

## The Well Lived Life

Entretien avec John Van Oers

**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 habite et qui les rend extrêmement vivantes, très présentes dans l'espace – tout l'inverse des maquettes d'architectes, selon 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. Aussi, quelles ont été les étapes qui t'ont mené à développer cet univers de formes si singulier ?

**John Van Oers** : Pour répondre à ta question, je dois faire un retour dans le temps. Lorsque j'ai obtenu mon diplôme de sculpteur en 1990, la figure humaine était l'une de mes principales sources d'inspiration. J'étais fasciné par tous les aspects de l'anatomie humaine mais, petit à petit, je me suis lassé, je ne prenais plus plaisir à réaliser tous ces modèles et ces portraits.

**François de Coninck** : Pourquoi donc ?

**John Van Oers** : Je pense qu'à travers l'image d'un portrait ou d'un modèle, je ne parvenais plus à raconter une histoire. Cela devenait trop anecdotique, mon travail manquait de profondeur ou de mystère. En outre, je me suis surpris à me répéter... Il était donc temps de tirer la sonnette d'alarme et de me remettre en question.

**François de Coninck** : Et quelle forme cela a-t-il pris ?

**John Van Oers** : Pendant cette période de doute, j'ai reçu un appel téléphonique de Raf Wathion, un ami que j'ai rencontré durant mes humanités artistiques et qui avait trouvé du travail comme animateur/réalisateur chez *Kladaradatsch*, une jeune maison de production à Bruxelles. Nous sommes au début des années 1990 : c'est une époque où le paysage audiovisuel a connu un tournant

avec l'apparition de chaînes commerciales comme VTM et VT4. Il m'a demandé si je n'avais pas envie de réaliser le décor du générique d'une nouvelle émission de télévision de Bart Peters, intitulée *De Droomfabriek*. J'ai dit oui et avant même de m'en rendre compte, j'étais décorateur pour toutes sortes de génériques et de publicités, pour lesquels je fabriquais les accessoires les plus étranges. Ce fut une période agréable et instructive mais, progressivement, les missions sont devenues non seulement plus importantes mais aussi plus ennuyeuses, moins artistiques – et, surtout, beaucoup plus stressantes. Au milieu des années 1990, j'ai commencé à enseigner à l'Académie d'Arendonk et j'ai cessé de travailler pour la télévision.

**François de Coninck** : Tu construisais donc des décors à grande échelle, pour la télévision ?

**John Van Oers** : Au départ, il s'agissait surtout de petits décors pour toutes sortes de films d'animation. Au fil du temps, des décors grandeur nature ont été ajoutés mais la plupart sont restés des modèles réduits. Après cette aventure télévisuelle, j'ai voulu me recentrer sur ma propre pratique mais un jour, autour d'un bon verre, mon bon ami, mon « âme sœur » Peter Boelens a eu l'idée de créer une compagnie de théâtre appelée *Bad van Marie*. Il avait écrit un monologue et la représentation devait avoir lieu au rez-de-chaussée de sa maison pour environ 50 spectateurs. Il m'a demandé si je voulais concevoir le décor de sa première pièce. Je n'avais jamais travaillé pour un théâtre auparavant et, une nouvelle fois, cela m'a paru constituer un défi intéressant ! En un rien de temps, *Bad van Marie* est devenu une compagnie professionnelle et, en plus d'être le scénographe, j'étais également le photographe attitré, le graphiste et un membre du conseil d'administration de cette bande super cool. Ce fut donc une autre période très agréable, passionnante et instructive. J'ai ainsi réalisé une maquette entièrement élaborée à partir d'un village bulgare pour la performance *Vasio-Levsky*. Cette maquette devait être démontable ; son élaboration était en partie abstraite, en partie réaliste et tout était minutieusement élaboré. Très cool à faire !

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

**John Van Oers** : Non, c'est encore un peu plus tard. Suite à la réalisation du modèle *Vasio-Levsky*, on m'a demandé de réaliser une maquette pour une exposition intitulée *KunstWerkStede De Coene* à Courtrai. Il s'agissait de reproduire les 28 pavillons construits par les frères De Coene pour l'Exposition universelle de 1958 à Bruxelles. En raison de la taille et de la difficulté de cette commande, j'ai fait appel à l'architecte d'intérieur Fien Van Elzen. Et le résultat, tout comme notre collaboration, ont été fantastiques ! Nous avons donc continué à travailler ensemble pendant plusieurs années et, si je peux me permettre de le dire, nous avons réalisé des modèles incroyables pour différents musées et expositions. Certains d'entre eux peuvent encore être vus aujourd'hui à l'Atomium de Bruxelles. Mais ce qui est intéressant dans toute cette histoire, c'est que j'étais constamment en train de prendre des photos des étapes du making off. Concrètement, en fait, tu prépares et organises un kit soigneusement élaboré avant de tout assembler. Une fois assemblé, le modèle réduit est terminé – ni plus ni moins. Alors que le kit de construction et toutes les préparations relèvent souvent de l'art pur. Seulement, voilà : je n'avais pas encore trouvé la bonne façon d'utiliser tout ce potentiel dans ma propre pratique artistique. Jusqu'à ce jour où, soudain, un

de mes meilleurs amis se retrouve dans un divorce conflictuel typique. Un peu plus tard, c'était le tour de ma chère sœur. Tous deux correspondent parfaitement au cliché du Belge qui cherche le bonheur ultime sous la forme d'une maison à soi. Mais une fois que la jolie maison et son jardin sont prêts, l'amour se révèle être éteint et ils préfèrent encore se tordre le cou... La seule chose positive, dans toute cette misère, c'est le fait que, soudain, j'ai eu une révélation : toutes ces photos de making off que j'avais prises, au fil des ans, de chantiers miniatures, d'entrepôts et de fragments d'architecture constituaient une métaphore parfaite de ce qui se jouait pour ma sœur et mon bon copain ! Leur monde, leur maison, leur bonheur se sont effondrés comme un château de cartes. L'idée de déconstruire, de démanteler l'architecture et de fragmenter ce qui aurait pu constituer un bel ensemble est donc née à ce moment-là !

(PHOTO ?)

J'ai donc demandé à mon ami si je pouvais utiliser sa maison comme modèle pour créer une nouvelle œuvre d'art et j'ai réalisé mon premier *Urban Landscape*. C'était une sorte de maison pop-up : j'ai fragmenté sa maison en éléments séparés, assemblables – comme les petites maquettes préparatoires que je réalisais – mais je ne les ai jamais assemblés. Le résultat s'est intitulé *A Separation* : une installation qui emplit l'espace, construite à partir de fragments de sa maison – en ce compris le vivier, la cave et le grenier. Je n'ai jamais montré la maison dans son intégralité mais toujours fragmentée, ce qui la rend plus suggestive et universelle. Et puis, de fait, dès le départ, je ne voulais pas que le spectateur sache de quelle maison il s'agissait.

**François de Coninck** : Ce premier *Urban Landscape*, inspiré de la maison de ton ami, t'a-t-il donné envie de poursuivre la série, notamment en travaillant autour de ta maison familiale ?

**John Van Oers** : La série sur la maison de mon enfance est née quand je venais de dépasser la quarantaine. Je voulais rendre hommage à ma mère défunte. Elle avait 48 ans lorsqu'elle nous a été enlevée après une longue maladie – nous, c'est ma petite sœur, mon frère aîné, moi-même et mon père. J'avais 28 ans à l'époque et je vivais alors sur un nuage. On ne roulait pas sur l'or mais je ne l'ai jamais remarqué car le nid familial était si chaleureux et aimant. Mon père était ouvrier d'usine – il a d'abord travaillé « au front », dans la mine de charbon, puis comme soudeur dans les aciéries. Un travailleur acharné, au cœur d'or, qui fut amoureux de sa princesse jusqu'à la fin. Il aurait donné sa vie pour elle. Lorsqu'un si beau conte de fées s'effondre, cela fait mal au cœur. Pour la première fois de ma vie, je fus bouleversé et extrêmement en colère contre ce monde injuste. Quand j'ai moi-même approché les 48 ans, cela m'a fait réfléchir. J'ai pris une chaise dans mon atelier, je me suis assis et j'ai commencé à me poser, à haute voix, des questions existentielles difficiles : « Qu'est-ce que tu fous ? N'es-tu pas en train de faire trop d'un peu de tout ? Pour qui et pourquoi ? E qu'en est-il de ton propre travail ? Qu'est-ce que tu aimes faire le plus ? Es-tu heureux ? » Je devais répondre à de nombreuses interrogations et j'ai senti le besoin de remanier radicalement ma vie. J'ai pris mon téléphone et j'ai appelé Fien et Peter, entre autres. Je leur ai dit : « Je vous aime, c'était un bonheur de travailler ensemble et nous avons fait de grandes choses, mais j'arrête tout et je vais me concentrer entièrement sur ma propre pratique artistique ». Ce fut une décision difficile mais c'est la meilleure que j'aie pu prendre – je n'ai jamais cessé d'améliorer mon travail depuis lors.

**François de Coninck** : C'est à ce moment-là que tu entreprends ce travail autour de la maison familiale ?

**John Van Oers** : Oui. En réfléchissant au fait que l'architecture peut être une métaphore des interactions humaines et que je voulais rendre hommage à ma mère, j'ai eu l'idée de réaliser une petite maquette de la maison dans laquelle j'ai grandi, comme point de départ – et je me suis dit : « on verra bien où cela me mènera ! » J'ai appelé mon père et après une demi-heure au téléphone, je connaissais toutes les dimensions de la maison. Elle est un modèle-type, simple et rectangulaire, toute de plain-pied avec un toit à pignon et un petit sous-sol. Pas exactement un joyau architectural mais construite par mon père de ses propres mains ! J'ai fait une première petite version en carton mais j'ai vite pensé que certaines dimensions n'étaient pas correctes. Selon les mesures données par mon père, par exemple, la chambre que j'occupais avec mon frère ne faisait que 3 mètres sur 4 ! Or elle contenait deux lits et un bureau double – que j'ai assemblé moi-même. Il y avait même deux vélos neufs à côté des lits, que nous avons un jour reçus à Saint-Nicolas. J'ai donc rappelé mon père, qui a ressorti son mètre à ruban... et ses mesures se sont avérées correctes ! Quand j'y dormais à l'époque, jamais je n'ai ressenti que cette chambre était petite : elle était, pour moi, plutôt douillette et confortable. Mais apparemment, les souvenirs ne sont qu'une interprétation de la réalité. Peut-être le cerveau déguise-il le passé pour que tout semble meilleur et que les souvenirs désagréables deviennent plus supportables ? Quoi qu'il en soit, ce fut un bonheur de fabriquer cette petite maison en carton et de repenser à mon enfance de conte de fées, dans le magnifique Limbourg. Je me suis plongé avec bonheur dans la nostalgie et la mélancolie – quel délice ! Mais quand j'ai terminé cette première petite maison en carton, cela ressemblait encore trop à une simple maquette... Alors j'ai continué, j'ai fait les lits et les matelas : celui de ma sœur, puis ceux de ma mère et de mon père. Et puis j'ai retiré le matelas de ma mère – et là je me suis dit : voilà mon hommage à ma mère. 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. Mais donc, effectivement, c'est bien durant cette période que le caractère autobiographique de mon travail a commencé à prendre le dessus. (PHOTO ?)

**François de Coninck** : Et tu abandonnes alors la figure humaine ?

**John Van Oers** : C'est en effet la période où la figuration, au sens littéral, a disparu dans mon travail. La peinture typique du jeune gitan avec la larme à l'œil a fait place à une maison en ruine. La figure humaine apparaît cependant parfois dans mon travail, mais dans une interprétation plus abstraite. Il n'y a pas longtemps, par exemple, j'ai fait un autoportrait. L'œuvre est composée de plusieurs barres de fer basées sur ma taille et sur la hauteur de ma hanche et de mon genou. Les distances horizontales entre la hanche et le genou sont basées sur les dimensions de ma main et de mon pied. Tout en haut, il y a un morceau de ruban adhésif sur lequel est inscrit « 1,83 » – ma taille et le titre de l'œuvre. Cet autoportrait faisait partie autrefois d'un *Urban Landscape* remplissant tout l'espace d'exposition mais, en raison du haut degré d'abstraction de cette sculpture, personne ne s'est rendu compte que je faisais moi-même partie de l'installation. J'ai pris la forme d'une antenne ou d'un mât de transmission. Selon le même principe, j'ai également réalisé une abstraction de

Thaïs, ma femme. Une fois, dans une exposition – à la galerie *De Wael 15* – j'ai montré une série d'œuvres autobiographiques, exposées dans l'ordre chronologique contre un mur de 12 mètres de long. Les deux structures métalliques brillaient à hauteur de l'année de notre mariage.

(PHOTO ?)

**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** : C'est un beau compliment, dont je te remercie. Presque tout ce que je rencontre, expérimente ou ai expérimenté, ce que je lis, entends, ressens et vois est potentiellement utilisable dans une œuvre. L'inconvénient, c'est que mes archives – des coupures de presse, des écrits, des photos et des dessins – ne cessent de croître et de s'accumuler. Sans parler de mes archives personnelles, autobiographiques ! Le tout est de pouvoir sélectionner. On peut comparer cela à un sablier : si on hache toutes les histoires et tous les événements potentiellement utiles dans ce monde fou, au sommet du sablier, tout doit ensuite passer par cette pièce de verre très étroite au milieu. Eh bien, cette petite couloir étroit, c'est mon cerveau. Ce n'est pas une tâche simple, mais ce qui passe à travers vaut la peine d'être travaillé.

**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 à l'avance. J'ai une série d'histoires en moi, des choses vécues ou pensées auxquelles je veux donner une forme. 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*. Cela dit, il y a toujours une différence entre le concept et son exécution. Dans ma « chambre haute », une idée peut être tout à fait prête mais la mise en pratique d'une pensée peut parfois être assez frustrante et donner à réfléchir. C'est la raison pour laquelle je couche presque toujours mes idées sur papier, d'abord. La liberté dont je dispose en dessinant est inestimable : tout est permis et rien n'est soumis à la technicité, à la gravité, à l'échelle ou au choix du matériau.

**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 ou l'histoire 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 ? As-tu un matériau ou une technique de prédilection ?

**John Van Oers** : Comme tu le soulignes, tous les matériaux ne conviennent pas à toutes les idées – et vice versa. Le concept, la taille et la forme déterminent généralement le choix du matériau. Par exemple, la sculpture 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... D'autre part, il m'arrive de partir d'un objet trouvé sur lequel je travaille ensuite : dans ce cas, l'objet détermine la suite du parcours, tant au niveau du contenu que de la forme. Mais en aucun cas il n'y a de hiérarchie ou de préférence : un morceau de ruban, une planche, de l'argile, du fil de fer, de la pierre, du bronze... tout est précieux et d'égale importance. Tant qu'il y a de l'amour pour le matériau, tout peut être pris en considération. Le plus important pour moi est qu'il y ait un mariage entre la forme, le contenu, la beauté et le matériau choisi. Si je veux raconter une petite histoire subtile, le fil de fer sera sans doute 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 aussi 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 par le titre que je donne à l'œuvre. À l'inverse, quand une œuvre risque d'être trop figurative ou trop lisible, le titre peut me servir à brouiller les pistes ! Quoi qu'il en soit, j'aime alterner les matériaux : il m'est difficile de me concentrer sur une seule chose toute la journée, ce qui signifie que mon atelier est constamment peuplé de projets inachevés. Il m'arrive souvent de ne pas être satisfait d'un travail – alors je le mets de côté et je caresse l'espoir qu'il puisse s'avérer utile par la suite. Ou bien je présente un travail raté à Erika, ma machine à scier. En fait, mon atelier est un terrain de jeu dans lequel je construis, mais aussi déconstruis ou assemble. La coïncidence, le doute et la chance jouent ici un rôle-clé. Il m'arrive de soupirer et de jurer mais lorsque les choses coïncident, c'est aussi un lieu de bonheur et de plaisir intense.

**François de Coninck** : Tu viens de parler des titres que tu donnes à tes sculptures et je voudrais t'entendre à ce sujet, car la question du titre 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 Ladder...*), 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 :** C'est drôle que tu m'en parles car, lorsque j'ai obtenu mon diplôme, je croyais fermement qu'une œuvre d'art devait parler d'elle-même et n'avait absolument pas besoin de titre. Aujourd'hui, je pense exactement le contraire et un mot ou une phrase peut donner l'impulsion à un nouveau travail. Il y a aussi des mots qui sont apparus, littéralement, dans mon travail – par exemple, dans les petites œuvres en fil de fer, il y a des mots. Plus encore, il m'arrive parfois de créer un mot autonome sous la forme d'un panneau d'affichage. Ici et là, le mot fait l'œuvre, le mot est l'œuvre. Le rapport aux mots m'est donc devenu presque indispensable. Réaliser une œuvre sans lui donner de titre, cela m'est de plus en plus en plus difficile. (PHOTO ?)

Le choix du titre, du mot ou de l'abréviation dépend de la forme et du contenu. Comme je me considère plutôt comme un raconteur d'histoires, je dois faire attention à ne pas trop en dire, à ne pas trop révéler. Je préfère laisser la clé de lecture dans la petite boîte. Si une œuvre d'art devient trop lisible ou transparente et qu'il n'y a pas de place pour l'interprétation, je me lasse rapidement. Il arrive cependant qu'une telle abstraction se produise dans une œuvre et qu'une clarification soit nécessaire. L'inverse est également possible, bien sûr : lorsqu'une image devient trop univoque, j'aime tromper le spectateur en donnant à l'œuvre un titre mystérieux, absurde ou très sérieux. Parfois, le titre ne vient pas de moi – il m'est « donné », au hasard d'une rencontre. Je pense à la série de piscines que j'ai réalisée, intitulée *The Well Lived Life*. Il y a environ 20 ans, la créatrice de mode anversoise Maureen De Clercq a lancé sa propre ligne de vêtements. Elle m'a demandé si j'étais intéressé par la réalisation de quelques œuvres pour son showroom. Les œuvres devaient entrer en interaction avec le thème qu'elle avait choisi, *The Well Lived Life*. C'était pour moi un titre très intrigant et très beau, sur lequel j'avais vraiment envie de travailler. J'ai commencé à réfléchir et je me suis dit : quand tu as bien vécu, et donc bien gagné ta vie, ce que tu veux, typiquement, c'est avoir une piscine ! Avoir une piscine, socialement ça veut dire qu'on a réussi sa vie. J'ai donc commencé à faire une première piscine et j'ai cherché des modèles. C'est très beau, une piscine, surtout quand c'est vide – ça a quelque chose d'une gloire fanée... Bref : il en a résulté une collaboration d'un an !

**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 :** Non. Et parfois, la recherche d'un titre ne commence que lorsqu'une œuvre est terminée. Il s'agit toujours d'une interaction entre les deux. 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. 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 entendues dans les chansons que j'écoute, 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.

**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** : Ma grande angoisse, c'est l'absence d'équivocité, j'ai peur de dévoiler la fin du livre. La nature narrative de mes sujets appellent l'abstraction et la stylisation des formes, de telle sorte qu'elles soient moins révélatrices, qu'elles soulèvent des questions. Pour semer la confusion, j'ajoute parfois des éléments – mais le principe du *less is more* reste de rigueur. Mes conversations mentales et mes secrets sont constamment présents, en filigrane de mes œuvres. J'essaie 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... En général, je dirais que plus le contenu d'une œuvre est personnellement important pour moi, plus je vais l'éclairer par le titre – plus je veux rendre l'œuvre lisible, en somme. Je donne alors un peu plus d'éléments pour que le spectateur puisse plus facilement accéder au sens de l'œuvre. Si le contenu est plus léger, alors je le taquine davantage. Mais ce que j'essaie surtout d'obtenir comme effet, c'est que le spectateur fasse le calme à l'intérieur de lui. Nous vivons dans un monde fou, obsédé par la croissance économique, dans lequel tout doit être plus rapide, plus grand et plus important. Si, en créant une œuvre d'art, je peux apporter un peu de paix et d'émotion, je suis la personne la plus heureuse du monde. Il n'est pas nécessaire d'en faire plus. Ce faisant, l'œuvre est peut-être plus universelle et plus suggestive – elle libère ainsi un espace pour l'identification et l'interprétation.

**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** : J'ai fait quelques tentatives pour infiltrer ce sujet dans mon travail, mais elles ont échoué à chaque fois ! Je pense savoir pourquoi : la pêche à la mouche, cela m'est trop précieux. C'est le seul moyen de reposer mon cerveau. Faire de l'art exige une concentration absolue et ma matière grise est constamment sous pression. 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. Que ce soit à vélo, en voiture, en écoutant de la musique ou en lisant un journal, je suis constamment à la recherche d'idées potentielles qui peuvent servir mon travail. Bref, je suis toujours en train de réfléchir à l'art – *It's a never ending thing*... sauf quand je pêche à la mouche ! Quand je suis dans la nature, je me déconnecte vraiment. Partout ailleurs, je ne peux pas

m'empêcher de penser à mon travail : il faut donc que j'appuie de temps en temps sur le bouton « pause ». La pêche à la mouche, c'est ce bouton. Il faut pouvoir lâcher prise, parfois. Je pense donc qu'il est préférable que je ne mélange pas ces deux mondes...

(PHOTO ?)

Borgerhout, le 7 juin 2022