins de l'esprit de la Grèce antique, est une sorte de matrice cosmique pour l'œil et son pouvoir créateur, une forme de l'Être fructueuse et génératrice d'avenir et de vie qui, bien que caractérisée par un perpétuel renouvellement et traversée par une vibration incessante, n'a elle-même pas de forme définie.

FTM : Te rappelles-tu le moment où, confronté à une œuvre d'art, tu as compris pour la première fois que c'était ce que tu voulais faire toi aussi ?

Peindre ! Être un artiste ?

AB : J'avais probablement 14 ans, c'était peut-être même à la Staatsgalerie de Stuttgart. J'y ai découvert *L'homme avec voilier* – *Evard Munch* de Georg Baselitz ou semblable, et des œuvres de Lucio Fontana. Plus tard, à la Kunsthalle de Hambourg, j'ai vu la toile *Le ballet vert* d'Asger Jorn. Jusqu'à ce jour, c'est en quelque sorte

tout cela que je rassemble, en y ajoutant Rembrandt, Titien, Raphaël, Cézanne et ainsi de suite et, bien entendu, Matisse. Rassembler tout cela signifie le faire à ma manière. Disney aussi. Vient s'y ajouter le pressentiment que l'art, ce n'est pas peindre, mais quelque chose qui irait au-delà. C'est ce que, depuis un certain temps déjà, j'appelle « NASAHEIM ». L'éternel retour. Une deuxième vie ou une deuxième mort, comme on veut. Couleurs, rythme, proportions, proportionnalité, illumination, lumière, tout compte fait. La révélation.

Ma pensée se structure en aplats de couleurs. Donc en partages de surfaces. En accords. C'est tragique, mais aussi naissance perpétuelle. Fruits. C'est ce que la matrice produit. Je m'occupe donc de généalogie ou, plutôt, j'y participe, on me laisse y prendre part. Les forces inhérentes au tableau, les forces en jeu dans l'univers me permettent de m'insérer dans cette spirale créatrice, une spirale sans fin, magnifique. Mais c'est aussi une blessure, ma nature est telle que je ne peux le vivre autrement : cette profondeur et l'espace, l'infini, la proximité, le chez-soi, tout



cela me blesse, l'absence de repères. Je suis un point sur cet arc. L'image, la représentation, est la catégorie de cet arc, la fréquence qui se renouvelle. Elle va et vient dans le même souffle, elle n'est pas le temps, elle est l'interrupteur. Elle interrompt le temps.

FTM : Il me semble que le discours sur *les images*, au pluriel donc, a dans une large mesure remplacé le discours sur *l'image*. Ne restent plus que les peintres pour travailler sans relâche à l'image ou, peut-être même, à son impossibilité. Serait-ce donc leur tâche la plus noble – la défense du singulier contre le pluriel ?

En d'autres termes, est-ce cela, la mort de la peinture – la capitulation face à la pluralité des expériences visuelles, à la simultanéité de toutes les images à travers tous les canaux ? Au fond, ce qui m'intéresse, c'est ta perception du rôle du peintre en particulier, et non pas de l'artiste en général.

AB : Les peintres sont dans une impasse. Mais c'est bien ainsi, c'est une bonne chose. Il leur faut aller là où l'urgence est la plus cruelle. C'est-à-dire là où on reçoit l'image en héritage, une denrée merveilleuse et qui donne la vie, et dangereuse à la fois. Pour cela, les peintres ont besoin de beaucoup d'images, cela ne fait pas de doute. Ces images sont toutes les mêmes, mais elles se répètent de telle sorte que tout n'est toujours que commencement, hors du commun. Chaque image, chaque tableau est une erreur monumentale. Dieu merci, d'ailleurs. Ce n'est pas facile de peindre une telle erreur.

FTM : L'exposition qui t'est consacrée à l'IKOB établit un lien entre tes œuvres les plus anciennes et les

plus récentes. J'ai le sentiment qu'il s'agit là d'une omission tout à fait consciente : celle des tableaux réalisés entre ces deux pôles. Une omission qui te permettrait de renforcer l'énergie inhérente à l'exposition et à l'interaction entre tes différentes œuvres. Suis-je dans le vrai ?

AB : Tout cela est parfaitement exact ! C'est une exposition tendue au-dessus d'une béance de 15, peut-être même 20 ans de travail. Il nous faut donc réfléchir à ce qui s'est passé là. Même si, à vrai dire, il est difficile de savoir si ce que j'ai fait tout d'abord, ce sont les tableaux les plus anciens ou les plus récents. Je crois que je m'y suis pris à rebours. J'ai donc commencé par la fin. Par des œuvres de fin de jeunesse, si on veut. J'aimerais que cette expo-

« Elle va et vient dans le même souffle, elle n'est pas le temps, elle est l'interrupteur. Elle interrompt le temps »

sition remette en cause toutes les certitudes des gens quant à l'évolution et à la chronologie.

FTM : Est-ce la mise en forme d'une lacune qui t'intéresse, l'imagination ou, pour le formuler de manière moins grandiloquente, de quelque chose qui amènerait les visiteurs du musée à réfléchir ?

AB : Non, non... Si quelqu'un veut savoir ce que j'ai fait entre ces deux périodes, il lui suffit de faire des recherches à la maison, dans des livres ou sur son ordinateur. Il me fallait tout simplement ce temps-là pour sombrer, aller au plus profond des choses. C'est ce que montre notre petite mise en scène. Mais j'ai encore une chance d'échapper à ce magma, à ce fond du fond. La vérité d'un tableau est une base très riche pour cela. Un placenta en quelque sorte. De nos jours, on parle de matrice.

FTM : Qu'entends-tu exactement par « vérité d'un tableau » ? S'agit-il d'une vérité inébranlable qui nous viendrait des débuts de la peinture, une sorte de *continuum* de l'histoire humaine ? Ou plutôt un bien précieux qu'il faudrait sans cesse renégocier ? Posons la question autrement : « NASAHEIM », est-ce l'endroit où serait conservé le graal de cette vérité ou encore le lieu où ce graal serait constamment renouvelé, complété, élargi ?

AB : Sans renégociation permanente, sans pondération nouvelle, pas de *continuum*. Créer du nouveau, c'est *mettre en acte* le *continuum*. NASAHEIM n'est qu'une option parmi d'autres. Des gens comme moi, mais bien d'autres encore, s'y plongent et expérimentent ce qu'est ce *continuum* précieux. C'est une belle façon de s'associer à une recherche et de ras-

sembler des données. Même si, à vrai dire, il n'est pas possible d'atteindre *N*, le scénario NASAHEIM est accessible à tous et sans restriction aucune. Chacun le comprend et peut en quelque sorte en bénéficier. Il n'y a là aucun secret, rien de technique ou de compliqué. C'est l'irrationnel à l'état pur. Il nous guide, nous, humains, vers ce genre d'irrationnel, qui est cependant tout à fait régi par des règles, nourri d'acceptation et de sollicitude. C'est un modèle maniable, une utopie prometteuse. NASAHEIM amène les gens à leur propre activité, à leur propre rayon d'action, dans le sens d'un mouvement profondément humain et d'une action qui permet d'offrir à la mesure et aux proportions des couleurs leur rythme, leur résonance et leur renouvellement.

FTM : Ton travail en tant que peintre allemand est couronné de succès à l'échelle internationale. « Allemand », ce qualificatif t'accompagne comme allant de soi, sans que tu l'aies sollicité ou que tu puisses t'en défendre. As-tu pu constater des différences de réactions face à ta peinture, disons par exemple entre le Japon et les États-Unis, qui s'expliqueraient par tes origines ? Comment gères-tu ce rôle, dont on ne peut jamais se défaire tout à fait, de représentant d'un style soi-disant typiquement allemand ? J'imagine combien ce genre de catégorisations t'insupporte. Qu'en est-il ?

AB : Je vais déménager aux États-Unis. Là-bas, comme en Allemagne d'ailleurs, je serai le seul expressionniste allemand. Mon prénom évoque plutôt la France, donc Matisse, Cézanne, etc.

« Des gens comme moi, mais bien d'autres encore, s'y plongent et expérimentent ce continuum précieux »

C'est la combinaison qui fait les choses. En Allemagne, mon travail ne reçoit que peu d'écho. Et je ne m'en plains pas. À l'étranger, on accueille toujours mes œuvres avec beaucoup d'enthousiasme.

FTM : As-tu vécu des expériences concrètes avec le public belge ?

AB : Non.

FTM : Qu'associes-tu concrètement à l'art belge ou plutôt à la scène artistique belge ?

AB : Pas grand-chose. Pardon ! Il faut dire que je suis un peu coincé dans un schéma de pensée – je ne perçois pas grand-chose de ce qui se passe ailleurs.

FTM : Permits-moi d'en douter... En tout cas, le fait que tu n'aies pas cité Magritte est tout à ton honneur, selon moi. Le saint patron de l'art belge

peut en effet être ressenti autant comme inspirateur que comme étouffant. Son surréalisme conçu à partir du langage est devenu, à mon sens, fatal pour l'art belge. On ne semble pouvoir penser ni parler de l'art sans se positionner par rapport à Magritte ou se comparer à lui. En Allemagne, c'est la même chose avec la figure de Beuys. Que fait-tu de ce genre de héros historiques ?

AB : Ah oui... J'avais oublié ou plutôt pressenti qu'il y avait quelque chose de ce côté-là, le surréalisme et tout le reste. J'ai toujours du mal à « décliner » des noms quand ça ne me touche pas vraiment. C'est la même chose pour Marcel Brothase, par exemple. Et puis de nos jours, chacun s'y connaît parfaitement en matière d'art. Tout un tas de connaissances pointues, qu'on étale partout. Le surréalisme n'est vraiment pas mon rayon. Ce n'est pas ce qui me touche. Et le langage en tant que précurseur d'une œuvre, c'est à mon sens plus que dangereux. Je lis beaucoup, mais on ne doit pas baser l'art plastique sur un bon texte.

Je ne crois pas du tout que Baselitz ou Förg soient allemands. Ce que l'un comme l'autre ont su préserver tant bien que mal est un élément international ou, du moins, hérité de la vieille Europe – dans le meilleur des cas, un vestige vénitien. Je qualifie toujours cet élément d'expressif. Mais au fond, c'est trompeur. Les gens pensent alors que cela implique automatiquement un tracé vif ou une peinture aux accents sauvages, quelque chose dans ce goût-là. Pourtant, Mondrian est comme cela aussi. Cet élément, c'est l'héritage suprême ou encore le *continuum* évoqué auparavant, appréhendé depuis comme post-cézannien.

« L'art est quelque chose qui se dissout, quelque chose qui voudrait quitter la terre pour se tourner vers le ciel ». André Butzer s'éloigne de ce qui est terrestre et se met en route pour aller « là où est le commencement. Le commencement, c'est l'image complète, l'image tout entière ». Après avoir accueilli toutes les expériences, les avoir traversées, après avoir fait pleinement place au lien qui relie la vie et la mort dans ses personnages, l'artiste se met en quête d'un « monde-refuge », d'un lieu où séjourner en sécurité. Ce refuge, pourtant, n'existe pas ici-bas. Il ne peut être qu'inventé, il est « partout et nulle part » à la fois et ne perdure que dans l'image. C'est malgré tout justement sur cette fiction pleine d'aplomb que l'artiste fonde sa propre conception de l'image. « C'est avec N, qui est aussi un nombre irrationnel, que les choses voient le jour », là où toutes les contradictions se mêlent, s'interpénètrent et se portent mutuellement. C'est là que « commence N ». Une nouvelle mesure, à laquelle le peintre aspire en tout lieu, tout en sachant qu'elle n'existe « nulle part ailleurs qu'en dedans ».

C'est depuis ce lieu, du plus profond, du plus secret de lui-même, qu'André Butzer esquisse « NASAHEIM » (2001), cosmique et lointain. Des yeux clairs, écarquillés, une tête atteignant quasiment les dimensions d'une planète ou de la Terre : un « Friedens-Siemens » apparaît dans le décor. Comme surgi d'un arrière-plan flamboyant rouge-orangé, il s'élève dans un ciel bleu limpide. Attentif, il dirige son regard vers un petit « quelque chose » qui flotte devant lui. Les bras tendus, il s'efforce de l'attraper, les doigts écartés, tremblants. De toute évidence, pourtant, ce « quelque chose » lui échappe.

Pour André Butzer, qui voit dans sa propre peinture « la représentation cosmique d'un autre monde », l'ensemble de la scène se déroule-t-il à Nasaheim ou ce « quelque chose » s'éloignant dans l'azur serait-il à l'image de cet endroit mystérieux ? « Nasaheim » – pourquoi ce nom, pourquoi « N » ? « « NASA » correspond à l'infiniment lointain, ce qui a lieu très loin de nous, dans notre représentation mentale », au-delà du monde. Vient s'ajouter à cela l'élément « « Heim » » [chez-soi, maison], donc quelque chose de « très proche, de chaleureux », ou d'humain. Le terrestre et l'extra-terrestre. Par ce néologisme né de la fusion de deux éléments, André Butzer trouve en « Nasa-Heim » l'expression d'un état d'équilibre, d'un lieu jamais « palpé » où toute souffrance se trouverait apaisée et réglée. C'est ce que symbolise le N.

# Sommaire

Lexique — Partie I : Histoire	page 1
Avant-propos	page 2
Lexique — Partie II : Les « Friedens- Siemens »	page 3
Agenda + Impressum	page 4
Entretien	page 6
Lexique — Partie III : Nasaheim	page 9
Star Work No. 26	page 11
Lexique — Partie IV : Liberté	page 12

*Saint Matthieu par  
Gérémie Geissel-  
brunn (1595—1660),  
photographié comme  
Dimitris Alexandrou  
par Errikos Andreou*  
Sophie Langohr

De la série  
*Glorious Bodies,*  
2013—2014,  
Deux photographies  
numériques noir  
et blanc, 33 × 45 cm  
chacune



# 13

Sophie Langohr use de tout l'artifice du shooting et du travail en studio afin d'imposer toute la gloire et la célébrité des mannequins, stars et modèles actuels aux saints sculptés par Gérémie Geisselbrunn vers 1640, destinés à l'église des Frères Mineurs de Cologne et aujourd'hui campés aux piliers de l'église Saint-Nicolas d'Eupen. Voici les icônes des apôtres posant pour cette inattendue seconde (d')éternité. [...]

Saint Matthieu, introverti et ténébreux, n'a plus qu'à se faire tatouer une morte vivante sur l'épaule ou un visage christique couronné d'épines sur le bras pour s'identifier totalement au mannequin grec Dimitris Alexandrou.

Jean-Michel Botquin

## Lexique — Partie IV : Liberté

Tout au début, André Butzer « a contaminé [s]es toiles à l'aide de thèmes qui n'avaient rien à y faire ». Cette contamination était « la légitimation de [s]on intention de les en purifier aux yeux de tous, jusqu'à la fin de [s]a vie ». Et ce, alors qu'il a le sentiment de mener à bien « ce que d'autres ont commencé. Ce sont des lignes historiques, traditionnelles, héritées d'un passé lointain et qui nous mèneront, espérons-le, tout aussi loin dans l'avenir ». Ce faisant, André Butzer a même « parfois l'impression » d'avoir « commencé par la fin et de peindre, depuis, vers le commencement ». Ce commencement est pour lui l'« image complète, l'image tout entière » à laquelle il parvient à travers ses *toiles (de)* « *N* » [*N-Bilder*].

Dans ces tableaux, il accède à une parabole de l'existence humaine. Son personnage est une manifestation de l'Être. Un personnage au travers duquel l'existence humaine se dévoile et se révèle à la manière d'une parabole. Un personnage ébranlé et qui, pourtant, ne peut être remis en question, qui ne livre pas le secret de ses expériences et qui donne forme, à travers la joie et la tristesse, la mémoire et l'intuition, la douleur, l'inquiétude et la mort, l'espoir et la vie, à une existence réconciliée avec elle-même.

Ceci, sans que les *N-Bilder* puissent se « remétamorphoser en images terrestres. C'est justement en renonçant à eux-mêmes et au monde, en devenant renoncement réel à toute représentation, qu'ils trouvent véritablement l'emplacement qui leur revient dans le monde. Et il nous faut apprendre ce que cela signifie : que les images ne sont plus le monde. Pourquoi en font-elles tout de même partie ? Elles seules sont ce qui, au fond, nous concerne. » Ancrés en eux-mêmes de manière simple et lumineuse, les *N-Bilder* nous montrent comment nous-mêmes pouvons nous redresser sans cesse et apprendre, par la multitude d'éléments passés et à venir, à saisir nos propres possibilités humaines avec d'autant plus de détermination.

Pour André Butzer, « la liberté est là » : « Je crois que c'est exactement là qu'il nous faut aller, parce que c'est à cet endroit seulement qu'on pourra expérimenter ce qu'est être libre. Avant d'y parvenir, on s'imagine vivre la « liberté », on nous y fait croire en quelque sorte, mais la liberté « réelle », si elle existait, serait quelque chose d'effroyable qu'il nous faudrait être capables, alors, d'endurer. C'est là que je me trouve maintenant. »



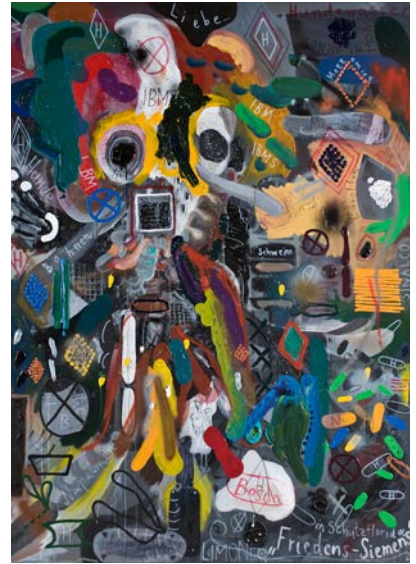




1



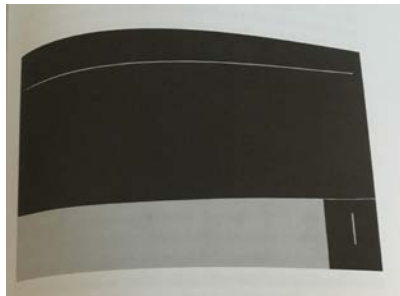
2



3



4



5



6



7



9



10



8



11



12

- 1 *Schutztod (Teil 1)*, 1999, Laque et acrylique sur toile, 165 × 200 cm
- 2 *Mörder*, 1999, Laque et acrylique sur toile, 210 × 150 cm
- 3 *Friedens-Siemens I*, 2000, Laque et acrylique sur toile, 230 × 165 cm
- 4 *Sans titre*, 2011, Acrylique sur toile, 150 × 210 cm
- 5 *Sans titre*, 2013, Huile sur toile, 200 × 310 cm
- 6 *Sans titre*, 2014, Huile sur toile, 200 × 250 cm
- 7 *Sans titre*, 2014, Huile sur toile, 200 × 250 cm
- 8 *Sans titre*, 2014-2015, Huile sur toile, 250 × 200 cm
- 9 *Sans titre*, 2015, Huile sur toile, 300 × 190 cm
- 10 *Sans titre (Eupen)*, 2017, Acrylique sur toile, 240 × 300 cm
- 11 *Sans titre*, 2017, Acrylique sur toile, 210 × 150 cm
- 12 *Sans titre*, 2017, Acrylique sur toile, 300 × 170 cm