

Chantal Maes

« ...puisque
bafouillent
aussi les
astres »

“That is the strangeness of language: it crosses the boundaries of the body, is at once inside and outside, and it sometimes happens that we don’t notice the threshold has been crossed.”

“Telle est l’étrangeté du langage : il traverse les frontières du corps, il est à la fois dedans et dehors, et il arrive parfois que nous ne remarquions pas que le seuil a été franchi.”

Siri Hustvedt, *The Sorrows of an American*
(Élégie pour un Américain), 2008

“Ton film n’est pas fait pour une promenade des yeux, mais pour y pénétrer, y être absorbé tout entier.”

Robert Bresson, *Notes sur le cinématographe*, 1975

Première rétrospective de l'artiste belge Chantal Maes (Bruxelles, 1965), l'exposition articule séries connues, ensembles inédits et travaux récents. Issue d'un travail de fond, initié il y a plus de trois ans avec l'artiste par Jean-François Chevrier et Élia Pijollet, sur le *corpus* constitué en trente années d'activité, elle se veut autant rétrospective que projective, ouvrant sur des travaux à venir.

Images photographiques de types et formats divers, séquences vidéo et enregistrements sonores, produits entre 1989 et 2025, sont autant *d'éléments* agencés dans les quatre espaces de l'exposition selon une logique constructive. Construction plastique, bien sûr, puisqu'il s'agit d'art, mais aussi biographique, l'activité artistique étant indissociable de la construction biographique (au sens d'une "construction de soi" et non d'une fiction délibérée). Ils construisent **un récit ouvert aux parcours des visiteurs et visiteuses**. La visite de l'exposition devient une sorte d'expérience cinématographique dans l'œuvre de l'artiste, d'élément en élément. Les montages possibles sont multiples.

Les images de Chantal Maes ne sont pas à proprement parler des "tableaux photographiques" ou même des "objets photographiques", mais c'est dans l'exposition qu'elles se mettent à exister vraiment : à leur format, dans un espace, dans des relations entre elles et avec des visiteurs et visiteuses.

Dès ses études, dans les années 1980, Chantal Maes a choisi la photographie. Elle la met en œuvre dans des formes très diverses, du petit format à valeur de document aux grands tirages à qualité plastique. La vidéo et les captations sonores sont venues plus tard, élargissant la gamme des prélevements et projections.

La singularité du travail de Chantal Maes tient à ce qu'il trame trois grands sujets : **les interactions sociales, les territoires de l'enfance et les empêchements de la parole**. Les situations d'interlocution, d'amorce d'une énonciation orale, le surgissement de la difficulté d'expression et le trouble qu'elle engendre sont abordés dans leurs dimensions spatiale, corporelle, psychique. Quand elle photographie un visage, c'est pour saisir l'"à côté des apparences" ou les effets d'un vis-à-vis. Loin de l'instantané, le temps de ses images est le suspens, celui de moments étirés. Le plan de l'image photographique ou vidéographique est un seuil.

Photographie n'est pas synonyme d'image. La prise de vue implique le corps autant que l'œil, elle nécessite un travail d'approche, demande de trouver la distance à laquelle se placer. L'image photographique restitue des formes mais aussi une dimension tactile, haptique (sensation du corps dans l'espace), spatiale, plus ou moins prononcée. Ces qualités sont ici très présentes.

Chantal Maes investit ses photographies de la puissance de consolation, d'intercession, de métaphorisation associée, en général et de tout temps, à l'image. Centré sur les interactions humaines, son travail se fonde également sur une qualité d'introspection.

“On a dit que je ‘possède le don de bégayer’. Ce don fonde mon rapport à l’autre, structure ma pensée, ma relation au langage et au corps. Souvent, je mets la parole en scène alors même qu’elle représente mon problème depuis l’enfance : prendre la parole, être l’objet des regards, voir et entendre le questionnement silencieux de celui ou celle qui écoute sont devenus l’objet de mes recherches autour du langage, de la construction de soi, des rapports d’interaction.”

Chantal Maes, notes, 2021.

“qu’il nous arrive de bafouiller
eh bien bafouillons
puisque nous sommes vivants donc ivres
de trop de ceci de pas assez de cela
puisque c’est bouquet notre vin notre lie
et s’il y a un discours eh bien disloquons
ou plus exactement laissons le discours naître
en sa dislocution
[...]”

Début du texte de Christian Dotremont (1922-1979) lu par Chantal Maes dans la vidéo *Take a look from the inside. Lecture poétique : Christian Dotremont*, “...qu’il nous arrive de bafouiller” (1972), 2004.

Seuils

Le thème du seuil est omniprésent dans le travail de Chantal Maes. Dans plusieurs images il se matérialise en un motif. Articulation entre dedans et dehors, ici et là-bas, le seuil peut être géographique, topographique, biographique, métaphysique... Il est ce qu'on appelle un *topos* de l'expérience humaine, un "lieu commun", au sens le plus noble du terme.

Le seuil n'est pas forcément une ligne, il peut être épais, profond, il peut être un temps ou un moment étiré.

Certains des travaux les plus anciens de Chantal Maes sont des recherches sur la surface comme lieu d'union entre matière photographique et matière photographiée. La série des *Velours*, réalisée pour son diplôme de fin d'études à La Cambre, en 1989, reproduit à l'échelle 1 et en noir et blanc le plissé d'un pan de tissu. 1967/1993 combine des détails très agrandis de photos retrouvées d'une journée d'enfance à la plage en famille avec des carrés de ciel (bleu) ou de sable (en noir et blanc). C'est de cet ensemble qu'est issue l'image *Madou rigole*, portrait de la grand-mère maternelle de l'artiste.

La première partie de l'exposition tourne autour d'**une image qui constitue à la fois un événement, une réminiscence et une capsule de temps**. L'image provient d'une séquence vidéo qui avait été tournée le 1^{er} septembre 1971 au moment de la rentrée scolaire, et fut diffusée sur une chaîne de télévision quarante-sept ans plus tard, le 2 septembre 2018. Ce soir-là Chantal Maes s'est vue aux actualités : petite fille, accompagnée par sa grand-mère qui lui tient la main, elle franchit le portail de l'école pour sa rentrée en première primaire, le jour même de son sixième anniversaire.

Survenu au moment critique d'un nouveau seuil biographique, ce qui aurait pu être une étonnante coïncidence ou un pittoresque *revival* a pris la valeur d'une épiphanie, avec son potentiel de transformation, générant des effets en chaîne.

Le photogramme que Chantal Maes a extrait du plan filmé a la force d'une image commune, qui participe d'une mémoire collective. Point d'entrée et clé de lecture, elle donne le ton, invitant les visiteurs et visiteuses à prêter attention aux seuils et aux glissements analogiques.

“Dimanche 2 septembre 2018. Je regarde distraitemment le journal télévisé de 19h30. En cette veille de rentrée scolaire, il montre quelques images d’archives pour illustrer la rentrée des classes ‘d’il y a trente ou cinquante ans’. Lorsque je lève les yeux pour regarder l’écran, je crois voir très brièvement ma grand-mère. Je veux vérifier tout de suite, je prends la télécommande pour revenir légèrement en arrière. Je suis alors, littéralement, stupéfaite – frappée de stupeur – de voir, qu’en effet, c’est bien ma grand-mère, accompagnée d’une fillette, cartable sur le dos, chaussettes et sandales. Cette petite fille... c’est moi !

J’ignorais totalement avoir été filmée en ce jour doublement marquant de ma rentrée à l’école primaire et de l’anniversaire de mes six ans, **le 1^{er} septembre 1971**. Et il me paraît incroyable d’avoir reconnu aujourd’hui ma grand-mère dans une séquence qui ne dure que deux secondes, alors que j’aurais tout aussi bien pu cligner des yeux et ne pas la voir, ou tout simplement ne pas m’asseoir devant la télévision ce soir-là. Ma grand-mère, mon ange-gardien, qui regarde la caméra un bref instant, semble m’encourager, au présent, à reprendre le chemin de l’école. Alors que je m’apprête à vivre la

rentrée la plus difficile depuis fort longtemps, une rentrée qui marque un seuil déterminant à tous points de vue, elle réapparaît pour me tenir la main. Et mon air de ‘fillette bien décidée’ me donne une force extraordinaire...

Volontaire, je passe la grille. Juste après ma grand-mère et moi, il y a Stéphane avec son papa, Luc Van Malderen. Bien des années plus tard, à partir de 1984, quand j’étais étudiante à La Cambre, Monsieur Van Malderen fut invité à chaque jury de l’atelier de photographie de Christian Carez, mon professeur en 1^{re} et 2^e année. C’est là que j’ai fait le lien avec le papa de Stéphane. C’est là aussi que Monsieur Van Malderen rit de voir ma grand-mère, habillée, verre à la main, tout à fait décontractée à côté de ses portraits nus. Et c’est à partir de là que je me suis aperçue combien les parents de l’école primaire de Boitsfort ont été inspirants, via leurs enfants, pour la fille d’ouvriers que je suis.”

Take a look from the inside, lectures filmées

Le bégaiement est un phénomène qui surgit d'un tissu d'interactions. Les vidéos de *Take a look from the inside* invitent les regardeurs et regardeuses à approcher cette expérience de locution entravée. Dans chacune, Chantal Maes lit à haute voix un texte en suivant les lignes imprimées à travers l'œilleton de la caméra qu'elle porte à l'épaule. Tandis qu'elle cherche à "sortir" les mots, la caméra épouse et répercute les tressaillements de son corps. Le dispositif et l'enregistrement lui-même – qui induit une écoute, la présence différée d'un public – accentuent le trébuchement sur les mots. Les cinq textes, de cinq auteurs très divers, ont pour point commun d'éclairer "de l'intérieur" un aspect de l'expérience du bégaiement.

La première lecture filmée fut réalisée en 2003 en réaction à un texte proposant une interprétation psychologique : *Take a look from the inside : lecture psychanalytique, d'après Françoise Estienne dans "Les Bégaiements"*, 2002.

Chaque lecture-interprétation est ainsi qualifiée : "**psychanalytique**" pour la première ; "**poétique**" (Christian Dotremont, "qu'il nous arrive de bafouiller, eh bien bafouillons") ; "**sociologique**" (Erving Goffman, "perdre la face ou faire bonne figure ?") ; "**ornithologique**" (Jules Michelet, "Le nid" : "L'outil, réellement, c'est le corps de l'oiseau lui-même...").

Une cinquième, "**autobiographique**", est en projet, à partir d'un texte de Jean-Jacques Rousseau dans *Les Confessions*, présenté à la fin de l'exposition : "Cette lenteur de penser jointe à cette vivacité de sentir...".

“Le titre est repris à un panneau publicitaire que j’ai vu sur un immeuble de bureau situé à un carrefour important dans Bruxelles, alors que je venais de finir la vidéo à partir du texte de Françoise Estienne. C’est une invitation à venir voir depuis mes yeux. Les cinq vidéos de *Take a look from the inside* révèlent l’intensité de l’expérience corporelle qu’est la parole pour le bégue. Les textes que je lis ont une résonance avec le sentiment que tu as quand tu bégaires. Ces vidéos sont des représentations, ou des transpositions, de ce que je vis en parlant.”

“Daniel Desmedt m’a dit un jour une phrase que je trouve très juste : ‘Le bégaiement, c’est l’intrusion du corps dans la parole’. J’en donne une illustration visuelle. Le bégaiement échappe, c’est une sorte d’indignité, mais je me saisis de la caméra pour le ‘performer’, l’exposer, le projeter.”

“Paradoxalement peut-être, la première vidéo de cette série porte sur un texte avec lequel je suis en désaccord : un résumé de l’interprétation psychologique/psychanalytique du bégaiement. Je l’ai faite en réaction à cette approche qui a longtemps dominé alors que le bégaiement est un phénomène multifactoriel, qui implique une fragilité innée des neurotransmetteurs.”

Faces et interactions

La notion d'interaction est centrale dans le travail de Chantal Maes. "J'ai toujours eu ce désir de percer le masque des gens, le masque social, percer ce mystère de la face. Je suis arrivée à Goffman par le biais de mon intérêt pour la notion d'interaction. Perdre la face signifie perdre la protection de l'apparence, de la surface." En tant que sociologue, Erving Goffman (1922-1982) étudiait les "relations syntaxiques qui unissent les actions de diverses personnes mutuellement en présence", plaçant la psychologie au second plan¹. Son "matériel" était "fait des regards, des gestes, des postures et des énoncés verbaux que chacun ne cesse d'injecter, intentionnellement ou non, dans la situation dans laquelle il se trouve". Description et analyse visaient à révéler "l'ordre normatif" qui régit les relations sociales.

La photographie tient les mots à distance, plaçant l'expression et l'interprétation propres au théâtre social sur le plan des corps et des visages. Quand elle capte les interactions, elle participe également de leur logique, puisqu'elle est déjà en elle-même une forme d'interaction. L'appareil photographique permet de s'approcher, de scruter les visages, les postures, les espaces qui se dessinent entre les corps ; d'observer les situations d'interlocution, et de les susciter parfois.

La recherche de Chantal Maes autour des interactions humaines a donné lieu à deux séries – *Inward Whispers* (1997-1999) et *Tropismes* (depuis 2003) –, à un travail en cours dans des écoles appliquant une pédagogie active, ainsi qu'à des images isolées.

1. Erving Goffman, *Les Rites d'interaction* (*Interaction Ritual*, 1967), trad. Alain Kihm, Éditions de Minuit, 1974 ; cette citation et les suivantes sont extraites de l'introduction.

Les images se dédoublent parfois en diptyques, à la faveur d'un léger changement dans le point de vue, dans l'expression d'un visage ou dans les postures, ou encore pour distinguer deux moments de la même action.

Tropismes montre des situations d'interlocution, soit un mode spécifique d'interaction, engageant généralement deux personnes, souvent des enfants. Les images sont pour la plupart en noir et blanc, et toutes de plutôt grand format, parfois en diptyque.

Réalisé dans les aéroports de Zaventem (Bruxelles), Roissy (Paris) et Schiphol (Amsterdam), **Inward Whispers** se concentre sur un interstice de cet espace social : les brefs instants où, entre deux voyageurs, les hôtesses et stewards à leur comptoir semblent retourner en eux-mêmes. La série comprend trente tirages argentiques en noir et blanc de grand format.

Un ensemble d'images sans figure, plans rapprochés sur des rideaux de velours, des haies, des sols plus ou moins accidentés, en noir et blanc ou en couleur, déplace la situation d'interaction entre le spectateur et l'image : les surfaces répondent à la face, en transposent l'éénigme. Les **images-écrans** renvoient le regard du spectateur à lui-même, en même temps qu'elles l'invitent à porter son attention aux détails des surfaces photographiées.

“Je voulais explorer un espace public où les gens travaillent exposés au regard de tous. L'aéroport, tout en étant un espace prestigieux, m'apparaissait comme un lieu de passage, où les gens n'avaient pas le temps de s'inscrire dans le paysage. Je cherchais des personnes en transit, c'est-à-dire dans une zone de transition dans leur esprit. À force d'observer les hôtesses d'accueil, je les ai vues comme des humains en représentation face aux voyageurs. Elles reçoivent tout le stress. Là, à l'enregistrement des bagages, elles se transforment en réceptacles à émotions. À un moment, il y a un trop-plein ; c'est l'instant où j'essaie de les photographier. Le visage se relâche mais le corps reste tendu, derrière le comptoir. Entre deux voyageurs, les hôtesses semblent retourner en elles-mêmes. C'est une béance dans l'agitation du moment, un espace où elles plongent dans leurs pensées, où elles retrouvent leurs propres mots, leurs vérités. Finalement, ce sont elles qui se retrouvent en transit : elles font des va-et-vient entre leur fonction sociale et leur être profond, entre le brouhaha de l'aéroport et leurs dialogues intérieurs. J'essaye d'aller à côté des apparences,

de la fonction sociale, de la maîtrise de soi. À côté comme on peut être à côté de ses pompes... *À côté*, et non pas *au-delà* des apparences, ce qui serait une illusion. Chacun garde le secret de ses pensées : le visage est juste une fenêtre entrouverte sur le mystère des émotions.”

“Dans *Inward Whispers*, je guette les moments où le masque de la représentation disparaît pour faire place à des instants de ‘blancs’, silence ou monologue intérieur. Nous avons tous un langage intérieur, nous n’arrêtions pas de nous parler, seuls dans notre tête. Tous ces mots, ces idées fugitives fondent notre pensée et construisent notre identité. Sans dialogue intime, nous n’aurions plus conscience de qui nous sommes. C’est cela que j’ai voulu photographier. J’ai cherché un titre qui donne une indication, il est venu en anglais, plus incisif : *Inward Whispers*. J’aime bien l’idée qu’il y ait des petits chuchotements derrière les visages.”

À propos de la série *Inward Whispers* : extraits de l’entretien entre Chantal Maes et le psychiatre et photographe Daniel Desmedt, 2000

“[à propos des 'tropismes'] Ce sont des mouvements indéfinissables, qui glissent très rapidement aux limites de notre conscience ; ils sont à l'origine de nos gestes, de nos paroles, des sentiments que nous manifestons, que nous croyons éprouver et qu'il est possible de définir. Ils me paraissaient et me paraissent encore constituer la source secrète de notre existence. Comme, tandis que nous accomplissons ces mouvements, aucun mot – pas même les mots du monologue intérieur – ne les exprime, car ils se développent en nous et s'évanouissent avec une rapidité extrême, sans que nous percevions clairement ce qu'ils sont, produisant en nous des sensations souvent très intenses, mais brèves, il n'était possible de les communiquer au lecteur que par des images qui en donnent des équivalents et lui fassent éprouver des sensations analogues. [...]”

À ces mouvements qui existent chez tout le monde et peuvent à tout moment se déployer chez n'importe qui, des personnages anonymes, à peine visibles, devaient servir de simple support.”

Nathalie Sarraute, “Préface”, *L'Ère du soupçon*, 1956.

“Dans les images de *Tropismes*, j’ai cherché à capter les ‘mouvements souterrains portés au-dehors’ (Nathalie Sarraute) dans les moments d’échange pré- ou infra-verbal entre deux personnes. Le titre de chaque image désigne l’interlocuteur (hors-champ) de la personne photographiée.”

“L’image photographique est un écran, c’est là où le regard vient buter. C’est une transposition. Il serait vain de chercher à deviner les pensées des personnes photographiées. L’image est à la fois la marque de la séparation entre le sujet photographié et le spectateur, et le point de projection des subjectivités du sujet – photographe et spectateur ou spectatrice.”

Écoles

Il s'agit moins ici d'un ensemble constitué que d'un espace-matrice qui, à la manière des aéroports, offre à la fois un champ d'étude délimité et **un accès privilégié à des situations multiples et variées de transmission** (d'adulte à enfants, entre enfants), **d'échanges** (dans la classe, dans la cour de récréation) **et de jeux** (collectifs, en petits groupes, solitaires). Quand Chantal Maes voulut poursuivre la série *Tropismes* en 2014, elle se tourna "tout naturellement" vers l'école de ses enfants. Deux ans plus tard elle put franchir la porte de l'école japonaise de Bruxelles. En 2021 elle amorça un travail dans des écoles à pédagogie active en Région wallonne, toujours en cours.

À l'école japonaise de Bruxelles (2016-2018), elle fut attirée par la possibilité de faire l'expérience d'un espace voisin mais régi par d'autres déterminants culturels. Rappelons simplement l'idée, structurante dans la culture japonaise, de la face comme masque social, élargi aux attitudes, à la gestuelle et aux comportements. Outre les quelques grands tirages noir et blanc qui ont été intégrés à la série *Tropismes*, l'ensemble comprend à ce jour une vingtaine d'images de petit format, en couleur et en noir et blanc, présentées ici pour la première fois. Comme *Inward Whispers*, il est issu d'une situation unique (le cadre scolaire de jeunes Japonais en Belgique), mais selon une logique plus proche de celle du "reportage", centré bien sûr sur les interactions et les effets de seuil.

Objets, captations sonores

À l'idée de "témoin oculaire", Chantal Maes aime juxtaposer celle de "témoin auriculaire". La captation sonore prolonge la prise de vue photographique, elle en complète les possibilités. Comme la perception visuelle, la perception sonore a une dimension matérielle, corporelle, qui permet d'éprouver l'espace et le temps. « ...puisque bafouillent aussi les astres » a été conçue comme une exposition bruissante, habitée et traversée de sons autant que d'images silencieuses.

En contrepoint des voix, **La Limite** est l'enregistrement sonore de l'atterrissement d'un avion, capté au plus près, depuis le bout d'une piste d'atterrissement à l'aéroport de Zaventem en 1997. Il est diffusé à intervalles réguliers, occupe l'espace, s'impose, déborde.

Un peu périphériques dans le travail de Chantal Maes, les objets y sont présents dans leurs liens à la maison, à la main et à la mémoire. Ces photographies – tirages denses, en noir et blanc, de relativement petit format – portent une forme d'intimité et un poids (tous les corps tombent).

Elles métaphorisent des états intérieurs, leur donnent une forme visible avant les mots.

Un petit ensemble en cours est constitué de quelques "**objets de deuil**", photographiés après le décès de la grand-mère maternelle : "Il fallait que j'en garde une trace. Sans l'acte photographique je ne peux pas les jeter. Ce sont des objets de son quotidien. Il y a une télécommande, la télévision était un objet central dans les maisons de mon enfance ; une balance de cuisine, un grille-pain, ainsi qu'une agrafeuse."

Ouvertures

Entretien avec Jean-François Chevrier et Élia Pijollet

Chantal Maes : À la Cambre, quand je montrais mes autoportraits [1987-1988] ça faisait rigoler. C'est vrai qu'ils étaient un peu drôles, burlesques ou grotesques, et décalés par rapport à ce qui se faisait à l'époque. C'était autobiographique, donc regardé avec curiosité, avec étonnement.

Élia Pijollet : C'est étonnant, parce que ce sont des images que l'on perçoit à première vue comme des jeux formels autour du camouflage, mais tu dis que tu les as conçues avant tout avec une teneur autobiographique.

Ch.M : Au départ la teneur autobiographique n'était pas si consciente. C'est venu au cours du processus. Il y avait tous ces tissus à motifs kitsch, des grosses fleurs très colorées, que j'allais acheter, parfois je rapportais même dans le studio des meubles de chez ma grand-mère. Tout ça renvoyait au décor dans lequel je vivais depuis l'enfance. Jean-François parlait hier du livre de François Hers, *Intérieurs* (1981) ; chez ma grand-mère c'était un peu comme ça. À l'époque dans ma tête ce n'était pas aussi clairement autobiographique, mais c'était comme un nettoyage intérieur, un nettoyage de ce que j'avais vécu dans mon enfance. Il fallait que je m'en débarrasse, que je rende ma vie plus belle que ça.

Jean-François Chevrier : Tous ces éléments décoratifs t'encombraient ?

Ch.M : C'était plus l'ambiance qui m'encombrait. C'était comme une indignité qu'il fallait que je transforme.

Après les autoportraits en couleur avec les motifs très présents, une mise en place et un éclairage très sophistiqués, en studio, je suis passée aux *Velours* (1989) qui prenaient le contrepied : un morceau de tissu uni, la lumière du jour, le noir et blanc. Un travail éliminait l'autre. Après les *Velours* j'ai fait des photos dans un jardin et elles ont supplanté les *Velours*. C'est avec *Inward Whispers*, en 1998-1999, que j'ai commencé à ne plus éliminer les étapes antérieures. Je considérais que mon véritable travail artistique commençait là. Mais j'ai toujours conservé l'impression que je faisais un brouillon. C'est pourquoi cette exposition est importante pour moi : il me semble que je vais fixer quelque chose, et que je vais tirer un fil entre tous les éléments. Ce ne sont pas seulement des séries qui se succèdent mais un ensemble qui fait sens.

JFC : Considères-tu que les images d'*Inward Whispers* sont des portraits ?

Ch.M : Non, absolument pas. Je pense à une phrase de Nathalie Sarraute à propos de ses personnages qu'elle voyait comme des supports à émotion. À l'époque ça me parlait beaucoup. Je n'ai jamais vu ces images comme des portraits mais comme une sorte de réservoir pour dire des choses plus universelles. Il ne s'agit pas de ces personnes dans ce qu'elles ont de singulier ; plutôt de quelque chose de partagé, de commun, qui apparaît dans leurs gestes, leurs postures, leurs physionomies ou leurs expressions fugitives.

JFC : Après *Inward Whispers* comment t'est venue l'idée de *Tropismes*, le fait de saisir le visage d'une personne alors qu'elle est en échange (en interlocution) avec une autre qui n'est pas visible ?

Ch.M : *Inward Whispers* portait sur le moment du petit retrait en soi-même qui suit un dialogue avec quelqu'un. *Tropismes* est le mouvement inverse. Je venais de lire le livre de Sarraute. Il s'agissait de mettre deux personnes face à face, à dialoguer,

échanger, et de voir ce qui se passe sur le visage de celle que je photographiais. Mais ça ne raconte rien de cette personne en particulier, ce n'est pas personnel, c'est plus abstrait. Ce que je veux photographier est quelque chose qui flotte entre deux personnes. Et la façon dont les paroles de l'autre résonnent en nous.

JFC : À quel moment est intervenue l'idée d'interaction ?

Ch.M : Pendant le travail sur *Inward Whispers*, j'avais commencé à photographier une hôtesse au comptoir et je voyais ce double mouvement : elle était par moments en relation avec d'autres et à d'autres moments tournée vers elle-même. C'est là que j'ai commencé à m'intéresser aux interactions. Mais c'est la situation qui m'a retenue ; à l'époque je parlais de "tropisme" pour qualifier cette situation, je venais de lire Sarraute. Goffman et la notion d'interactions sont venus plus tard. Les micro-émotions m'ont toujours intéressée, les infimes changements dans les expressions du visage.

C'est aussi le bégaiement qui m'a conduite à ça.

Quand tu bégaias, tu es très attentive au regard de l'autre, tu te demandes constamment si ton interlocuteur a perçu que tu as un trouble de la parole, tu te demandes ce qu'il pense. Tu as deux voix dans la tête, deux discours simultanés : à la fois il faut arriver à sortir ce que tu as envie de dire, et il y a toujours une autre voix qui te regarde de l'extérieur et qui regarde l'autre et qui se demande ce qu'il a compris, ce qu'il pense, etc.

C'est un peu schizophrénique.

ÉP : Comment en es-tu arrivée à intégrer dans *Tropismes*, qui décrit des interactions entre des personnes, le diptyque des voitures ?

Ch.M : C'est toujours cette idée de mouvement intérieur.

Tropismes porte sur le mouvement psychique suscité par une situation de face à face, ou de vis-à-vis, un mouvement qui émerge d'une personne, qui est plus ou moins lisible sur le visage ou dans les postures. Dans cet ensemble il y a quelques

diptyques, comme *Parc du Bempt* : d'une image à l'autre il y a un léger mouvement physique dans les attitudes des deux personnes ; on voit aussi de très légères variations de leurs visages. Entre les deux images du diptyque des voitures, c'est mon mouvement à moi, un mouvement physique, qui déplace l'appareil de quelques mètres. Un petit changement d'axe modifie notre perception de l'espace. Mais ça a toujours à voir avec l'idée de mouvement intérieur ; à l'époque cette idée était très importante pour moi.

JFC : Comment le bégaiement interfère-t-il dans cette évolution ?

Ch.M : J'ai commencé la série *Take a look from the inside* en 2003. Je ne me souviens plus comment j'ai eu l'idée de filmer en gros plan un texte et de suivre le fil de la lecture avec la caméra. Mais je me souviens comment j'ai extrait des citations du texte de Françoise Estienne, qui m'avait très fort énervée quand je l'ai lu. Elle résume l'approche psychanalytique (à laquelle elle n'adhère pas non plus), selon laquelle l'enfant qui bégaye se défendrait de son désir etc., et qui ne prend pas en compte les dimensions génétique, biologique, neurologique et autres. J'étais en complet désaccord avec cette interprétation très psychologisante du bégaiement.

ÉP : Pourtant dans la vidéo, tu te fais la porte-parole de ce texte sans du tout laisser soupçonner ton désaccord.

Ch.M : Mais je ne manque pas de le dire à la première occasion. J'ai souvent dit à propos de cette première vidéo que c'était pour moi comme un premier cri. Une manière de crier ma désapprobation, même si on peut me voir en porte-voix. À l'époque je n'étais pas consciente du paradoxe. Le lire en bégayant ne signifiait pas pour moi que j'adhérais au texte.

JFC : Un romancier peut prêter à ses personnages des idées qui ne sont pas forcément les siennes.

ÉP : En fait, tu montrais de quoi tu étais le jouet dans le regard des autres, dans quoi tu étais prise. C'était une façon d'incarner un regard que les autres projettent sur toi et qui t'emprisonne. Incarner ce personnage, l'incarner avec colère, serait un premier pas pour t'en défaire. "Voilà ce qu'on veut faire de moi."

Ch.M : Oui c'est ça, exactement. Une instrumentalisation. Qu'est-ce qu'on fait de moi. C'est important pour moi de prendre des textes d'auteurs et d'en être traversée ; je suis un filtre. Que fais-tu de ce qu'on a fait de toi ? Tu fais de l'art.

JFC : La première lecture filmée a été celle des extraits du texte d'Estienne, mais la seconde est le Dotremont, donc un texte auquel tu peux souscrire, une posture poétique qui favorise la métaphore du bégaiement.

Ch.M : Oui, ça se décolle de moi.

JFC : Comment es-tu tombée sur ce texte de Dotremont ?

Ch.M : Par une copine prof de littérature, Isabelle Meuret, à qui j'avais parlé de mon intention de faire une série de vidéos sur le principe de la lecture bégayante. J'avais fait une liste avec toutes les thématiques que je voulais aborder et elle m'a parlé de ce texte.

JFC : Cherchais-tu d'autres textes poétiques ?

Ch.M : J'étais allée voir du côté de Valère Novarina, mais c'était trop lié au langage, je ne voulais pas venir mettre mon bégaiement sur un texte qui déjà en lui-même travaille le langage comme un matériau artistique, c'était trop. Assez vite, je me suis mise à chercher des textes de types très différents, qui ne viennent pas seulement de la poésie mais aussi de la sociologie, de l'éthologie etc. J'ai commencé à faire une liste de mots que j'associais au bégaiement, à l'intention des gens dont je pensais qu'ils

pourraient m'aider à trouver des textes : la compassion, la vulnérabilité, l'instabilité, la honte, l'humiliation, la gêne, la timidité, une déclaration d'amour, casse-pied, l'empathie, l'obstination, la chute, la faiblesse, l'échec, la limite, intérieur/extérieur, s'en remettre à quelqu'un, l'incertitude, le vertige, "à l'aide", l'essoufflement, le pathétique... Je cherchais des textes qui aient une résonance avec le sentiment que tu as quand tu bégaires.

JFC : Et le texte de Michelet sur le nid, comment y es-tu arrivée ?

Ch.M : Je l'ai trouvé via Bachelard, en lisant *La Poétique de l'espace* ; ce morceau où il parle du nid qui est construit avec le ventre de l'oiseau s'est imposé immédiatement.

JFC : Actuellement tu as donc filmé quatre lectures, et tu prévois d'en faire une cinquième ?

Ch.M : Oui, avec le texte de Rousseau, extrait des *Confessions* : "Cette lenteur de penser jointe à cette vivacité de sentir...". Mais ça pourrait être juste un texte, ou juste une lecture, sans image, et sans bégaiement. J'y réfléchis encore. Mon travail artistique a toujours été très lié à la dimension psychique, même si je ne m'en rendais pas toujours compte. Je dis souvent aux étudiants que notre travail artistique est plus intelligent que nous, et que parfois il nous précède. Il y a toujours eu ce va-et-vient entre ce que je suis ou ce que j'essaie de devenir et mon travail artistique. Ça a toujours été très mêlé. Mais j'espère qu'il y a toujours cette forme de détachement ; ça pourrait être indigne si c'est collé à ma petite personne.

JFC : Il y a une forte présence de l'enfance dans ton travail, il y a aussi cette image de toi qui entres à l'école le jour de ta rentrée à l'école primaire, et tu as souvent photographié des enfants. Quand et comment cela est-il apparu dans ton travail ?

Ch.M : C'est là depuis toujours. C'est pour ça que cet événement de 2018, quand je me suis vue rentrer à l'école accompagnée par ma grand-mère, a été si important. Cette école a été fondamentale dans mon parcours, et fondatrice pour mon parcours artistique. C'est la fréquentation de ces personnes qui m'a permis de devenir artiste.

JFC : Enfant tu as beaucoup dessiné, beaucoup peint ?

Ch.M : Il me semble que la photographie était la seule activité artistique qui me paraissait abordable, venant d'un milieu populaire. Il n'y avait pas un livre à la maison. Mon père m'avait assez vite délégué le rôle de prendre les photos de famille. Dès l'âge de huit ans, quand on partait en vacances c'était moi qui étais chargée des photos ; ça me valorisait.

JFC : Tu photographies souvent des enfants. On peut considérer que c'est un sujet photogénique, qui a été beaucoup pratiqué notamment par des femmes, auxquelles on prête volontiers une vocation maternelle. On peut retomber rapidement dans ces préjugés. J'imagine que tu es consciente de tout ça, et que quand tu vas faire des photographies dans une école, par exemple à l'école japonaise, tu n'as pas le sentiment d'être particulièrement inventive dans le choix du sujet. Mais alors qu'est-ce qui importe ?

Ch.M : Pour moi ce sont les interactions qui sont importantes. Le travail à l'école japonaise part d'une fascination pour le lieu ; je passais souvent devant cette école quand j'étais adolescente, elle me paraissait très mystérieuse, j'avais envie de voir à l'intérieur. Les Japonais ne sont pas très expressifs, j'aime cette espèce de masque. En tout cas, si je photographie des enfants, ce n'est pas à la recherche d'expressions enfantines. Dans la sélection que j'ai faite ils ont des expressions et des attitudes très adultes. Mais ce qui m'intéresse avant tout quand je vais travailler dans une école, ce sont les interactions entre les personnes, et principalement entre les enfants ; je sais à quel point elles sont structurantes.

JFC : Contrairement à beaucoup d'artistes, et particulièrement aux photographes, tu n'as jamais répondu à une commande, tu n'as pas été en résidence, tu n'as pas travaillé en collaboration avec des techniciens, des spécialistes de telle ou telle discipline académique ou sociale... Tu as toujours été tournée vers un matériau très personnel. Dans ce matériau personnel, quelle est la place des objets ?

Ch.M : Je ne me suis jamais dit que j'allais faire une série sur des objets. Il s'agit plutôt d'images orphelines que j'ai exhumées après notre rencontre, en 2019. Tu avais lancé la proposition de "casser les séries". Cela m'a fait aller regarder plus attentivement dans mes archives et c'est là que j'ai exhumé des images que je n'avais pas considérées jusqu'alors parce qu'elles n'entraient dans aucune série. Il se trouve que c'étaient souvent des photos d'objets, en situation du quotidien. Les outils dans un atelier que je partageais avec des sculpteurs, l'évier dans ma cuisine. C'étaient des images que je faisais sans idée préconçue, je les attrapais quand ça se présentait.

JFC : Quelle est l'image la plus ancienne représentant un objet ou un groupe d'objets ?

Ch.M : Les outils et le glaçon dans l'évier, vers 1991.
Les objets sont aussi vivants que le reste. Chaque objet est lié à toute une histoire.
Je suis née à Boitsfort. Il y a beaucoup de jardins, de verdure, il y a la forêt, où j'ai passé beaucoup de temps enfant. J'habitais au pied de la forêt de Soignes. Je partais souvent avec mon vélo, seule, dans la forêt. C'était important, je me sentais libre, libre de mes mouvements, d'abord à vélo, puis à seize ans j'ai eu une mobylette.

À Boitsfort, dans le rapport à l'espace, j'ai beaucoup de restes de sensations de ces moments de mon enfance. Les ravins dans la forêt m'impressionnaient. Tout ce rapport à l'échelle m'a beaucoup structurée. J'ai retrouvé ce type de sensations quand je suis allée visiter l'Unité d'habitation de Le Corbusier

à Briey, en 2014-2015. Il y a une plaine de jeu devant, et à l'intérieur les rues. Le rapport intérieur-extérieur est très fort, tout est à l'intérieur, mais c'est comme si tu étais à l'extérieur, c'est un enrobement du corps, tu es comme dehors, sur une place publique, mais à l'abri. C'est aussi un rapport à l'enfance, quand tu joues à être dans une maison alors que tu as juste disposé des feuilles d'arbre sur le sol de la cour.

JFC : Il y aura dans l'exposition une image singulière mais qui porte toute une mythologie et va se développer dans un film, que tu prépares pour l'exposition. C'est la photographie d'un taureau, José, qui est un véritable portrait. Comment as-tu rencontré ce taureau ?

Ch.M : Lors des funérailles de la mère d'un ami en 2019, les cendres ont été dispersées au pied d'un arbre de cette ferme. J'avais l'habitude j'étais là-bas d'aller voir les cochons. Ce jour-là quand je suis entrée dans l'étable, mes yeux ont mis quelques secondes à voir ce que je voyais, ce qui était devant moi. C'était José, qui me regardait, il était dans l'obscurité et j'ai mis un petit moment à le repérer. Ça a été vraiment une vision, c'était déjà une photographie. J'ai demandé au fermier, le fils de la dame qui venait de décéder, si je pouvais venir photographier ce taureau. J'ai rapidement fait le lien avec le taureau que j'avais vu dans un champ près de chez la logopède que j'allais voir quand j'étais enfant. Mon père me l'avait montré en disant "regarde, c'est un taureau". Quand j'ai appris que José allait partir à l'abattoir, j'ai décidé de faire un film. Je voulais le suivre jusqu'à la mort mais ça n'a pas été possible, trop compliqué. Quand je l'ai photographié c'était très fort, j'ai eu l'impression qu'on travaillait ensemble, un lien s'était établi. Cette horizontalité me paraît très évidente, le fait que chaque être a tout un monde en lui, auquel on n'a peut-être pas accès, mais qui est tout aussi intelligent et fait de conscience que celui des êtres humains.

Chantal Maes dédie à son amie
l'historienne de l'art Anne Wauters (1958-2021)
cette exposition qui sans elle n'aurait peut-être pas vu le jour.

Biographies

Née à Watermael-Boitsfort le 1^{er} septembre 1965, **Chantal Maes** vit et travaille à Bruxelles.

Diplômée en 1989 de l'École Nationale Supérieure des Arts Visuels de la Cambre, elle a étudié pendant trois ans avec Gilbert Fastenaekens, chef d'atelier de l'option Photographie. C'est dans ce cadre qu'en 1988 a eu lieu une première rencontre avec Jean-François Chevrier, venu donner une conférence.

Depuis 2003, elle est professeure de photographie à l'Académie royale des Beaux-Arts, école supérieure des arts de Bruxelles.

Expositions individuelles

Librairie Quartiers Latins, Bruxelles (2016) ; Vox, Centre pour L'image Contemporaine, Montréal (2010) ; Espace photographique Contretype, Bruxelles (2008) ; La Raffinerie, Bruxelles (2005) ; Cultuurcentrum De Doos, Hasselt (2004) ; Galerie Art Concern, Kortrijk (2003) ; Musée de la Photographie, Charleroi (2001) ; FoMu, Antwerp (1999).

Collections

Musée de la Photographie de Charleroi ; FotoMuseum d'Antwerpen ; MAC's au Grand-Hornu ; Musée d'Ixelles ; Banque Brussels Lambert ; Banque Nationale de Belgique ; Bibliothèque nationale de France.

Textes

- Nadine Plateau, "Chantal Maes ou le chaos des passions vives", *Flux News*, n° 98, décembre 2025.
- Daniel Desmedt, "L'apparence comme résistance au temps : *Inward Whispers*. Entretien avec Chantal Maes", dans *Le Labyrinthe des apparences*, Bruxelles, Éditions Complexe / Université de Bruxelles, 2000.
- Benoît Dusart, « Puisque bafouillent aussi les astres », *L'Art même*, n° 98, janvier 2026.

Historien de l'art, critique d'art, **Jean-François Chevrier** a enseigné à l'École nationale supérieure des beaux-arts de Paris de 1988 à 2019. Fondateur et rédacteur en chef de la revue *Photographies* (1982-1985), conseiller général pour la documenta X (1997), il est commissaire d'expositions indépendant depuis 1988 : *Une autre objectivité* (1989), *Photo-Kunst* (1989-1990), *Walker Evans & Dan Graham* (1992), *Des territoires* (2001)... Entre 2010 et 2015, les Éditions L'Arachnéen ont publié une suite de sept livres, comprenant *Entre les beaux-arts et les médias. Photographie et art moderne* ; *L'Hallucination artistique. De William Blake à Sigmar Polke* ; *Œuvre et activité. La question de l'art*.

Après des études d'histoire de l'art et diverses expériences dans les domaines de l'art, de l'édition et de l'architecture, **Élia Pijollet** collabore avec Jean-François Chevrier depuis 2002.

Ensemble, ils ont réalisé de nombreuses expositions accompagnées de livres-catalogues, dont : *L'Action restreinte. L'art moderne selon Mallarmé*, MACBA, Barcelone/Nantes, 2004-2005 ; *Formes biographiques*, Madrid/Nîmes, 2013-2015 ; *Agir, contempler*, exposition inaugurale du musée Unterlinden, Colmar, 2016 ; *John Coplans – La vie des formes*, Paris/Cherbourg, 2021 ; *L'Adresse au paysage. Figures de la montagne, de Jean-Antoine Linck à Marianne Werefkin*, Chambéry, 2023 ; *Jeff Wall. Cuentos posibles / Possible Tales*, Barcelone, 2024. Deux ouvrages témoignent d'échanges au long cours : *Jeff Wall*, Hazan, 2006, 2013 ; *De Bâle/From Basel/Aus Basel*. Herzog & de Meuron, Birkhäuser, 2016.

“[...] bafouillons puisque la vie bafouille bégaye à voir triple du premier jet puisque notre cœur bat la campagne souvent bat la syntaxe toujours puisque toutes nos mains battent le ventre du plein d'une fouaillerie habitent le vide dansons par nos titubements mêmes dans la boîte de nuit blanche d'écume présente ou de papier désert bafouillons puisque bafouillent aussi les astres et les stars les Gloria qui sont du café où s'enfonce l'alcool de mille et une poussières d'origine de rivière de terre mienne pour sienne de feu qui vivre lié libre”

Fin du texte de Christian Dotremont (1922-1979) lu par Chantal Maes dans la vidéo *Take a look from the inside. Lecture poétique : Christian Dotremont, “...qu'il nous arrive de bafouiller”* (1972), 2004.



Duvel

rtbf
MUSIQ3

rtbf
La 1ère

SONUMA
LES ARCHIVES AUDIOVISUELLES