

Deux salles latérales présentent une sélection d'œuvres des débuts de Jacqueline de Jong. L'artiste réalise alors des tableaux abstraits dont les gestes énergiques organisent une matière picturale dense. Ces tableaux des années 1961 à 1964 témoignent de l'influence initiale du groupe d'artistes Cobra, dont de Jong est proche, notamment par sa relation avec le peintre danois Asger Jorn, qui en fut un des membres fondateurs. Les deux tableaux *Playboy No. 1* et *Autofresser (Playboy No. 2)* [Mangeur de voitures] reviennent en Belgique depuis leur présentation en 1964 au Musée des Beaux-Arts de Verviers, à l'occasion de la première exposition en Belgique de l'artiste, qui n'a alors que 25 ans. Ils font partie de la première véritable série de de Jong, constituée de peintures dites « accidentelles », dans lesquelles des figures monstrueuses pullulent autour d'accidents dans un télescopage de corps et de véhicules. Les *Playboys* sont emblématiques et rappellent, par leur gestuelle mêlant érotisme et violence, l'art brut. *Celle qui préfère les voitures* rejoue

le trope du plaisir féminin tiré de la puissance machinale, sorte de contrepoint à la vision masculine du progrès de la technique ou de la recherche de vitesse par les futuristes italiens des années 1910. Jacqueline de Jong entame à la même période la série des peintures de « suicides ». Dans ces représentations exubérantes, les corps sont une nouvelle fois balancés aux quatre coins de la surface. *Qu'il a mauvaise mine*, de 1965, met le spectateur face au combat macabre entre une figure féminine aux cheveux roux (l'artiste elle-même ?) et une créature squelettique aux yeux injectés de sang. Une bataille de la vie contre la mort qui passe par l'exaltation des passions, une célébration de l'énergie primitive. Dans le tableau *Ils ne savent pas ce qu'ils veulent*, les figures se bousculent, s'écharpent et s'agrippent, provoquant des permutations de corps qui soulignent l'intérêt de l'artiste pour les déformations et transformations, qu'elle développera au fil de sa pratique.

Réalisées pendant la deuxième moitié des années 1960, les peintures à l'acrylique des cosmonautes marquent le passage à une figuration moins expressive et un intérêt pour les questions sociétales et l'actualité de son époque. Dans *Privat property of a space-technician (sic)* [Propriété privée d'un technicien de l'espace] et *Tournevieux Cosmonautique*, les compositions sont spatialement éclatées et les corps s'entremêlent avec la légèreté que permet l'apesanteur. La palette devient plus claire et prend les accents optimistes du Pop. De Jong tisse des liens entre conquête spatiale et conquête des corps. *Mr. & Miss Stake on Bank Holyday (sic)* [Mr et Mme Stake en congé] et *The most marvellous days of playing Fools* [Les jours les plus merveilleux des Imbéciles] laissent ainsi apercevoir la force libidinale qui sous-tend l'héroïsme de la course aux étoiles, apogée de la compétition scientifique qui oppose alors les États-Unis à l'Union Soviétique. *Grietjes ontstoken tandvlees* [Gencive enflammée de Grietje]

insiste plus précisément sur cette relation entre les pulsions érotiques et la brutalité de leur satisfaction : les figures, sans pouvoir distinguer le masculin du féminin, s'engloutissent dans une danse frénétique, rappelant qu'en même temps qu'elle met un pied sur la lune, la société occidentale renégocie son rapport à la sexualité et au désir. Monstruosité et agressivité vont de pair avec les pulsions érotiques, comme en témoigne *Le Salo et les Salopards*. Plutôt que de les cacher, ce paravent expose les figures monstrueuses, laissant leur vitalité s'exprimer, et renvoie le spectateur à ses projections libidinales et violentes grâce au miroir. Sortes de météorites Pop, les *Objects* investiguent quant à eux les potentialités de la peinture sur des objets topologiques qui semblent se déformer selon le point de vue, réfutant toute identité claire au profit de permutations corporelles constantes.

Les tableaux de la *Série noire* tirent leur origine de la collection éponyme de livres de poche lancée par Marcel Duhamel en 1948, paradoxalement sans image de couverture. En reprenant les titres de certains de ces romans policiers, comme *Matt Helm sans guitare* ou *L'âne du Liban*, Jacqueline de Jong crée des sortes d'illustrations librement composées où la violence et la mort apparaissent avec un réalisme grotesque. Cette appropriation de codes trouve son origine dans les idées situationnistes qui critiquent les médias de masse pour favoriser une stratégie de détournement et de la parodie.

L'expérimentation narrative se retrouve dans toute la série, notamment à travers des procédés de montage d'éléments disparates. Dans *Prof. Althusser en étranglant Mme Nina K* l'artiste crée ainsi une scène fictive à partir de deux événements réels : le meurtre de la sociologue Hélène Rytman par son mari, le philosophe marxiste Louis Althusser, et celui de Nina Kandinsky, veuve du peintre russe, victime de voleurs de bijoux dans son chalet suisse. D'autres œuvres recourent à des procédés de construction proches du montage cinématographique, comme *Gardez vous à gauche*, où la présence de ce qui

semble être un détective photographiant le meurtrier au moment même de son méfait produit un effet d'étrangeté. Dans *Rhapsodie en russe*, la meurtrière, dont la chevelure rappelle celle de l'artiste, observe stoïquement sa victime dont le sang commence à couler. Face au calme relatif de la scène, dont la force tragique est intensifiée par les contrastes chromatiques violents, le spectateur devient un complice par défaut. Les tropes visuels des romans policiers sont ainsi rejoués dans un réalisme aux connotations humoristiques, insistant sur les clichés associés, comme les fédoras coiffant les têtes des détectives en

imperméable beige ou les femmes fatales rousses. Dans la *Série noire*, le spectateur est renvoyé à ses propres pulsions voyeuristes, qui réinscrivent la violence et la folie comme des forces inaliénables de la nature humaine, tout en soumettant le langage pictural à des détournements burlesques.

En 1976, Jacqueline de Jong entame une nouvelle série inspirée par le billard français. Dans *Le carambole inspiré par un burin de J. Minne*, la table est étirée dans une perspective qui pourrait sembler maladroite, comme aspirée par le personnage qui doit s'étendre de tout son long pour réussir son coup. Pour fixer la représentation sur le motif abstrait de la table de jeu vert vif, les personnages disparaissent, comme dans la composition géométrique *Mysterie*. Le mouvement reste au centre des préoccupations : les boules de billard roulent et s'entrechoquent, les corps se déplacent autour de la table pour trouver la meilleure position et réaliser le coup gagnant. Tous ces aspects rappellent l'intérêt « topologique » de Jacqueline de Jong, son attention sur la déformation des objets dans l'espace et le temps, que l'on retrouve sous une nouvelle forme dans la

peinture *Elvis (3 generations)*, qui conjugue trois images du chanteur à des époques différentes en une seule représentation, sorte de chimère culturelle du rock'n'roll des années 1950, éliminant la distinction entre culture populaire et beaux-arts. Le gros plan cinématographique de *Beginner's Luck* [Chance du débutant] insiste sur les outils mis à disposition du joueur de billard et sur leurs consonances érotiques : la queue, le baiser, le lit de la table, le coup, tout en soulignant le regard féminin de l'artiste en opposition à la vue culturelle dominante du « male gaze ». La série des *Queue*, représentation en polyptique de queues de billard à la verticale, réaffirme ces intérêts sous une forme plus abstraite. Leur verticalité se dresse fièrement en toute autonomie, témoignage à la fois érotique et ironique de la force sexuelle masculine.

La dernière salle rassemble différentes productions qui illustrent un rapport constamment renouvelé à l'image et à sa diffusion. Ici se confrontent des travaux picturaux et graphiques du début de la carrière de l'artiste à des œuvres récentes. La série des *TV Drawings* [Dessins TV] du milieu des années 1960, composée de fragments collés d'une intense vivacité picturale, recrée les effets du mouvement à l'écran. Les peintures-valises relatent par le langage écrit et la peinture la vie de de Jong au début des années 1970. Privée de son appartement parisien dans lequel elle vivait et travaillait jusqu'alors, de Jong invente ces tableaux-en-valise, manifestations de désirs d'ailleurs autant que récits de son monde intérieur.

Les posters réalisés par Jacqueline de Jong pour les manifestations de mai 68 illustrent plus directement son engagement vis-à-vis des forces révolutionnaires culturelles et socio-politiques de l'époque. Dans les vitrines, une sélection de publications témoigne de sa pratique de l'autoédition, dont l'exemple le plus connu est le journal *The Situationist Times*, créé en 1962 par de Jong comme une version anglaise et illustrée de *l'Internationale Situationniste*, dont elle s'est rapidement détachée. Les *Potato Blues* [Blues de patate] récentes prolongent sa fascination pour les formes rhizomatiques et les structures non-hiérarchiques qu'elle observe désormais sur les pommes de terre germées cultivées dans sa maison en France.

L'artiste continue de poser un regard sur son environnement immédiat et sur l'actualité socio-politique. Réalisé en plein confinement, *Tureluurs* évoque l'isolement et la confusion psychologique à l'ère de la pandémie. Enfin, *The Ultimate Kiss*, tableau qui donne son nom à la rétrospective, montre la langue rouge du baiser qui injecte la vie dans un corps squelettique, comme une dernière métaphore de l'énergie de l'art et de sa capacité à la transformation.

