



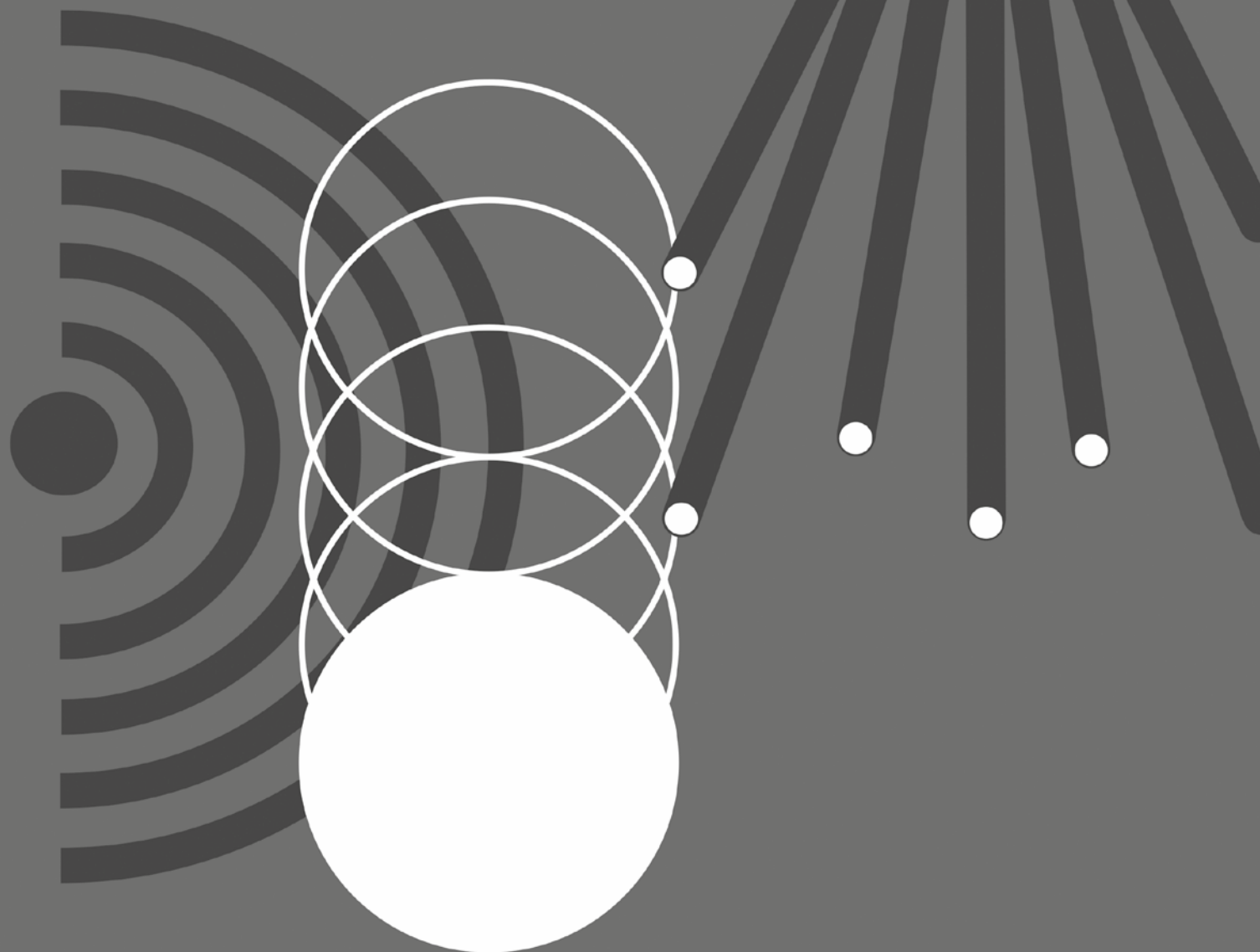
Vous êtes artiste, commissaire  
d'exposition, critique d'art,  
représentant d'une association,  
d'un établissement public ou privé,  
d'une collectivité, votre entreprise  
est impliquée dans les arts visuels... ?

# Adhérez à devenir.art

réseau des arts visuels  
en Centre-Val de Loire

Infos et formulaires : <http://devenir.art>

avec le soutien de la DRAC et de la Région Centre-Val de Loire





LAURA

2017

## SOMMAIRE

### Textes

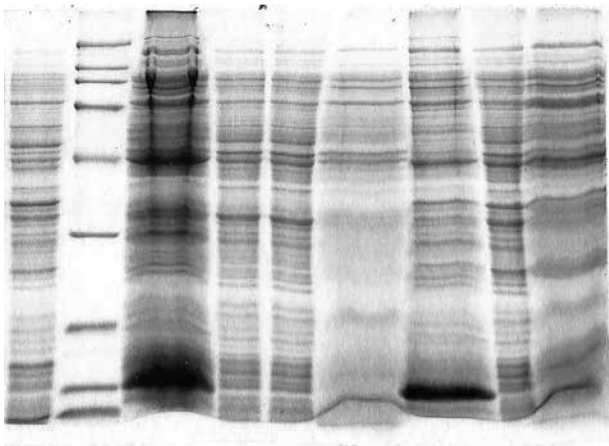
Jérôme Diacre \_ Entretien avec Chloé Jeanne \_ pages 4-7  
Laure Jaumouillé \_ *La vie des Plantes* \_ pages 8-13  
Elise Girardot \_ *Le flot de la peinture* \_ Alice Hauret-Labarthe / Coline Gaulot / Simon Rayssac \_ pages 14-17  
Jérôme Diacre \_ Elsa Leroy, *Supernova* \_ pages 18-21  
Mathieu Richard \_ Maxime Thoreau, **CONCRETEMENT** \_ pages 24-29  
David Bernagout \_ *Jean Riant, un militant du cinéma sauvage* \_ pages 34-39  
Nadia Chevalérias - Entretien avec Emmanuel Eggermont \_ pages 40-43

### Visuels

### Couverture

Régis Perray,  
*Petite fleur de l'Apocalypse*, musée des Beaux-Arts de Rennes, du 05/05/18 au 30/09/18, Atelier D'Offard, Tours

Chloé Jeanne - pages 4, 5, 7  
Chris Marker, *La Jetée* \_ page 6  
Liliana Motta \_ pages 8, 11  
Henrik Håkansson \_ page 12  
Alice Hauret-Labarthe \_ page 15  
Coline Gaulot \_ page 16  
Simon Rayssac \_ page 17  
Elsa Leroy \_ pages 18, 21, poster  
Jonathan Bablon \_ pages 22-23  
Maxime Thoreau \_ pages 24-29  
Vincent Mauger \_ pages 30-33  
Jean Riant \_ pages 35-39  
Emmanuel Eggermont \_ page 40

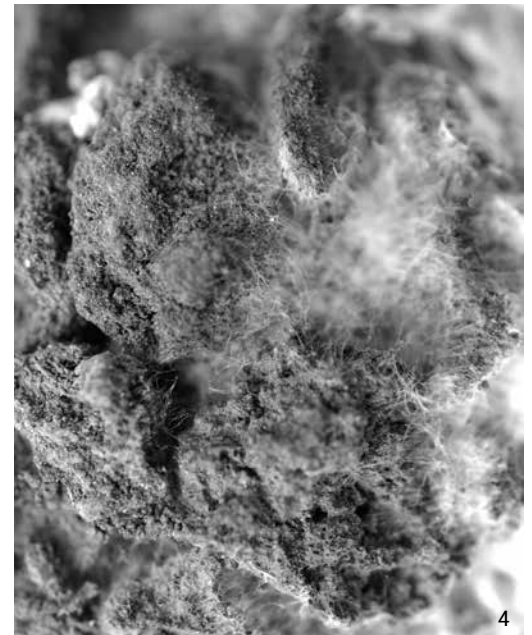


2 Septembre 04

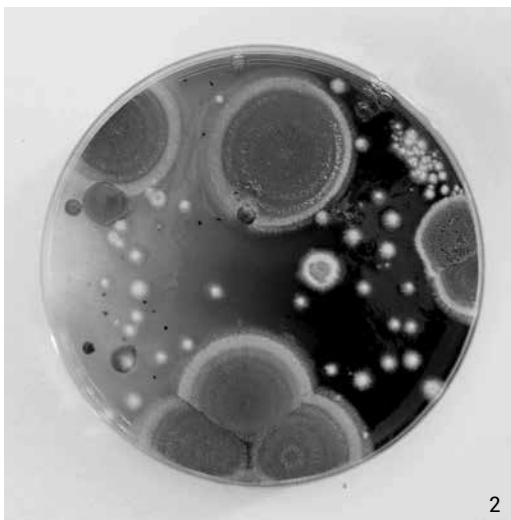
1



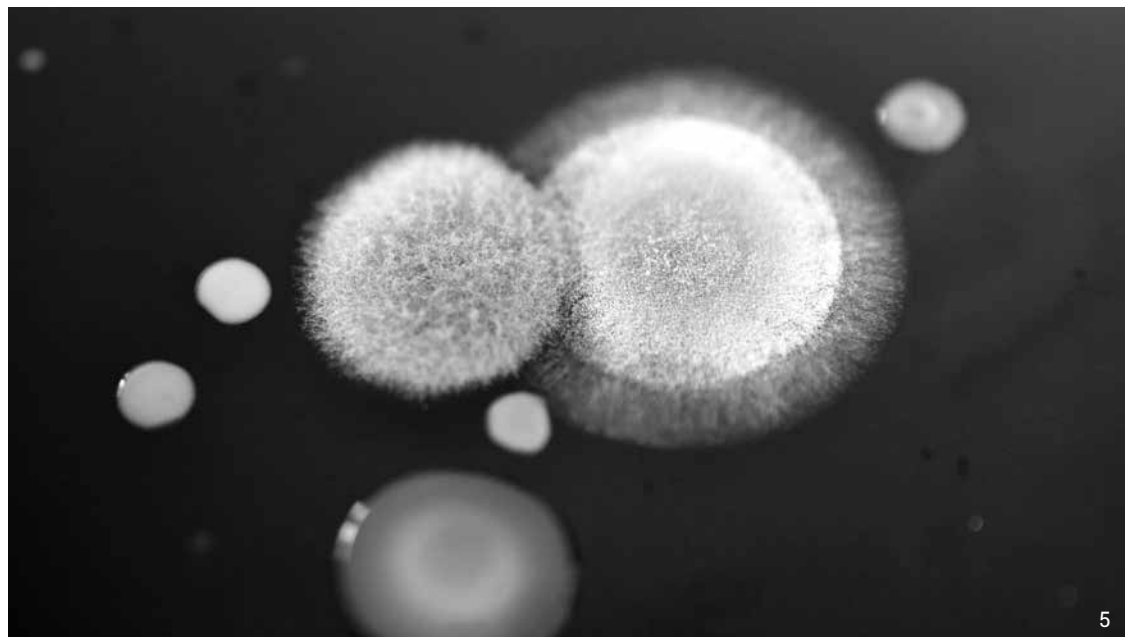
3



4



2



5

L'art

au fil du vivant

Chloé Jeanne est diplômée de l'EESAB Quimper en 2018. Elle est actuellement en post-diplôme à l'ESAD d'Orléans et en résidence au CNRS. Sa pratique s'oriente vers le vivant, mycélium et biomatériaux. Ses œuvres puisent dans la recherche scientifique et le design. Elle propose des installations et des sculptures prises dans des environnements sensibles de grande intensité. Espace, objets, odeurs, organismes vivants forment le vocabulaire qu'elle déploie dans un récit qui joue avec les ambiguïtés de la perception.





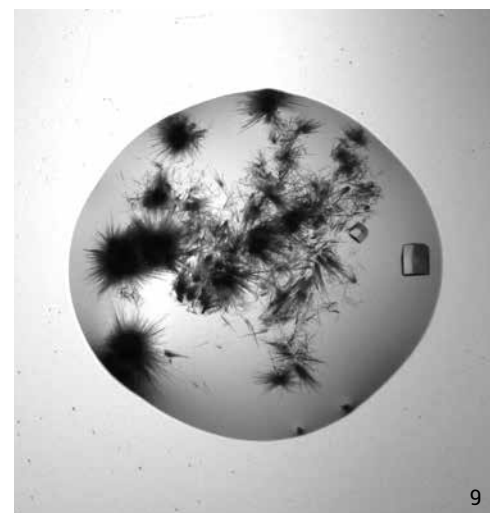
6



7



8



9

1\_ Electrophorèses de protéine sur gel d'agarose, 2018.

4\_ Détail du mycélium sur la pouzzoulane.

2 / 5 / 7\_ Myco-landscape, 2019, photographies d'une boîte de culture où champignons, bactéries et levures présentent dans l'air se sont développées.

3 / 8\_ Sphère de mycélium et pouzzoulane, 2018.

9\_ Tué dans l'oeuf, 2019, photographie microscopique d'une protéine d'oeuf.

# CHLOÉ JEANNE

## Entretien

Propos recueillis par Jérôme Diacre

La Jetée, Chris Marker - 1962



**La fin du film de Chris Marker *La jetée* montre un monde nouveau, celui du futur, où le personnage tente de se rendre pour demander de l'aide, selon « un sophisme qui fut accepté comme un déguisement du destin », de cette humanité qui avait survécu en faveur de son propre passé en voie d'extinction. La manière dont Chris Marker montre ce futur est surprenante : on y trouve un imaginaire qui n'est pas sans lien avec ton travail, précisément des formes géométriques, des surimpressions, presque cellulaires, bactériennes, organiques... Est-ce un imaginaire que tu côtois au CNRS ?**

Pour le moment, mon activité est d'abord d'observer et de récolter des images. Et en effet, les images produites en laboratoire de biophysique moléculaire sont très nombreuses et très intéressantes. Les laboratoires produisent leurs propres images ; elles sont le plus souvent des étapes dans l'élaboration de leurs recherches. Mais si elles peuvent avoir parfois une finalité pour les publications, l'édition... elles sont

essentiellement traduites en graphiques et données qui alimentent les articles. Je les récupère donc et commence à compiler un ensemble d'images étonnantes qui entre dans l'élaboration de mon univers plastique. Ce sont des photographies de cristaux de protéines. Elles offrent une large gamme chromatique et, au centre, une figure géométrique parfaitement régulière. Pour moi, ces images que j'imprime en grand format servent de départ pour des installations. Si tu fais référence à *La jetée*, ce qui m'intéresse c'est cette ambiguïté dans l'échelle de la représentation – infiniment petit / infiniment grand – et ce rapport au temps et à l'espace. On entre immédiatement dans ce type de perception : microbiologie et astrophysique ; monde inconnu et monde qui nous constitue. C'est pour cela que j'ai appelé une de mes installations : De Celsius à Scoville car ils sont tous les deux les fondateurs de mesures, le premier les degrés de chaleur, le second la force des pigments.

**Si tu es attentive à l'image et aux productions visuelles des laboratoires, ton médium est plutôt le volume, la sculpture et l'installation... Que vas-tu trouver dans cet univers de chercheurs qui puisse alimenter ta pratique ?**

Tu ignores peut-être qu'il y a une tradition dans les laboratoires scientifiques, c'est la présence presque systématique d'un souffleur de verre. Les scientifiques ont besoin de réaliser des flacons, des béchers, des entonnoirs, des tubes, des cristallisoirs... sans parler des réparations et modifications dont ils ont besoin sur matériel existant. C'est le point qui m'intéresse aussi. Toute cette « verrerie usuelle » des laboratoires peut être produite rapidement et par un souffleur professionnel. Cela ouvre des perspectives importantes. Le verre est un matériau pur... et les organismes vivants, les géloses qui servent à nourrir et développer des organismes apportent des formes aléatoires, changeantes et des couleurs qui se transforment. C'est ce



contraste qui m'intéresse. Mais il y a aussi le fait que cette verrerie est fixée, définitive en quelque sorte, alors que les géloses, les substrats, les mycéliums... bougent, grossissent, se développent. Là aussi je retrouve des éléments qui structurent tout mon travail.

**Effectivement, tu peux nous rappeler quelques pièces que tu as produites pour comprendre ces éléments ?**

Lors de mon DNSEP, j'ai présenté plusieurs œuvres parmi lesquelles trois grands

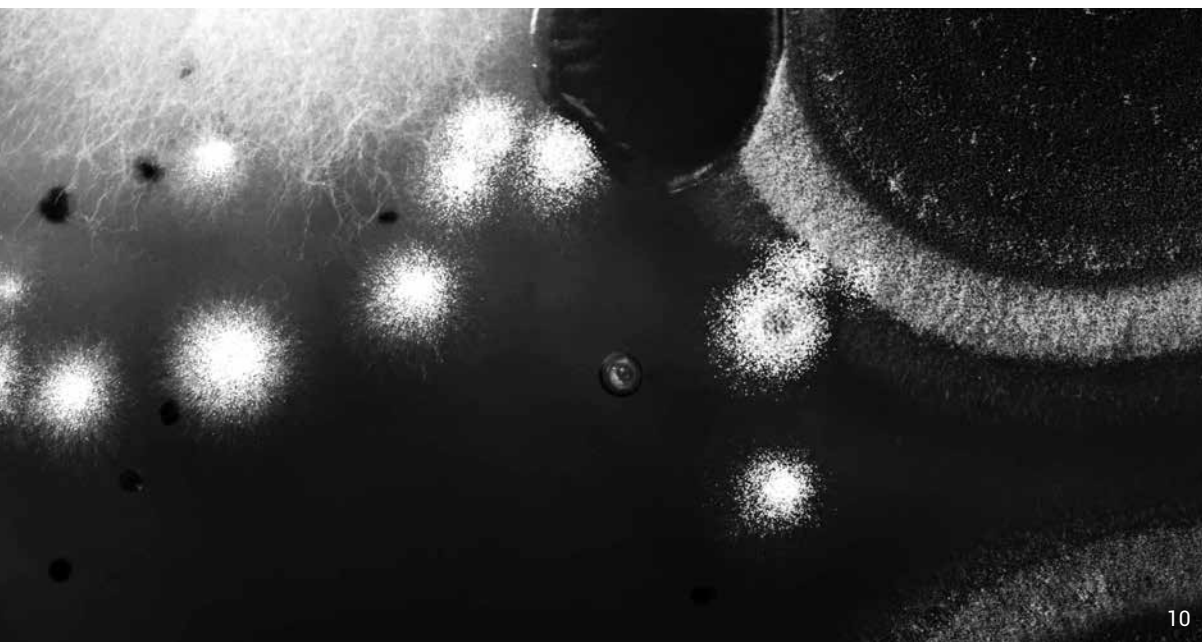
**Et donc, dans le cadre de cette résidence, est-ce que tu peux développer et préciser ton savoir-faire en termes de maîtrise et production de biomatériaux ?**

J'ai pris contact avec une chercheuse à la retraite qui a déposé des brevets sur des myco-matériaux. Elle s'appelle Laurence Laboutière. Elle cherche à développer des briques d'isolation en mycélium. Il y a tout un pan de recherches appliquées, notamment pour la construction, l'isolation, les vêtements, le mobilier... Dans un autre domaine, Suzane Lee crée des vêtements

géologique longue, la biologie qui est dans le temps présent, la création de matériaux évolutifs et des conditions sanitaires d'exposition. C'est à ce carrefour que se situe mon travail plastique.

**Lors de cette résidence, quels liens s'établissent entre toi et les chercheurs, concrètement... je veux dire, est-ce que tu documentes ta résidence et les recherches auxquelles tu assistes ? Est-ce que le laboratoire en lui-même, les dispositifs de recherches, les personnes au travail... ont un intérêt pour toi ? »**

Pas vraiment. Je les suis, je les observe. Nous interagissons assez peu car ils sont souvent très accaparés. En revanche, je suis témoin. Nous échangeons mais l'extrême complexité de leurs travaux limite aussi ces échanges. Alors j'ai une posture particulière : j'archive les déchets, les ratages, les étapes, les résidus. J'ai rassemblé un grand nombre de gels, précisément des électrophorèses de protéine sur gel d'agarose. Cela ressemble à des séquences, des bandes imprimées. En réalité, c'est une manière de repérer et séparer des protéines. Pour le moment je les archive sans savoir encore comment les utiliser. De la même manière que j'essaie de développer des organismes dans un autre contexte que celui très strict et protocolaire de la recherche, de les faire sortir d'un usage très circonscrit pour les amener vers d'autres espaces (au sens propre et figuré), tous ces résidus me semblent intéressants parce qu'ils peuvent renouer avec le vivant d'une certaine façon, grâce à une activation plastique, artistique. Ma préoccupation est de toujours garder un fil avec le vivant, qu'il s'agisse directement d'organismes ou bien des traces, restes qui ont fixé leurs présences.



10

disques de médium que j'avais couverts d'une mixture alimentaire et que j'avais laissés coloniser par des moisissures. Les mixtures étaient teintées et les moisissures ont réagi différemment en créant des motifs et une odeur. Sur des sphères, au sol, j'avais réalisé la même opération. D'un point de vue sanitaire, je n'étais pas très loin de la limite... le visiteur était saisi par l'environnement à la fois visuellement et de manière olfactive. Je crée des univers vivants, une sorte d'écosystème auquel le visiteur participe. L'installation *De Celsius à Scoville* associe à la fois un travail plastique relativement habituel et un autre, plus inédit, de culture organique. Une autre installation, *Prototaxites*, consistait en neuf colonnes réalisées en différents substrats : plâtre, plâtre et sable, plâtre et charbon. La mixture alimentaire a colonisé le support différemment en fonction des substrats. Tout un réseau s'est construit selon les réactions chimiques. Les motifs étaient très impressionnants.

à partir d'organismes fixés. Ces matériaux m'intéressent mais il y a une limite : ils sont produits, développés, puis l'organisme est tué pour être figé. Je suis plutôt dans une idée de « laisser-faire ». Alors j'apprends beaucoup sur ce point. Dans les laboratoires, toutes les expériences sur les biomatériaux respectent un protocole strict pour maîtriser et contrôler la prolifération. J'essaie de mieux comprendre les possibilités et les seuils. C'est ici que mon travail devient passionnant. En tant qu'artiste je cherche les effets les plus grands. Je suis donc tenté par les seuils et les expériences-limites. Mais je dois sans arrêt mesurer les incidences possibles. Actuellement je combine des matériaux avec les mycéliums. Par exemple de la roche volcanique. On voit le réseau organique se développer jusqu'à coloniser et fracturer la roche. Mon idée est de développer des sculptures à la frontière des formes vivantes et inertes. Plus globalement, je cherche à associer une chronologie

10 \_ Chloé Jeanne, *Mycro-landscape*, 2019. Photographies d'une boîte de culture où champignons, bactéries et levures présentent dans l'air ce qu'ils sont développés.



© Sylvain Hitau

Liliana Motta, *La Maison des plantes*, 2014-15. Collège Cesaria Evora, Montreuil





# LA VIE DES PLANTES

Laure Jaumouillé

Dans son essai intitulé *La vie des plantes*, Emanuele Coccia part du constat selon lequel les plantes ont fait l'objet, jusqu'à il y a quelques années, d'un oubli flagrant tant dans le domaine de la philosophie que dans celui de la biologie contemporaine. Face à ce trou d'ombre de la pensée, l'auteur évoque un « retour du refoulé », ce dernier proposant de rouvrir la question du monde à partir de la vie des plantes<sup>1</sup>. Selon Emanuele Coccia, comprendre les plantes permet de comprendre ce que signifie « être au monde ». En effet, parler des plantes revient à parler de l'origine du monde, de son début perpétuel, toujours recommencé, à chaque instant, en chaque lieu du globe. L'auteur souligne que la genèse du monde n'est pas un événement soudain et situé dans le passé mais un processus en cours et sans cesse renouvelé. La vie végétale apparaît comme « la vie en tant qu'exposition intégrale, en continuité absolue et en communion globale avec l'environnement »<sup>2</sup>. Les plantes se confondent littéralement avec le monde qui les accueille pour mieux le modifier et elles n'y parviennent que grâce à la semence. C'est ainsi que s'opère, au travers de la vie végétale, la production de matière et de masse organique dont la vie se compose et se nourrit. De même, intervient la photosynthèse, responsable de la composition de notre atmosphère, riche en oxygène, et la production d'énergie nécessaire à la survie des organismes animaliers supérieurs. L'auteur souligne qu'il n'y a pas de distinction

1\_ COCCIA Emanuele, *La vie des plantes, Une métaphysique du mélange*, Bibliothèque Rivages, Paris, 2016, p.31.

2\_ COCCIA Emanuele, *Ibid*, p.17.

entre humain et non-humain, entre nous et le monde. En outre, l'acte de souffler, de respirer, incarne une réciprocité fondamentale : « ce qui nous contient, l'air, devient contenu en nous et, à l'inverse, ce qui était contenu en nous devient ce qui nous contient »<sup>3</sup>. Non seulement il n'y a pas de séparation entre nous et la matière du monde, mais chacun de nos corps est traversé par celui de l'autre : on ne vit que de la vie d'autrui. Emanuele Coccia évoque une forme de parasitisme et de cannibalisme propre au domaine du vivant<sup>4</sup>. Ainsi, nous ne cessons d'être habités et d'habiter tous les autres. Bien avant d'être des terriens, nous habitons tout d'abord l'atmosphère, un fluide cosmique « au sein duquel tout communique, tout se touche et tout s'étend »<sup>5</sup>. La vie serait d'abord un fait céleste, tout dans la terre ayant une nature, une origine céleste. Tandis que les plantes permettent une continuité parfaite entre ciel et terre, entre notre planète et le soleil, cette continuité même garantit la vie. Nous vivons dans un monde constitué de faits atmosphériques, dans lequel tout se mélange avec tout, tout est dans tout. Ainsi, la vie « n'est jamais cloisonnée dans un seul milieu, mais elle rayonne dans tous les milieux ; elle fait des milieux un monde, un cosmos dont l'unité est atmosphérique »<sup>6</sup>. En ce sens, toute nouvelle cosmologie implique d'explorer la vie des plantes. Vivre ensemble nécessite un corps physiologiquement et métaphysiquement inséparable du corps des autres, mais aussi de la planète, du soleil, du ciel... L'auteur dédie son dernier chapitre à la fleur, « instrument actif du mélange » : « toute rencontre et toute union avec d'autres individus se font par elle »<sup>7</sup>. Il définit la fleur dans sa dimension sexuelle, considérant le sexe comme un mouvement du cosmos dans sa totalité. En incluant dans un même corps la terre et le ciel, les plantes se font le reflet du monde dans sa totalité, démontrant ainsi que tout est dans tout et que la matière existe et vit en tant qu'esprit.

L'essai d'Emanuele Coccia trouve un écho dans la pratique de l'artiste suédois Henrik Håkansson. Ce dernier s'intéresse aux relations entre humains, animaux, insectes et plantes. Adoptant le rôle du biologiste, il s'attache à rendre le visiteur réceptif aux processus naturels. Il met en scène des éléments naturels sur lesquels il pose un regard tant artistique que scientifique. Ses œuvres opèrent comme autant de présages, comme des indices de ce que le futur

réserve à l'humanité, l'artiste apparaissant comme un devin qui nous rappelle ce à quoi nous sommes connectés au plus profond de notre être. Au-delà de nos infrastructures et de nos barrières idéologiques se révèle un monde vaste et mystérieux, celui-là même se trouvant menacé par les crises environnementales dues à notre action collective. Henrik Håkansson interroge cette responsabilité qui nous incombe tandis qu'il arrache la nature au sol qui l'enracine. Lors de son exposition au Palais de Tokyo en 2006 - *A travers bois pour trouver la forêt* -, il met en scène des plantes privées de leur vie souterraine et leur crée de nouvelles conditions de vie. Une centaine d'orchidées poussent suspendues en l'air tandis que des humidificateurs assurent leur survie. Plus loin, de grands arbres sont renversés à l'horizontale. Au dos de ce dispositif végétal, les racines sont enfermées dans des pots en plastique. Ce faisant, Henrik Håkansson confronte des forces humaines à des forces naturelles, recherchant de nouveaux équilibres de vie. Il met la nature à l'épreuve d'un dispositif culturel – le centre d'art – et de conditions extrêmes de développement : renversement, déracinement... Inversement, il met le visiteur à l'épreuve de ce spectacle déroutant et l'invite à poser un regard nouveau sur le vivant. La vie végétale apparaît ici comme l'acteur principal de la situation esthétique. Planant entre terre et ciel, les plantes révèlent la dimension atmosphérique du monde telle que décrite par Emanuele Coccia.

L'art de Michel Blazy offre une autre manière d'envisager la vie des plantes. Michel Blazy travaille sur le vivant et l'éphémère, usant de matériaux et d'objets modestes. Au croisement de l'art informel et de l'art pauvre, sa pratique peut être affiliée à celle d'un chercheur multipliant les essais et les expérimentations. Le travail de Michel Blazy induit une dimension scientifique évidente et son atelier s'apparente à un laboratoire. L'artiste accumule des connaissances approfondies dans des domaines variés, parmi lesquels la culture de l'avocat ou encore l'organisation sociale des fourmis. L'intérêt qu'il porte à la nature s'accompagne d'une dimension éthique et d'un engagement politique. Lors de son exposition au Frac Île de France – Le Plateau -, intitulée *Le Grand Restaurant*, il aborde la thématique de l'alimentation comme condition de survie des espèces. Il s'attache à traiter de



3\_ COCCIA Emanuele, *Ibid*, p.23.

4\_ COCCIA Emanuele, *Ibid*, p.19.

5\_ COCCIA Emanuele, *Ibid*, p.51.

6\_ COCCIA Emanuele, *Ibid*, p.104.

7\_ COCCIA Emanuele, *Ibid*, p.129.





© Sylvain Hitau

*Liliana Motta, La Maison des plantes, 2014-15. Collège Cesaria Evora, Montreuil  
Œuvre réalisée dans le cadre du dispositif du 1% artistique.*

*Architecte d'exécution de l'œuvre : Jean Christophe Denise  
Maître d'ouvrage du collège : Fayat  
Maître d'œuvre du collège : Marseille Architecture Partenaires*



© Sylvain Hitau

Henrik Hakansson, *À travers bois pour trouver la forêt* - Palais de Tokyo, 2006

sujets tels que le parasitisme, la symbiose ou encore le commensalisme. Au sein de l'espace d'exposition, chaque organisme vivant ainsi que chaque visiteur est sollicité de manière égale. L'exposition accueille une installation monumentale intitulée *La Grotte*. Il s'agit d'une structure en bois et en métal, recouverte de coton et de feutre, permettant d'accueillir des graines de lentilles blondes, germant au fil du temps. Le visiteur est invité à pénétrer cette installation qui prend vie en se transformant lentement. Arrosée de jus de lentilles, la surface évolue en fonction de différents facteurs : humidité, lumière, chaleur... Cette sculpture organique évoque un habitat archaïque, primitif, tandis que le visiteur qui la pénètre s'apparente à un parasite. Apparaissant comme une sorte de peau énigmatique, elle accueille la pousse des lentilles qui demande patience et entretien, impliquant pour le visiteur un parcours sensoriel, tactile, visuel et olfactif. Au travers de son installation *La Grotte*, Michel Blazy nous met en présence avec la régénérescence perpétuelle de la vie des plantes.

Né en 1968, Abraham Cruzvillegas est un artiste mexicain connu pour son travail

usant d'objets trouvés. *Empty Lot* est une installation monumentale présentée par Abraham Cruzvillegas dans le Turbine Hall de la Tate Modern entre octobre 2015 et avril 2016. Confronté à un espace de 35 mètres de haut et de 152 mètres de long, Abraham Cruzvillegas fait installer un immense échafaudage qui soutient deux plateformes triangulaires. L'artiste met en place 240 récipients remplis de terre prélevée dans 36 lieux distincts de Londres, parmi lesquels Hampstead Heath, Peckham, Haringey ou encore Westminster. Dans ce jardin géométrique, aucune graine n'a été semée, rien n'y a été planté. Ainsi, personne ne sait si quelque chose va pousser, l'artiste déclarant : « Nous verrons le 3 avril l'œuvre terminée ». Il s'agit donc d'observer chaque jour ce qui se développe à partir de rien. Le système d'éclairage de toute l'installation est mis en place uniquement avec des matériaux de récupération. Comme Abraham Cruzvillegas le dit lui-même : « Cette installation est composée par du terreau, de l'eau, de la lumière, un échafaudage et de l'espoir. » Les visiteurs sont invités à déambuler sous les échafaudages mais surtout à contempler l'œuvre depuis le pont qui se situe au

centre du grand hall. L'œuvre provoque une réflexion au sujet de la vie végétale en milieu urbain, et plus généralement sur les idées de chance, de changement et d'espoir. Au cœur d'un quartier commerçant de Londres, l'installation apparaît comme un dispositif au sein duquel rien n'est produit, mais où le changement s'offre à la contemplation. Tandis qu'elle se transforme et se renouvelle chaque jour, l'œuvre établit un lien organique avec la ville qui l'accueille – Londres – et ses espaces verts. La forme triangulaire de l'ensemble apparaît comme un compas géant (une boussole), mais elle rappelle aussi les formes diagonales adoptées par les avant-gardes russes, comprenant entre autre, El Lissitzky. Enfin on y voit une allusion au travail du célèbre Buckminster Fuller, avec ses dômes géodésiques comprenant des éléments triangulaires se coupant les uns les autres. *Empty Lot* apparaît comme une invitation à renouer notre lien avec la vie végétale, à contempler le changement permanent de la vie des plantes.

Artiste d'origine argentine, Liliana Motta a réalisé de nombreux jardins et se considère comme une artiste-botaniste. En 2015, Liliana Motta réalise *La Maison des plantes*,



une installation végétale mise en place sur le site du collège Cesaria-Evora à Montreuil. L'œuvre est située à proximité du jardin et de la mare pédagogiques, non loin d'une aire de compostage. *La Maison des plantes* est constituée d'une structure grillagée en fer forgé de huit mètres de haut, sur laquelle évoluent des plantes grimpantes. Dominant les petites habitations ouvrières de la rue des Jardins, sa stature imposante lui permet d'être vue depuis les quartiers environnants. Sa structure étroite est dotée de deux portes, permettant aux visiteurs de pénétrer l'œuvre lors de séances d'animation du jardin pédagogique. L'œuvre rassemble des végétaux de tous horizons, au nombre de six, produisant chacun des fruits comestibles. On y trouve une « *Actinidia arguta Weiki* », une variété qui donne de petits kiwis de couleur rouge au goût sucré. Originaire des monts de l'Himalaya la « *Holboellia latifolia Wall* » donne naissance à des fruits dont la pulpe jaune est comestible, alors que la *Holboellia coriacea Diels* produit de petites grappes pourpres. Importée de Japon ou de Chine, la plante dénommée « *Akebia quinata Cream Form* » se pare de fleurs blanches et mauves qui, en été, se transforment aussi en fruits charnus. En outre, Liliana Motta a associé une « *Schisandra chinensis (Turcz.) Baill* », à savoir, une liane arborescente originaire du nord-est de la Chine et de la Mongolie. Ses fruits sont comestibles et la plante est utilisée par la médecine traditionnelle chinoise. Liliana Motta relève le défi de s'imposer face au bâtiment imposant du collège destiné à accueillir 600 élèves, dans le site classé des « Murs à pêches ». *La Maison des plantes* devient rapidement un support d'échanges et de rencontres pour les élèves mais aussi pour les habitants. La mise en place d'étiquettes botaniques permet la mise en œuvre d'une pédagogie axée sur l'étude du vivant. En outre, un éclairage installé dans la structure donne une visibilité à l'œuvre durant la nuit. L'œuvre induit une réflexion sur la nature en milieu urbain, appréhendée en tant que lieu d'expérimentations culturelles et sociales. Elle nous permet de renouer notre lien au vivant selon des modalités qui nous rapprochent les uns des autres, comme un « nous » partageant un même environnement.

L'ouvrage de Emanuele Coccia nous permet de comprendre la manière dont les êtres vivent dans un état de co-dépendance les uns par rapport aux autres. Il est impossible d'envisager l'homme sans prendre en compte la vie végétale qui l'entoure, de

la même manière qu'il est impossible de considérer un étant sans tenir compte de son environnement naturel. Ce constat entre en correspondance avec la Théorie de Gaïa introduite par Lovelock dans son ouvrage *Gaïa - A New Look at Life on Earth* (1979). En effet, selon Lovelock, chaque organisme manipule ce qui l'environne « pour son propre intérêt »<sup>8</sup>. Comme nous l'avons mis en évidence, la pensée de Emanuele Coccia peut être mise en relation avec des œuvres issues de pratiques artistiques contemporaines, considérant la vie végétale dans son enchevêtrement avec le monde. Il s'agit en effet de mettre la pensée à l'épreuve du sensible. D'autres ouvrages pourraient être sollicités pour appréhender notre relation au donné naturel : avec *Comment la Terre s'est tue*, David Abram<sup>9</sup> nous invite à renouer avec le vivant selon une relation interactive proche de l'animisme, tandis que dans son essai *Où atterrir ?*, Bruno Latour<sup>10</sup> présente la notion de « terrain de vie » comme la nécessité de dresser la liste de ce dont un étant a besoin pour sa survie. Comme le souligne Emanuele Coccia, les plantes se situent à l'origine de notre monde et l'animent d'un mouvement perpétuel. La vie végétale nous permet de comprendre ce que signifie « être au monde », introduisant une continuité entre ciel et terre.

8 \_ LATOUR Bruno, *Gaïa, Figure (enfin profane) de la nature*, in : *Face à Gaïa, Huit conférences sur le nouveau régime climatique*, Les Empêcheurs de penser en rond, La Découverte, 2015, p.131.

9 \_ ABRAM David, *Comment la Terre s'est tue, Pour une écologie des sens*, Editions La Découverte, 2013.

10 \_ LATOUR Bruno, *Où atterrir ? Comment s'orienter en politique*, La Découverte, Paris, 2017.

Le flot de la peinture

Élise Girardot

# Alice Hauret-Labarthe

Dans un temps long et étiré, l'huile sèche et se cristallise, parfois au gré du vent et de l'air, dans une sorte de chaos contrôlé. Par couches successives, les signes se démultiplient et surchargent le support. Les traces et la mémoire de la peinture forgent les peintures d'Alice Hauret-Labarthe. L'artiste habite parfois les lieux où elle travaille, en investissant les plafonds, les sols, les dessus de lit des galeries d'art ou des chambres d'hôtel.

Les dérivés de la peinture (collages numériques, textes ou vidéos) mettent en perspective le propos de la peinture. Par les dégradés, elle recompose un espace dans l'espace, comme des feuilles de calque qui dialoguent entre elles et construisent en profondeur les conditions d'une autre visibilité, d'une apparition rappelant le Neutre de Roland Barthes : « La pensée du Neutre est en effet une pensée-limite, au bord du langage, au bord de la couleur puisqu'il s'agit de penser le non-langage, la non-couleur (mais non l'absence de couleur, la transparence) ».

Les lignes virevoltent en suspension dans le cadre. Alice Hauret-Labarthe arpente tantôt les montagnes Pyrénéennes, tantôt les rues chargées d'Athènes ou de Lisbonne. Les traces de son geste laissent apparaître une forme d'inconfort et de lutte. Lors d'une performance, parmi un dédale de toiles, l'artiste rôde l'air hagard, une masse à la main. Un jour, à la cime d'une montagne, la peinture fixée sur deux bâtons ondule et claque comme la voile d'un bateau. Par un système d'accrochage élaboré avec du matériel d'escalade, les

mousquetons et cordages côtoient des chaînes, tendeurs ou œillets utilisés pour l'emballage ou le transport. Les toiles contraintes contiennent le récit des éléments qui s'affrontent : le vent, la pluie, l'orage.

Épousant une forme de neutralité (tel un rêve où des événements incongrus s'enchaînent en toute logique) la peinture déploie un paysage mental distant et mesuré. Matières vivantes et pensées vives, les corps abstraits lévitent. On imagine les traits sortir de la toile, s'échapper du cadre et courir vers le dehors. Pour l'artiste, les couleurs sont des percussions, des impacts en direction de l'œil. Leur choix est déterminé par une logique aléatoire, faite d'oppositions et de contrastes, comme une incision dans le réel.



*Orages, 2017  
huile sur toiles libres, œillets, crochets et chaînes,  
dim.variables, Bordeaux*

*Sesshin (vue d'exposition), Popposition, Bruxelles.  
Performer Morgane Brien Hamdane*



# Coline Gaulot

## UN DÉTAIL POUR VOUS

Coline Gaulot peint en 2012 les mains d'une femme. Une mince ficelle entrelace de part en part ses doigts fuselés. On affirmait à Artémisia Lomi Gentileschi qu'il était peu probable qu'elle soit l'auteure de ses peintures. Pour lui faire avouer ses prétendus mensonges, on aurait torturé cette peintre italienne de l'école caravagesque. Chacune des toiles de Coline Gaulot pourrait être l'incarnation d'une vérité ou d'une rencontre véritable et bouleversante entre l'artiste et les personnages qui entourent sa vie. Au centre de l'image, la peinture se déploie autour d'un seul motif : un objet, une nature morte, un signe. Si elle est concentrée sur un choix, la composition colorée n'est pas épurée. Les piscines, bouquets de fleurs ou feux d'artifice matérialisent une expérience, une relation entre deux personnes ou entre un objet et une personne. Comme au cinéma, les interactions se croisent et se succèdent au cours d'un film choral où les personnages se frôlent sans se connaître. Dans la série *Brasiers*, une tente rouge plantée dans la nuit rappelle une flamme qui nous guide et nous rassure. Pourtant, d'une seconde à l'autre, tout peut basculer et s'embraser. À la surface d'une autre toile, les couleurs des feux d'artifice scintillent dans l'opacité nocturne. Les images apparaissent par la couleur, davantage que par la composition. Des impressions fortes jaillissent, comme la vision première des pétales d'un bouquet d'iris fraîchement coupé. Ces instants suspendus s'effritent aussi vite que les touches brillantes des artificiers. La quintessence de la recherche de Coline Gaulot s'incarne dans un rapport au temps arrêté, un moment de basculement, tel le bouquet flamboyant qui s'assèche déjà.

En 2018, l'artiste rencontre des femmes qui lui racontent l'histoire de leur piscine. Elle retranscrit plus tard ce récit ordinaire sous la forme d'un décor réaliste. Les traits sont fidèles aux formes géométriques et ordonnées que l'on découvre parfois brillantes et imperturbables dans la nuit. Personnifiées, les piscines adoptent le prénom de leur propriétaire et s'accompagnent d'un texte. En développant une pratique de l'écriture, Coline Gaulot manipule peu à peu les outils d'une frontière entre fiction et réalité. D'autres travaux font référence à des *habitus* : on se voit offrir un bouquet de fleurs, on souffle les bougies d'un anniversaire... Pourtant, la figure humaine demeure invisible. Elle existe à travers l'évocation de récits fragmentés. Le temps long est révélé par l'usage de matières qui se cristallisent. L'artiste reconstitue en porcelaine un à un chaque gâteau visible sur ses photographies d'anniversaire. Les sculptures blanches figent un temps révolu, les membres de la famille disparaissent, les conversations et les vœux font place au portrait en creux du rituel. En accordant du temps à un détail qui passe inaperçu, Coline Gaulot épuise le souvenir intime et le retranscrit sous une forme universelle.

Août 2019



28 décembre, 2017  
peinture à l'huile sur toile, 60 x 73 cm

*Brasiers - Les hortensias*, 2018  
peinture acrylique sur toile, 100 x 120 cm

*Femmes piscines - Brigitte*, 2018  
peinture acrylique sur toile, 89 x 116 cm

# Simon Rayssac

## REGARDER À TRAVERS LA FENÊTRE DE L'ATELIER

De grandes gouttes d'eau rouges tombent en fracas sur la dune. Lourdes et solides, elles sont transpercées par le soleil couchant. Pourquoi Simon Rayssac nous délivre t-il un geste évanescent ? Toile après toile, le peintre semble dérouler une impression personnelle et fugace, une histoire d'intimité pudique, une quête incessante et jamais rassasiée. Observées par la fenêtre de l'atelier, les apparitions sont baignées dans la peinture. Les empreintes se déclinent et rythment de grands aplats. Ces leitmotifs glanés par l'artiste, tels des prétextes à la représentation, matérialisent tantôt des souvenirs, tantôt des impressions de paysages fragmentés.

Au cœur de la peinture, le détail prédomine : un tablier ondulant, un vide laissé par une feuille d'abricotier sur laquelle la lumière rasante scintille. Aux antipodes des grandes manifestations de la nature, un geste caractérise l'humain. Les variations dépeintes par Simon Rayssac seraient alors les mouvements de corps naturels personnifiés déclinant une multiplicité de personnages : feuilles, fleurs, pierres, pluies, sables... Toujours, les motifs arborent une expression propre, un trait de caractère. Ici, des ondulations terreuses nous traversent, nous sommes écrasés par la boue qui s'accumule. Là, des fruits géants ou des pivoines psychédélics exultent en couleurs et disproportions.

Les motifs parfois absurdes surchargent la toile sans vouloir la libérer, à l'image de la persistance rétinienne ressentie par l'artiste lorsque son regard balayait la réalité. La buée froide et les oursins agresseurs font alors place à une sombre

chevelure dissimulée sous le va-et-vient d'un éventail. Les variations de Simon Rayssac forgent cette peinture d'émotions éclatées qui saturent des paysages jamais décoratifs. Rien n'est caché dans cette partition, la fabrique de Simon Rayssac est visible et chaque tableau est le témoignage d'un élan.



*Éventail de la brunette, 2018  
huile sur toile, 46 x 55 cm*

*Étude-de-linge, 2019  
huile sur toile, 140 x 170 cm*

*La-cueilleuse d'abricots, 2019  
acylique-sur-toile, 140 x 170 cm*

# ELSA LEROY Supernova

Jérôme Diacre

« Il faut ouvrir les fenêtres de cette maison murée et faire prendre l'air à ses habitants. Il faut secouer la gaine rigide, lourde et majestueuse qui les enveloppe. Peu importe que vous acceptiez un jugement qui vous ôte votre raison d'être... »

V. Gombrowicz, *Contre la poésie*

« Tout se passe par raccourcis, en hypothèse ; on évitera le récit »

S. Mallarmé, *Un coup de dés jamais n'abolira le hasard*, Préface



En 1975, Tony Cragg présente *Stack*, un empilement de matériaux hétéroclites pour former un volume de huit mètres cubes parfaitement régulier. Bois, bidons, parpaings, tasseaux, palettes, morceaux de plâtre, magazines... un monticule de restes de chantiers rigoureusement assemblés en forme de cube. L'empilement montre une accumulation d'objets de tous les formats dans une structure régulière et solide. Par couches, les objets dessinent des lignes qui évoquent immédiatement des strates archéologiques, géologiques... une carotte prélevée dans on ne sait quelle décharge ou terrain vague. Posée au sol, dans un *White Cube*, la structure manifeste sa puissance et son insolence. Le geste de l'artiste est à la fois simple et méthodique : présenter un tas de restes ordinaires bien en ordre, bien alignés, bien empilés. Et le fait est que cela s'impose à quiconque, au premier regard.

Une masse désordonnée minutieusement rangée face à soi. Il est possible d'en faire le tour ; sur la pointe des pieds, la surface du sommet est presque perceptible... c'est une sculpture bien posée et, dans ce bazar, rien ne dépasse. Avec les installations d'Elsa Leroy, la question est clairement posée, et nous la tenons de Gérard-Georges Lemaire à propos de la grande trilogie *burroughsienne* : peut-on « développer en tout sens un enchevêtrement indescriptible et pourtant en y imprimant une architecture secrète, qui n'est plus celle de la structure, mais celle d'une représentation inacceptable et indescriptible, [...] une prolifération monstrueuse » ? Faire exploser le volume, disperser ses morceaux dans l'espace, disloquer « l'empilement » pour retrouver... dans la totalité de l'espace... une forme d'architecture qui renoue secrètement avec l'atelier, le théâtre et la vie.

« Je veux dire quel genre de spectacle est-ce quand tout a été sucé ? Vous voulez rester là pour l'éternité regardant le film jaune de l'hépatite et le film bleu de la came ? Nous connaissons chaque ligne et elles ne changent jamais. Elles changeront de moins en moins. Que la lumière soit dans les chambres noires. L'unique solution est l'explosion totale. » <sup>1</sup>

Que Tony Cragg nous pardonne. Si nous avons évoqué *Stack* c'est parce que l'œuvre d'Elsa Leroy possède une affinité de matériaux, un lexique commun, une sensibilité commune. Mais ce qu'elle propose est une perception différente, vraiment... celle des espaces vides qui relient les éléments dispersés. Formes aiguës, masses molles, constructions en équilibre, objets en tension... ces installations déploient



étrangement et presque secrètement une grammaire, une écriture pour laquelle un travail à la fois de perception, d'imagination et de combinatoire est requis. *Collages spatiaux* serait une expression fidèle au processus qui commande les installations. Et c'est en ce sens que le *Cut-up* est une voie d'accès incontournable. Tout devient alors une expérimentation de surfaces et de plans : trous, lacérations, déchirures et perforations se combinent aux fixations, enchevêtrements, juxtapositions et superpositions. Des objets... des morceaux d'objets sont disséminés dans tout l'espace. Les accumulations d'objets bruts, mais de ready-mades aussi, proposent une circulation qui reste incertaine. L'envers et l'endroit sont indistincts. Les installations d'Elsa Leroy fonctionnent un peu comme le ruban de Moebius, ni dessus ni dessous, aucune polarisation... Lorsque le visiteur circule, nous pouvons effectivement dire : ça circule quelque part. Dorénavant, l'engagement de l'artiste, comme celui du visiteur, devient une étrangeté où le visible et l'invisible se confondent, où la frontalité et le hors-champ s'exhibent et se neutralisent. Concrètement, lors de sa sortie de résidence de l'association Mode d'emploi de Tours, Elsa Leroy a proposé une installation qui dialogue entre le rez-de-chaussée et le 1<sup>er</sup> étage. Des objets plans, planches de bois, plaques de plexiglas, cartons, tasseaux sont posés contre les murs, suspendus ou bien fixés sur des châssis de bois qui traversent l'espace ; accumulation de strates d'objets plans pour spatialiser la peinture et ses médias ; planches qui ploient, cartons qui se soulèvent... des cordes en tension soutiennent et structurent un ensemble. Les matériaux sont bruts ou bien partiellement peints. Les peintures « d'origine » cohabitent avec des traits posés par l'artiste. Encore une ambiguïté à scruter. Au sol, appuyés sur les murs, d'autres objets : un coussin, un sac transparent rempli de flocons de mousse, des chutes de bois,

une spatule métallique, un empilement de rubans de bandes adhésives colorées. Un tuyau de cuivre s'élève, un tendeur de vélo y est suspendu. Au sommet d'une planche de bois, un rebord a été fixé pour soutenir une plaque de ciment et de plâtre. Sur celle-ci, une pelote de laine bleue tient en équilibre. Le fil de la pelote est pris dans le ciment et le plâtre, il descend le long de la planche. La description est presque infinie. En changeant d'angle de vue, les objets se modifient, la perception découpe différemment les espaces et les objets... C'est une des écritures d'Elsa Leroy, ses installations produisent un monde sans point de départ ni d'arrivée ; si le visiteur entre dans le dispositif, il devient immédiatement un centre de perceptions changeantes. Ces sortes de bas-reliefs, à mi-chemin entre objets et peinture décrivent un ensemble de fragments interconnectés, un mélange chaotique et dynamique dans lequel les vides manifestent autant de pauses que des échanges possibles.

Il s'agit donc d'un infini esthétique ; des traductions, des connexions, des interprétations inépuisables nous saisissent et nous troublent. Des restes, des chutes, des souillures et macules ponctuent l'espace et forment autant d'indices muets que de signes équivoques. Désinvolture calculée, négligence d'une grande précision, ces installations déroutent longuement avant qu'elles ne se mettent finalement à dire quelque chose. C'est une écriture non linéaire. La grammaire – mais c'est déjà une notion trop construite –, les coutures, dirons-nous, ce sont les saillances des objets ; leurs points de tension et leurs effets de matière. Point de forme, donc, point de récit ; néanmoins des proximités. Alors, où est Elsa Leroy dans cet enchevêtrement, dans cette partition non-composée ? Les gestes ne sont pas explicites... Par l'effacement des formes et des savoir-faire, l'artiste demeure en retrait des visibilités qu'il suggère.

« Le désengagement par rapport à des formes et des ordres durables est une affirmation positive. Cela fait partie du refus de l'œuvre à continuer d'esthétiser la forme en la traitant comme une fin en soi. »<sup>2</sup>

La positivité du « désengagement », ici, avec Robert Morris, c'est le caractère indécidable de l'appartenance à une catégorie de l'installation : situation, environnement, dispositif et leurs corrélats occasion, scène, dérive. Les cimaises, par exemple, réalisées par Elsa Leroy ouvrent l'espace selon un envers et un endroit et, de fait, introduisent peut-être l'idée d'une « scène-espace » à la manière d'Oskar Schlemmer, mais plus sûrement celle d'une « scène-atelier » ou d'une « scène-usine ». Les hétérogénéités et les incompatibilités logiques des différents éléments imposent un type de perception qui s'apparente davantage à la manière dont nous réagissons face à l'envers de l'industrialisation. De ce point de vue, Elsa Leroy entre en art comme certains étudiants des années 70 se sont « établis » dans les usines après les événements de Mai 68.

« Pendant que les gens allaient au cinéma, bavardaient, faisaient l'amour, nageaient, skiaient, cueillaient des fleurs, jouaient avec leurs enfants, écoutaient des conférences, se baladaient, parlaient de la *Critique de la Raison pure*<sup>7</sup>, se réunissaient pour discuter des barricades, du fantôme de la guerre civile, de la question de la classe ouvrière [...] le retoucheur de portières a de nombreux outils à sa disposition – instrument de ponçage, de martelage, de polissage, fers à souder, étain, chalumeau, mêlés d'une sorte de bric-à-brac familial où il se retrouve sans hésiter – et chaque retouche met en œuvre une opération particulière, presque jamais identique à la précédente. »<sup>3</sup>

2\_ Robert Morris, « Anti-forme », *Artforum*, 1968.

3\_ Robert Linhart, *L'établi*, Les Éditions de Minuit, 1978, p. 161-2

« Autour, les colonnes d'air. Lamelles courbes.  
L'espace se plie et se défait sans arrêt.  
On n'est pas soutenue, il n'y a rien entre les lignes.

L'espace de l'atelier est ouvert. Murs et parois et coins et ciment.  
Tôle, vous comprenez.  
Mou et gras. Planches et bois.  
Ciment et clous. Le ciment est par terre.  
Les petites directions vont dans tous les sens.  
On ne sait pas, on ne peut pas savoir.

On sort, au café la musique joue.  
Des images se détachent.

On va faire des courses. L'épicerie, c'est pareil. »<sup>4</sup>

Scène-usine : entrer dans le monde de l'art non pas en évoquant des formes industrielles, non pas en montrant le monde ouvrier, pas davantage en « performant » le travailleur de l'usine mais en reconstruisant un espace-usine, un espace-atelier, un espace-chaîne de montage... Nous sommes du côté de Fichli & Weiss dans leur usine. Mais les événements du *Cours des choses* se sont produits et il ne reste plus que des résidus, les traces, les indices... À charge pour le visiteur de reconstruire lui-même le « cours des choses ». Les forces ont joué, les énergies ont été libérées, reste, inertes mais encore chargé d'une dureté mêlée d'équilibre hasardeux, ce « bric-à-brac familial » que l'on retrouve aussi bien à l'usine que dans les granges des agriculteurs, dans les ateliers des artisans... peut-être même dans quelques épiceries.

La « positivité du désengagement », c'est l'attachement à la vie réelle. L'absence de frontière entre le monde du travail, le monde des interactions sociales, le monde culturel et, finalement, l'utopie d'une possible liberté d'expression dans chaque lieu de pouvoir ; Elsa Leroy cherche la « résonance des lieux ». Une voix, une écriture différente de l'espace... Mais ses installations travaillent les frontières sous un autre et dernier angle. Nous avons évoqué sa volontaire abolition des distinctions entre objets récupérés, objets ready-made et objets manufacturés. Or ce sont aussi les espaces eux-mêmes qui perdent leurs

spatialités propres par l'ambiguïté de leurs apparitions. *Des suites de la dérive* est une installation qui mêle des objets et des archives d'autres installations, notamment une grande photographie qui couvre l'un des murs de l'espace. Trompe-l'œil ? L'idée va certainement plus loin : c'est la suppression d'une dernière frontière en introduisant dans l'installation un regard sur elle-même comme la fenêtre et le paysage fantomatique d'un passé révolu. Un mur supplémentaire fictionnel pour gagner sur la perspective et sur le monde de la vie. Mais ce gain, il s'opère grâce au vestige, à la mémoire et à la trace ; ultime écriture ou peut-être la première de toutes. La « scène-atelier » et la « scène-usine » se relèvent une dernière fois comme « scène-théâtre », celle du « théâtre brut » dont parle Peter Brooks<sup>5</sup>, et celle aussi de Tadeusz Kantor avec ses objets pris « entre l'éternité et la poubelle », avec ses fantômes qui animent les « pulsations de la mémoire ». Ce qu'il y a de commun entre l'art d'Elsa Leroy et ce théâtre, peut tenir dans une formule lapidaire : « l'art n'est ni un reflet, ni une transposition de la réalité ; c'est une réponse à la réalité »<sup>6</sup>.

Écriture en explosion, situations et accumulations informelles, ambivalence des espaces, abolition des frontières entre l'art et la vie... telles sont les interrogations auxquelles Elsa Leroy tente d'apporter sa « réponse » ; une réponse directe... en explosions de vies possibles.

4\_ Leslie Kaplan, *L'excès-L'usine*, POL, 1987, p. 38

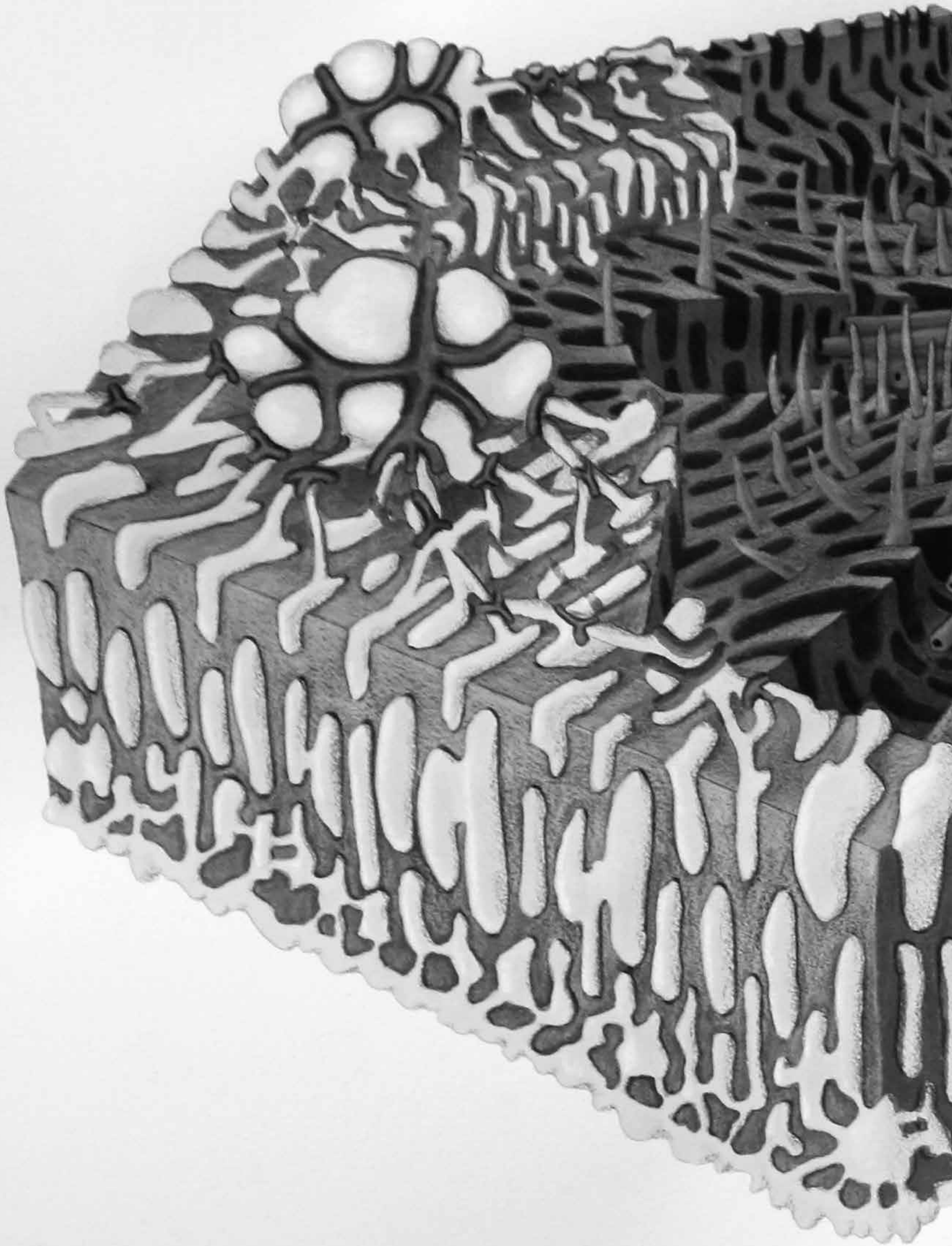
5\_ « Le théâtre expérimental quitte continuellement les édifices traditionnels pour revenir à l'atelier ou au ring. » Peter Brooks, *L'espace vide / Ecrits sur le théâtre*, Editions du Seuil, Paris, 1977

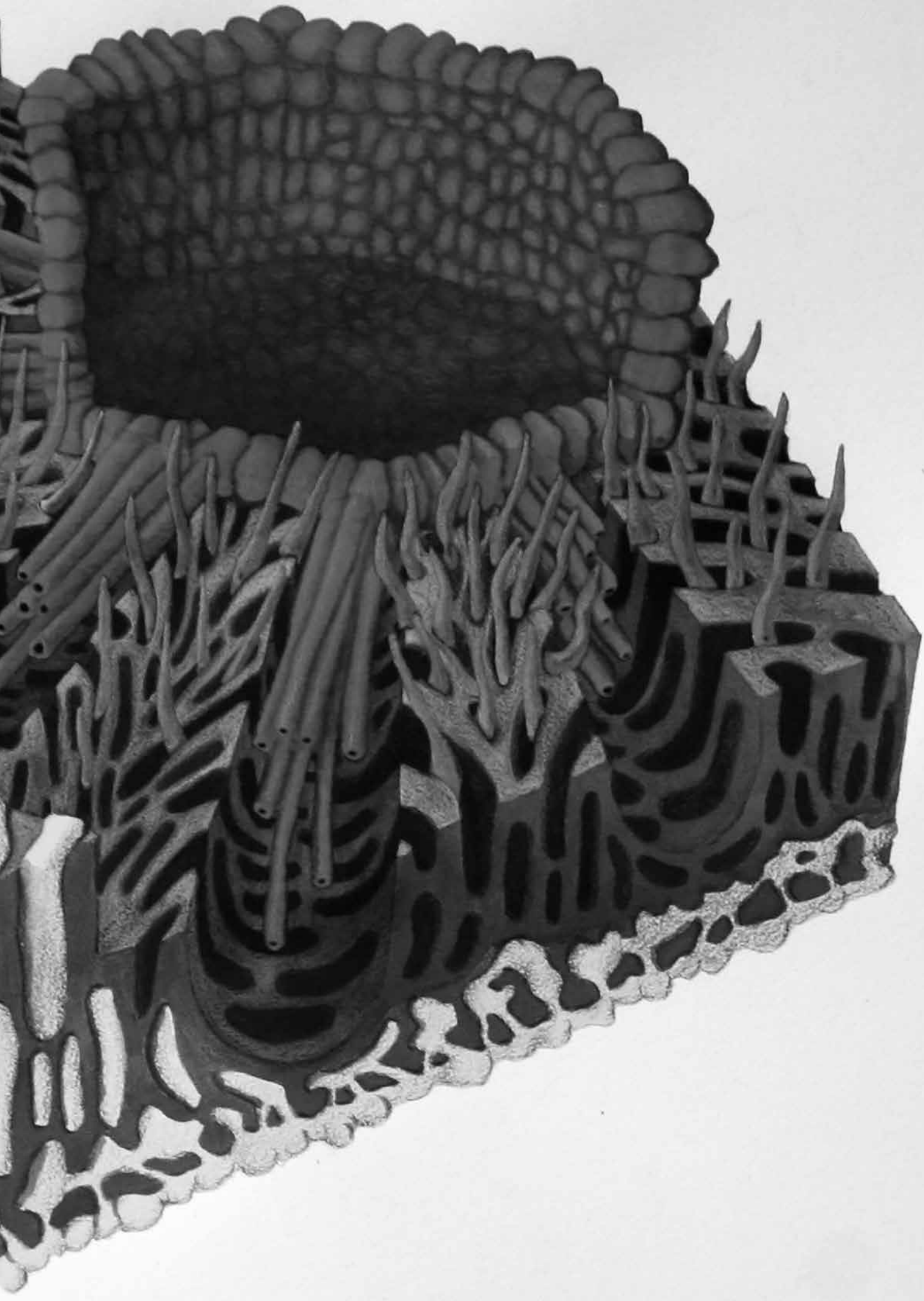
6\_ Tadeusz Kantor, entretien avec Anouk Adelman en 1972.











Jonathan Bablon, TGRAV (Tranche de Géométrie Radioactive d'Anatomie Végétale), 2019 – 76 x 56 cm – Crayon et gouache sur papier arche.



*Maxime Thoreau,*

*3.1, 2017*

*200 x 2800 x 300 cm, béton, contreplaqué, métal.*

*Vue d'ensemble de l'exposition CONCRETEMENT au Garage, Amboise.*



# MAXIME THOREAU

— CONCRETEMENT —

Le Garage, nouveau centre d'art d'Amboise, a été inauguré du 29 mai au 25 août par une exposition monographique de Maxime Thoreau intitulée CONCRETEMENT. Un choix qui laisse présager une programmation ambitieuse qui fait la part belle à la création contemporaine dans un espace qui permet le développement d'un propos et l'épanouissement d'œuvres aux dimensions exceptionnelles.

Depuis plusieurs années Maxime Thoreau explore le potentiel esthétique d'objets issus du tissu industriel et productif et conçus à des fins strictement fonctionnelles. Séduit par leur silhouette, par leurs contours, lignes, courbes, angles et saillies agencés selon de précises proportions, l'artiste modélise des éléments mécaniques aux qualités esthétiques inexploitées. Maxime Thoreau interprète la forme de manière à la déplacer du domaine fonctionnel jusqu'au champ artistique où elle est rendue au sensible en tant que mode d'appréhension et de connaissance - pour que chacun puisse marcher sur le fil qui lie la justesse fonctionnelle et la justesse esthétique.

Pour comprendre ce qu'est « la forme » à proprement parler, il est utile de lire, juste en marge du travail sculptural de Maxime Thoreau, les questionnements de l'artiste quant au dessin. Le plan d'une pièce est un état transitoire de la forme entre l'idée de l'ingénieur et sa concrétisation physique. L'artiste témoigne de la problématique statutaire de la forme à l'état de plan : dans quelle mesure le plan peut-il être qualifié de dessin, c'est à dire en tant qu'œuvre qui n'a d'autre fin qu'elle-même. Grâce à la

question que pose la dichotomie entre le dessin et le plan, il devient plus aisément compréhensible que la forme est une idée qui constitue l'essence de l'objet, la source des occurrences physiques qui s'y conforment et dont la diversité est, par définition, infinie.

Ainsi la forme est-elle à la source de la sculpture. La spécificité des formes que Maxime Thoreau choisit pour modèle résulte de la sensibilité particulière de l'artiste qui perçoit la beauté là où le commun est aveugle. L'élévation au rang de modèle de ces formes qui n'avaient jamais été estimées qu'à l'aune de leur efficacité inaugure une révélation de leurs qualités esthétiques méprisées jusqu'alors. Maxime Thoreau est, au sens didactique du terme, l'inventeur du potentiel esthétique des formes qu'il exploite et qui nous sont étrangères alors même qu'elles agitent notre environnement quotidien. Des formes qui tiennent littéralement la matière de notre monde telles que le font spécifiquement ces croix de béton figées dans le sol au centre de l'exposition, et dont des champs entiers sont semés sur les flancs des montagnes japonaises afin d'éviter les glissements de terrain. Rendre compte de ces beautés cachées est une démarche d'autant plus aventureuse que notre regard a tendance à s'en détourner dans un mouvement de déni collectif lié à l'angoisse que suscite une complexification du monde par laquelle il échappe à l'entendement. Horace Say écrit déjà en 1852 : « L'imagination s'effraye de l'étendue des recherches qu'il faudrait faire pour montrer ainsi tous les travaux qui ont été nécessaires pour amener à sa perfection le moindre

des produits quelconques, dans l'une des branches de l'industrie manufacturière de nos sociétés modernes ». Depuis lors la mécanisation et la robotisation ont entériné le clivage entre l'usage et la production, très largement déléguée à des machines. L'artiste pointe le projecteur dans l'obscurité terrifiante et met en lumière la beauté qui s'y trouve. Il prend en main ces formes lointaines et inconnues pour les apporter à notre perception séduite par la beauté que convoque et provoque leur médiation par son geste.

La concrétisation manufacturée de formes mécaniques telles qu'une pièce de moteur, une chenille de tractopelle ou un élément de barrage n'est pas sans poser de problème, d'autant que l'artiste s'impose de rester un praticien qui ne délègue aucune tâche et se substitue à la machine. Maxime Thoreau fait le choix audacieux et pertinent de réaliser chacune de ses sculptures grâce à son seul savoir-faire, appliqué à des matériaux qui sont accessibles à une facture manuelle (béton, acier, bois, liège). C'est d'ailleurs ce mode de domestication de la forme qui le caractérise en tant que sculpteur : les différentes combinaisons de contraintes relatives à chaque forme qui adviennent dans une matière conforme à des problématiques artistiques, et plus particulièrement sculpturales, sont autant d'opportunités pour lui de créer à chaque fois un répertoire spécifique de solutions plastiques par lesquelles s'impose naturellement une esthétique ; sans que celle-ci soit pour autant une motivation première. La beauté est moins attachée à un effort d'esthétisation qu'à un effort d'effectuation. Cet exercice d'interprétation de la forme, qui tient autant du savoir-faire artisanal que du bricolage virtuose, est le mouvement par lequel la forme est déplacée depuis le domaine mécanique où règne l'intelligible au domaine esthétique



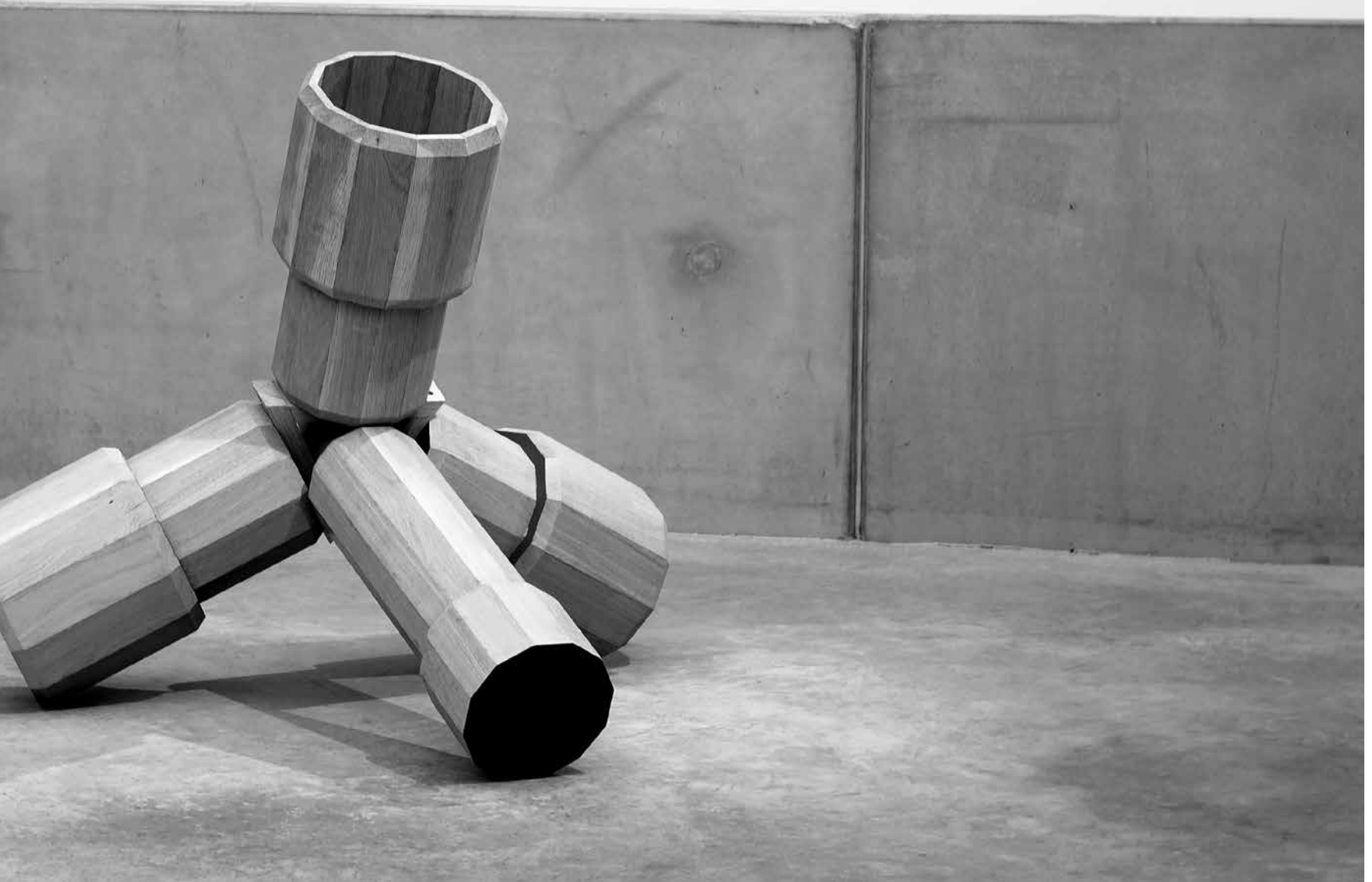
© Valérie Leray

où règne le sensible. Maxime Thoreau ne propose pas une sculpture qui soit explicative, le médium est plus certainement médiateur, il autorise un mode d'appréhension des formes par le sensible afin d'en permettre une compréhension qui ne soit pas dépendante de la raison. Le jeu des matières - inhérent au défi technique que présente la production manufacturée d'une forme industrielle afin qu'elle existe en tant que sculpture - crée naturellement l'émergence du beau contenu dans la forme. Les sculptures de Maxime Thoreau sont des canaux par lesquels les formes en tant que telles parviennent à la perception, en effet Maxime Thoreau refait la forme grâce à un procédé, des matériaux et dans des dimensions qui lui permettent d'accéder à la condition esthétique. Le défi sculptural de l'artiste consiste largement à fabriquer la forme de manière à ce qu'elle s'incarne dans une tridimensionnalité respectueuse des exigences relatives à la monstration : tenir debout par elle-même ; tout en supportant son propre poids grâce à un équilibre indépendant du système dans lequel elle était imbriquée.

De ce point vue, le travail sculptural de Maxime Thoreau consiste à mettre en volume les formes de manière à ce qu'elles soient autonomes. L'artiste les libère du

système souverain auquel elles étaient attachées et leur offre une plasticité par laquelle elles acquièrent l'indépendance, élément nécessaire à leur individuation. La sculpture permet à chaque forme d'apparaître en tant qu'un tout, de sortir de l'anonymat fonctionnel et encourage l'affirmation d'une identité esthétique tandis que leur potentiel fonctionnel passe en arrière plan. La manufacture aux imperfections assumées et parfois revendiquées individualise la forme, l'ouvrage fait l'œuvre.

Maxime Thoreau poursuit son investigation en questionnant les rapports de nécessité qui lient la justesse fonctionnelle et la justesse esthétique. D'une part la fonctionnalité et l'efficacité d'une forme induisent une qualité esthétique, mais encore la qualité esthétique est-elle un guide qui induit une fonctionnalité éventuelle comme le montrent les sculptures les plus récentes de l'artiste qui, judicieusement disséminées dans l'espace d'exposition à la faveur d'une scénographie spécifiquement orchestré pour le Garage, arborent les traits et l'allure d'éléments fonctionnels bien qu'elles n'en aient pas la qualité, des sculptures dont les formes n'ont pas été extraites, mais imaginées, de sorte que leurs lignes aient un air d'efficacité. Ainsi, l'artiste inverse les termes du rapport causal



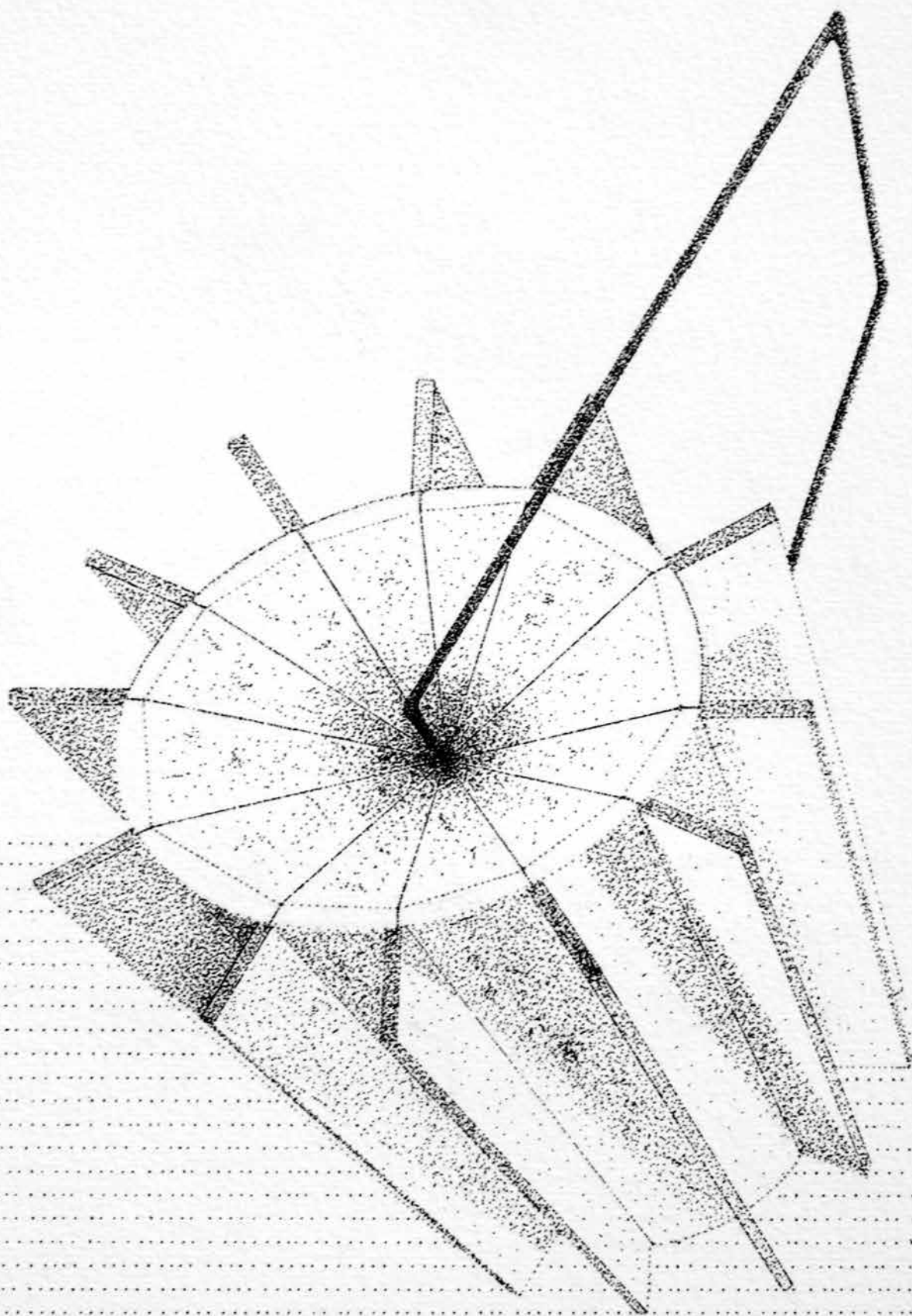
entre la justesse fonctionnelle d'une forme et sa justesse esthétique pour en faire un rapport à double sens : si des éléments strictement fonctionnels présentent des qualités esthétiques particulières, qu'en est-t-il d'une sensation de fonctionnalité s'agissant d'objets à caractère strictement esthétiques *dès lors qu'ils s'insinuent dans un environnement fonctionnel* ? Si ces volumes dessinés par l'artiste concrétisent des formes qui ne sauraient participer d'aucun système productif, ils procèdent d'une esthétique qui favorise l'attribution à la forme de qualités fonctionnelles, l'effet de confusion nous renseigne quant à la possibilité d'un vocabulaire formel de qualités fonctionnelles. Le caractère esthétique de ces sculptures, en tant qu'il prophétise des qualités fonctionnelles, pose la question de ce qui inspire peut-être l'ingénieur quand il crée une forme pour résoudre un problème technique ; peut-être qu'un certain sens esthétique constitue la genèse d'une intuition et influence ses choix de manière sous-jacente comme si l'humain était animé par un désir esthétique quelque soit la nature et le dessein de ses créations. Là où la sensibilité esthétique est un mode d'appréhension et de connaissance d'une forme, ne saurait-elle pas être un ingrédient de l'ingéniosité (rien n'interdit d'imaginer que l'inventeur de la roue ait été ému par

la beauté qu'il percevait dans la perfection du cercle et qu'il ait été inspiré par elle). La contemplation n'est-elle pas à bien des égards une puissance créative ?

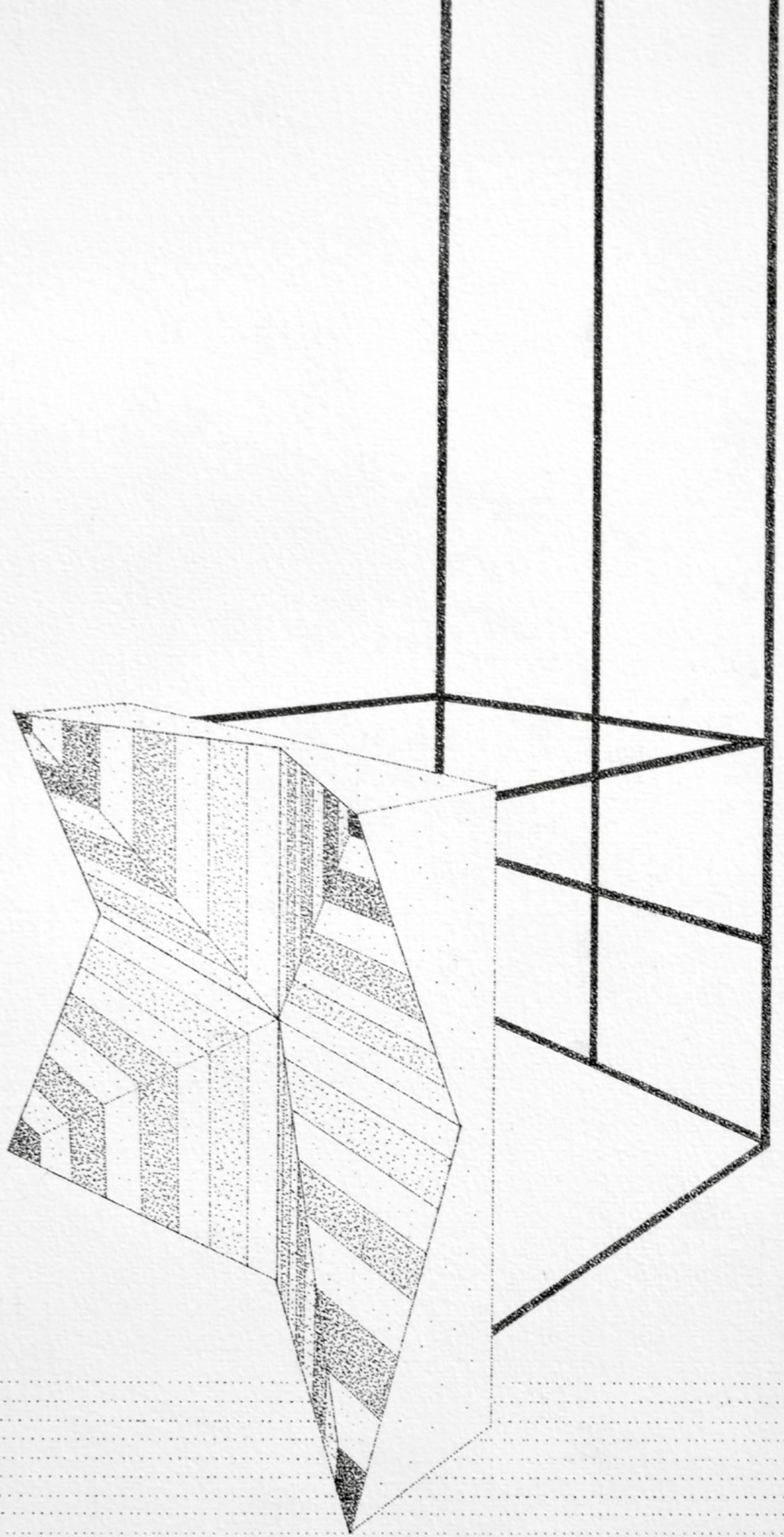
Maxime Thoreau établit une tension entre la beauté et le potentiel fonctionnel d'une forme. Une tension qui rend compte, d'abord, de l'articulation entre des objectifs liés à l'efficacité et la production d'une esthétique ; puis, de manière réflexive, de l'articulation entre un désir esthétique et l'inspiration nécessaire à la résolution de problèmes mécaniques. Par extension, je me demande si, en définitive, la beauté n'est pas le moyen et la fin, même quand elle n'est pas l'objectif, à la fois un désir primaire et un idéal qui distinguerait l'homme en tant que tel ; autrement dit *la beauté en tant que valeur ultime, un dénominateur commun de l'humanité*. L'expérience physique du dialogue qu'entretiennent entre elles les œuvres de Maxime Thoreau dans le contexte de leur exposition au Garage m'invite à spéculer : si, théoriquement, l'homme est un animal politique, CONCRETEMENT, il semble qu'il soit aussi une créature esthétique.

Maxime Thoreau,  
*Récepteur multifaisceau (V.2)*, 2019  
110 x 110 x 110 cm, chêne et contreplaqué.











Vincent Mauger

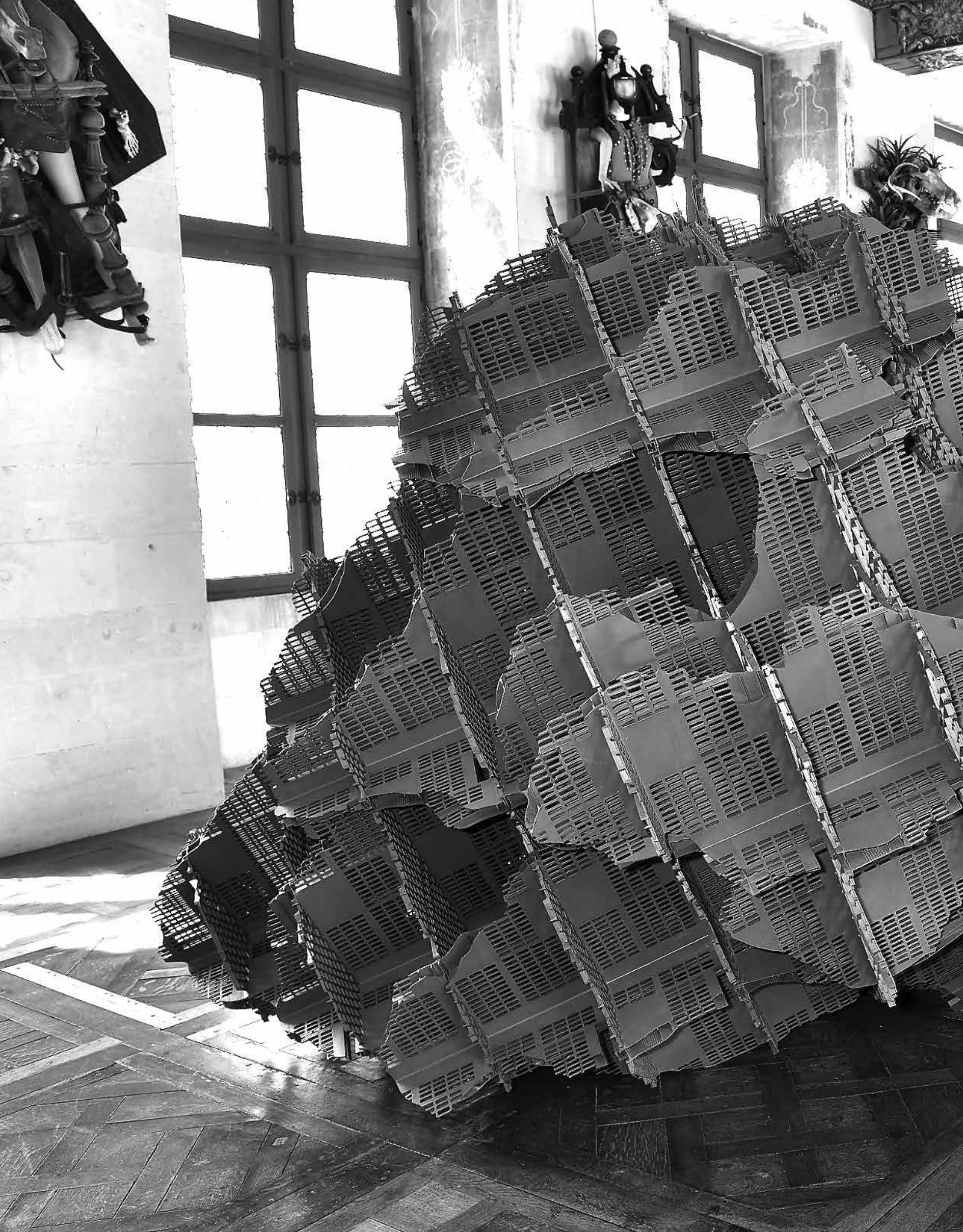
Strate par strate,  
chateau d'Oiron (CMN), 2019















# JEAN RIAANT

## un militant du cinéma sauvage

David Bernagout \_ (hagiographie)

Je l'ai connu, parce que dans mon parcours d'étudiant en sociologie à Tours, j'ai été obligé. Obligé d'aller faire un film en Super 8. La première fois, je ne me suis pas trop donné. J'étais branleur. On n'est pas sérieux, quand on n'a pas vingt berges.

Puis des années plus tard, en finissant ma maîtrise (qui portait sur un espace de *Land Art*, *L'Hélice Terrestre* de l'Orbière, dans le 49, pour ceux qui connaissent déjà, et pour les autres, ceux qui devraient). À ce moment-là, j'étais pion, et une équipe de barjos de l'Atelier Super 8 de Tours venait tourner un clip avec les mêmes de mon bahut. On a fait connaissance, partagé des clopes et des bières, et surtout des vues sur le monde. Et causé cinéma, parce que



© Yvan Petit

Il a plusieurs facettes, Jean Riant.  
Il a plusieurs facettes, mais il fait bloc.  
Chemise, jean et bottes noires.

je me trouvais être déjà assez cinéophile. Swann Dubus, l'intervenant, m'a vite montré délicatement que je ne connaissais rien, ou presque. Et il m'a aidé à faire mon premier film, pour ne pas dire qu'il a réalisé le film que j'avais écrit.

Mais pour continuer à partager des clopes, des bières, des points de vue sur le monde et sur le cinéma, j'ai commencé à traîner par là. Au rez-de-chaussée de la fac. À l'Atelier Super 8 de Tours.

Et là, j'ai vraiment découvert Jean Riant. Et il est devenu mon ami.

*Avec René Vautier invité par Sans Canal fixe, 2009.*

## MILLE BATTEMENTS PAR SECONDE

J'avais 30 berges, je me sentais couillon, mais en confiance, avec ce gars qui nous disait à table : « le cinéma, ça occupe bien, entre les repas ! ».

Je le regardais bosser. Inlassablement, il réglait le 1000 Hertz des vieux magnétos UHER avec lesquels on faisait la prise de son, avant l'apparition du mini-disc, puis du ZOOM. Et toujours ce « HUUUUUUUUUUUhhuUUUUUUUUUUU h h h u U U U u u u U U U U h h - huUUUUUUUUUUUhhuU » qui évoluait au gré de ses vissages et dévissages. Le 1000 Hertz, nous sommes quelques-uns à n'être pas près de l'oublier.

C'est que c'était toujours ouvert, l'Atelier. Quasiment. Pour qui voulait passer le nez, ou mieux, « franchir le pas », poser des questions, demander conseil, louer du matos, ou boire un coup et refaire le monde. Parce qu'en fin de compte, c'est bien de ça qu'il s'agit. Refaire le monde. Ce monde qui ne nous satisfait guère. C'est qu'il en avait aussi à raconter, des histoires. Ça tient lieu de tout, chez lui : raconter. Et avec la manière, s'il vous plaît. La manière, il appelle ça « le racontage ».

Et tu peux causer de cinéma, de politique, de littérature, de radio, il te ramènera toujours à l'essentiel : le racontage.

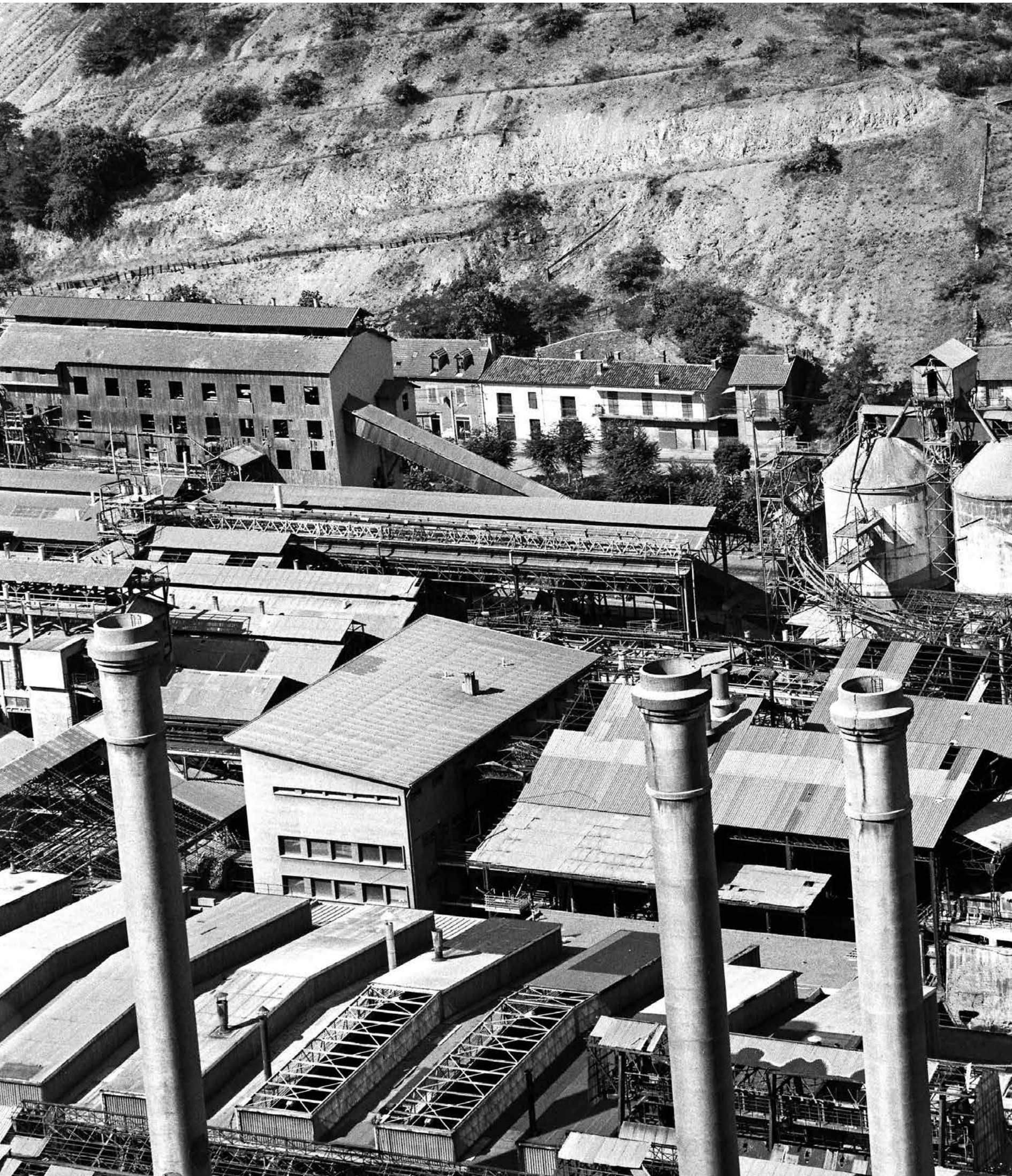
« Il n'y a pas de mauvais sujet », il dit, aussi : « c'est le racontage, qui fait la qualité ». Pendant que d'autres se piquent de faire de la narratologie.

Parfois, il parlait de ses films. Parfois, on les montrait. C'est d'ailleurs un peu à cause de lui que je suis devenu projectionniste, aussi, parce qu'il m'a fait projeter ses films en Super 8 lors d'une soirée que feu Contre-Feux organisait autour de son travail. Et je les aimais, ses films. Et je les aime encore.











## L'USINE

Je crois que mon préféré, mon plus emblématique, c'est *L'Usine*. Le ton est froid, et sec, mais humide et chaleureux en même temps. Ça commence sur des plans larges, extérieurs jours de paysages industriels, rapides, fondus enchaînés avec des noirs (réalisés au tournage !), et une bande de sons répétitifs (roues de trains sur des rails, machines-outils...) « Tac-tac, tac-tac, Vrrrac. Tac-tac, tac-tac, Vrrrac. Tac-tac, tac-tac, Vrrrac. » Musique concrète pour un cinéma concret. Puis un plan plus long : un train de marchandises passe.

Quand on côtoie Jean, on sait, ça, que « Tous les trains mènent à Auschwitz. » J'apprendrai plus tard que l'on doit cette citation à Marceline Loridan, cinéaste emblématique et épouse de Joris Ivens, un des pionniers du cinéma qu'on dit « documentaire ».

Quand on côtoie Jean, on sait, ça, que « Tous les trains mènent à Auschwitz. » J'apprendrai plus tard que l'on doit cette citation à Marceline Loridan, cinéaste emblématique et épouse de Joris Ivens, un des pionniers du cinéma qu'on dit « documentaire ».

Alors, à mesure que la bande-son s'estompe un peu, on aperçoit entre deux éléments d'architecture industrielle le visage d'une femme, sur fond noir. Un beau visage, fin, lèvres rouges — de ceux que les cosméticiens nomment « rouge feu ». Éclairage parfait, s'il fallait préciser. Latéral. 2/3. Puis un long zoom sur une usine laisse entendre une voix douce, presque chétive :

« Elle est là, l'usine, elle occupe tout l'espace. Plus d'horizon. » Cette voix qui raconte l'ordinaire des journées d'ouvrier, elle est paisible et suave, pour un texte sec comme un coup de trique. Le texte, raconte-t-il, est franchement inspiré de *L'excès-l'usine*, de Leslie Kaplan. Aussi sec. Mais, ajoute-t-il avec malice et fierté, vexé qu'il a été qu'elle lui ait refusé les droits : « il n'y a pas une phrase qui ne soit de moi. » On reste dehors, mais ce sont d'interminables zooms sur diverses usines. Et il raconte encore : « le 6-90 d'Angénieux est muni d'une baguette trop courte pour permettre un geste lent et souple. Alors j'ai bricolé un tube de ferraille long comme ça [une trentaine de centimètres] pour l'adapter dessus. » L'homme de faire : entre bricolages, esthétique et références, on apprenait tout, à l'Atelier.

Il y a deux autres films, sur le travail, pour autant que je me souvienne. Mais ce sont plutôt des films sur la liberté qu'on arrache au capital. *Les oies*, où sur une musique de free-jazz, il filme le quotidien de son pote Jean-Baptiste qui élève (et gave) des oies. Et puis *Éloge de la perruque*, qui raconte comment un ouvrier syndicaliste, et même élu municipal PC d'une petite commune de l'Indre-et-Loire, m'apprendra-t-il plus tard, utilise, récupère, s'approprie, vole : le temps, les machines, et la matière première de l'usine qui l'embauche, pour forger son œuvre d'art. Masques, mobiles suspendus, etc.



## LA GUERRE

C'est que l'usine, c'est la guerre. On y traite les individus de la même manière. Jean, au fond, c'est la haine de la guerre qui l'anime. Et le capitalisme, c'est la guerre. « Le capitalisme porte en lui la guerre comme la nuée porte l'orage », disait Jaurès. Et sa critique de l'usine, c'est la même que celle qu'il nourrit pour l'armée.

Il faut dire qu'il est né en 38, et n'a connu son père qu'à cinq ans. Il a grandi à la campagne, École Normale, instit', ce qui lui permet d'échapper à la conscription pour l'Algérie (mais il avait prévu sa désertion), mais l'Algérie, il finira quand même par y aller, entre 64 et 68, comme « pied-rouge », puisque c'est ainsi qu'on surnommait alors les militants désireux d'accompagner l'Indépendance algérienne ; de retour en 68, il devient prof de maths en collège. Et en 74, réalise son premier film, qu'il signe du nom d'un collectif, contre l'extension du camp militaire de Fontevraud.

Alors, dans *Berthe Blard*, il fait raconter à sa grand-mère comment 14-18 l'a privée d'un mari, et dans *Juste une balle*, c'est sa mère qui raconte comment 14-18 l'a privée d'un père. Dans *Commémorations*, comment « Deux ou trois fois par an, les assassins fêtent leurs victimes », d'une voix, la sienne, qui rappelle celles d'un Rouch ou d'un Vautier. Long égrenage de noms propres de victimes de la « Grande Guerre », alterné d'un texte très documenté de citations de divers responsables ayant eu recours à des condamnations de mutins, ou de témoignages de victimes françaises de l'armée française. Sur fond de métrages de monuments aux morts, l'une de ses marottes.

À la fin des années 90, deux fictions, nourries de l'actualité yougoslave, *Le camp* et *Les ponts*<sup>1</sup>. Nourris de la Yougoslavie et de Pierre Guyotat. Énumérations de peurs, de tortures, de mises à mort. Terreur. Et c'est dans les années 80 qu'est venue son implication dans l'Atelier Super 8 de Tours. Parce qu'au fond, l'alternative à la guerre, c'est « l'éducation ».





## L'ÉDUCATION ÉLITAIRE

Qu'elle soit nationale ou populaire, ce n'est pas son affaire : il reste défiant de ce que les hiérarchies peuvent faire aux personnes. Il faut accompagner la jeunesse, l'aider à se former, en particulier intellectuellement. Peut-être même *s'armer*, intellectuellement. C'est que s'il n'aime pas la guerre, il ne déteste pas les armes. Celles d'une révolution possible, celles probablement de Léo Ferré.

Accompagner la jeunesse, mais sans l'y forcer. C'est peut-être un « gauchiste », mais surtout un libertaire : les hiérarchies l'emmerdent, et il le leur rend bien. Alors, son boulot, à l'Atelier, c'est surtout de « laisser la porte ouverte », comme il le dit. Que des jeunes y viennent, y aient du désir, et lui, il nourrit. Et quand on lui parle d'éducation populaire, il répond « j'en ai peut-être fait, mais sans le savoir », « je faisais surtout de l'éducation élitaine, en fait », à essayer de montrer en exemple ce qui se faisait de plus « pointu », de plus exigeant, dans les domaines du cinéma et de la littérature. C'est qu'elle en prend, de la place, la lecture... « Comme machine à rêver, c'est presque mieux que le cinéma », je crois que c'est une question de hors-champ. Dans un film ou un bouquin, tu peux toujours imaginer ce qui se passe en dehors du cadre, au-delà des marges (ces fameuses marges « qui tiennent les pages ensemble »). « Avec Cézanne, il n'y a rien, en-dehors du cadre ». Évidemment, il ne cite pas *Cézanne* par hasard : tu sais que forcément, il est aussi en train de te parler du film de Straub et Huillet. Même s'il le dit pas.

Il peut t'abreuver de références toute la nuit – et on en a passé, des nuits presque blanches, à discuter de ces références, avec un bon vin. Ou un moins bon. Tant qu'il est rouge. Mais toujours en toute simplicité. Et quand il a une pointe de préciosité, il sourit en autodérision, imitant une grimace qu'il prête à sa mère, dans *Juste une balle*. C'est que le rire (c'est Chris Marker, qu'il m'a aussi fait connaître, qui disait du rire qu'il était « la politesse du désespoir ») tient une grande place, chez Jean. Celle de la politesse, et celle du désespoir (il faut aimer beaucoup, pour être désespéré).

C'est que, sous des airs bourrus, voire bourrins, c'est une sacrée délicatesse, le Riant. J'aime à dire – par provocation et comme vérité définitive – qu'il est l'un de mes maîtres. C'est bien le nom qu'on donnait aux instits, non ?

Il faut le voir, il faut l'entendre, il faut passer du temps avec lui.

Et il faut voir ses films. Et ses photos. Parce que si « la photographie, c'est la vérité, le cinéma, c'est vingt-quatre fois la vérité par seconde », comme dit Godard.

Et on pourra toujours lui demander : « Alors, Jean, y a-t-il du hors-champ, dans tes photographies ? » Je sais pas, ce qu'il répondrait. Même la pirouette, j'ai du mal à l'imaginer.

Mais je crois que ce sont ses propres films, le hors-champ de ses photos.

1 \_ Le véritable titre en est *Il faudrait penser à quitter la maison mais tous les ponts sont gardés*. Mais c'est un peu long. Alors, quand on en parle, on dit simplement « *Les Ponts* ».





# EMMANUEL EGGERMONT

## Entretien

Propos recueillis par Nadia Chevalérias (Centre Chorégraphique Nationale de Tours)

Dans son travail chorégraphique, Emmanuel Eggermont, dont on a pu découvrir le travail à Tours, s'intéresse plus aux sensations qu'à la signification, laissant aux spectateurs une grande liberté de perception et d'interprétation. Minimaliste, sa danse nous guide vers une expérience du sensible, une poésie propre à faire surgir de nombreuses images, sans jamais se figer dans une seule. Le chorégraphe est de 2019 à 2021 artiste associé au CCNT. Il commence cette association par une nouvelle création : *Aberration*. Aberrations morales, écologiques, économiques, architecturales, esthétiques... Les déviations vis-à-vis du bon sens ou de la norme sont multiples, déstabilisant et provoquant des réactions, parfois contradictoires. Elles peuvent à la fois nous faire sourire, nous révolter ou stimuler notre créativité. Ce titre, évocateur d'histoires qui vacillent, constitue le point de départ de sa nouvelle pièce, un solo, prévu pour janvier 2020.

**Une aberration, du latin *aberrare* (s'éloigner, s'écarter), est à l'origine un terme d'astronomie signifiant un écart entre la direction apparente d'un astre et sa direction réelle, écart dû aux mouvements de la Terre. À la fin du 18<sup>ème</sup> siècle, ce mot a pris la forme conceptuelle qu'on lui connaît actuellement (absurdité, non-sens). Ce titre évocateur place la pièce vers tout ce qui dévie et révèle un écart par rapport à la norme attendue. Est-ce que ce titre donne la vraie direction du processus de travail d'*Aberration* ?**

*Aberration* sous-tend une étude chorégraphique sur notre capacité à faire face aux bouleversements, à la perte soudaine de repères et à l'effondrement des certitudes. En se confrontant aux aberrations (morales, écologiques, économiques) et en tentant de composer avec elles, cette

pièce vise à éprouver notre aptitude à accepter les altérations successives de notre environnement, de nos sens et de notre jugement, et à envisager les perspectives d'une reconstruction après un traumatisme. Comme dans toutes mes pièces, il m'importe d'élargir les perspectives de recherche, de déplacer le regard et de prendre de la distance avec une thématique quitte à dévier de la trajectoire établie. Dans ce sens, le processus de travail de cette pièce se rapproche de la définition originelle de l'aberration. Il ne s'agira donc pas d'énoncer ni de tenter de reproduire aux plateaux les aberrations et les traumatismes qui hantent notre quotidien mais de questionner les réminiscences et sensations désordonnées qu'elles provoquent en nous. Ce processus de création a comme objectif de faire naître un mouvement de divergence, agissant comme un glissement de terrain, laissant transparaître une dimension parallèle, à l'image de celle de la série des années soixante, où l'étrange et le familier s'entrechoquent dans une atmosphère prégnante. *Aberration* se conçoit donc comme un égarement chorégraphique. Une perturbation dansée. Une variation de turbulences où les échelles spatiales et temporelles sont renversées comme lorsqu'on erre au beau milieu d'une nuit blanche.

**Cette création s'inscrit dans le prolongement d'une étude chromatique commencée avec *Πόλις (Polis)* (2017), et poursuivie avec *La Méthode des Phosphènes* (2019). La première pièce faisait référence aux travaux sur l'Outre-noir du peintre Pierre Soulages. La seconde traite des phosphènes, ces phénomènes de rémanences de la lumière et de ses variations colorées. Vous annoncez *Aberration* comme une variation sur le blanc. Parlez-nous de ces**

***inspirations chromatiques qui traversent vos dernières créations, et aussi de l'importance des arts visuels dans votre travail.***

Les arts plastiques constituent une source d'inspiration essentielle dans ma démarche de chorégraphe. Il ne s'agit pas nécessairement de convoquer une œuvre d'art sur la scène, mais d'alimenter les processus de création de références exogènes qui, de par leur altérité, viennent sonder, interpeller, contester ou conforter les intuitions chorégraphiques. Ce travail plastique me permet également de créer des liens entre les pièces. *Aberration* est le pendant positif de *Πόλις (Polis)* et précède l'apparition des couleurs de *La Méthode des Phosphènes*. Cette divagation monochromatique présente, cette fois-ci, une variation sur le blanc mais garde les mêmes intentions : questionner la perception en invitant chaque spectateur à déceler les multiples nuances qui habitent le champ chromatique du blanc et à y projeter tout un panel de visions et de couleurs fantasmées. Dans une suite de tentatives pour recouvrer les sens comme on recouvre la vue, cet égarement chorégraphique nous offre la possibilité de redéfinir la forme et la couleur en commençant par questionner le blanc, ce « rien avant tout commencement » qui, comme le dit aussi Kandinsky, « regorge de possibilités vivantes ». Lumière blanche, chemise blanche, cheveux qui blanchissent au fil des clichés, tel le peintre Roman Opalka ponctuant chaque séance de travail par un autoportrait, en venant lui aussi à se fondre dans le cadre, un dispositif photographique rythme le processus de création d'*Aberration*. Imaginée par la photographe Jihyé Jung, la mise en place de ce dispositif original s'inspire

également des expérimentations d'Eadweard Muybridge et d'Étienne-Jules Marey sur la décomposition du mouvement.

**Jihyé Jung photographie et filme toutes vos pièces. De T-Wall (2011) à Polis (2017), les images, qu'elles soient issues du champ cinématographique, photographique ou de l'histoire de l'art, tiennent dans votre travail une place importante. Dans T-Wall, dont le titre évoque les blocs de béton utilisées comme frontières artificielles pour délimiter des zones à risques, de tensions conflictuelles, on apercevait sur scène éparpillées sur le sol des photos, que l'on devinait « de famille ». La pièce Strange Fruit, création 2015, est parti d'un corpus d'images photographiques inédites traitant du conflit italo-ottoman en Libye (1911-1912). Enfin, une exposition de photos, composée d'une série de portraits en noir et blanc des personnalités qui « habitent » Polis, accompagne la pièce dans chacune de ses représentations. Parlez-nous de cette collaboration et de ces images, qui en interaction avec leur environnement ajoutent une valeur contextuelle ou informative à la pièce.**

Photographies, vidéos ou peintures, les images ont un pouvoir de stimulation de l'imaginaire et du sensible qui façonne ma danse. Et à mon tour, dans mes pièces, j'essaie de partager avec le corps et l'espace des images mentales figuratives ou abstraites, graphiques ou texturées. J'ai la sensation de peindre ou de sculpter plus que d'écrire la danse. Les images issues de la collaboration avec la danseuse et photographe Jihyé Jung sont une grande source d'inspiration. Mais son regard à travers l'objectif peut aussi m'amener à reconsidérer mes premières intuitions sur le potentiel d'une séquence. Elle a la capacité de révéler la force évocatrice d'une matière dansée abstraite et celle de me faire prendre conscience de l'aspect graphique et dynamique d'une figure ou d'un personnage. Depuis plusieurs années, j'apporte une attention particulière à la mise en lumière de cette collaboration, par exemple, en imaginant pour chaque pièce une forme spécifique de partage avec le public. D'abord au plateau dans *T-Wall*, puis dans des extensions scénographiques, comme avec la galerie de portraits de *Polis*. Pour le projet *Strange Fruit*, nous avons même réalisé un objet artistique indépendant, un « livre/vinyle » retraçant le processus de création de la pièce par les mots, les images et la musique. Ce travail est envisagé comme une archive chorégraphique partagée, à la fois pour donner des clés de lecture et pour prolonger l'expérience au-delà de la scène.

**La structure chorégraphique d'Aberration s'inspire de la forme d'un journal. L'écriture s'est-elle organisée à la manière d'un récit écrit de façon continue ?**

La structure de la pièce s'inspire de la forme d'un journal dans le sens où elle s'organise dans une suite de résurgences chorégraphiques. Chacune d'entre elles résulte de rencontres et d'expériences passées. Allant de la danse-théâtre au minimalisme le plus radical, celles-ci ont à la fois bouleversé ma vision de la danse et façonné le danseur et chorégraphe que je suis aujourd'hui. Dans *Aberration*, des matières dansées abstraites à la rigueur technique et esthétique peuvent côtoyer des images aux résonances « expressionnistes » et des tonalités performatives. Dans ce qui semble être une suite d'événements imprévisibles, la pièce invite à accueillir ces fragments désorganisés sans juger de leur cohérence, et à les percevoir comme pour la première fois, libérés des habitudes de pensée et des associations stylistiques préconçues.

**Comme pour Strange Fruit, présenté en avril 2017 au CCNT, vous serez pour Aberration, seul en scène. Vous dites toutefois que chaque élément présent au plateau (lumière, musique, scénographie) devient en quelque sorte un interprète supplémentaire, avec la même valeur qu'un danseur. Pouvez-vous préciser ce point de vue et nous indiquer vos premiers points d'appui lorsque vous vous mettez au travail ?**

Dans mon travail, j'essaie de donner la même valeur à tous les éléments. Scénographie, lumière et musique sont pour moi des interprètes à part entière. D'abord parce que derrière ces éléments, il y a des personnes : Alice Dussart pour la lumière, Julien Lepreux à la musique, et Jihyé Jung et Élise Vandewalle qui collaborent avec moi à l'élaboration de la scénographie. Ensuite, parce que je pense que chaque élément se révèle en relation aux autres. Pour moi, une qualité primordiale du danseur est sa capacité de connexion avec l'instant présent. Chaque mouvement doit être le fruit d'une nécessité profonde. Il doit en être de même pour tous les autres éléments. Chaque présence doit avoir la force de tenir la scène toute seule (un objet, une musique...). Et dès lors qu'ils partagent le plateau, une nouvelle lecture, enrichie des relations avec les autres présences, devient possible. Le spectateur complète cet ensemble fragile et mouvant et rend cet instant de partage unique. L'équipe artistique est sollicitée dès l'écriture du projet. Je partage mes premières intuitions et

reçoit les réactions de chacun comme de nouvelles pistes à explorer. Peu à peu, une matière première, prête à être façonnée, se constitue. Puis au plateau, j'évolue seul dans un environnement monochromatique qui se révèle être déjà bien habité. Par la musique, la lumière et la scénographie, mais aussi par toutes les sources d'inspiration qui peuplent l'espace comme des spectres ayant laissés une empreinte durable à chaque séance de travail. Elles s'organisent d'elles-mêmes comme un collage intuitif, une agrégation de plusieurs temporalités qui surgissent et font surface de manière inattendue dans la musique ou dans un mouvement, constituant un véritable endroit de porosité et d'échanges possibles au sein de la création.

**Vous confiez une nouvelle fois l'environnement sonore de Aberration à Julien Lepreux...**

Julien Lepreux a signé les partitions des pièces précédentes *Πολις (Polis)* et *La Méthode des Phosphènes*, dans lesquelles les textures sonores et leur spatialisation réagissent à l'univers chromatique déployé dans la scénographie. Pour *Aberration*, l'environnement sonore sera en lien avec le champ chromatique du blanc mais surtout avec la thématique révélant la fragmentation des sensations et les altérations des conventions. Une des conventions à propos du blanc est de le rattacher à des concepts positifs, au spirituel et au sacré. À ces notions, j'associe instinctivement et culturellement le son de l'orgue. J'ai donc proposé à Julien Lepreux, de prendre l'orgue comme point de départ et d'en altérer la perception. Il s'est emparé de cette proposition et l'a dépassé, par exemple en nous faisant entendre des sons et des mélodies fantasmées, comme des réminiscences d'un autre temps mais avec des sons d'aujourd'hui.

La nouvelle création d'Emmanuel Eggermont, *Aberration*, soutenue et coproduite par le CCNT, sera présentée au festival Tours d'Horizons 2020, organisé par le Centre chorégraphique national de Tours.

+ d'infos :  
[www.lanthracite.com](http://www.lanthracite.com)  
[www.ccntours.com](http://www.ccntours.com)

# 19 20

**CCNT**  
CENTRE  
CHOREGRAPHIQUE  
NATIONAL  
DE TOURS  
DIRECTION THOMAS LEBRON

02 18 75 12 12  
WWW.CCNTOURS.COM



VILLE DE  
**TOURS**



Emmanuel Eggermont © Jihye Jung



#### COMITÉ DE RÉDACTION

Jérôme Diacre  
Samy Engramer

#### COORDINATION

Jérôme Diacre

#### GRAPHISME

Mélanie Herdier

#### CORRECTIONS

Éléonore-Marie Espargilière

#### ADMINISTRATION / PUBLICITÉ

Groupe Laura  
10 Place Choiseul, F - 37100 TOURS  
lauragroupe@yahoo.fr

ISSN 1952 - 6652 / 44 pages / 1200 exemplaires  
Abonnement annuel et adhésion : 16 €



VILLE DE  
**TOURS**







# A MATTER OF TIME

SILVANA  
REGGIARDO

**GALERIE EXUO**

109 rue de la fuye,  
37000 tours

**DU 2 AU 10 NOVEMBRE 2019**

Carte blanche à la revue Laura  
Vernissage le 31 octobre