

François de Coninck : Tu as développé comme sculpteur un univers très caractérisé, à travers ces formes récurrentes que tu déclines en les miniaturisant : des paysages urbains, des piscines, des architectures extérieures ou intérieures, des tribunes, des barrières, des fenêtres, des escaliers, etc. J'identifie immédiatement ta « patte » quand je tombe sur l'une de tes sculptures. Cette singularité tient non seulement à la récurrence de ces formes que tu crées – et à l'extraordinaire épure qui les caractérise – mais également à l'esprit qui les habitent et qui les rend extrêmement vivantes, très présentes dans l'espace – c'est tout l'inverse des maquettes d'architectes, pour moi ! Je trouve en effet que tes sculptures sont *habitées* : par une pensée, par une réflexion, par un désir de matérialiser dans des formes minimales quelque chose qui serait comme l'âme des lieux, l'essence des choses. Il me semble que l'efficacité esthétique, poétique et symbolique de tes sculptures tient à la rencontre de ces deux forces électives qui les animent : d'une part, leur miniaturisation ; d'autre part, un travail d'épure et de réduction des formes à ce qui fait l'essence visible des lieux et des objets représentés. Peut-on en parler ainsi ? Cela fait-il écho en toi ? Tu es aujourd'hui dans la pleine maturité de ton art et de tes moyens et je voudrais donc que tu m'expliques comment tu en es arrivé là. Car je crois savoir que tu es passé par d'autres formes – principalement figuratives – avant de te consacrer exclusivement à la représentation miniaturisée de lieux, d'espaces et d'objets. Quelles ont été les étapes qui t'ont mené à développer cet univers de formes si singulier ?

John Van Oers : Oui, c'est une bonne interprétation ! Je dirais que c'est dans les quinze dernières années que mon travail est devenu plus architectural. Avant, l'architecture m'occupait de temps à autre mais mon motif principal, c'était effectivement la figure humaine. Quand j'ai fini mes études, j'étais un sculpteur plutôt classique : j'avais surtout étudié la figure humaine. C'est donc elle que je travaillais principalement. Mais à un certain moment, j'en ai eu assez de la figuration.

François de Coninck : Pourquoi donc ?

John Van Oers : Parce que je ne racontais plus rien à travers la figure humaine... Souvent, cela restait trop vague, ou il me semblait que je racontais toujours la même chose. A un certain moment, tout à fait par hasard, j'ai commencé à travailler pour la télévision : on m'a demandé de construire des décors pour des films d'animation – surtout des génériques de début. C'était le temps des cinémas *Kladaradatsch!* à Anvers et Bruxelles, montés par des « jonge honden », qui étaient tous très ambitieux. Le premier décor de générique sur lequel j'ai travaillé comme décorateur c'était pour le programme populaire de Bart Peters, *De Droomfabriek*, dans les années nonante. C'était très excitant. J'ai donc laissé tomber mon propre travail pendant quelques années – je réalisais de temps en temps une œuvre mais c'était loin d'être constant et je ne me concentrais absolument pas sur mon travail artistique personnel. Ensuite, j'ai collaboré pendant quinze ans avec Peter Boelens, de la compagnie théâtrale *Bad van Marie*. Je faisais de la scénographie et de la photographie de plateau.

François de Coninck : Tu construisais donc des décors à grande échelle ?

John Van Oers : Oui. La première représentation sur laquelle j'ai travaillé, c'était au tout début de la compagnie, pour la première pièce que Peter Boelens avait écrite. C'était un monologue d'une actrice. J'ai construit le décor et puis, par la suite, j'ai aussi commencé à prendre des photographies pour la compagnie car elle n'avait pas d'argent pour payer un photographe. Je me suis entièrement plongé dans ce travail – quand j'entame quelque chose de nouveau, je veux le faire le mieux possible car je suis très perfectionniste. Le conseil d'administration avait donné son accord et ce travail me convenait très bien. Mais, entretemps, j'avais déjà plus de 40 ans – et produire une petite œuvre de temps à autre, ce n'est tout de même pas la même chose que de se consacrer entièrement à son travail artistique. Ensuite, ma mère est morte quand j'allais avoir 48 ans. Quand tu approches de la cinquantaine, cela te pousse à réfléchir. Tu commences à penser à ta propre vie, à ce que tu en fais – à tout ce que tu veux faire encore, et donc aussi à tout ce que tu n'as pas encore fait... J'ai pris une chaise dans mon atelier, je me suis assis et j'ai entamé une conversation avec moi-même. Ne suis-je pas en train de me perdre dans toutes ces activités ? Elles sont agréables mais pour qui je fais tout ça, finalement ? Pas pour moi ! J'étais donc à un moment clé de mon existence. J'ai pris mon téléphone et j'ai appelé Peter Boelens pour dire que j'arrêtais de travailler pour la compagnie.

François de Coninck : c'est là que tu as commencé à faire des maquettes d'architecture ?

John Van Oers : En fait, j'avais déjà réalisé une maquette d'un village bulgare quand je travaillais pour *Bad van Marie*. Et, suite à cette première maquette, j'ai commencé à en faire d'autres, pour des musées. Quand je travaillais sur mes maquettes, je faisais des kits de construction. Et je prenais toujours des photos, aux différentes étapes, car je trouvais ça vraiment très beau : ce *making off* que je documentais par la photographie, c'était pour moi une sorte d'art. Je me suis donc demandé comment la maquette pouvait s'insérer dans mon travail artistique. A cette époque, ma sœur ainsi qu'un très bon ami à moi étaient pris, chacun de leur côté, dans un divorce difficile. Dans mon environnement proche, deux personnes étaient ainsi occupées à lutter pour un certain bonheur – pour des questions de maison, de voiture et toutes sortes de biens matériels. Alors qu'ils souffraient tous deux beaucoup, je me suis rendu compte que tous ces fragments d'architecture que je voulais assembler constituaient une bonne métaphore pour raconter ce que font les gens qui se séparent, ce que cela dit de leur lutte pour le bonheur. La maison est l'objet de désir ultime : chaque belge veut posséder sa maison. Mais ta maison, elle s'effondre quand tu te sépares de ton partenaire... Ce « démantèlement de l'architecture » a donc constitué un bon angle d'approche pour me mettre au travail personnellement. C'est ainsi que je me suis servi de la maison de mon ami pour réaliser mon premier *Urban Landscape*. C'était une sorte de maison *pop up* : j'ai « défragmenté » sa maison en éléments séparés, assemblables – comme les petites maquettes préparatoires que je réalise – mais je ne les ai jamais assemblés. Ensuite, après la maison de mon ami, j'ai travaillé sur la maison familiale car je voulais rendre hommage à ma mère. J'avais déjà essayé de faire quelque chose en ce sens, mais ça n'avait mené à rien – c'était trop sentimental. J'ai donc commencé à refaire la maison de mes parents, juste pour voir où cela me mènerait. La première version était toute petite, en carton. J'ai téléphoné à mon père, je lui ai demandé de tout mesurer. J'ai commencé par faire la chambre que j'occupais avec mon frère, qui était assez grande. Une fois cette première chambre réalisée, je me suis dit : « non, c'est trop petit ! ». J'ai rappelé mon père pour lui dire que ses mesures ne correspondaient pas et je lui ai demandé de mesurer à nouveau. Mais après vérification, c'était

toujours aussi petit ! Dans cette chambrette, il y avait les deux lits, un petit bureau, et le vélo que j'avais reçu de Saint-Nicolas – tout ça dans cette petite chambre ! J'ai terminé mais, au final, cela ressemblait encore trop à une simple maquette... J'ai continué à faire les autres lits – j'ai fait les matelas : celui de ma sœur, puis ceux de ma maman et de mon papa. Et puis j'ai retiré le matelas de ma mère – et là je me suis dit : voilà mon hommage. Les murs, je ne les ai jamais montés parce que, quand ma mère est morte, c'était comme si la maison familiale s'était écroulée. Quand quelque chose de grave se produit, tout s'effondre. Ensuite, j'ai refait la maquette en plus grand. Quand j'étais occupé à réaliser cette maquette, j'allais souvent m'asseoir sur une chaise et je me remémorais les choses vécues dans cette maison, de façon nostalgique. Je me suis mis à repenser à mon enfance et c'est là que le caractère autobiographique de mon travail a vraiment pris forme.

François de Coninck : C'est donc à ce moment-là que tu as abandonné la figure humaine ?

John Van Oers : Oui. Cela fait maintenant une bonne quinzaine d'années que j'ai abandonné la figuration. Cela ne veut pas dire que je ne reviendrai jamais à la figure humaine, mais sans doute dans une forme beaucoup plus épurée – comme celle que j'ai réalisée de moi-même et placée dans un *Urban Landscape*. Je me suis représenté, de façon très abstraite, sous la forme d'une tige en acier à taille humaine. Son titre, c'est *1,83 m* – c'est ma taille. Une autre tige est placée à hauteur de ma hanche et de mon genou. J'ai pris les dimensions qui les séparent de mes pieds et je les ai reportées sur la tige. J'aime l'idée que ma propre figure humaine se retrouve à l'intérieur d'un *Urban Landscape* que j'avais construit. Et puis personne ne devine que c'est moi : tout le monde pense que c'est de l'architecture ! J'ai également réalisé la figure de ma femme, de la même manière. Une fois, dans une exposition – à la galerie *De Wael 15* – j'ai créé une série d'œuvres autobiographiques qui étaient exposées, par ordre chronologique, le long d'un mur de 15 mètres. Nos deux figures en tiges de métal, à ma femme et moi, étaient positionnées l'année de notre mariage.

François de Coninck : C'est sans doute un élément qui, comme je l'évoquais en début d'entretien, rend ton travail si vivant, si habité – à l'inverse des maquettes d'architectes qui m'ont toujours paru constituer des objets morts, inhabités. Au contraire, j'ai le sentiment que chacune de tes œuvres est habitée par une âme – outre le fait que je les trouve d'une grande justesse, d'un point de vue formel. Derrière chaque sculpture, il me semble y avoir un souvenir particulier, une histoire personnelle, un rapport singulier à un lieu, un espace ou un objet. En même temps, il n'est pas nécessaire que nous sachions tout du récit que ces œuvres contiennent pour que leur magie opère sous nos yeux.

John Van Oers : Les gens ne doivent pas nécessairement tout savoir, en effet, je ne veux pas tout raconter non plus ! En même temps, j'ai besoin de raconter une histoire. Dimanche dernier, j'étais à un festival de *Rhythm and Blues* : je me sens si proche de ces bluesmen qui racontent toujours des histoires. Si je compose une forme architecturale toute seule, sans un récit, ça ne marche pas : j'ai besoin de raconter quelque chose.

François de Coninck : Sais-tu précisément ce que tu veux raconter et comment tu vas le raconter, sous quelle forme plastique, quand tu te lances dans la réalisation d'une sculpture ?

John Van Oers : Non, je n’y pense pas toujours précisément avant. J’ai une série de récits en moi, des choses vécues ou pensées auxquelles je veux donner forme dans mon travail. Il y a toujours une histoire au départ. Par exemple, avec *Pang Pang*, c’est l’histoire de mon père qui, à un certain moment, m’a accordé la permission d’aller tirer à la carabine à plomb avec lui, le dimanche après-midi. Depuis ce jour-là, chaque dimanche, avec mon grand frère et mon père, on allait tirer sur une cible accrochée à un chêne. On a toujours fait ça avec plaisir. Ensuite, quand on est devenus grands, on a continué à le faire sans plus devoir être accompagnés par notre père. Parfois je prenais mon fusil, je partais à vélo chez un ami et on allait tirer ensemble. A la foire également, j’ai toujours aimé les stands de tir ! J’ai donc voulu faire quelque chose de cette histoire de mon enfance et cela a donné *Pang Pang*.

François de Coninck : La plupart des tes sculptures peuvent donc être rapportées à ton enfance ?

John Van Oers : Ah non, pas nécessairement, elles traitent aussi de ma vie d’aujourd’hui. Je rentre de vacances, là, et c’est toujours pour moi un moment d’inspiration. Quand je suis en vacances, je fais beaucoup de dessins – dont on devrait bientôt sortir un recueil, d’ailleurs. Presque toutes les idées que je développe en sculptures existent donc avant sur le papier, sous forme d’esquisses.

François de Coninck : Parlons des techniques, si tu veux bien. Tu utilises une grande diversité de matériaux : le bois, le plâtre, le bronze, l’aluminium, le métal, le plastique, la pierre, le carton d’emballage, le fil de fer, la terra cotta... Comment choisis-tu de travailler tel ou tel matériau ? Est-ce le sujet, l’idée derrière l’objet qui détermine le choix du matériau et de la technique – selon que tu désires représenter un paysage urbain, un espace architectural, une tribune, une piscine, un objet utilitaire ? Et as-tu un matériau ou une technique de prédilection ?

John Van Oers : Avant tout, il y a l’idée que je n’aime pas faire une seule chose très longtemps, du matin au soir – j’ai besoin de changer. Je ne travaille donc pas sur une seule pièce toute la journée, mais sur plusieurs en même temps. J’ai aussi beaucoup d’amour pour les matériaux en tant que tels. Le bronze a autant d’importance pour moi qu’un morceau de bois : il n’y a pas de hiérarchie entre les matériaux. Mais il y a une sorte d’évidence pour moi à choisir tel ou tel matériau pour réaliser telle ou telle sculpture. Par exemple, celle qui me représente, dont je parlais tout à l’heure, c’était très logique pour moi qu’elle soit en métal – elle n’aurait pas pu être en bois. Cela vient sans doute aussi du fait que mon père a travaillé le métal toute sa vie... Parfois, en effet, le projet ou le sujet détermine le choix du matériau. Tous les matériaux ne sont pas adaptés à la traduction d’une idée ou d’une histoire dans une forme. S’il s’agit d’une petite histoire subtile, le fil de fer sera bien plus adapté que le bronze. Parfois, au contraire, créer une contradiction entre l’histoire que je veux raconter et le matériau que j’utilise peut aussi donner du sens à l’œuvre : il y a là une tension qui peut être intéressante. Avec du bronze, on peut très bien raconter une histoire légère et subtile. Il y a le concept, il y a la forme : ils doivent souvent aller de pair mais, parfois, ils peuvent se contredire – l’ensemble peut alors s’éclaircir avec le titre que je donne à l’œuvre. A l’inverse, quand une œuvre risque d’être trop figurative ou trop lisible, le titre peut me servir à brouiller les pistes !

François de Coninck : Venons-en à la question du titre : ça m'intéresse beaucoup. J'ai remarqué que les titres que tu donnes à tes sculptures sont parfois purement descriptifs (*Three Windows and a light bulb, Five Buildings and a Window, Big Screen, Second tribune, Two Trestels, Two Documents, La Statue, Stack of Wood, Iron and a Lader...*), parfois très évasifs ou mystérieux (*Six Objects, One object in a Peculiar Place, U.L.-25.22, Le petit galet...*), parfois poétiques ou métaphoriques (*The Ocean, Denmark, Winter, The Expectation, El Granero, The Well Lived Life, Les Ardennes, First Kiss...*), parfois humoristiques (*The Sleeping and the Drunk Modernist, Pang Pang...*) parfois un peu tout ça à la fois (*Monument for Mr Gaspard-Felix Tournachon, I need some stairs, Shower / Booth / Chip Shop / Patio, La Galleria (El Hombre y el Monocromo), La Noche, Concacaf...*). J'ai plusieurs questions à te poser à ce sujet. Le titre précède-t-il la sculpture ou ne vient-il qu'après, une fois celle-ci réalisée ? Estimes-tu important que le titre donne une clé de lecture de l'œuvre au spectateur ? Comment et pourquoi choisis-tu le registre descriptif, poétique ou humoristique ?

John Van Oers : Je suis content que tu me poses la question ! C'est amusant parce que, à la fin de mes études, j'ai dû faire un mémoire d'une vingtaine de pages sur mon travail, que j'ai retrouvé et relu pendant le confinement. J'y avais notamment écrit que l'œuvre n'a pas besoin de titre car elle doit parler par elle-même. J'ai bien ri quand j'ai relu ça, car maintenant c'est évidemment tout le contraire ! J'aime beaucoup conduire seul en voiture, c'est un moment très inspirant pour moi : j'écoute de la musique, je fais attention à certains mots, à certaines phrases dans les chansons que je pourrais utiliser. Quand je lis un journal ou un livre, aussi, je suis toujours, inconsciemment ou consciemment, à la chasse aux mots, aux groupes de deux ou trois beaux mots qui me plaisent. Je les note dans mes carnets. De plus en plus, il y a des mots qui sont apparus, littéralement, dans mon travail – par exemple, dans les petites œuvres en fil de fer, il y a des mots. Je trouve cela presque indispensable, aujourd'hui : pour moi, faire une œuvre sans lui donner de titre, cela devient de plus en plus difficile. Parfois, je suis en train de réaliser une œuvre à partir d'un concept global mais je n'ai pas de titre en tête ; alors c'est très gai d'aller à la recherche d'un titre. Il arrive aussi que le titre me vienne de quelqu'un d'autre, au hasard d'une rencontre. Je pense à la série de piscines que j'ai réalisées sous le titre *The Well Lived Life*. Il y a douze ou treize ans, la styliste anversoise Maureen De Clercq a lancé sa propre marque. Un jour, alors qu'elle avait une nouvelle collection de vêtements à montrer, elle m'a demandé si je ne voulais pas réaliser quelques œuvres pour son show-room, inspiré de ses thèmes. J'ai accepté avec plaisir ! Une commande, ça donne à penser. Elle est venue avec le thème *The Well Lived Life*. Et j'ai pensé : ça c'est un beau titre ! Je vais en faire quelque chose ! J'ai commencé à réfléchir et je me suis dit : quand tu as bien vécu et bien gagné ta vie, ce que tu veux, typiquement, c'est avoir une piscine ! Quand tu as une piscine, socialement ça veut dire que tu as réussi ta vie. J'ai donc commencé à faire une première piscine. J'ai aussi cherché des modèles. C'est très beau, une piscine, surtout quand c'est vide – ça a quelque chose d'une gloire fanée...

François de Coninck : Dès le moment où tu trouves un titre pour une œuvre, cela détermine-t-il ta façon de la travailler ?

John Van Oers : Oui. Quand je suis moi-même en train de regarder des œuvres d'art, la plupart du temps je reste longuement à m'interroger face à l'une ou l'autre chose que je ne parviens pas à

intégrer, qui me pose question. Si je vois directement ce dont il est question, si le contenu de l'œuvre est trop directement accessible – et si le titre l'est encore davantage – alors, le plus souvent, cela me captive nettement moins. J'essaie donc toujours d'analyser la forme et le contenu d'une œuvre et puis, à travers le titre, je cherche soit une manière de rendre les choses plus claires, soit de donner une clé de lecture, de telle façon que les spectateurs puissent lire l'œuvre qui leur paraît parfois très abstraite – même si elle ne l'est pas pour moi. Mais il peut arriver que le titre ne dise rien au spectateur ! J'utilise aussi des abréviations. Et parfois, aussi, les titres font références à des choses qui n'ont rien à voir avec l'œuvre – c'est une façon de faire de l'humour, de taquiner le spectateur !

François de Coninck : on n'est jamais tout à fait sûr de ce que tu veux faire passer comme message dans le titre – est-ce descriptif, humoristique, poétique ou métaphorique ? J'aime beaucoup ce jeu que tu crées entre le titre et l'œuvre car il laisse une place à nos propres projections comme à nos interrogations : le titre est ouvert, il ne vient pas fermer l'œuvre sur elle-même. Notre regard circule entre l'œuvre et le titre et on s'interroge sur ce qui se passe, sur ce qui se joue entre les deux.

John Van Oers : C'est important pour moi, oui ! Cela dépend aussi de l'importance du contenu de l'œuvre. Plus ce contenu est personnellement important pour moi, plus je vais l'éclairer par le titre – plus je veux rendre l'œuvre lisible, en somme. Par exemple, si j'ai voulu raconter quelque chose sur la tristesse et que tout le monde rit devant l'œuvre, cela veut dire que quelque chose ne va pas – dans l'œuvre ou dans le titre. Si c'est quelque chose à laquelle j'attache une valeur toute particulière, alors je donne un peu plus d'éléments pour que les spectateurs puissent plus facilement accéder au sens de l'œuvre. Si le contenu est plus léger, alors je les taquine davantage ! L'humour, c'est une façon de jouer, de faire le gamin. Ce qui est fantastique avec l'art, c'est qu'on peut rester jeune – continuer à jouer et à chercher. D'un autre côté, on prend les choses vachement au sérieux. Faire de l'art, ce n'est pas de la rigolade, hein... Et c'est super difficile ! Chaque fois que j'entame une nouvelle sculpture, c'est plus difficile parce que j'exige davantage de moi-même : elle doit donc nécessairement être meilleure que la précédente. Et souvent je mets la barre trop haut car je suis très perfectionniste, comme je l'ai déjà dit. Il faut pouvoir lâcher prise, parfois – et donc revenir dans cette zone de jeu, faire de l'humour...

François de Coninck : Je repense à une de nos conversations, il y a quelques années, où tu me racontais ta passion pour la pêche à la mouche, que tu pratiques pendant les vacances. *La pêche à la mouche*, ce serait un joli titre pour une œuvre, non ?

John Van Oers : (*Rires*) Oui, la pêche à la mouche, c'est la seule manière pour moi de me détendre complètement ! C'est la meilleure façon que j'ai trouvée de reposer mon cerveau. Quand je travaille dans mon atelier, quand je conduis ma voiture, quand je fais du vélo, quand j'écoute de la musique ou quand je lis, je suis toujours en train de réfléchir à l'art. *It's a never ending thing...* sauf quand je vais pêcher à la mouche ! Alors je suis dans la nature : je peux vraiment déconnecter, ne plus être tout le temps en train de penser à mon travail. Dans tous les autres moments de la vie, je suis toujours occupé avec mon travail. Depuis ce moment où j'ai téléphoné, il y a quinze ans, à Peter Boelens, quand je me suis assis sur une chaise dans mon atelier pour lui dire que j'allais arrêter de travailler pour *Bad van Marie*, j'ai toujours été entièrement concentré sur mon art – en dehors des

heures où je donne cours. Et je n'ai cessé de l'améliorer, surtout au niveau du contenu. C'est donc vraiment la meilleure chose que j'ai pu faire...

Borgerhout, le 7 juin 2022