



TRIEN- NALE DE VEN- DÔME

/ DRAC ET REGION CENTRE-VAL DE LOIRE

ETERNAL GALLERY

GUILLAUME CONSTANTIN

ARRONDIR LES ANGLES

**17 MAI 2015
05 JUIL 2015**

EN PARTENARIAT AVEC L'ESBA TALM

**LES OCTROIS, PLACE CHOISEUL, TOURS
SAM - DIM 16H > 19H
ET EN SEMAINE SUR RDV
ETERNALNETWORK.FR**

COMMISSAIRE DE L'EXPOSITION SANDRA DELACOURT. CETTE MANIFESTATION REÇOIT LE SOUTIEN DE LA VILLE DE TOURS, DE LA DRAC CENTRE, DE LA RÉGION CENTRE, DU DÉPARTEMENT D'INDRE-ET-LOIRE ET DE L'ESBA TALM
VISUEL: © MARTIN ANDRIEU/2014 COURTESY: G. CONSTANTIN - GALERIE BERTHARD GRIGNON/GRAPHEMATIC AND S. BOUQUARD

TOURS DANSE & PARTITIONS

9-13 JUN 2015

D'HORIZONS

CCNT CENTRE CHORÉGRAPHIQUE NATIONAL DE TOURS
DIRECTION THOMAS LEBOU

02 47 36 46 00
WWW.CCNTOURS.COM

© Romain FERRAS

la box_bourges

école nationale supérieure d'art de bourges

9, rue édouard-branly BP 297
F 18006 bourges cedex
t+33 (0)2 48 24 78 70
la.box@ensa-bourges.fr

www.ensa-bourges.fr

L'heure de loup / Séméiense
- une proposition de Sleep Disorders / Marion Auburtin et Benjamin L. Anon
© Pascal Verneau

LAURA

- DOSSIER CRITIQUE -

INTRODUCTION

LES AVANTAGES D'ÊTRE UNE FEMME ARTISTE

JULIE CRENN
Docteure en histoire de l'art, critique d'art et commissaire d'exposition indépendante.

INVENTER LE RENOUEAU D'UNE UTOPIE - ENTRETIEN

Avec, JEAN-CHRISTOPHE ROYOUX CAP à la Drac Centre-Val de Loire, DAMIEN SAUSSET, NADÈGE PITON (avec ERIK NOULETTE) ; commissaires de l'exposition.

PEINDRE, ENCORE ET TOUJOURS...

JÉRÔME DIACRE
Enseignant de philosophie, Critique d'art et commissaire d'exposition

VOYAGE DANS LA SONOSPHERE PLASTIQUES SONORES DES OEUVRES D'ART

ALEXANDRE CASTANT
Essayiste, critique d'art, Professeur à l'École Nationale Supérieure d'Art de Bourges

SITUATION TRAJECTOIRE OBJET

JÉRÔME DIACRE

WWW.COM MATELAS ET DIEU ET LA LETTRE SURGIT APRÈS QUE LA PEINTURE FUT BRÛLÉE

MARIE-HAUDE CARAËS
Directrice de l'École supérieure des Beaux-Arts de Tours (EPCC TALM)

THE FOUNTAIN ARCHIVES-SAÂDANE AFIF

SANDRA DELACOURT
Critique d'art et professeur d'histoire de l'art à l'École Supérieure des Beaux-Arts de Tours (EPCC TALM)

1^{er} de couverture / Manège Rochambeau.

Ci-contre /

1. © Nils Guadagnin.
2. Séba Lallemand © Laurent Alvarez
3. © Baptiste Brévert & Guillaume Ertlinger
4. © Malik Nejmi
5. © Olivier Leroi



1



2



3



5



4

Ce numéro est intégralement consacré à la Triennale d'art contemporain de Vendôme qui se déroule du 23 mai au 31 octobre 2015.

Elle a lieu dans le Manège de Rochambeau, le Musée de Vendôme et l'espace public. Les commissaires de cette première édition sont Damien Sausset, Nadège Piton et Erik Noulette, respectivement commissaire du Transpalette de Bourges, chargée de production pour les expositions et directeur de l'association Emmetrop. Ensemble, ils ont sélectionné 25 artistes parmi les bénéficiaires, depuis 10 ans, d'Aides individuelles à la création de la Drac Centre - Val de Loire.

La revue Laura accueille les textes critiques qui accompagnent l'exposition. Laura est d'abord un outil de réflexions sur les pratiques de chaque artiste, sur les médiums présentés et sur les enjeux scénographiques de cette proposition inédite. Elle accueille aussi dans ses pages un entretien avec Jean-Christophe Royoux, conseiller aux arts plastiques de la DRAC – qui est à l'initiative de cet événement – et les commissaires de l'exposition. Ensemble, ils reviennent sur les enjeux actuels de la politique culturelle du ministère de la Culture et de la Communication en région ; ils développent une réflexion sur le sens d'un territoire aujourd'hui, sur les questions tant économiques qu'esthétiques de cette politique culturelle initiée au début des années 80.

La revue entre dans un projet d'édition ambitieux. Avec le journal de l'exposition et le catalogue, édités par les éditions HYX à Orléans, elle s'inscrit dans ce triptyque de textes et d'images où se mêlent l'univers de chaque artiste ainsi qu'une idée forte de la pensée collective, intensément politique, que porte depuis son commencement le projet de cette Triennale.

INTRO- DUCTION

Les artistes de la Triennale :
(Manège de Rochambeau)

**QUENTIN AURAT & ÉMILIE POUZET,
RÉMI BOINOT,
KARINE BONNEVAL,
THIERRY-LOÏC BOUSSARD,
BAPTISTE BRÉVART & GUILLAUME ETTLINGER,
BERNARD CALET,
PAULE COMBEY ET PATRICK PION,
SANJIN COSABIC,
MARIO D'SOUZA,
MATHIEU DUFOIS,
GEOFFROY GROSS,
NILS GUADAGNIN,
HAYOUN KWON,
SÉBA LALLEMAND,
OLIVIER LEROI,
CÉCILE LE TALEC,
DAVID LEGRAND (la Galerie du Cartable),
MARIE LOSIER,
MALIK NEJMI,
MR PLUME,
JÉRÔME PORET,
MASSINISSA SELMANI,
DOROTHY-SHOES,**

(Musée de Vendôme)

SAËDANE AFIF.



LES AVANTAGES D'ÊTRE UNE FEMME ARTISTE

JULIE CRENN

Page de gauche & droite / Série ColèresS Planquées, 2015 © Dorothy Shoes
Double page suivante / «Village Modèle», 2013.
© Hayoun Kwon

En 1985, les Guerilla Girls surgissent sur la scène artistique : des femmes artistes militantes qui engagent un travail de surveillance et de statistiques. Elles dénoncent avec force le manque de représentation des femmes artistes et des artistes de couleur au sein des expositions et autres événements artistiques. Aux États-Unis, grimées de masques de gorilles, elles réalisent des performances, placardent des affiches et perturbent les prises de paroles publiques afin de réveiller les consciences sur le sexisme et le racisme institutionnels. Une de leurs affiches établit la liste des « avantages d'être une femme artiste » : travailler sans la pression du succès, voir son art systématiquement réduit au féminin ou encore atteindre une reconnaissance après l'âge de 80 ans...

Si la situation a connu quelques améliorations, depuis les années 1980 les femmes artistes sont sous-représentées. En tant qu'historienne de l'art, critique d'art et commissaire d'exposition, je suis vigilante à ces questions. Lorsque je visite une exposition, la place réservée aux femmes est un critère auquel je prête attention. Si elles ne sont pas réunies entre elles (Elles@centrepompidou par exemple), elles sont systématiquement minoritaires dans les expositions collectives. Voici la liste des dix derniers artistes à avoir investi le pavillon français à la Biennale de Venise : **Fabrice Hyber** (1997), **Jean-Pierre Bertrand** (1999), **Pierre Huyghe** (2001), **Jean-Marc Bustamante** (2003), **Annette Messager** (2005), **Sophie Calle** (2007), **Claude Lévêque** (2009), **Christian Boltanski** (2011), **Anri Sala** (2013) et **Céleste Boursier-Mougenot** en 2015. Seulement deux femmes pour dix hommes. Il suffit de jeter un œil sur les programmes d'expositions des musées nationaux et des centres d'art, d'analyser les collections publiques, pour faire le même constat. Il en est de même pour les prix comme le prix Marcel-Duchamp, qui, comme en 2014, ne comportait aucune prétendante. Depuis sa création en 2000, le prix a été décerné à seulement quatre femmes :

Dominique Gonzalez-Foerster, Carole Benzaken, Tatiana Trouvé et Latifa Echakhch. Malheureusement, les exemples pleuvent...

Cette année, la triennale de Vendôme présentera les œuvres de vingt-cinq artistes, une sélection trans-générationnelle qui pourtant comporte une faille : seulement six femmes artistes y sont représentées. Un constat frappant qui m'a conduite à m'intéresser spécifiquement à leurs pratiques et à leur consacrer un article pour la revue *Laura*. Ces six artistes développent des pratiques extrêmement différentes qui nous portent vers différentes problématiques liées à la société : rapports à la nature, au cinéma, au corps, à la mémoire, au théâtre et à la mise en scène.

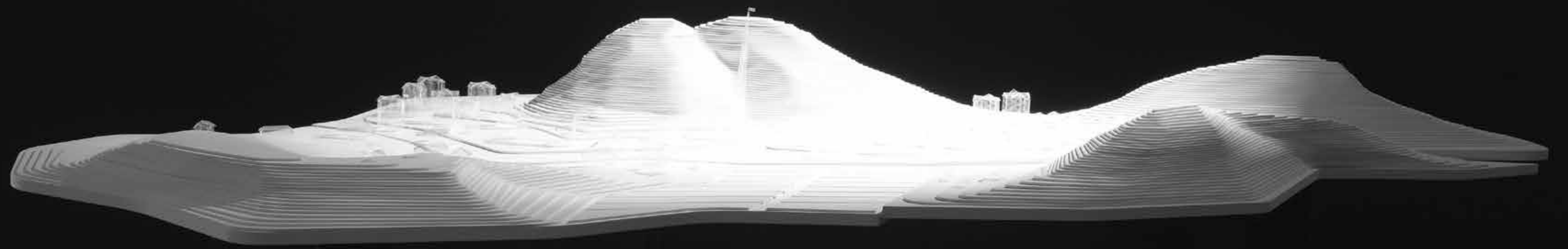
KARINE BONNEVAL

Par une manipulation pertinente de matériaux naturels et d'éléments botaniques, **Karine Bonneval** (née en 1970, à La Rochelle) met en lumière les relations complexes entre l'Homme et la Nature. Elle réfléchit à la définition du mot nature qui englobe toutes sortes de conceptions, d'états et de traitements : jungles, champs de cultures, déserts arides, cultures en serre. Ses œuvres génèrent un examen de ce qui sépare le paysage domestiqué et le paysage sauvage. Selon le type de société, on discerne deux types de rapports entre l'Homme et son environnement : une relation où la nature est envisagée comme une ressource qui doit être maîtrisée dans une perspective productiviste, ou bien une relation plus respectueuse où l'homme est intégré à son paysage, où il fait partie d'un tout. À Vendôme, l'artiste réactive une pièce intitulée Makarka, réalisée en 2013 à Fontenay-le-Comte. Makarka, en créole réunionnais, signifie le « sucre sale », non raffiné. Le sucre noir est moulu et transformé en dômes, qui semblent être des éléments architecturaux, des totems ou encore des carottages de terre. Les dômes, extrêmement présents, se dressent et nous renvoient à l'histoire de l'esclavage et à notre besoin incessant de sucre. À partir d'une culture domestiquée, celle de la canne à sucre, l'artiste s'empare du produit brut pour en faire des éléments façonnés et reproductibles. Au musée de Vendôme, elle confronte deux personnages : Wilder Mann et l'Explorateur. Deux figures, formées, pour l'une, de feuillets synthétiques, et pour l'autre, de piquants d'oursins crayons, qui, extraits de leurs contextes naturels, créent un décalage. L'artiste opère à des frottements de territoires et de conceptions opposées pour nous amener à penser la Nature dans son ensemble.

CÉCILE LE TALEC

Par la sculpture, le dessin, la vidéo, le son et l'installation, **Cécile Le Talec** (née en 1962, à Paris) produit des traductions matérielles et visuelles du son. Depuis le début des années 2000, elle s'intéresse aux langages sifflés, des oiseaux et des hommes. Elle établit des relations entre le langage, la musique et l'écriture au moyen de dispositifs interactifs : un concert réalisé avec des instruments en verre soufflé, une volière où des canaris chanteurs cohabitent avec une vidéo présentant des siffleurs chinois, une tapisserie circulaire rendant visible un mix entre le chant des oiseaux et celui des hommes. L'artiste souligne ainsi le caractère fragile et sensible des sifflements, elle ouvre aussi des dimensions poétiques et philosophiques. À l'occasion de la Triennale, elle poursuit un travail initié en 2014 où le regardeur se fait acteur. À la School Gallery, celui-ci devait s'allonger sur une pierre pour entendre le son qu'elle contenait. L'écoute se faisait par transmission osseuse. À Vendôme, l'artiste construit un mur en béton auquel il faut se plaquer. Le mur est ce que l'artiste nomme une « pierre







pérférée de son », qui, une fois en contact avec le corps, restitue le son d'une cascade d'eau présente dans la ville. Des passages sont établis entre la pierre, le corps et la ville, l'intérieur et l'extérieur sont interdépendants.

HAYOUN KWON

Hayoun Kwon (*née en 1981, à Séoul*) explore les notions de mémoire collective et de frontière à travers une pratique protéiforme (*vidéo, maquette, photographie et son*). Elle travaille les zones interstitielles qui existent entre deux territoires, deux cultures, mais aussi entre le réel et la fiction, le témoignage et le conte. Pensées comme des dérives mémorielles, ses œuvres nous invitent à voyager au cœur de l'histoire humaine. Pour la Triennale, **Hayoun Kwon** présente DMZ : la ligne fictive. Le projet active une vision subjective de la zone coréenne démilitarisée, la DMZ. Longue de 248 kilomètres, elle sépare les deux Corées depuis 1953. Une zone extrêmement dangereuse, car bourrée de mines, où non seulement la nature, mais aussi le tourisme (aussi paradoxal que cela puisse paraître) ont repris leurs droits. L'artiste crée alors une installation vidéo, qui, au moyen d'une animation 3D, confère une présence fantomatique à la DMZ. À la froideur de la zone, elle juxtapose le témoignage de Monsieur Kim, un ancien soldat sud-coréen. Sa voix nourrit un sentiment d'humanité. Elle restitue son expérience d'un « lieu atteignable par l'esprit », et, au fil des souvenirs de M. Kim, le regardeur avance avec lui sur la ligne fictive.

MARIE LOSIER

Depuis le début des années 2000, **Marie Losier** (*née en 1972, à Boulogne-Billancourt*) réalise des films. Son univers est alimenté par l'histoire des arts visuels. Munie d'une caméra 16 millimètres, elle produit des portraits intimes et déjantés de ses idoles : **Alan Vega** (*artiste et pionnier du rock électronique minimaliste*), la chanteuse **Peaches**, l'artiste performeur **Genesis Breyer P. Orridge** ou le réalisateur américain **Tony Conrad**. **Marie Losier** accorde une place importante à la scène (*théâtre, musique, cinéma, sport*) et à l'expérimentation. À Vendôme, elle collabore avec **David LeGrand** et les membres du collectif de la **Galerie du Cartable**. Ensemble, ils reconstituent une salle de cinéma des années 1930 et activent trois plateaux de tournage. Pendant la Triennale, une programmation de 40 films (*20 films de Marie Losier et 20 films réalisés en collaboration avec différents complices*) est diffusée quotidiennement. Les trois plateaux (*La Chambre de Madonna, la Discothèque de Jérôme Bosch et le Cabinet de Travail de Luther*) réunissent les acteurs de ce que les artistes nomment la Deuxième Renaissance. Le soir du vernissage, une scène de film est tournée : un dialogue inattendu entre **Madonna** et **Luther**. Dans la continuité de ses films portraits, l'artiste fait dialoguer une figure du passé, le père du protestantisme, avec une artiste du présent, la reine de la musique pop. Elle joue ainsi sur les télescopes de temps et de registres. La scène jouée live est filmée par les deux artistes qui interprètent également deux rôles (*une madone et un metteur en scène*), tandis que différents personnages surgissent au fil d'un tournage nourri par l'improvisation et une vitalité collective.

CATHERINE RADOSA

Par le son, l'image et la performance, **Catherine Radosa** (*née en 1984, à Prague*) intervient dans l'espace urbain. Elle s'empare de la ville, son architecture, ses habitants, son histoire, pour nous signifier un élément issu d'une mémoire

collective. Ainsi, à Paris, elle demande aux passants : « À quoi pensez-vous ? ». Les témoignages sont transcrits puis restitués. Toujours à Paris, elle circule à vélo munie d'un drapeau sur lequel est reproduit l'image d'une plaque de rue : la rue de l'Égalité. À Sassari, en Sardaigne, elle installe une bande sonore sous une grille. Du sol, jaillissent des extraits de films, des entretiens enregistrés, des lectures de documents ou encore des musiques. Les fragments forment une histoire, celle de la piazza Fiume, que les passants traversent quotidiennement. À Vendôme, l'artiste mène une réflexion sur l'amour et la sexualité. Dans une maison-passage près du Manège Rochambeau, une installation sonore restitue les témoignages récoltés à Vendôme et à Paris : « Aimez-vous ? Y a-t-il des normes ? Des tabous ? Changent-ils selon les générations ? Tous les amours sont-ils possibles ? » Dans le Petit Vendômois, le journal local, l'artiste publie une annonce amoureuse revisitée. Elle invite les lecteurs à engager un échange épistolaire. Dans le Manège, elle présentera des images liées au célèbre pouce levé de Facebook. Le pouce signifie « j'aime », l'artiste interroge son statut et sa signification. L'amour est ainsi envisagé de manière plurielle : personnelle et collective.

DOROTHY-SHOES

De son passage au théâtre en tant que comédienne, **Dorothy-Shoes** (*née en 1979, à Tours*) a conservé un goût pour la mise en scène et un attrait pour la dramatisation des gestes et des expressions. Elle a quitté les planches pour investir l'espace public. Armée de son appareil photographique, elle réalise une série de portraits, *ColereS Planquées* (2014). Il s'agit des portraits de trente-trois femmes, pris en extérieur. Les corps sont violentés, ils partent en fumée, se vident, se inversent, se tordent, s'animent de sensations désagréables (*picotements, brûlures, fourmillements*), ils se murent. Ils sont frappés par la douleur, leurs fonctions vitales sont empêchées, enrayées. L'artiste, atteinte de la sclérose en plaques, met en scène trente-trois interprétations de sa propre maladie. Elle opère ainsi à une série d'autoportraits distancés. Les modèles ne sont pas atteints de la maladie, leurs corps « sains » traduisent les douleurs de l'artiste. « Tu apprends à cohabiter avec toi qui lutte contre toi. Un jeu de cordes absurde dans lequel les énergies s'entre-tuent. » Elle poursuit ce travail de traduction et de déplacement avec une pièce sonore où les voix de personnes « saines » récitent les témoignages de personnes atteintes de la sclérose en plaques. Par le témoignage et les dispositifs de distanciation,

l'artiste met en lumière une maladie qui touche aujourd'hui 80 000 personnes en France, une maladie quasi invisible qui handicape lourdement le quotidien de celles et ceux qui en souffrent. L'art est ainsi mis au service de la douleur, de l'invisibilité et de l'ignorance.

La place réservée aux femmes artistes est, depuis toujours, plus étroite que celle prise par les hommes.

Ce manque n'est pas seulement présent dans le monde de l'art, il s'établit dans tous les domaines

et à tous les niveaux de notre société. Les féministes

ont commencé un travail sur la visibilité et l'égalité

depuis les années 1960, un travail de longue haleine

qu'il nous faut poursuivre et renforcer. En tant que

critique d'art et commissaire d'exposition, je m'attelle

à la parité. Historiquement, traditionnellement

et symboliquement, l'homme incarne le pouvoir,

le travail, le politique, le public, la force. Il ne tient

qu'aux acteurs et aux actrices du monde de l'art

de renverser les tendances et d'équilibrer la visibilité

des uns et des autres pour une répartition plus juste

des genres et des pratiques.

Page de gauche / Poster © Marie Losier
Ci-dessous / © Catherine Radosa
Pages suivantes / © Karine Bonneval et © Marie Losier





HENRIQUE MARTINS DUARTE

NADEGE PITON

LA GALERIE DU CARTABLE

Dialogue fictif n° 8



Die tägliche Lebensreform

madonna
LUTHER

ENTRETIEN

INVENTER LE RENOUVEAU D'UNE UTOPIE



Jean-Christophe Royoux, Damien Sausset, Nadège Piton, Jérôme Diacre

Le 2 avril 2015, dans les locaux des éditions HYX à Orléans, un entretien a été mené par Jérôme Diacre

avec Jean-Christophe Royoux, conseiller aux arts plastiques à la DRAC Centre-Val de Loire, Damien Sausset, Erik Noulette et Nadège Piton, commissaires de la Triennale, et avec Emmanuel

Cyriaque, co-directeur des éditions HYX. Cet entretien a pour objet les enjeux de la Triennale de Vendôme,

le choix des vingt-cinq artistes, la conception de la scénographie du Manège Rochambeau, la ligne

artistique et les choix éditoriaux qui sont défendus à l'occasion de cet événement. Entre représentation

d'un territoire avec son maillage institutionnel et choix artistiques et politiques qui défendent et

inventent le nouveau de l'utopie culturelle des années 80, cet entretien est l'occasion de préciser

à la fois les mécanismes d'aides à la création, les nouveaux enjeux artistiques et institutionnels de

ce début de XXI^e siècle et de s'interroger sur la pertinence de ce type d'événement.

JÉRÔME DIACRE : « Nous devons commencer par nous interroger sur ce type d'exposition. Quelle en est la logique, je veux dire la nécessité, l'actualité, le caractère inédit, et quel est le projet qu'elle porte au-delà d'elle-même ? D'où vient ce projet de Triennale, quel en est l'objet et à quelle fin ? »

DAMIEN SAUSSET : L'objet de la commande était de rendre visible aux yeux du grand public deux dispositifs, relativement méconnus, d'aide aux artistes plasticiens : les Aides individuelles à la création (AIC) de la Direction régionale des affaires culturelles, couplées en Région Centre-Val de Loire avec le dispositif de soutien à la création et à la production artistiques. Ce sont deux aides financières qui permettent à des artistes de la région de développer un projet sur le territoire.

JEAN-CHRISTOPHE ROYOUX : Ces dispositifs d'aides sont très importants. Instituées par le ministère de la culture, les AIC sont nées dans les années 80, en même temps que les DRAC, et existent dans toutes les régions de France. Elles sont parfois contestées mais elles n'ont, pour le moment, jamais été remises en cause. Bien au contraire, la région Centre, par exemple, à elle aussi adopté ce même principe de soutien à la création des artistes. Aujourd'hui, des questions se posent à propos de ces aides : sont-elles encore efficaces ? Permettent-elles de véritablement soutenir et impulser le développement des arts plastiques ? Sont-elles encore adéquates à la situation de la création aujourd'hui ? La Triennale est une première façon de répondre à ces interrogations en montrant la qualité et la diversité des artistes qui en bénéficient et qui, sans doute, pour une partie d'entre eux au moins, n'auraient pas eu la même trajectoire sans cela. Ce qui manquait jusqu'à présent – et ce à quoi le grand public a légitimement droit dès lors que

ces artistes ont bénéficié de ce ou ces soutiens – c'est que l'on puisse régulièrement découvrir l'existence de leurs œuvres et de leurs projets sur le territoire de la région dans des conditions adaptées : c'est ce que la Triennale, de façon périodique, va dorénavant permettre.

JD : Ces commissions d'aides individuelles à la création ont lieu une fois par an. Tous les artistes de la Triennale en ont-ils bénéficié ? Il semble que ce soit un critère essentiel pour être un artiste sélectionné pour participer à la Triennale. Damien Sausset et Nadège Piton, comment avez-vous procédé pour choisir ces artistes dans une liste qui, depuis les années 80, doit être longue ?

DS : La DRAC et la Région nous ont fourni une liste d'environ 120 noms d'artistes aidés depuis dix ans. Nous en avons présélectionné 50 que nous avons contactés et dont nous avons visité les ateliers. Nous nous sommes également mis d'accord avec nos deux partenaires pour choisir 5 artistes en dehors de cette liste qui, selon nous, sont des figures importantes de la création artistique dans la région. Des individualités fortes et incontournables, comme **Rémi Boinot**, un artiste rare qui, outre sa pratique artistique personnelle, est un « passeur », si je puis m'exprimer ainsi. Il appartient à une génération qui a commencé son travail artistique au début des années 80, il a même participé aux deux événements qui s'appelaient les « Rencontres en Vendômois », en 1982 et 1983, et parmi lesquels se trouvaient des artistes devenus célèbres comme **Olivier Debré**, **Jean Hélin**, **Dector** et **Dupuy** (tous issus de la région) ou qui sont devenus des acteurs institutionnels importants comme **Alain Julien-Laferrrière**, **Gildas Le Reste** ou **Olivier Seguin**. Parmi ceux qui étaient déjà présents en 1983, il y a aussi **Thierry Loïc Boussard**, figure également importante et dont l'œuvre, méconnue, mérite clairement d'être redécouverte par le monde de l'art. On voulait rendre compte de ces interactions : la création de la jeune création directement soutenue par la DRAC et la Région et la génération antérieure dont le rôle a été parfois important pour les jeunes artistes qui sont arrivés ensuite.

JD : Pour ceux qui ignorent l'existence de ces commissions annuelles d'aides individuelles à la création, peut-être pourrions-nous en préciser le fonctionnement pour le financement des projets d'artistes. Qui en fait partie ? Quels sont les critères pour être aidé ? Sur quels fondements artistiques, culturels, s'appuie ce soutien local et territorial ?

JCR : Chaque année, au printemps, nous recevons des dossiers d'artistes formulant une demande de soutien, en général pour la réalisation d'un projet particulier. La commission est constituée de commissaires d'exposition, de professionnels représentants des structures de diffusion d'art contemporain, des critiques d'art, des professeurs d'histoire de l'art. Parfois sont présentées des démarches d'artistes que l'on connaît, mais très souvent aussi que l'on découvre. Le fait que ces demandes soient examinées par des professionnels est un encouragement particulier. Les membres de cette commission sont désignés pour trois ans. Ce sont des personnes qui travaillent à plein temps dans le domaine des arts plastiques et de la création contemporaine. La question des goûts de chacun ne rentre pas vraiment en ligne de compte ; ce qui importe, c'est la singularité, la cohérence des démarches, le risque, l'ambition, la volonté de vouloir convaincre... La présentation des antécédents est très très importante. Savoir montrer visuellement le développement de son parcours artistique, en souligner les principales interrogations... Les délibérations sont des moments de débats avec, bien sûr, des désaccords. Et, en même temps, il y a des unanimités qui se dégagent

très souvent sur certains projets qui paraissent évidents pour tous.

DS : Personnellement, j'ai eu l'occasion de défendre des projets qui ne correspondaient pas à ce que je présente dans les expositions que j'organise. Mais la pertinence et la cohérence dans la démarche étaient évidentes et convaincantes. C'est une aide qui permet, à un moment donné, de faire exister un projet, une œuvre. C'est cela que les membres de cette commission ont à l'esprit.

JCR : Pour cette Triennale, nous voulions que l'exposition puisse dessiner une vue d'ensemble, un état des lieux de la création régionale à un moment précis.

JD : Je reviens sur cette question du territoire. Que signifie-t-il aujourd'hui ? Est-ce une notion encore pertinente lorsque c'est l'administration, les représentants du ministère de la culture et de la communication en région, qui le définit, alors même que les artistes développent des réseaux beaucoup plus complexes, plus étendus, et que le public en art contemporain est souvent très mobile ?

JCR : Dans le fond, la question que tu poses est celle-ci : quelles sont les limites d'un territoire aujourd'hui ? Il est évident qu'il y a une infinité de territoires, virtuels, réels, une infinité de manières de se sentir partie prenante d'un ensemble. Mais je dirais que le territoire géographique est l'une des données les plus objectives pour prendre en compte la réalité de la vie des gens. On habite toujours un territoire concret. Pour moi, en tant que conseiller aux arts plastiques qui travaille pleinement, quotidiennement, dans l'esprit de la décentralisation, je peux affirmer qu'il est complètement crédible d'être à l'écoute de ce que peut créer un territoire, de ce qui y est généré. Cela vaut pour les arts plastiques comme pour nombreux autres domaines... Je dirais même que cette réappropriation des territoires, leur revalorisation par rapport aux grandes métropoles où tout se concentre, est une tâche éminemment importante et contemporaine. Or, comparativement à l'Allemagne ou à l'Espagne qui sont des pays fédéraux, nous ne sommes pas assez à l'écoute de cette donnée. Tout le monde sait qu'en France tout passe par le filtre, non pas des métropoles, mais d'une métropole, Paris. La politique culturelle que nous essayons de développer en région sert à combler cette séparation, pour ne pas dire ségrégation, et à redonner aux territoires régionaux une nouvelle chance en montrant et en valorisant la diversité des ressources.

DS : C'est en effet l'un des enjeux de cette Triennale. Aujourd'hui, cette question du territoire veut dire encore quelque chose. Cet espace politique, économique, administratif et culturel distribue des moyens en finançant des projets d'artistes. Je suis d'accord sur le fait que les réseaux d'artistes sont des maillages extrêmement complexes, étendus. Lorsque nous sommes allés à la rencontre des artistes qui ont leur atelier en région, nous avons constaté que le territoire régional n'est pas véritablement un enjeu pour eux. Ils ont le territoire de leur atelier, si l'on peut dire, de leur ville, voire de leur département et puis ensuite, à cause de ou grâce à la proximité de Paris, ils sont déjà beaucoup plus loin : Bruxelles, Berlin, Barcelone, Londres.

JCR : Ici nous avons un patrimoine très fort, très important : les Châteaux de la Loire ; mais, précisément, il s'agit des lieux de séjours privilégiés des rois et de la grande aristocratie. L'identité forte d'ici, c'est donc la France elle-même – contrairement à d'autres régions comme l'Alsace, la Bretagne ou le Pays basque par exemple...

DS : Il faut placer ces aides dans une perspective de politique culturelle initiée par Jack Lang dans les années 80. Nous sommes encore dans ce type de dispositif : complètement ouvert, une utopie d'accessibilité de l'art pour tous... Sur ce point, la question du territoire renvoie directement à cette utopie politique et culturelle qui a, je crois, prouvé son efficacité. Si cette utopie est aujourd'hui interrogée, voire remise en question, il importe de réaffirmer son importance. Répondre à cette demande de la DRAC pour la Triennale, c'était clairement nous positionner par rapport à cette histoire et cette utopie. Il faut insister d'une part sur les compétences, les savoir-faire et la richesse institutionnelle qui se développent et favorisent le rayonnement d'une région, et d'autre part insister aussi sur les publics, son extrême variété et les liens avec l'Éducation nationale qui sont essentiels.

JD : *À Bourges, vous êtes des acteurs institutionnels régionaux. La friche culturelle Emmetrop où se situe le centre d'art Le Transpalette est reconnue en région mais aussi dans toute la France et en Europe. Son identité est très forte. Peut-on parler d'une « signature Emmetrop » pour cette Triennale, qu'il s'agisse du choix des artistes, de la scénographie, de la réhabilitation d'un vieux bâtiment industrielle... ?*

DS : Je ne crois pas que l'on puisse dire cela. Mais il est vrai que ce qui relie toutes ces propositions artistiques, c'est une capacité à formuler des interrogations politiques sur ce qu'est notre culture contemporaine. Mais nous ne sommes pas partis sur une exposition dont le ressort serait un art de la dénonciation... Ces œuvres jouent, sur des partitions différentes, une certaine mélodie des dysfonctionnements de notre société ; parfois avec gravité, parfois avec humour, parfois avec étrangeté, parfois encore par le biais de la sollicitation des habitants de Vendôme.

JC.R : Il est clair que cette programmation est entièrement le fait de votre choix. Ce que souhaitaient la DRAC et la Région, c'est d'abord que la Triennale soit le résultat assumé d'un commissariat d'exposition professionnel. Ce qui caractérise peut-être une éventuelle signature Emmetrop de cette première édition, c'est d'être allé plus loin que ce que nous pouvions envisager au départ, en soutenant dès le départ l'idée d'inviter un graffeur comme **Mr Plume** et **IncoNito**, pour intervenir sur les bâtiments eux-mêmes.

NP : Il y avait dès le départ l'idée d'une « porte ouverte » à la production : c'est une signature **Emmetrop**. Nous disposions d'un budget susceptible de permettre à chaque artiste de produire une œuvre spécifique. Notre idée de départ était de leur demander : comment pensez-vous que la Triennale puisse montrer au mieux votre travail ? Par exemple, nous, les commissaires, nous nous sommes un peu effacés pour que les artistes échangent vraiment avec le scénographe. Nous voulions aussi un travail réalisé avec les habitants du Vendômois. Un esprit de convivialité et le rejet de toute présentation qui serait perçue comme artificielle, abstraite. Une exposition, c'est aussi un réseau, un travail sur le territoire, un désir de tisser des relations avec la population. C'est une certaine forme de médiation. Et pour préciser clairement cette question politique, **Emmetrop** est un lieu qui défend une idée micro-politique, je veux dire qui est en pointe avec les combats des minorités et qui cherche à toucher les personnes dans ce qu'il y a de plus ouvert dans l'intime. Donc nos choix se sont aussi portés sur des artistes sensibles à cela.

JD : *Et pourtant, comme le souligne Julie Crenn dans son article (Les Avantages d'être une femme artiste), il y a bien peu de femmes artistes dans cette Triennale.*

DS : Nous sommes très sensibles à cette question. **Emmetrop** est même en pointe sur ce sujet. Mais nous avons élaboré notre sélection en fonction des travaux des artistes et seulement à partir de cela. Sur les 120 artistes aidés, il y a très peu de femmes. Nous aurions pu équilibrer les choses volontairement, mais nous aurions eu le sentiment d'être artificiels.

JD : *Ce n'est pas vraiment une exposition 2.0. Pourquoi avoir choisi un événement si traditionnel ? Aujourd'hui, on aurait pu s'attendre à un événement plus dématérialisé : créations de forums, de sites, actions sur les réseaux sociaux, happenings... Or, inviter les gens à venir dans une friche aménagée pour un événement... c'est plutôt XXIe siècle que XXIe ! Même si l'œuvre d'Hayoun Kwon est clairement dans une production artistique post 2.0, cette dimension est plus que marginale. Quelle est en la raison ?*

DS : Ce projet de Triennale est celui de découvrir une exposition, des œuvres, un espace et une scénographie... Nous tenons à montrer des œuvres, et nous croyons à ce rapport direct et physique aux œuvres. La scénographie est essentielle. Faire entrer les gens dans une sorte de jeu de cette proposition collective. Les artistes ont conçu des univers propres qui sont à la fois extrêmement précis et individuels et en même temps complètement ouverts. La scénographie a été pensée avec les artistes et tous ont joué le jeu de cette proposition collective. Le public va voir des espaces parfois fermés mais qui contiendront des œuvres totalement ouvertes sur le monde contemporain. En même temps, les artistes ont conçu leur espace d'exposition mais en ayant aussi en tête l'idée de brouiller un peu les pistes, les frontières. Il y a une grande sensibilité, un engagement fort de chacun et en même temps quelque chose d'intelligent, de partagé, de collectif. Le 2.0 peut compléter cet événement. Mais j'ai la conviction que cette forme, l'exposition, n'est pas dépassée.

JC.R : Cette œuvre d'**Hayoun Kwon**, que l'on a eu la chance de voir très récemment à Châteauroux au collège Marcel-Duchamp, est la toute première qu'il m'ait été donnée de découvrir qui utilise cette nouvelle technologie du casque produisant une perception virtuelle à 360°. Mais tout l'intérêt est de la découvrir en relation avec d'autres œuvres qui questionnent d'une autre manière la relation au virtuel, dans un espace d'exposition réel. Pour la Triennale, le casque virtuel ne pouvant pas fonctionner tout seul pendant 5 mois, l'œuvre va traduire l'image produite par les moyens de cette technologie sous la forme d'une projection filmique. Ce qui intéresse, ce sont toutes ces formes de transpositions de l'espace virtuel en espace réel. Ce qui est intéressant, c'est la confrontation entre toutes les gradations de types d'espaces.

JD : *Nous pourrions aborder l'ambitieux et singulier projet éditorial qui accompagne la Triennale. Ces pages en font partie ; la revue Laura entre dans le triptyque que vous avez élaboré : journal d'exposition, revue et catalogue. Vous travaillez avec les éditions HX à Orléans ; comment s'est construite cette collaboration ?*

DS : On voulait une véritable intervention graphique. Signes, traces, archives, univers personnels, nous avions une ambition très importante pour ce catalogue, qui se doit d'être un objet rare, étonnant, non traditionnel, un témoignage fort des artistes et de l'exposition. Nous souhaitons que dans quinze ans cet ouvrage, à la fois destiné au public spécialisé et au plus large public, soit toujours intéressant à consulter, à lire.

EC : Avec Damien on a beaucoup parlé de cette proposition faite aux artistes de choisir eux-mêmes des documents susceptibles d'accompagner et de documenter leurs œuvres. L'idée était que ça ne soit pas

seulement des notices ou des textes critiques mais que l'on puisse traduire l'ensemble des univers des artistes à un instant précis. Des manifestations comme la Triennale génèrent un grand nombre de catalogues qui, au final, se ressemblent tous. Nous voulions imaginer une sorte de contre-modèle du catalogue habituel mais aussi un bel ouvrage, un travail de graphisme recherché qui soit aussi un support de réflexion. L'idée donc a consisté à demander aux artistes un texte de référence qui compte pour eux, pour leur imaginaire. Le tout tient à la fois de l'archive et du dispositif de collage. Produire du sens avec toute cette hétérogénéité d'univers et de références produit une dimension fictionnelle intéressante. C'est une fiction de la réalité. On trouve aussi bien **Jacques Derrida** que **NTM**. Comme dirait **Jean-Luc Godard**, ce qui compte alors, c'est le montage.

DAMIEN SAUSSET est le directeur artistique du Transpalette à Bourges depuis cinq ans. Critique d'art et éditeur. Il est le commissaire de la première Triennale des arts plastiques de Vendôme.

JEAN-CHRISTOPHE ROYOUX est conseiller aux arts plastiques à la DRAC Centre-Val de Loire depuis 2008. Il est aussi critique d'art. Il est à l'origine du lancement du projet de la Triennale de la création contemporaine régionale au Manège Rochambeau.


NADÈGE PITON est coordinatrice, chargée de production et médiatrice depuis 2010 pour les expositions du Transpalette à Bourges. Elle est salariée de l'association Emmetrop.

JÉRÔME DIACRE est enseignant de philosophie et directeur de la publication de la revue *Laura*, fondée en 2007 avec Sammy Engramer. Il est aussi critique d'art et commissaire d'exposition..

EMMANUEL CYRIACQUE est enseignant à l'École supérieure d'Art et de Design d'Orléans. Il est directeur éditorial avec Olivier Buslot des éditions HX à Orléans.

Ci-contre /
1. Vue de l'atelier de Thierry-Loïc Boussard
2. Hayoun Kwon, vue de l'exposition au Collège Marcel Duchamp. Photographie Eric Lamouroux, Ecole des Beaux-Arts de Châteauroux.





JEROME DIACRE

PEINDRE, ENCORE ET TOUJOURS...

Thierry-Loïc Boussard, Sanjin Cosabic, Séba Lallemand et Mr Plume

« Peindre, encore » était le slogan inscrit en 1976

sur une banderole placée au fronton du Château

d'eau, place Séraucourt à Bourges. Sur une

photographie de l'époque, on voit les peintres

poser de façon indisciplinée : Thierry-Loïc

Boussard, Joël Frémiot, Michel Dupuy, Alain

Gerbault et James Poniard. Cette exposition

organisée par la Maison de la Culture de Bourges

fut un événement. Il y a là le groupe qui avait

fondé, de 76 à 81, une galerie appelée le Dépôt.

Théories et pratiques s'y mêlaient joyeusement,

passionnément... dans des moments dionysiaques.

On y lisait souvent les auteurs du « Grand Jeu »,

m'a rappelé Nicole Boussard¹. René Daumal y avait

une place importante ; Maurice Blanchot aussi. Et

beaucoup de poésie. « Peindre, encore » était une

exposition de peintres mais aussi de grands lecteurs,

de rhéteurs bons vivants. Dans le mouvement de Mai

68 qui se prolongeait, ces artistes n'avaient pas tous

terminé leurs études aux Beaux-Arts (ils en avaient

été renvoyés pour certains) mais ils avaient réussi

à construire une présence artistique, une force

esthétique dans le maillage social d'une préfecture

qui allait servir, durant plus de vingt ans, à conforter

les jeunes étudiants d'écoles d'Arts dans leurs

choix, leurs projets, leurs résistances et leurs

ambitions.

Peut-être est-ce une spécificité de la peinture...

Je ne crois pas ; mais c'est ainsi que se

construisent dans chaque région –

peut-être pas toutes – un souffle de liberté

et d'expérimentation et un désir de devenir

artiste pour plusieurs générations.

Geoffroy **Gross** vit et travaille à Bourges. Il est présent dans la Triennale. Il connaissait bien **Thierry-Loïc Boussard**. Leurs conversations avaient quelque chose d'important pour lui, comme une confrontation avec une histoire où se mêlent des parcours originaux, une histoire locale, et la grande histoire de la peinture du dernier quart du XXe siècle. Trois autres peintres sont invités : **Sanjin Cosabic**, **Seba Lallemand** et **Mr Plume**. Ils confrontent eux aussi un parcours personnel avec la grande histoire de la peinture. Des portraits aux clairs-obscur construits comme des récits dans des récits ; du dripping (-aidé) sur de larges feuilles de papier photographique ; des constructions qui rappellent le Bauhaus, et des fresques murales – des graffs pour être précis. À cinq, ils couvrent un large éventail de la pratique contemporaine de la peinture. Qu'il s'agisse des supports, des techniques, des sujets,

des manières, des protocoles et des dispositifs, ils présentent des œuvres dont la complexité et la richesse étonnent. La peinture reste une belle affaire... Tous, différemment, affirment que « *peindre, encore !* » n'est pas une expression prise à la légère.

LA PEINTURE EST UNE EXPÉRIENCE (TRAVERSÉE D'UN DANGER)

En 2010, les éditions Allia ont publié le fameux conte de **Niele Toroni** écrit en 1976 : *L'Histoire de Lapin Tur*². Nous connaissons son œuvre, même succinctement dans la courte trajectoire du groupe BMPT (**Buren**, **Mosset**, **Parmentier**, **Toroni**) et son protocole d'empreintes monochromes ou polychromes de pinceau n° 50 répétées à intervalles réguliers (30 cm). Nous savons son affirmation de la forme la plus épurée, minimale et conceptuelle de la peinture, à savoir le marquage coloré d'une surface inscrite dans un espace. Dans cette définition à la fois la plus restreinte et la plus générale de la peinture, toutes les pratiques y entrent, de près ou de loin, qu'elles le veuillent ou non, en lignes droites ou par détours, parfois comme une cavalerie de l'armée rouge peinte par **Malevitch**. Il y a bien des variations, des variantes et des versions... des déclinaisons, des déductions, des prolongements qui font de chaque peintre l'auteur d'une démarche originale. Les empreintes peuvent être des touches comme dans le projet de **Sanjin Cosabic**. À d'autres périodes, ce fut la craie, comme **Tacita Dean** et **Joseph Beuys**, mais aussi la bombe, l'accumulation de matière directement sortie du tube... toujours sur toile tendue sur châssis.

Pour **Geoffroy Gross**, l'empreinte joue sur le dessin de la ligne, « gribouillis mis au carreau » comme l'écrit Laurence Kimmel, dessin en retrait de l'aplât de peinture blanche ou monochrome sur tableautins. Mine de plomb et fusain tracent une vaste ligne qui traverse plusieurs petits tableaux pour en composer un plus vaste grâce à leur assemblage. La touche est en retrait, marque en dessous de la peinture...

Pour les œuvres de **Thierry-Loïc Boussard**, la touche finit dans ses dernières œuvres par être des effets de rouleaux qui se couvrent, dépassent, s'assèchent et brillent parfois. C'est le choix de cette peinture industrielle, disponible dans n'importe quel magasin de bricolage, qui rend l'expérience encore plus intéressante. Dans son film *Les Amants réguliers*, **Philippe Garrel** fait dire à l'un de ses personnages, acteur de Mai 68 (dont **Thierry-Loïc Boussard** a fait parti) : « Et toi tu veux faire quoi ? – Peintre

en bâtiment. – Et pourquoi pas peintre en vrai ? – Peintre en vrai ? C'est peindre en bâtiment qu'est vrai. » Pensons alors au groupe **Support/Surface** qui, en 1966, réagit en marxiste-léniniste contre le minimalisme iconoclaste de BMPT. **T.-L. Boussard** en a été proche, longtemps, et en même temps il est resté indépendant, féroce. Il part de Paris au tout début des années 70, abandonne les arts déco et se jette dans les grands espaces naturels de la province. Entre les **Support/Surface** parisiens et ceux du Sud de la

France, il ne tranche pas et construit son propre parcours, fait de maisons, de fleurs, de cyclistes, d'affiches électorales de **François Mitterrand** sur lesquelles il écrit en noir au pinceau large : BOUS / SARD et d'aplats totalement abstraits.

À l'intersection des deux courants, à la fois peintre en bâtiment et travailleur in situ, **Mr Plume** peint les bâtiments au pied de la lettre. Il produit des graffs sur les murs et couvrent – sur une surface

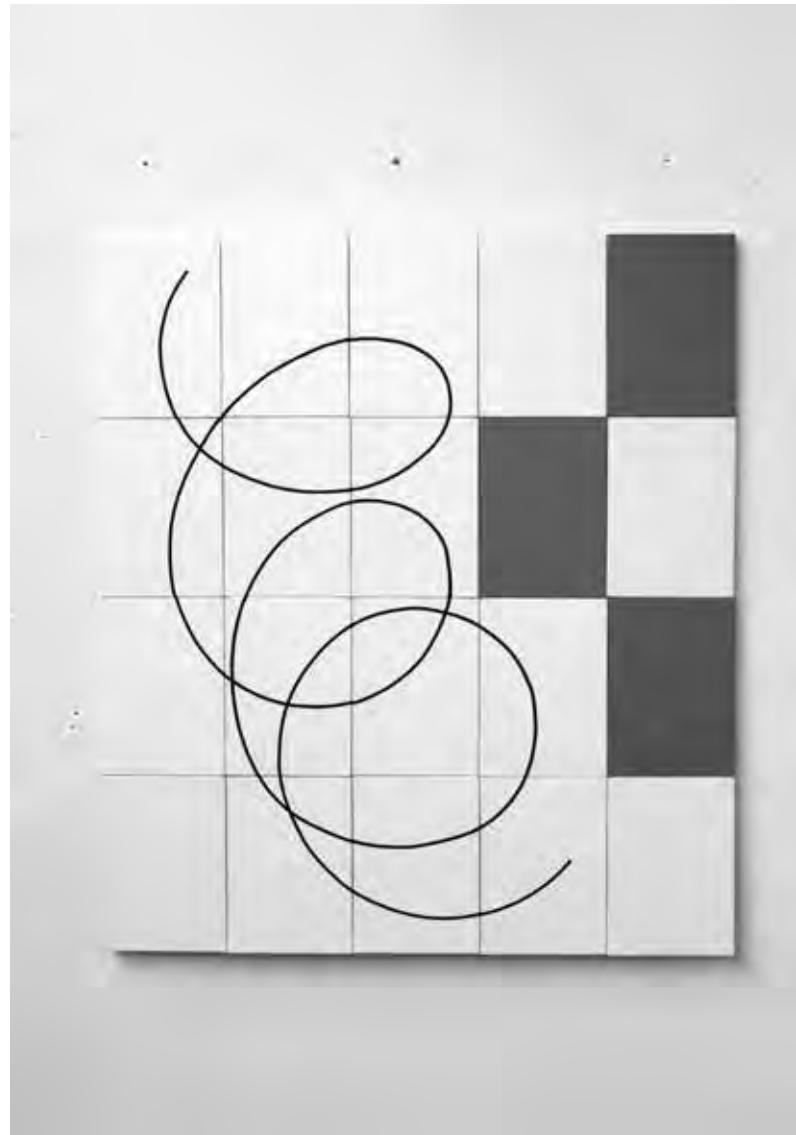
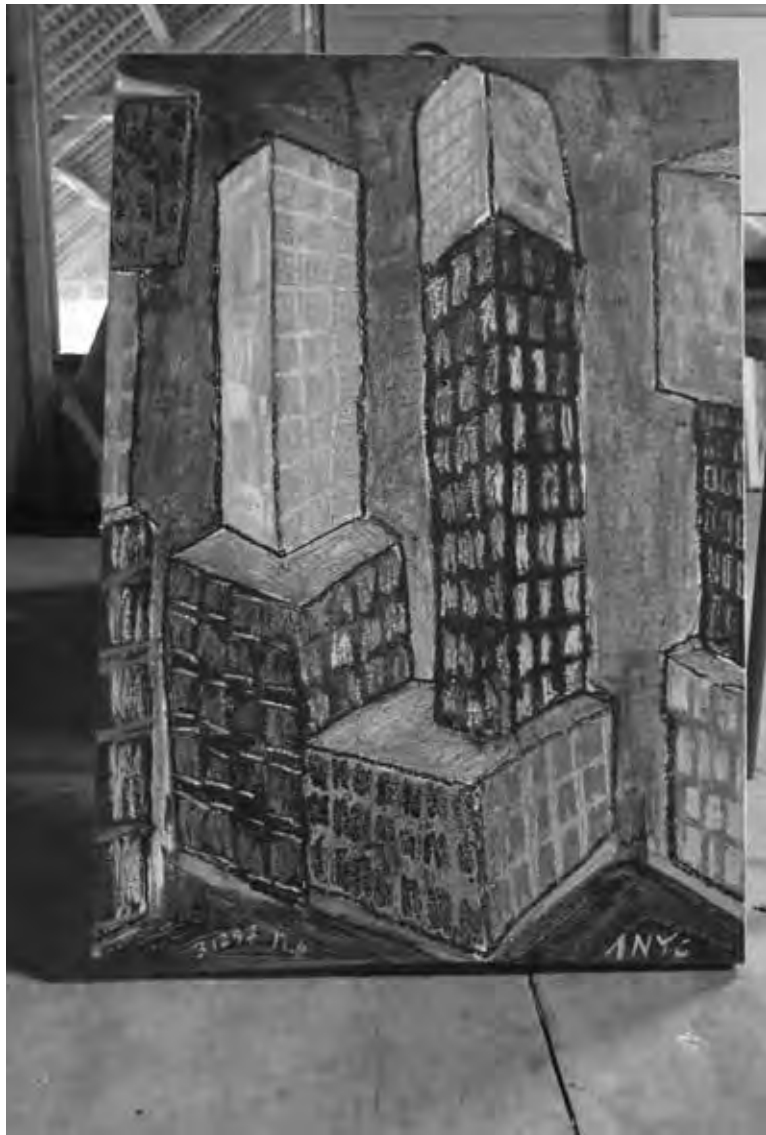
dans un espace – le crépi, le béton, le ciment, en proposant des visages et des formes géométriques abstraites. C'est ce qu'il appelle « *A Spontaneous and Violent Art Form* ».

Sauf peut-être chez **Geoffroy Gross**, sans doute plus contenu parce que procédurier, leur peinture ressemble à la fois à un cri et à un rêve. Lorsque **Sanjin Cosabic** échappe aux camps de concentration des fascistes serbes en 1995, il entre aux Beaux-Arts pour continuer d'affirmer une résistance au cataclysme. *Phi Genocide Dogma*, 2010, inaugure une longue période de tableaux en grands formats. Cette phrase délicatement disposée au centre gauche, près du cœur, écrite en lettres pailletées roses, est cruciale : « *Do You kill a Cola arabs* » (sous titre en noir : HOLLYWOOD) annonce tout un travail sur l'après 11-Septembre et les stratégies carnassières de création de l'argent... Ses tableaux se chargent de motifs, d'écritures, de dessins, d'incrustations, pour devenir des carnets d'études et de travail déployés en grands formats. Univers peuplé de monstres, de portraits, de crânes, de cerveaux et d'équations (le nombre d'or et Wall Street), c'est un monde intérieur qui se couche sur la toile de manière brutale dans une intense ironie. Un jour que je lui rendais visite, je fus surpris de voir un tableau isolé et tourné vers le mur. Après quelques minutes de conversation, je l'interrogeais sur cette mise à l'écart. « *Ce sont les peintres qui font des conneries, et ce sont les tableaux qui sont punis.* » Dans son projet pour la Triennale, chaque portrait prend place sur un fond particulier : pour l'un c'est la NSA qui est en feu, pour l'autre, c'est le FMI, pour l'autre encore la FED, et la BCE, et encore pour le dernier, c'est Monsanto qui explose.

Ce sentiment d'urgence et de révolte, d'expression intense et de volonté de trouver les marges, **Mr Plume** en témoigne aussi. C'est la peinture dans la rue, contre des murs, où le travail sera le plus visible possible. Il faut peindre vite et fort. Comme pour résister à une scolarité qui ne fonctionnait pas, les pages de ses cahiers se couvraient de graffitis... jusqu'à la lecture d'un article dans une revue américaine dans les années 90 où il était question d'un collectif de graffeurs dans lequel il retrouve l'énergie, le dessin, le vandalisme et un certain esprit de famille. Comme les autres, il commence – façon « vandalisme ». Puis l'esprit s'apaise et **Mr Plume** cherche du sens. Il entre dans les quartiers sensibles et parle avec les gens qu'il rencontre. Naissent alors des envies de workshop : donner une visibilité et une lisibilité à des paroles qui n'ont pas droit au chapitre. La révolte se transforme en complicité et rapport de force avec une société qui reste sourde aux appels de détresse.

« *Des femmes et des hommes d'affaire se le disputait ; partout on entendait : « J'aiime Lapin Tur ; j'adoore Lapin Tur » ; ça*

« Peinture sur bois, toile, voile, papier, sur métal, sur verre, sur ivoire, sur chair, sur os, sur peau, sur lèvres, sur gueule, sur bec et ongles. Tout est matière à peindre, tout est bon à peindre, tous est beau à peindre. »
James Ensor, *La crise de la peinture*, 1932



Double page précédente / *Le sixième secret*, Sanjin Cosabic, vue de l'atelier.
Ci-dessus / Thierry-Loïc Boussard, vue de l'atelier et Joffroy Gross, photographique © Pascal Vanneau



Page de gauche / Séba Lallemand © Laurent Alvarez
Ci-dessus / © Mr Plume

dura quelques années. Un jour il en eut marre (c'était pourtant une soirée très intéressante comme on n'en fait plus souvent), il lança à l'assistance : « Lapin Tur vous dit merde », et il alla se pendre au salon. »³

LA PEINTURE EST AUSSI ÉCRITURE DE RÊVES

Si **Séba Lallemand** entre dans un combat avec le support à la façon de **Jackson Pollock**, penché sur de larges feuilles de papier glacé chromex 300 qu'il découpe dans un rouleau de trois mètres de largeur, c'est parce que la peinture est une relation presque chorégraphique avec l'espace. Il produit des bulles d'encre mélangée à du savon qu'il souffle méticuleusement à l'aide d'entonnoirs métalliques. Feuille sensible, encre projetée – déposée par le souffle, tout correspond à une relation à l'autre où la surface devient profondeur, miroir et vie. Cette pratique lui est venue en rêve. Lors d'un voyage en Ouzbékistan au début des années 2000, il tombe malade. La légionellose le clou dans son lit et c'est là qu'il rêve pendant que les médecins ouzbeks tentent de le guérir. Cette expérience l'ancre dans un rapport magique à la création. Il se procure des « pierres de rêve » en Chine et rentre avec. Son univers s'installe progressivement. Sa peinture sera gestuelle, méditative et comparable à une écriture intérieure. Il développe sa pratique sur des rouleaux qui font 90 m de longueur. Chaque jour il peint deux mètres. C'est une longue histoire qui se succède à la manière d'un journal depuis six ans. Il ne retouche pas, il n'y a pas de repentir ; il ne sélectionne pas non plus. Les feuilles sont posées au sol et il « drop » des bulles d'encre. D'abord intuitif, il parvient à définir une sorte d'écriture par son corps, ses gestes. Cela le rapproche forcément de la danse contemporaine : la peinture est partout, la peinture mène à tout, elle se sert de tout... et du corps en particulier. Ce qu'il trace par son mouvement, ce sont des signes, des calligraphiques, pour lesquels le contrôle de ses gestes, de son corps, est essentiel.

Des signes, il en est encore question avec **Geoffroy Gross**. Ce sont des gribouillis : de ceux que l'on fait machinalement lorsque l'on parle au téléphone ou lorsqu'une réunion s'attarde indéfiniment. Mais à partir de ce geste réduit, presque intime, de la main, il s'agit d'opérer l'agrandissement sur le mur de l'atelier – avec la même impulsion. Ce « raccord » est d'un enjeu capital. Tracé à la mine de plomb et au fusain, il devient alors la matrice du trait qui sera reproduit sur toile. Un quadrillage permet de définir le placement de la ligne sur l'ensemble des petits tableaux, dits tableautins, qui composeront l'ensemble de l'œuvre accrochée. Chaque carré correspond à un tableautin. Alors il reproduit méticuleusement cette ligne sur les toiles vierges... les unes après les autres, les unes à côté des autres. La mine de plomb et le fusain noircissent la toile de manière rugueuse, par frottements, dépôts, salissures. Vient enfin le couvrement de peinture blanche autour de la ligne. Le dessin reste en retrait, les couches de peinture se succèdent pour former l'épaisseur que l'œil scrupuleux découvrira. Le fond se révèle postérieur au motif. Les tableautins que la ligne ne traverse pas seront parfois peints en monochromes colorés. L'agencement de l'ensemble, en polypytique, constitue la reconstruction du trait et son environnement immédiat. Ce type de dessin, le gribouillage, est un dessin d'adulte ; le plus souvent, c'est le seul. Dans son ouvrage, L'Interprétation des dessins d'enfants, **Daniel Widlöcher** précise que le gribouillage n'appartient pas au monde de l'enfant. C'est un signe dont l'expression est d'abord celle d'une inattention, du flottement de la conscience, d'une écriture automatique. Cela ne se produit pas chez l'enfant pour qui le dessin est une construction narrative complexe, précise et efficace. Il se trouve un discours, un récit précis, immuable, qui accompagne chaque trait. Or ce que **Geoffroy Gross** réalise, ce sont des gestes fortuits « mis au carreau »

qui s'apparentent à une conception architecturale à la façon dont les typographies sont élaborées. C'est en cela que les tableaux de **Geoffroy Gross** ne sont pas de naïfs gribouillis. Tout le processus neutralise chaque perception trop hâtive. « *Il ne faut pas tomber dans le piège de la simplicité ou de la fausse naïveté du gribouillis. Le gribouillis n'est « pas sans rappeler la torse baroque », mais il ne faut pas y voir un propos sur l'ornemental. Si l'on s'en tenait à une lecture ornementale, on y verrait une opposition a priori entre « haptique » et « optique » : une ligne courbe haptique, elle-même décomposée, striée, par la grille optique. [...] Chez **Geoffroy Gross**, la tentative de préservation du gribouillis, malgré son changement d'échelle jusqu'à la peinture, doit éviter l'image, et ceci en convoquant une multiplicité d'images de références historiques, imbriquées et réinterprétées plus que stratifiées sous forme de palimpseste.* »⁴

« Torse baroque », discours dans des discours, imbriqués, stratifiés... Il est possible de l'évoquer avec les portraits que présente **Sanjin Cosabic**. Les visages de ses modèles sont légèrement tournés comme dans les autoportraits du **Bernin**. Et comme dans toute production baroque, on retrouve des récits enchâssés les uns dans les autres. Des éléments du portrait n'apparaissent qu'au changement de luminosité ou de température. Une lampe UV est disponible pour observer des motifs qui n'apparaissent pas spontanément. Les personnes ont une expression figée comme ceux du **Bernin** et cachent une information. Juxtaposition d'effets, profondeur dissimulée, illusion permanente... les œuvres fonctionnent par une succession de propositions enchâssées où la possibilité d'observer dépend du déplacement réel du spectateur ; voir les portraits requiert une distance dans l'espace réel, voir les motifs cachés demande une proximité qui rompt toute vue d'ensemble. Les légendes coïncident encore avec une autre visibilité. Aussi, d'un espion ne dit-on pas qu'il opère « sous légende » ? C'est la dernière dimension, ou proposition. Qui est le véritable observateur dans ce dispositif ? Les sept titres des tableaux pourraient être ceux d'un roman de **Ian Fleming** et de **John le Carré** : *Jérémy – le sixième secret ; Oriane – le sixième secret...* Six secrets pour six lectures différentes en fonction de l'huile, de la peinture UV invisible, de la peinture phosphorescente, de la peinture thermochromique, de la vue impossible de l'ensemble et, enfin, de la compréhension du secret (le 6^e) auquel pensent les modèles et que l'artiste lui-même ignore. Les termes peuvent être dits, montrés, cachés, à deviner, à contempler... Les graffs de **Mr Plume**, qui s'associe à un autre graffeur, IncoNito, avec qui il œuvre régulièrement depuis 2001, se fonde d'abord sur la rencontre des habitants du quartier de Rochambeau où se situe le Manège qui accueille l'exposition. C'est en fonction de ce que les personnes leur diront, de leurs échanges et notamment de leur perception du bâtiment, qu'ils commenceront leur travail. Car ce bâtiment est une sorte de frontière qui sépare les quartiers nord du centre-ville. Ce sont ces lieux, ces ruptures et divisions dans les espaces urbains qui l'intéressent. Il fait clairement référence à **Debord** lorsqu'on parle avec lui. Ce sont les espaces psycho-géographiques qu'il vise et qu'il veut occuper. Ces bâtiments désertés par l'effondrement de l'industrie locale sont devenus des non-lieux où il n'y a plus rien à faire et où tout devient possible. S'il demeure un horizon structurant pour les personnes, non seulement visuel mais aussi et surtout économique et politique, il faut l'attaquer avec stratégie, compréhension et complicité. En outre, le Manège est visible depuis le centre-ville, la déviation routière et la voie TGV. Là encore des strates de significations s'accumulent et se chevauchent ; se font face et s'opposent. Tout l'intérêt du graff et de l'intervention repose sur les choix qui s'opéreront en fonction des discussions. Il n'y a donc pas de dessins préparatoires. On ne doute pas que la mairie soit inquiète.

« *Qu'est-ce que la pensée peinte?* »

*C'est une matière qui fait voir
Quel lien y a-t-il entre voir et penser?*

Un lien fondamental et que la peinture ranime »⁵

Les artistes peintres de la Triennale peuvent se rassembler autour de cette pensée. Chacun à sa manière invente sa « pensée peinte » parce qu'il désire montrer ce dont il rêve, ce dont il veut parler... avec les autres, toujours avec ces autres qui regardent et désirent être regardés « en retour » par la peinture. La Triennale leur offre cette chance.

1. Entretien avec **Nicole Boussard**, le 5 Mars 2015.

2. **Niele Toroni**, L'Histoire de Lapin Tur, éditions Allia, 2010. Texte de Toroni publié avec d'autres textes de l'artiste par **Alain Coulangue** dans le recueil *En roue libre*, 1984, Editions F.P. Lobies, collection Gramma.

3. **Niele Toroni**, L'Histoire de Lapin Tur, op. cit.

4. **Laurence Kimmel**, La Mise au carreau du gribouillis, revue *Laura*, septembre 2014. Citations et références : **Alois Riegl**, L'Industrie d'art romaine tardive, Paris, Macula, 2014 (ÉO : 1927), et **Christine Buci-Glucksmann**, Philosophie de l'ornement : d'Orient en Occident, Paris, Galilée, 2008.

5. **Bernard Noël**, Journal du regard, Paris, P.O.L., 1988. Le livre commence par un exergue d'**Olivier Debré** : « *L'idée de l'espace et le comportement de l'homme sont toujours liés... L'homme se réfléchit dans l'espace et l'espace conçu le façonne en retour...* ».



Ci-dessus / Thierry-Loïc Boussard, Joël Frémot, Michel Dupuy, Alain Gerbault et James Poniard. Place Séraucourt, Bourges, 1976. Photographie © Dominique Marchès.

Page de droite / Dessin mural préparatoire 2012, 2014, impression numérique, 3 x 83,3 x 168 cm. 2013, acrylique sur toile, 140x120 cm, polypytique et chaise © Geoffroy Gross. Arboretum, Argenton sur Creuse.
Double page suivante / Séba Lallemand © Laurent Alvarez







Voyage dans la sonosphère

PLASTIQUES SONORES DES ŒUVRES D'ART (DE LA TRIENNALE)

ALEXANDRE CASTANT

Page de droite / PENTATONIQUE
Installation – son, lumière, systèmes numériques –
Dimensions variables. 2015/ © Quentin Aurat & Émilie Pouzet
Pagesuivante / © Catherine Radosa

Plusieurs artistes de la Triennale d'art contemporain de Vendôme proposent, au sein de leur œuvre visuelle et plastique, une expérience du son, clairement audible ou figurée, mais toujours en lien avec l'écoute. Ainsi, Quentin Aurat et Émilie Pouzet, Bernard Calet, Jérôme Poret, Dorothy-Shoes, Catherine Radosa et la galerie du Cartable, Cécile Le Talec, ont, successivement et à divers titres, expérimenté le corps sonore et la technologie, des bandes-son aux frontières du perceptible, et dans des installations architecturées, des éléments de concerts et des postures d'écoute, le rapport image-son produit par la photographie et la voix, la vidéo ou un tournage cinématographique et musicale, l'immatérialité de l'expérience sonore : son invisibilité... Identification d'une sonosphère en mouvement, inventive et kaléidoscopique telle que ces artistes la fabriquent.

LE RAPPORT AUDIO-VISUEL COMME FIGURE

Avec *Situation / Aller dans le décor !* (2015), Bernard Calet a conçu une maquette de maison bichromatique à échelle 1 : blanche, verte et en chantier. Or, dans cette architecture minimale, quand le blanc est porté par un mur de placoplâtre, en abyme et banal, le vert cite la couleur qui revêt les murs des studios numériques où sont créés les jeux vidéo, leurs animations. Ce monochrome vert – qui évoque par ailleurs l'esthétique des pelouses pavillonnaires – est donc la couleur qui rend possible, d'un point de vue technique, l'incrustation de tous

les types d'images, l'invention de toutes les situations visuelles et leurs simulations. En effet, dans l'œuvre de Bernard Calet, la maison « individuelle » est un élément constant de recherche, notamment dans sa liaison avec l'image télévisuelle et l'espace technologique. Ces derniers, métaphores du déplacement optique et virtuel, ouvrent sur une approche de l'espace architectural et urbain comme « image tridimensionnelle » dont l'écran TV, « fenêtre cathodique », serait le symbole et les habitants pavillonnaires les spectateurs : des nomades sédentarisés à travers une perception, continue, des médias de masse. Dès lors, dans une telle expérimentation, le son du rapport audiovisuel, mais, aussi, celui de l'habitat intérieur contemporain, revêt une importance symbolique, poétique et esthétique. Dans *Situation / Aller dans le décor !*, il y a une bande-son. Sa partition, composée d'un bruit électromagnétique dans lequel fait irruption un bruit d'hélicoptère (*extrait du film The Limits of Control de Jim Jarmusch, 2009*), construit un paysage hypnotique déchiré ou traversé par un élément sonore : dans « hélicoptère », dit Bernard Calet, il y a « écho »... Certaines de ses œuvres antérieures (*Linoléum, 2000, avec ses écrans bleus et leur bruit électromagnétique, ou Skydôme, 2014, et sa diffusion dans le silence et l'espace de paroles extraites de films arabes, japonais ou portugais*) organisaient, parfois, le trouble des lieux et du temps avec l'apparition d'un élément sonore déstabilisant. Avec *Situation*, la mise en commun de l'aura de l'image virtuelle (couleur verte), d'une vibration électromagnétique continue, et de la déflagration d'un bruit (d'hélicoptère) survolant un espace à habiter, prolonge les interrogations de Bernard Calet sur la crise de la société contemporaine et de son habitat, avec le rapport audiovisuel et « domestique » comme vecteur, figure et symbole.

DES ESSAIS DE COMPLÉMENTARITÉ

Dans les films de Catherine Radosa, quand le son intervient, c'est essentiellement par la parole, la sonorité de la langue, la voix, le témoignage, et il prend souvent corps dans un entretien, même bref, pour jouer la complémentarité avec l'image. Par exemple, *Derrière la lumière* (2012) est une vidéo où des photographies de personnes sans papiers sont « révélées », énigmatiquement, dans le laboratoire d'une chambre noire. En même temps, un ensemble de voix répond à la question « Qu'est-ce que le temps ? ». Visibilité, invisibilité d'une telle histoire à l'écran, abstraction de la chambre noire, fragilité de la parole... Plus tard, la diffusion dans l'espace public – et donc accompagnée des bruits aléatoires de l'espace urbain – du film *Voix projetées* (2013) présente des images, d'archives, d'Orléans pendant la Seconde Guerre mondiale, ainsi que le témoignage de Jeanne D. Elle a dix-sept ans quand son frère résistant meurt, et, elle fait le récit de ses souvenirs, en voix-off, sur des images d'exode, d'architecture et de reconstruction. Son témoignage est entrecoupé de micro-trottoirs à propos de cette même guerre. Différemment, dans *Piazza Fantasma* (2014), c'est cette fois dans un parking – dont le site, à Sassari en Sardaigne, était un abri anti-aérien pendant la Seconde Guerre mondiale – que l'artiste diffuse, de manière continue, un montage sonore de témoignages de spéléologues et d'historiens de la ville, d'œuvres littéraires (*L'Allégorie de la caverne de Platon* ou *Les Carnets du sous-sol de Dostoïevski*), d'extraits de films d'Antonioni et de Pasolini... La reconstitution mentale de cette histoire reste le produit, exclusif, de l'écoute. Pour la Triennale de Vendôme, Catherine Radosa, renoue avec le dispositif des micros-trottoirs qu'elle avait donc expérimenté dans *Voix projetées*. Il s'agit, en effet, de diffuser dans un lieu public de Vendôme, ouvert aux quatre vents et fréquenté par les amoureux, les propos qu'elle a obtenus à la question « Est-ce que vous aimez ? ». Ce montage sonore, à nouveau « film sans image » et conscience historique, est composé de témoignages et de réponses sur la sexualité, les relations entre l'intime et le public, la représentation amoureuse et l'intervention politique dès lors que la sexualité est en jeu. En s'inspirant pour cela du film de Pier-Paolo Pasolini *Enquête sur la sexualité* (1964), la méthode



de l'entretien s'inscrit, entre paroles publiques et dimension sociologique, extraits de films et spatialisation sonore, dans une esthétique du fragment et de la discontinuité qui élabore et organise, avec confiance, des entrées dans la part visuelle du sonore.

LA PHOTOGRAPHIE, LA VOIX ET SON DOUBLE

Avec la pièce *PN 41* (2013), **Dorothy-Shoes** a produit un travail photographique et phonographique très touchant. Fruit d'une résidence à Fillé-sur-Sarthe, *PN 41* propose un ensemble d'images évoquant les disparus d'une catastrophe, ferroviaire, survenue le 14 février 1911 au passage à niveau 41. Tracé du voyage, transposition de ces corps en fragments et photographies de défunts, revue de presse de cette tragédie, ces documents sont accompagnés d'un entretien avec **Solange Denormandie**, dernière gardienne de cette barrière, et dont la voix et les propos étaient diffusés dans une exposition qui documentait autant qu'elle mettait en scène cette catastrophe. La voix, pour **Dorothy-Shoes**, est un élément qui compte, elle qui, dans une autre vie, est également la « voix » de personnages, de téléfilms le plus souvent, une « voice-over » : la voix du dessus, « toujours en empathie avec mes personnages », dit-elle... Il n'en demeure pas moins que **Dorothy-Shoes** est photographe, avec des goûts originaux, très personnels pour des photographes qui, à divers titres, ont un intérêt pour une image « théâtralisée » ou ses artifices (**Roger Ballen**, **Alessandra Sanguinetti**, **Arthur Tress**, etc....). Avec *Colères Planquées*, **Dorothy-Shoes** a demandé à des femmes d'interpréter les peurs de la maladie dont elle est elle-même atteinte, et dont ce titre est l'anagramme : la sclérose en plaques. Cette série apparaît, alors, comme un ensemble d'autoportraits « distancés », poétiques et plastiques, mais aussi comme un travail d'information sur les problèmes de paralysie, ou d'élocution, que cette maladie neurologique engendre avec le temps. Or, à l'instar du dispositif de *PN 41*, et en contrepoint des photographies, un enregistrement sonore est réalisé : des entretiens avec des malades pour interroger le langage et ses problèmes d'expression, inévitables et irréversibles, auxquels inexorablement la maladie conduit. Dès lors, un travail de réécriture est fait de leurs propos, puis une diffusion de ces textes, à partir de sources sonores différentes et dans le déphasage et le chaos survenu de la parole, entre plasticité photographique, documents sonores et exploration de la voix.

CORPS SONORE, CORPS RÉEL, DÉMATÉRIALISATION

C'est, tout à la fois, l'installation de cinq mâts lumineux qui dessinent un pentagone au sol, une performance du corps-instrument et de la perception des limites sonores qu'il produit, et une restitution de l'expérience de la technologie que mettent en œuvre, en trois étapes conceptualisées avec précision, **Quentin Aurat** et **Émilie Pouzet** dans *Pentatonique*.

Ainsi, la première étape est la conception d'une installation dont la forme est un pentagone : figure géométrique constituée de cinq points lumineux portés par cinq barres verticales, et de cinq hauts parleurs. Dans cet espace parfaitement délimité, **Émilie Pouzet**, dont le corps est pourvu de cinq capteurs sonores, réalise ensuite la deuxième partie du projet : une performance. Reliée à l'ordinateur qui contrôle la lumière, évolue en silence dans l'espace : ses micros entrent en résonance avec les haut-parleurs de l'installation pour produire, dans une combinaison de frottements, un concert de stridences... Harmonie et déconstruction des larsens dans un esprit, d'improvisation,

dont **Quentin Aurat** est le créateur technologique. Dans cette interactivité permanente, le rapport entre le corps d'**Émilie Pouzet**, ou plus exactement le codage sonore de ses mouvements possibles, et la lumière, fait apparaître ce corps comme un instrument à la plasticité « cyborg » : les fils qui le relient à la technologie évoquent un réseau, une idée de flux physiquement matérialisés par des câbles. Sous forme d'expérimentations perceptives, c'est à une étrange harmonie aveuglante de néons incandescents et de bruit, et portée aux limites du perceptible, que cette performance perturbante invite. Ensuite, et c'est la troisième étape du projet, il s'agit de restituer cette performance. Pour cela, le son qui a été créé *in situ* est rediffusé, pendant l'exposition, et la lumière, qui a été générée pendant la performance, est « réinjectée » à travers les cinq mâts de l'installation. Enfin, ultime développement de cette restitution, la performance initiale ayant été enregistrée en temps réel, et d'un point de vue zénithal, elle est visuellement diffusée sur un plafond, fait pour cela. De la plongée à la contre-plongée... Inversion des points de vue, restitution de l'espace physique et sensible en l'absence du performeur : présence fantôme d'un corps qui traverse le miroir d'un monde numérique et codé.

MUSIQUES, IMAGES, PERFORMANCES

Avant d'être un collectif d'artistes, certains membres de la **Galerie du Cartable** participent au groupe de musiciens *Pulse*, fanfare polymorphe et pluri-artistique du collège **Marcel-Duchamp** de Châteauroux, en même temps qu'ils procèdent de l'esprit d'aventure, et novateur, des radios libres. Or, cette mémoire d'un laboratoire sonore, « originelle », est importante pour appréhender l'utopie à l'œuvre dans la **Galerie du Cartable** qui, en 1999, sera créée

avec l'outil, technique et critique, qui lui donne son nom. En effet, c'est un cartable-vidéo portable, entre chambre photographique et prototype télévisuel des années 50, qui, lieu de diffusion en soi, offre au collectif son projet : une critique radicale des structures artistiques, irriguée par l'art corporel et une esthétique TV expérimentale. Toutefois, dans un tel cadre, l'expérimentation musicale et sonore perdure. Et, dans une exploration sans limites où se mêlent vielle à roue et bourdon, transe, post-rock et jouets électriques d'enfants, **David Legrand** chante et, de multiples façons, « donne de la voix ».

Henrique Martins-Duarte explore la musique savante et post-électroacoustique quand **Fabrice Cotinat** invente robotiques et machines audio. Différemment, depuis 2004, la **Galerie du Cartable** propose des dialogues fictifs entre des artistes historiques et défunts, eux-mêmes interprétés par des artistes contemporains, dans le cadre de tournages filmiques et de séries « *cinéplastiques* » où le rapport au chant, à la musique et au son reste, néanmoins, important. Dans la continuité de ces micro-traités d'esthétique, baroques et décalés comme cette rencontre entre **Marie-Madeleine**,

interprétée par **Françoise Quardon**, et **Elvis Presley**... , une dernière production est présentée pour la Triennale : la rencontre entre **Madonna** et **Luther**... Si le cœur du film reste la transcription, pour vielle à roue d'**Alexis Degrenier** et chants polyphoniques de **Rodin Kaufmann** et **Karen Jebane**, et leur interprétation de la musique de **Madonna** *Papa Don't Preach*, filmée par **Marie Losier** et la **Galerie du Cartable**, une étude musicale « *Luthershaefférienne* » de **Rainier Lericolais** accompagne également le film ainsi que, évidemment, un pamphlet de **Luther** contre le **Pape** ! Dans une veine rabelaisienne (conciliant le trivial et le sublime), les propos du théologien protestant procèdent d'un rock sans issue (la référence musicale devient alors l'album *Berlin* de **Lou Reed**). Entre film, tournage en abyme et performance, post-modernité trash et potache, transcription savante et clip télévisuel – d'avant-garde ou bricolé ! –, le son dans l'aventure de la **Galerie du Cartable** y apparaît comme une plate-forme expérimentale, utopique, politique et post-média (**Félix Guattari**), et un trans-codage permanent de l'histoire des signes..

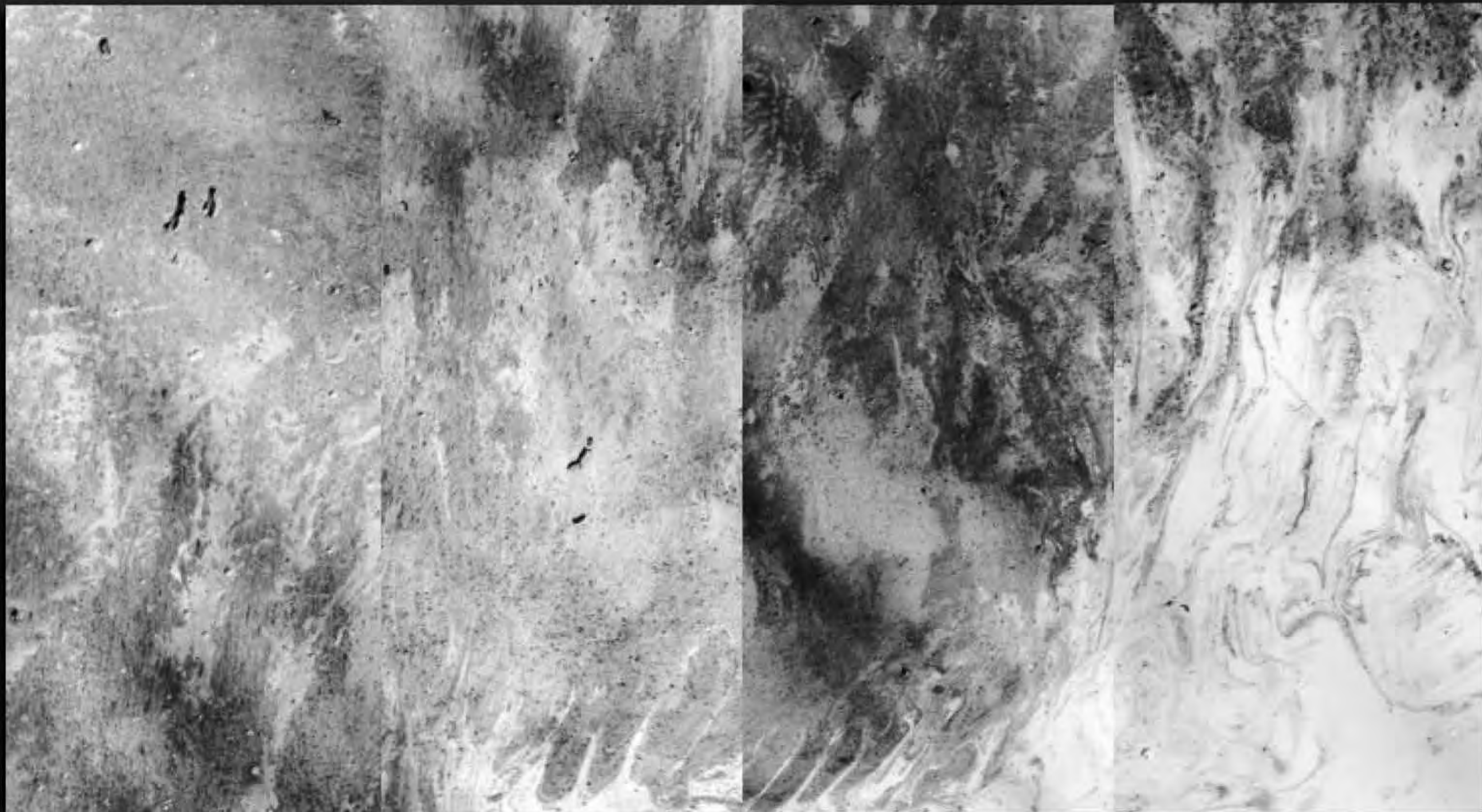
MÉLANCOLIE METAL

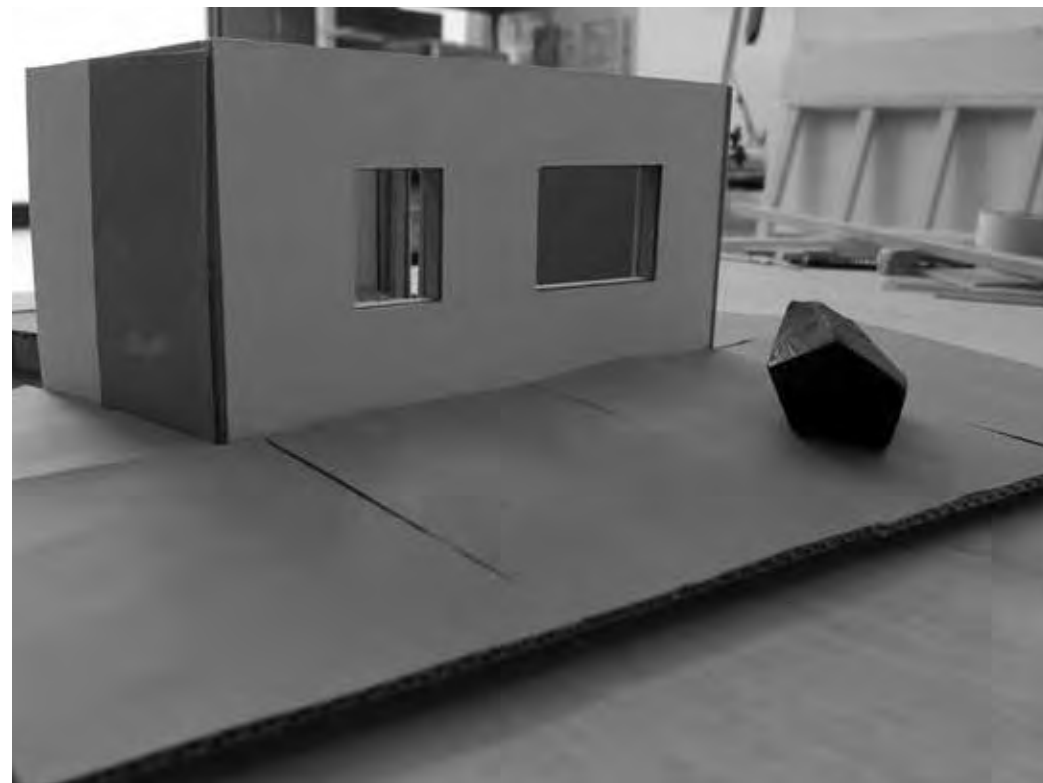
À la croisée de la musique metal et du gothique post-punk, de la sculpture, la scénographie et l'architecture, et enfin de l'art minimal américain, **Jérôme Poret** produit, fort d'un vocabulaire aussi original que parfaitement maîtrisé, des œuvres de type installation ou concert, voire, des commissariats d'expositions. Dans cette perspective, l'installation *Pleurant*, qui a déjà été présentée, en 2011, au Musée de l'Hospice Saint-Roch d'Issoudun, et qui est en quelque sorte réactivée pour la Triennale de Vendôme, propose une synthèse de son esthétique.

C'est en effet à partir d'un *Pleurant* de **Jean de Cambrai**, – une petite statuette en marbre de la première moitié du **XV^e** siècle représentant, sous une capuche, un moine qui cache son visage dans un drap, que **Jérôme Poret** établit un lien, direct, avec une scène expérimentale et metal qui citerait aussi bien **Mike Patton** que **Sunn O)))**. Il y a, ici, toute l'icônophilie transgressive et « rebelle » de l'artiste qui lui fait aussi évoquer, pour analyser cette sculpture sans socle représentant un ordre monacal, l'ascétisme et la radicalité du modernisme conceptuel d'un **Donald Judd** ou d'un **Carl André**...

Une installation plus ancienne au musée Zadkine à Paris (*Buffalo* *Appears Ghostlike in Morning Mist*, 2010) avait donné, dans l'œuvre de **Jérôme Poret**, une ouverture sur cette pièce, notamment avec un travail sur le masque, la figure et la figurine, mis en scène dans l'évocation d'un théâtre berlinois : une histoire de la représentation. La sculpture *Pleurant*, faite avec une enveloppe de peau de porc retournée, est maintenant disposée face à un ampli de concert, bien plus grand qu'elle, et pourvu d'ampoules aveuglantes qui créent, dans cette installation, une aura de lumière triste et ritualisée. Contre le mur, un socle : le couvercle de l'ampli comme désossé. Donne-t-il une ultime citation de l'art contemporain, telle

Bande-son accompagnant une architecture ; expérimentation audiovisuelle, voix et images projetées ; document et approche enregistrée du réel ; corps sonore et technologies ; expérimentation audiovisuelle, détournement de la poésie d'un tournage, éloge des musiques ; statuaire gothique et sculpture post-rock ; dissémination de l'élément sonore dans le champ de la plasticité... Les propositions sonores de certaines œuvres plastiques de la Triennale sont, dès lors, une invitation, libre et féconde, à un voyage dans la sonosphère de l'art contemporain.





que Jérôme Poret affectionne de le faire. : celle du mouvement **Supports/Surfaces** ? La scène, le concert, le projecteur, le spectacle sont ainsi reflétés, face à la figure d'un moine solitaire qui, dos au public, pleure en produisant, virtuellement, un bruit de sanglots, de larmes, face à l'état présent du monde... Préfiguration d'une mélancolie, musicale et metal, à venir ?

LA TRAVERSÉE DU MONDE SONORE

Langage sifflé, langage des oiseaux, silence, moins poésie sonore que son de la poésie, voix, tapisserie musicale, objets sonores, inventions d'instruments de musique, d'instruments de verre, partitions, disques vinyle, invention de haut-parleurs, opéra, son de l'habitat urbain, architecture acoustique, vidéo... Depuis les années 90, **Cécile Le Talec** a décliné la possible présence du son dans les arts plastiques : leur interaction poétique. Et, dans cette perspective, c'est à deux pièces antérieures que pourrait se référer le mur sonore *Lithophaone* qu'elle présente à la Triennale. S'il s'inscrit dans la lignée de *Stanza* - Tapis de fréquences (2014), œuvre que **Cécile Le Talec** a exposée l'année dernière à la School Gallery de Paris, il fait aussi allusion à une pièce nettement plus ancienne, *Couloir acoustique - Espace d'équivalences fractales* (1997). Comme pour ces deux œuvres, en effet, *Lithophaone* propose une expérimentation des frontières de la perception audible, du vide et de « l'infra-sonore », mais aussi du minéral et du bâti, et encore de l'horizontalité ou de la verticalité de l'écoute : déplacement, circulation et posture corporelle qu'elle implique. En effet, le dispositif de *Stanza - Tapis de fréquences* est constitué d'une plaque de marbre reconstituée - selon la technique de la *scagliola*, d'une surface où s'allonger fait entendre - par le biais de haut-parleurs à membranes installés dans sa structure et sa matière - les vibrations de la terre au spectateur/auditeur qui, dès lors, doit se mettre dans une position de gisant. Dans une même perspective, *Lithophaone* propose un mur autour duquel le spectateur peut tourner, circuler, et, auquel son corps, sa tête ou ses oreilles doivent se plaquer pour écouter... Cette construction acoustique, composée de fer, de béton et de pigments, transmet le son de turbulences liquides : celui des chutes d'eau, des canaux ou des rivières de Vendôme... Et, au regard de ce corps à corps avec le son, le minéral et l'eau, l'intimité de l'écoute de *Lithophaone* évoque le monde ouvert des signes qui organisent des paysages sonores dont **Cécile Le Talec** invite à percevoir et à penser la variété, les nuances et la texture, le grain, le souffle et le flux, l'immatérialité.

Bande-son accompagnant une architecture ; expérimentation audiovisuelle, voix et images projetées ; document et approche enregistrée du réel ; corps sonore et technologies ; expérimentation audiovisuelle, détournement de la poétique d'un tournage, éloge des musiques ; statuaire gothique et sculpture post-rock ; dissémination de l'élément sonore dans le champ de la plasticité... Les propositions sonores de certaines œuvres plastiques de la Triennale sont, dès lors, une invitation, libre et féconde, à un voyage dans la sonosphère de l'art contemporain.

Paris, le 23 mars 2015.



Page de gauche / Images du film *Madonna* © Galerie du Cartable, et vue de l'atelier © Bernard Calet

Ci-contre / Jérôme Poret, *Stage Divine*, 2014. Poster 300 x 500 cm, installation spécifique, collaboration avec Pierre Nicolas Ledoux, vue de l'exposition *Insight Light*, La Station, Nice, 2014 © JB Canne / La Station.

WHITENOISE 2011-2014, impression directe sur aluminium, encadrement US en bois, 110 x 130 cm, production La Station, vue de l'exposition *Insight Light*, La Station, Nice, 2014 © JB Canne / La Station.

SITUATION TRAJECTOIRE OBJET

JÉRÔME DIACRE



Page de gauche / sans titre, 2014, Bois de bourdaine, 27 x 16 x 1,5 cm © Olivier Leroi
Double page suivante / Fig 1&2, pour une acquisition du Musée National de l'Histoire de l'immigration - Villa Médicis, 2014 © Malik Nejmi

Parmi les artistes de la Triennale qui présentent des œuvres en volume, on retrouve une grande variété de médiums et une attention particulière aux dispositifs. Des images dans des installations, de la vidéo, des cimaises couvertes de mousses colorées, des objets singuliers, des traces ou des vestiges d'histoires fictives, des découpages, des collages, des superpositions de plans... L'exposition rassemble un grand nombre de sensibilités et de questionnements différents : propositions minimales, constructions sophistiquées, détournements ou glissements de sens, récupérations, créations d'espaces particuliers comme des salons noirs ou des cabinets de curiosités. Ce sont ces espaces à découvrir, qu'il s'agisse de modules à l'intérieur de l'exposition ou de dispositifs ouverts qui interagissent avec l'environnement. Immanquablement un esprit baroque se manifeste : des propositions à l'intérieur de propositions ; des propositions elles-mêmes déjà constituées d'éléments mis en relations... Les œuvres en volumes procèdent par série d'intégrations, d'emboîtements, de translations, dépassements et connivences.

Il faut dire que l'invitation par Damien Sausset et Nadège Piton a été faite sous la forme de cartes blanches aux artistes. Or, ils témoignent tous d'une pratique déjà expérimentée depuis un certain temps et ont aussi un sens de l'exposition, personnelle ou de groupe. Les visiteurs se trouvent face à des œuvres dont les champs d'interprétation et les expériences sensibles se croisent, se déploient, se retournent et dialoguent. Les problématiques de cette exposition consistent à produire des situations, dans lesquelles la position du regardeur trace une perspective, cherche à se situer. Par « situation », ici, nous pouvons entendre le concept sartrien de « monde » où se jouent des contraintes, des critiques, des exigences, mais aussi où les libertés des artistes et des spectateurs tracent des directions, des significations, des projets. Il est admis depuis quelques décennies de parler de dispositifs pour les œuvres d'art contemporain, désignant ainsi un certain rapport à l'espace et, conjointement, une certaine relation au regardeur/visiteur. Cette idée de dispositif a été longuement détaillée par Michel Foucault en termes politiques et sociaux². À grands traits, il est un ensemble

de flux de pouvoirs, de processus, par lesquels, localement, une subjectivation se produit avec son lot de contraintes, de soumissions, d'aveuglements et de complicités. Or, je souhaiterais revenir à l'idée de « situation » sartrienne pour les travaux en volume et installations de cette exposition. Pourquoi ? D'abord parce que les œuvres présentées et la pratique qui les accompagnent appartiennent à un monde. La situation est plus large ; elle est en résonance avec une histoire et elle parle de la condition humaine d'une façon générale. Trois des artistes sont des voyageurs et interrogent les cultures à l'endroit de leurs rencontres possibles ou impossibles, sur leurs lignes de frontière, d'hétérogénéité et de coïncidence. Certes, cette thématique s'illustre et se matérialise dans des dispositifs restreints mais cette concentration au plus simple et direct – s'inscrivant même dans une histoire et des expériences personnelles – lance une perspective qui dépasse l'anecdotique, les circonstances initiales.

Ainsi, qu'en est-il de notre rapport à la culture, à nos idiosyncrasies, au moment d'apogée des études postcoloniales et au moment des plus grandes tensions interculturelles ? Quel choix sommes-nous conduits ou invités à opérer ? De même, et corrélativement, des artistes interrogent les enjeux de notre regard sur le monde naturel, cette altérité qui nous entoure, nous saisit, et que nous réduisons à nos propres besoins. Que reste-t-il de cette approche des Anciens, qui se transmet par l'expérience et la confiance, ces formes, ces rythmes et ces liaisons, entre éléments naturels dont la connaissance ne vient à la pensée que pour celui qui décide de s'entretenir longuement avec eux ? Enfin, comment devons-nous aborder la mélancolie qui semble submerger notre société postindustrielle, hyper-industrielle, dans laquelle les citoyens deviennent des usagers infiniment corvéables et sujets de sollicitations incessantes ? Qu'en est-il de cette absence de projet où règne l'étrange inquiétude d'un effondrement généralisé qui ne vient pas ? Cette situation peut-elle faire l'objet d'une allégorie, s'accompagne-t-elle indissociablement d'un désir d'utopies ?

La distinction entre la situation et le dispositif tient, secondement, à la dimension suivante : la situation est traversée par le projet de l'individu, par ses choix et la liberté qu'il construit à travers elle, alors que le dispositif est plus objectif, social et producteur de l'individu – à son insu, le plus souvent. Or, ces artistes sont porteurs de la première dimension ; ils développent une forme d'utopie où la pratique est intimement liée à la vie quotidienne, où les choix et les engagements sont forts, radicaux, alternatifs, et s'expérimentent dans la durée. Ce sont des démarches qui s'inscrivent dans la vie, et non des vies assujetties au démarchage. Ce sont des rêveurs, des utopistes. Et grâce à eux, une histoire, peut-être davantage celle des artistes que celle de l'art, poursuit son lien immédiat avec la société. Cette histoire a commencé avec les grands utopistes, Saint-Simon et Fourier, et s'est révélée à la fois dans l'éclat de sa fulgurance et dans les souterrains de sa part maudite avec Benjamin et Bataille³. Elle est l'histoire de l'hérésie, du déplacement, de l'hétérogène, de la bifurcation et des possibles. Une certaine création artistique y joue un rôle fondamental ; c'est, je crois, l'un des ressorts des pratiques que nous allons détailler ici, avec cette idée à l'esprit : « Où la topographie Donnée refuse de laisser figurer des

pensées dissemblables incontinent réduites au péril de l'hétérogène, où elle occulte et sans discernement assigne au « nulle part » les manifestations sensibles d'une quelconque divergence, où elle recouvre enfin d'un voile uniforme les espaces *mouvementés* de la réalité, le discours et la posture utopiques la contestent radicalement par un travail d'exploration critique de la *topoégraphie* : ce singulier tissu des possibles présente au bord comme au revers de toutes les situations *Données* pour immuables et dont la mise à jour déploie, au cœur de la réalité, les espaces sous-jacents qui furent occultés ou restèrent impensés, là où demeure discrètement sauvegardée, à l'écart de toute mutilation et sous réserve d'une herméneutique rigoureuse, la possibilité même de l'émancipation. »⁴

SITUATION I : L'OBJET EST UN DÉPLACEMENT ET UNE RENCONTRE

Olivier Leroi est un artiste pour qui la question du déplacement est cruciale. Elle est à la fois un mode opératoire dans la création de ses « objets » et elle correspond aussi à un désir d'aller voir ailleurs, en Afrique, en Antarctique ou en Amérique latine, d'autres paysages, d'autres sensibilités, d'autres approches de la communauté. C'est ainsi par exemple qu'il est allé plusieurs mois en pays Dogon au Mali élaborer dans un village une forme de happening filmé qui joue à la fois sur les enjeux économiques, climatiques et communautaires du village de Sangha. La production agricole locale est le coton. Toute la communauté est structurée par cette activité économique mais aussi par l'animisme et le chamanisme. Avec le soutien du Centre culturel français de Bamako et le maire du village, Olivier Leroi a réalisé son

film *Premières neiges au pays Dogon* grâce à la participation de tous les hommes du village. « J'ai appris l'existence de la falaise, puis l'évocation de la fleur de coton a fait naître le projet. Comment faire avec ce qui existe sur place ? Faire un geste minimum, simple, avec un matériau du cru. Un dérangement respectueux. Mais le plus important pour moi a été d'être le premier spectateur. Que la « neige » (le coton) tombe de la falaise, et voir comment les gens s'approprièrent et vivaient l'action a été une vraie récompense. Il a fallu inventer une technique pour lancer le coton ; au début les villageois le jetaient par paquets alors qu'il fallait en prendre de petites poignées en l'égrenant à deux mains, puis se régler sur les autres pour obtenir la

« La scénographie est essentielle. Faire entrer les gens dans une sorte de ville à l'intérieur de l'espace. Les artistes ont conçu des univers propres qui sont à la fois extrêmement précis et individuels et en même temps complètement ouverts. La scénographie a été pensée avec les artistes et tous ont joué le jeu de cette proposition collective. Le public va voir des espaces parfois fermés mais qui contiendront des œuvres totalement ouvertes sur le monde contemporain »¹, précisent les commissaires.

régularité dans la « chute de neige. »⁵ Ce qui compte le plus, c'est vraisemblablement la rencontre avec ces hommes. Une étrange et énigmatique compréhension mutuelle est née de leurs longues conversations. Alors avec Olivier Leroi, il s'est mis à neiger au Mali, et dans cette entente où des hommes de cultures différentes s'associent pour faire, ensemble, un rêve éveillé, l'artiste a compris à quel point un geste simple, presque dérisoire, est une concentration d'émotion, de partage et de mystère. Ces objets, il les pense en eux-mêmes comme des déplacements. Déplacements de sens, de formes, de sémantiques, d'inversions des hiérarchies, retournements, juxtapositions incongrues... Autant de manières par lesquelles une rencontre se produit entre deux éléments



hétérogènes. *Sans titre*, 2005, dispose une grande statue en plâtre de la Vierge (environ 150 cm) à côté d’un socle blanc sur lequel un bouddha de quelques centimètres est posé à l’exacte hauteur. Entre les deux, un niveau à bulle posé sur les deux têtes témoigne de la parfaite égalité de hauteur. Le sérieux de la Vierge, de son visage méditatif, contraste avec le large sourire du Bouddha assis en tailleur.

En découpant délicatement des plumes d’oies sauvages, de coqs, de hérons ou d’aras, il fait apparaître des paysages matinaux, crépusculaires, où le sol dessine une balcine, un champ cultivé, des herbes folles, des rivages marins près d’une maison au profil simplifié. C’est le monde humain qui apparaît ainsi à travers ce simple découpage. Le monde humain de l’enfance, et aussi le monde qui vit autour de son atelier, cette faune qu’il a appris à connaître patiemment. Où en sommes-nous de ce rapport et de cette connaissance originaux ? L’importance qu’**Olivier Leroi** accorde aux petits objets, aux gestes intimes, comme dans ses dessins, et aux présentations discrètes, renoue avec une curiosité qui a disparu des grands halls d’art contemporain. C’est une sorte de retour utopique et mélancolique au cabinet de curiosités, espace singulier où les objets sont les vecteurs d’échanges entre les hommes de cultures différentes, entre l’homme et cette nature qu’il assigne trop promptement à son service.

Sans titre, 2005, détail

SITUATION II : L’OBJET EST UN MILIEU ET UNE HISTOIRE

Cette attention aux cultures éloignées et aux objets insolites, **Rémi Boinot** la partage aussi. Il est un artiste voyageur. Pour la Triennale, il témoigne de sa rencontre avec l’ethnie Toraja près de Java. Habitué de l’Orient, ses œuvres sont souvent marquées par l’histoire de la Chine, du Vietnam et de l’Indonésie. Il possède quelque chose d’un « Plume » ou du « Barbare en Asie » de **Michaux**. C’est un adorateur de formes hétérogènes et de gestes minimaux dont la portée renoue avec le sacré. C’est pour cette raison qu’il est aussi un conteur. Sa rencontre avec des griots en Afrique lui a ouvert tout un monde de pensées et de sensibilité. La cora, instrument traditionnel des griots, est non seulement un univers de sons, de paroles, de vérités et de mythes, mais c’est aussi une forme : une ligne enchâssée dans une demi-sphère. Beaucoup de ses œuvres des années 90 l’ont déclinée sous forme d’installation au sol, associées à des récipients et des pigments. Son travail s’inscrit dans une certaine proximité avec celle **Wolfgang Laib**. Pour la Triennale, il présente un long pinceau chinois en poils de chèvres, de ceux que l’on utilise pour la calligraphie, au fil duquel une peinture rouge coule lentement et chute, goute après goutte dans un large réceptacle rempli de sciure. L’installation devient clepsydre dont le liquide rappelle directement le sang de l’animal sacrifié dont on peut voir le film projeté dans l’espace contigu.

Ce pinceau ouvre l’installation intitulée *Parmi les hommes au beau milieu/Among mankind dead in the middle*. Elle rassemble différents éléments dont un film court. Celui-ci présente en 6 minutes une cérémonie funèbre sur l’île de Tajara en Indonésie. Ce sont des tailleurs de pierre qui réalisent un menhir funéraire. Les coups de burins se succèdent et lentement le film bascule sur le sacrifice du buffle. **Rémi Boinot** n’en montre que très peu… par précaution et par respect. Il procède par des plans serrés qui basculent immédiatement dans un effet graphique. Même s’il filme, il reste peintre et sculpteur. Il ne souhaite pas présenter un travail d’anthropologue, il ne veut pas faire de films comme **Jean Rouch** ; il n’est pas non plus documentariste : **Jean Eustache** a réalisé en 1970 un film intitulé *Le cochon* où l’on voit la vie d’une ferme autour de cet événement que constitue le jour où l’on tue l’animal. **Rémi Boinot** cherche l’émotion de la construction visuelle, la relation avec une part énigmatique des gestes humains et une représentation de la nature et du vivant qui passe par les effets de matières, les

lignes et les grains de l’enregistrement sur pellicule. Ainsi, le dernier plan du film présente le poteau auquel l’animal était attaché avec toutes les feuilles de palme qui jonchent le sol, maculées de sang.

Si j’évoque le film de **Jean Eustache**, c’est parce que l’installation présente aussi un disque de plexiglas sur lequel on perçoit un œil de cochon dont l’expression d’effroi est saisissante. C’est aussi un animal que l’on sacrifie. On le mange aussi sur cette île parce que, contrairement au reste de l’Indonésie, ici l’on est protestant. Dans les *Œuvres complètes* de **Buffon**, naturaliste du XVIII^e siècle, on trouve en détail une histoire du cochon. Il est un animal qui a suivi les grandes migrations humaines. Cette race de cochon noir est originaire de Guinée. Il a voyagé jusqu’au Brésil et en Afrique du Sud. De là, c’est jusqu’au Siam et Java qu’il a été transporté et s’est implanté par l’action des protestants hollandais. **Rémi Boinot** est donc toujours dans le registre du récit historique où se mêle le conte. Il cherche les manifestations de signes, les collages de sens… Parce que, dans le fond, comme pour tous les conteurs, la communauté n’a pas d’identité, elle en possède plusieurs, celles des récits mythologiques, sans frontière, que l’on raconte partout avec la même puissance évocatrice.

Sans titre, 2005, détail

SITUATION III : L’OBJET EST UNE TENSION ET UNE VIBRATION

Mario D’Souza est né à Bangalore en Inde. Il sculpte avec des objets de récupérations ou réalise lui-même des formes avec des matériaux low-tech. Il trouve de la mousse ordinaire, celle que l’on vend sur les marchés, et lui impose des formes simples, des plis où la contrainte est sommaire, en fonction d’objets métalliques non moins simples comme des chaises d’école dont il ne reste plus que l’armature. Métaux usés, mousse récupérée, ses sculptures frappent par leur simplicité enfantine. Mais elles ont une audace déroutante : ce sont des dispositifs où les contradictions et les jeux de forces fonctionnent à plein. « *Dans Fountains of life* (2008), les deux chaises se transforment en causeuses au mouvement emphatique et délicat, un jeu d’équilibre unique. Car chacune de ces chaises l’est devenue, passant de la production en série à l’objet unique. **Mario D’Souza** travaille ces paradoxes matériels, un cadre rigide et une matière souple, une fonction et une abstraction, une origine basse et un résultat raffiné. »^[6] Cette combinaison de formes et de matières est pour lui une manière de construire un « langage » qui rassemble le passé et le contemporain par la production de nouvelles formes énergiques. L’impact doit être immédiat et universellement compréhensible. Il travaille aussi la mousse polyuréthane de manière imposante. Ce sont de grands volumes, comme dans *Comfort from all sides* (2011), qui surprennent et font entrer dans un monde d’étrangetés. Mais ce sont toujours des gestes simples, des gestes qui créent peut-être une sorte d’« émerveillement », comme l’écrit **Michel Nuridsany** : « Il ya, chez **Mario D’Souza**, une propension à l’émerveillement, à voir et à montrer les monde en déjouant les évidences qui nous conduisent à le regarder comme si nous le voyions pour la première fois. »^[7]

Lors de la Triennale, **Mario D’Souza** présente deux grandes cimaises de 2x4 m sur lesquelles il dispose des blocs de mousses peintes de couleurs vives à la bombe. Ces blocs forment une sorte d’épaisseur de la cimaise et accueillent une série de dessins sur papier A4. C’est l’opposition entre les couleurs primaires qui l’intéresse ; celles de la cimaise et celles des feuilles. Sur ces dernières sont dessinés des rochers, des mains, de façon très académique. Il a le désir de créer une rencontre entre la puissance du tag et l’élégance du dessin. C’est aussi sur la puissance de cet univers qu’il mise : une ambiguïté entre la peinture et l’objet. Il site volontiers **Sol LeWitt** pour décrire son projet. Les blocs forment des espaces dans lesquels les dessins viennent

occuper d’autres espaces… Un jeu de peintre géomètre complexe où les couleurs définissent un langage poétique. Lorsque nous avons communiqué, **Mario D’Souza** m’a adressé des images d’ateliers mais aussi des photographies de femmes dans une échoppe de tissu en Inde. Elles portent de grands voiles colorés et sur le mur ce sont encore des rouleaux de tissus qui ajoutent des lignes verticales bigarrées aux drapés des femmes.

SITUATION IV : L’OBJET EST UN PAYSAGE INTIME

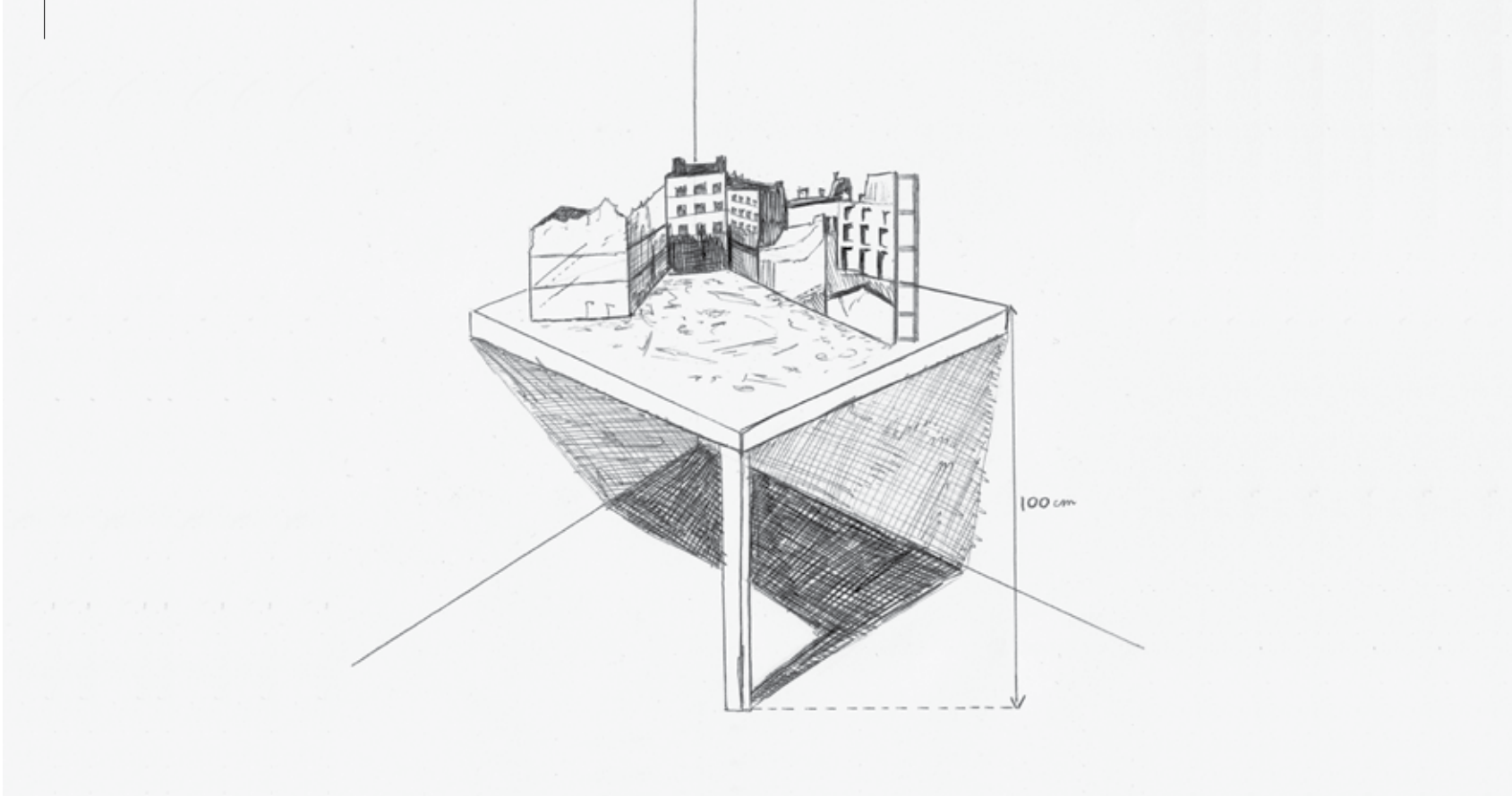
Un enfant a écrit au crayon de papier sur un mur blanc : « C’est quoi une frontière ? » Le film de **Malik Nejmi** fonctionne en split screen. Deux séries de séquences, côte à côte, produisent un dialogue. Elles présentent des enfants en train de jouer, danser, poser, s’enlacer. C’est une sœur et son frère. L’océan est là aussi, comme horizon permanent. *4160* est le titre du film ; ce n’est pas une distance… quoique : c’est le numéro que porte une tombe. Sur fond noir, le film s’ouvre par une prière adressée au défunt. Il filme une femme en train de laver la pierre tombale et de retirer les mauvaises herbes. Nous pourrions citer les séquences du film péle-mêle, elles sont toutes importantes, elles parlent toutes d’une situation géographique et d’une émotion. Le point de vue du réalisateur, qui apparaît dans les dernières minutes du film sous la forme d’un « autoportrait à la caméra », est omniprésent. Même s’il divise l’écran, les deux lignes de séquences se parlent, échangent… Mais elles soulignent la même chose : l’émotion d’un retour, la distance d’un paysage avec les souvenirs qui s’interposent, et l’histoire de l’art qui a construit son regard.

Les enfants, **Marley** et **Ipanéma**, semblent les reflets du réalisateur : par leur corps, leur visage, leurs gestes, ils adressent au spectateur une présence innocente qui joue à la fois sur les codes esthétiques de l’orientalisme, de la mémoire, et sur l’avenir de ceux qui prendront en charge, à leur tour, une histoire familiale, une histoire de deuil. Ils ont le regard bienveillant de ceux qui ne comprennent pas ce que sont les frontières. « C’est quoi une frontière ? » On devine le visage du réalisateur qui tient sa caméra 16 mm face à ces enfants dont la main écrit sur le mur de cette maison aux espaces épurés baignés de lumière et de blancheur (on dirait un film de **Philippe Garrel**) : « C’est quoi une frontière ? ». Et la ligne des mots commence déjà à dessiner une vague comme l’écume d’un bateau qui s’éloigne du port… Ipanéma joue avec un voile léger, presque transparent sur ses hanches, de dos, et ce sont toutes les femmes peintes par l’orientalisme depuis le XVIII^e jusqu’à **Renoir** et **Picasso** qui apparaissent. Une odalisque debout, qui agit le châle et entoure son frère. Ensemble ils jouent, s’occupent, s’ennuient peut-être… attendent sûrement. Quoi ? Que les gestes de danses et de jeux parlent d’une intimité dont ils sont dépositaires. La mémoire est là, toujours présente. Ce sont les vieilles photographies de famille, ce sont les cartes postales que les enfants déposent lentement sur le corps d’un homme allongé ; c’est l’ouverture du film. « Papa, quand est-ce qu’on va au Maroc ? » C’est chose faite et le père demande à ses enfants d’être là, avec lui, pour lui, pour cette mémoire qui fait l’énigme de l’existence et en même temps lui donne un sens, une direction… Et, avec ce film, un projet.

Une frontière, c’est lorsque la vie d’un homme devient un paysage. Il dessine une ligne. L’horizon découvre un espace et masque un au-delà. C’est aussi la limite entre l’instant, celui d’une lumière, d’un visage, d’un mouvement d’écume, et la durée d’une mémoire qui porte avec elle des souvenirs que l’on peine à retrouver mais que l’on reconnaît dans l’évidence d’une forme qui se cache sous un voile.

En haut / Mathieu Dufois, dessin préparatoire pour l'installation d'une maquette.

Dessous / Vue d'atelier © Paule Combey et Patrick Pion





Une séquence montre des mains gantées de blanc en train de porter une étoffe précieuse pliée délicatement. Elles s'arrêtent au dessus d'une vitrine de musée. C'est le Musée de l'histoire de l'immigration à Paris. Deux personnes reposent la vitre délicatement. Dans le même temps, l'autre séquence montre une femme demander l'aide d'un homme pour que la tombe soit bien entretenue. Une frontière c'est lorsque le bord cadre s'efface lentement pour faire apparaître ce qui le dépasse : un espace fragmenté dont l'unité se fait par le récit. Celui des voix à la fin du film, ou celui que l'on se dit silencieusement à soi-même, spectateur conteur. C'est l'universalité qui est atteinte ici... gracieuse et envoûtante, élégiaque.

SITUATION V : L'OBJET EST UNE EMPREINTE

Mathieu Dufois dessine à la pierre noire. Son sujet récurrent est le film noir des années 40 et 50. Ses dessins sont réalisés en grands formats ou par séries de plus petits. Il accumule les photogrammes redessinés et construit un storyboard personnel où se mêlent la fascination pour ces films, la passion du dessin et un désir d'espace et de rythme. Ses dessins, il souhaite depuis le début, depuis son diplôme des Beaux-arts du Mans, leur donner une profondeur de champ qui dépasse les limites du plan de la feuille. Alors ses dessins deviennent des maquettes et des personnages découpés et disposés à l'intérieur ou projetés sur elles. Par le dessin, le cinéma rejoint le théâtre. On pense aux premiers films de l'histoire du cinéma, principalement aux expérimentations expressionnistes. Dans son ouvrage *L'Organisation de l'espace dans le Faust de Murnau*⁸, **Eric Rohmer** ouvre son étude par ces mots : « L'impression première que procurent ses œuvres est celle d'une animation de la surface entière de l'écran, en ses moindres détails, à chaque instant de la projection. Celle, donc, d'une maîtrise absolue de tous les

éléments qui contribuent à l'expression plastique et d'une imagination apte sans cesse à créer et combiner de nouvelles formes. » Ces lignes conviennent au travail que développe **Mathieu Dufois**. Murnau ne vient pas de la peinture et du dessin comme **Fritz Lang** ou **Paul Leni**, ni du décor de théâtre comme **Sergueï Eisenstein**. Mais il a su s'entourer de **Walter Reimann** pour les dessins et les maquettes préparatoires de ses films. C'est à ce dernier que l'on pense lorsque l'on regarde les films d'animation de **Mathieu Dufois**.

Le passage au film d'animation est un tournant décisif. « Si je relie le dessin avec le langage de la vidéo, là ça m'intéresse parce que je ne sais pas du tout où cela va m'amener, comment le dessin va prendre une autre forme et se développer »⁹. Extension et expansion forment l'étape intermédiaire avant la vidéo. D'abord il affiche au mur des séries de dessins qui reprennent l'action d'un personnage dans un film. *A history of film making* (2010), ensuite il invente un dispositif qui joue réellement sur la profondeur. À l'aide de petits supports de bois et de papier, il fixe des profils de personnages de films qu'il a découpés et juxtaposés les uns dernière les autres. Le découpage du mouvement est rendu visible par cette présentation qui pénètre réellement la troisième dimension. Mais, depuis trois ans, la vidéo s'est imposée. Il continue de découper ses personnages, 24 portraits par seconde qu'il filme en stop motion. Pour la Triennale, il présente les deux premiers opus de sa Trilogie des vestiges, grande narration, déambulation hypnotique et sensorielle à l'intérieur d'une ville en ruine. Les bâtiments sont des vestiges d'architecture et les personnages sont des apparitions spectrales d'une humanité en errance. La matière sonore composée par **Marc Hurtado** ajoute une dimension fondamentale : elle saisit l'attention du spectateur et donne une dimension véritablement physique à l'expérience.

Avec ce travail de dessin et de vidéo, une interrogation s'impose à lui : qu'est-ce qu'une empreinte ? Jusqu'ou une

empreinte est-elle en mesure de témoigner de la totalité, de l'intégralité, d'une existence ? Il rejoint par là les dernières études de **Georges Charpak** sur l'archéoaoustique initiée par **Richard Woodbridge**. En 1969, celui-ci parvient à retranscrire le son du tour d'un potier à partir de la poterie. **Charpak** était quant à lui dans l'espoir de pouvoir un jour entendre réellement les Anciens, c'est-à-dire de faire apparaître le son des voix des personnages de l'Antiquité. De quelle approche de l'humanité une archéologie de la voix et du récit rend elle compte ? **Mathieu Dufois** construit ses films dans une utopie très proche. Son sujet porte sur les vestiges d'une architecture et sur une humanité fantomatique. Son procédé consiste à dessiner à la pierre noire où à la mine de plomb des espaces et des corps. Il s'agit de rendre compte d'un monde dans sa globalité par l'entremise de tous les sens. Il se trouve chez lui une utopie qui poursuit les rêves des photographes du milieu du XIX^e siècle : faire surgir des fantômes par ce « troisième œil »¹⁰ de la photographie spirite.

Cependant, c'est par le dessin et l'animation, avec la matière sonore, que **Mathieu Dufois** cherche à produire un type nouveau d'empreintes, de traces, d'ombres... où le mystère de la présence se manifeste de la façon la plus aigüe, la plus intense.

SITUATION VI : L'OBJET EST UN FANTÔME

Patrick Pion et **Paule Combey** photographient leurs sculptures et les développent en très grand format. Ce sont des objets du quotidien – ciseaux, sac de courses, robinet, landau, presse-agrumes, cadenas... – formés à partir de papier. Geste simple, minimal et presque enfantin, ces formes réalisées à partir de papier blanc prennent soudainement une dimension étrange, inquiétante, surnaturelle lorsqu'elles sont photographiées sur fond noir et tirés en grand format. C'est un peu comme si les objets

Ci-contre / Vue d'atelier © Mario D'Souza.

Page de droite / Rémi Boinot, photogramme du film présent dans l'installation :

Parmi les hommes au beau milieu /Among mankind dead in the middle, 2015.

du quotidien étaient soudainement élevés au rang de totems, de puissances occultes, qui surgissent du néant. Constatant les plis importants qui forment des drapés durs et incisifs, on pense immédiatement aux tableaux du **Caravage**. La lumière là aussi circule de manière étrange : les plis comptent autant pour l'apparition de la forme que pour créer une impression intime et fantomatique, de violence et d'inaccessible. Les objets surgissent dans un état de suspension, de lévitation presque. On pense d'abord aux emballages de **Christo** et **Jeanne-Claude**. Mais les sculptures de **Combey** et **Pion** ne contiennent rien, elles ne dissimulent et ne révèlent rien. C'est cette frontalité qui est importante. Il s'agit de construire et dessiner en même temps. Les images agrandies prennent une très forte dimension graphique. Cela, on le retrouve aussi dans leurs films.

Le Fantasma n'est pas de l'ordre du réel (2012) est un film où l'on voit un lit d'hôpital s'agiter et tourner sur lui-même comme s'il subissait l'action démoniaque d'un esprit. Le mouvement est accéléré de telle manière que l'impression est celle d'une situation surnaturelle. En insert, des statues de pierre, visage et corps de caryatides isolés dans un bois introduisent une étrange humanité au cœur de ce spectacle. On dit souvent que leurs films ont une dimension métaphysique ; psychiatrique, psychanalytique serait plus juste. Ce sont des boucles très courtes, des « portions de durée » mises bout à bout pour un effet de violence hypnotique et lancinante.

Un homme avance vers nous ; le visage est maquillé de blanc, il porte un chapeau blanc en cloche qui s'élève très haut, il est vêtu d'une longue veste blanche. La boucle du film est de quelques secondes. Le geste est hiératique, ralenti, fantomatique. Il ressemble au **Père Ubu**. Ce personnage semble être extrait d'un poème de **Robert Desnos**. « Du marteau sur l'enclume au couteau de l'assassin / Tout ce que tu brises est étoile et diamant / Ange d'anthracite et de bitume / Éclat du noir orfraie des vitrines / Des fumées lourdes te pavoisent quand tu poses les pieds / Sur les cristaux de neige qui couvrent les toits. »¹¹ On dit souvent que leurs films sont expressionnistes, c'est sans doute parce qu'ils insèrent au montage des images, photogrammes ou boucles très courtes de films expressionnistes ou constructivistes. Mais pataphysiques et Dada seraient plus juste.

La matière sonore, électroacoustique, est très importante. Elle donne une puissance à l'image qui rend le film

contraignant, dur et agressif, pour le spectateur. C'est une véritable épreuve physique. Mais les films en deviennent d'autant plus puissants et mémorables. Surnaturelles, psychanalytiques , pataphysiques... les œuvres de **Paule Combey** et **Patrick Pion** dérangent parce qu'elles conservent une esthétique de l'expérimentation que l'on peine à retrouver ailleurs. Fragilité, doute, arrachement, collage, répétition... en sont les manifestations. Cette esthétique fait leur singularité et en même temps les inscrit dans une longue tradition, littéraire, cinématographique et plastique, qui commence avec **Lautréamont**, se poursuit avec **Jarry** et **Dada**, jusqu'à **Isou** et **Debord**. Elle exige que vie et art se confondent à l'extrême.

Pourquoi l'installation et la production artistique d'objets ont-ils, spécifiquement, pris en charge cette question et cette expérimentation de la situation et de l'utopie ? De toute évidence la lutte entre l'expression et la forme y est pour beaucoup. La forme n'est-elle pas toujours une prise de pouvoir ? Pouvoir sur l'expression, pouvoir sur l'histoire culturelle, pouvoir sur le marché de l'art. Dans cette dialectique les artistes cherchent à construire une voie singulière et ouvrent avec une certaine déflagration les possibilités de surgissement dans le monde. C'est peut-être d'autant plus manifeste que les artistes sont voyageurs. Il n'est pas surprenant alors que la mélancolie soit présente. Le déracinement, la déprise, est à la fois libération, ouverture des possibles, et violence d'une utopie singulière. **Olivier Leroi**, **Rémi Boinot**, **Mathieu Dufois**, **Paule Combey** et **Patrick Pion**, **Malik Nejmi** et **Mario D'Souza** tracent des voies uniques qui résistent au monde déjà donné parce que constitué par la pensée dominante. Cette résistance fait de leur art un projet émancipateur dont nous avons tous besoin aujourd'hui.

1. *Entretien avec les commissaires de l'exposition Nadège Piton et Damien Sausset le 2 avril 2015, publié dans les pages de ce numéro hors-série de la revue Laura.*

2. *Il est important de rappeler le travail remarquable de Simon Lemoine, enseignant chercheur à l'Université de Poitiers, qui a fait paraître en 2013 aux Presses universitaires de Rennes sa thèse sur Michel Foucault : Le sujet dans les dispositifs de pouvoir. Je le remercie pour ses indications destinées à comprendre les différences entre « dispositif » selon Michel Foucault et « situations » selon Jean-Paul Sartre.*



3. *Florent Perrier, Topeaugraphies de l'utopie, esquisses sur l'art, l'utopie et le politique, Paris, Payot & Rivages, 2015.*

4. *Ibid*, p. 31. *Je souligne le fait que les deux commissaires de l'exposition travaillent à la friche culturelle Emmetrop à Bourges où se situe le Centre d'art contemporain, le Transpalette, et la salle de concert, Le Nadir/l'Antrè-Peaux. Dans l'entretien que nous avons mené, il est explicitement fait référence à l'idée d'utopie : « Il faut placer ces aides dans une perspective de politique culturelle initiée par Jack Lang dans les années 80. Nous sommes encore dans ce type de dispositif : complètement ouvert, une utopie d'accessibilité de l'art pour tous... Sur ce point la question du territoire renvoie directement à cette utopie politique et culturelle qui a, je crois, prouvé son efficacité. Si cette utopie est aujourd'hui interrogée, voire remise en question, il importe de réaffirmer son importance. »*

5. *Entretien d'Olivier Leroi avec Paul Ardenne, novembre 2005.*

6. *Bénédicte Ramade, dossier de presse de l'exposition Rehab, l'art de refaire, Espace Fondation EDF, Paris, octobre 2010 – février 2011.*

7. *Michel Nuridsany, texte « Je vis dans le baroque », écrit dans le cadre de la résidence de Mario D'Souza au Point Ephémère en 2014-2015.*

8. *Eric Rohmer, L'Organisation de l'espace dans le Faust de Murnau, Union Générale d'éditions, 1977*

9. *Interview de Mathieu Dufois dans le cadre de l'exposition Images secondes, école et espace d'art contemporain Camille Lambert, Juvisy-sur-Orge, novembre 2014,*

10. *Le troisième œil – la photographie et l'occulte, exposition à la Maison européenne de la Photographie (MEP), commissaires Clément Chéroux, Andreas Fischer, Pierre Apraxine, Denis Canguilhem et Sophie Smit, 2004.*

11. *Robert Desnos, « Sirène-Anémone », in Corps et biens, Paris, Gallimard, 1953.*

WWW.COM MATELAS ET DIEU

et la lettre surgit après que la peinture fut brûlée

MARIE-HAUDE CARAËS



Page de gauche / © Nils Guadagnin

« Un mot peut remplacer une image.

Une image peut remplacer un mot.

Un objet réel peut remplacer un mot.

Une forme quelconque peut remplacer un mot.

Un mot peut faire l'office d'un objet.

On peut désigner une image ou un objet par

un autre nom que le sien. Il existe une affinité

secrète entre certaines images ; elle vaut

également pour les objets que ces images

représentent. »

René Magritte, conférence, Londres, 1937.

Je tourne en rond, cherchant vainement une

attache qui puisse tenir ensemble des artistes

aussi singuliers que **Bernard Calet**, **Sanjin Cosabic**,

Nils Guadagnin et **Massinissa Selmani**. Ces quatre

hommes ont été formés à l'École des beaux-arts

de Tours sur plus de trois décennies. Cette

géo-anatomie mise à part, aucune intention,

aucune pratique commune, aucun lien secret

à mettre en évidence qui signalerait le partage

d'une identité collective ou à tout le moins d'une

formation commune. Un instant, j'ai rédigé un

texte sur le dessin, puis sur la lévitation à partir

des œuvres de **Nils Guadagnin**. Mais comment

relier les uns et les autres à une lecture

théologique ? Jérôme Diacre qui a écrit sur ces

quatre artistes m'a semblé, un temps, le Graal

du plumitif. Chroniquer sur le chroniqueur. Les

plaisanteries les plus courtes sont les meilleures.

Au XX^e siècle, **René Magritte** fut l'un des premiers à affirmer que « dans un tableau, les mots sont de la même substance que les images »¹. Un siècle plus tard, **Bernard Calet**, **Sanjin Cosabic**, **Nils Guadagnin** et **Massinissa Selmani** investissent, certes très diversement, langue et image, figure et signe, composant un espace hétérogène, oscillant entre figuration et abstraction. Des pratiques artistiques qui usent de la langue comme matière première font éclater l'unité de l'image et débrider celle du langage.

La langue quotidienne, le flot des messages adressés sont matière première que digère la production artistique. La transcription scripturale, le décodage de l'artiste réinterroge le réel et ses automatismes et l'œuvre oblige chacun de nous à faire face à la logorrhée mondialisée, au bavardage intarissable des télévisions, des radios, des DVD. Les artistes mordent la langue orale qui trébuche

Une pratique destinée à faire voir le monde, non à le traduire. Finalement, un accord profond lie les images et les mots. Mais ce passage du visible au lisible s'opère selon des modalités distinctes selon les artistes. Quatre pratiques singulières de l'usage des matériaux scripturaux dans le travail de **Bernard Calet**, **Sanjin Cosabic**, **Nils Guadagnin** et **Massinissa Selmani**.

BERNARD CALET ET LA LANGUE COMME BOÎTE À OUTILS

« *Quand s'ébranla le barrage de l'homme, aspiré par la faille géante de l'abandon du divin, des mots dans le lointain, des mots qui ne voulaient pas se perdre, tentèrent de résister à l'exorbitante poussée. Là se décida la dynastie de leur sens.* » **René Char**, « Seuil », *Le Poème pulvérisé*, 1945.

ARTISTES	TITRE DE L'ŒUVRE	TERMES UTILISÉES DANS L'ŒUVRE
Bernard Calet	<i>Tablette</i> , 2011	À reprendre depuis le début Et peut-être pour longtemps Où en est-on aujourd'hui
	<i>ICI</i> , 2010	ici
	<i>One To One</i> , 2009	O N E T
	<i>Géographie commune</i> , 2003	Près de içinde
Sanjin Cosabic	<i>On y va</i> , exposition, 2012	Les héros sont fatigués des putains de criminels de guerre
	<i>jYin et jYang</i> , exposition, 2011	Avenir WTC 7
	<i>Bomb the chalkboard</i> , 2010	I'm will be a good tax player Love letter Mouloude enlève ta casquette, parle pas verlant, trouve du travail et va à la messe Dieu
	<i>Monsters</i>	What happened to me monster Videogame playing monster Ticklish monster Thinking monster Stupid monster Stargazing monster
Nils Guadagnin	<i>Engram</i> , 2012	Blackout
	<i>Sans titre</i> , 2011	www.nilsguadagnin.com
	<i>Place de mon œuvre</i> , 2008	La place de mon œuvre
Massinissa Selmani	<i>Diar Echems</i> , 2013-2014	Post-it, coupures de presse fictionnelles
	<i>Souvenir du vide</i> , 2011-2014	Dieu CGT

et finit par se perdre dans sa propre litanie. Les mots alors ne sont plus des signes convenus abstraits et substituables, mais des objets concrets, sensibles, uniques, qu'il faudra bien lire enfin. La représentation du monde dépasse le faire voir ou le faire rêver ; les textes journalistiques, les slogans, les logos publicitaires, les sigles, les mots absolus, la langue de l'informatique, de la communication, de la politique internationale et de l'économie ou le globish, les pensées intimes, tout ce matériau textuel recèle des qualités indéniables : pratique, plastique, démonstratif, séduisant.

Bernard Calet rapatrié, dans sa pratique artistique, des usages de la lettre que l'on peut trouver chez le graphiste ou l'architecte. L'écriture est isolée, coupée, hachée par l'artiste – un peu joueur – qui ne retient du texte que les phrases (« et peut-être pour longtemps »), de la phrase que les adverbes de lieu (« ici »), du mot que les lettres (« O », « N », « E », « T »). L'ordre du langage est éclaté où le scriptural n'a pas à caractériser ce que l'œuvre expose. Ce refus de l'explicite est le signe du triomphe de l'image sur le texte dont la mise en forme, parfois jusqu'à l'architectural, assume une part de

Saadane Afif, « Le monde est un espace », 2011, installation, galerie d'art contemporain de la Triennale de Vendôme.

la signification déglagée. Le texte devient même image dès sa conception qui n’est pas ajouté *a posteriori*, il est l’œuvre qui doit, en fonction de son importance, prévoir et aménager l’espace à lire. La langue est une boîte à outils qui met en évidence les propres enjeux dont elle est issue. Comment se fabriquer le monde entre texte, image et espace ?

Saadane Afif, « Le monde est un espace », 2011, installation, galerie d'art contemporain de la Triennale de Vendôme.

SANJIN COSABIC OU LA LANGUE COMME CODE ARTISTIQUE

« *Cela nous submerge. Nous l’organisons. Cela tombe en morceaux. Nous l’organisons de nouveau et tombons nous-mêmes en morceaux.* »

Rainer Maria Rilke, *Élégies de Duino*, 1923.

Sanjin Cosabic exacerbe la langue pour l’installer dans un espace formel vindicatif. C’est la face cachée du langage qui est ici révélée, rendue d’autant plus visible quand l’actualité mondiale cogne à la porte de l’art. Le texte est un tenseur qui rend l’image dynamique, c’est-à-dire l’anime, la met en mouvement, jusqu’à la pulvériser. Ainsi l’œuvre projetée sur la toile n’est plus une image mais devient littéralement une scène où des phrases, des jugements, des mots de la technique s’installent bruyamment. L’éruption de la langue du commerce, de la finance, de la communication – dégurgitée –, l’enchevêtrement de lettres, de figures et de couleurs – inextricable –, provoque des incessantes interruptions dans la lecture de l’image alors divisée et multidirectionnelle. Les fragments de la langue médiatique, mille fois répétés, créent un effet de réel qui, s’ils invitent le spectateur à participer activement à la construction du sens de l’œuvre, dégage un monde instable, chaotique, incapable de s’extraire du désordre qu’il a lui-même créé. Comment dès lors s’inscrire dans le monde tel qu’il peine ?

Saadane Afif, « Le monde est un espace », 2011, installation, galerie d'art contemporain de la Triennale de Vendôme.

NILS GUADAGNIN OU LE MOT QUI HABITE L ESPACE

« *Le phonème, ça ne fait jamais sens. L’embêtant, c’est que le mot, le mot ne fait pas sens non plus, malgré le dictionnaire. Moi, je me fais fort de faire dire dans une phrase à n’importe quel mot n’importe quel sens. Alors, si on fait dire à n’importe quel mot n’importe quel sens, où s’arrêter dans la phrase ? Où trouver, où trouver l’unité élément ?* »

Jacques Lacan, *La Troisième*, 1974.

À l’inverse d’une esthétique qui parle, **Nils Guadagnin** affiche une éloquence plus sobre. La frugalité dans le recours au scriptural se voit néanmoins érigée, chez cet artiste, en principe constitutif. Ce qui pourrait tenir lieu de titre, « la place de mon œuvre », et un mot, « blackout », se sont installés dans une monstration minimale ; une transgression iconographique qui abandonne le spectateur dans l’espace d’exposition : que faire du mot tracé au pinceau ? Le scriptural documente-t-il la propre sensibilité de l’artiste ou est-ce une adresse à chacun ? L’usage menaçant du mot « blackout » oblige le spectateur à une dialectique : rejeter, rétablir ou reformuler le monde.

Saadane Afif, « Le monde est un espace », 2011, installation, galerie d'art contemporain de la Triennale de Vendôme.

MASSINISSA SELMANI OU LE BLOC-NOTES MAGIQUE

« *La situation de soi à l’égard de ce qu’on fait – je n’ai jamais regardé « normalement » mon activité écrite – je l’ai regardée avec le sentiment caché imminent, de ne savoir quelle était sa réalité, son définitif, son provisoire, sa résistance à moi – Ce que j’écris, est-ce moi ?* »

Paul Valéry, *copies manuscrites des Cahiers circa*, 1908. Chez **Massinissa Selmani**, le scriptural prend la forme d’un « bloc-notes magique »² où la liste témoigne d’une volonté d’exhaustivité, d’abondance contre la menace de l’oubli

et du manque. En octobre 2009, des émeutes ont opposé les habitants de la cité **Diar Echems** à Alger aux forces de l’ordre, venues évacuer des baraques de fortune construites sur un terrain de football. « Les Post-it disposés sur la table lumineuse et sur lesquels sont inscrites des listes de choses pouvant être contenues dans un logement précaire et le nombre de personnes pouvant y habiter reconstituent un possible plan de bidonville qui aurait pu être construit sur le terrain de football », écrit l’artiste. Les listes de choses prosaïques (« matelas », « étagère », « canapé », « table », « chaises », « tabouret », « bouteille de gaz », « frigo »), répétées autant de fois que nécessaire, deviennent une kyrielle à destination d’un pouvoir aveugle et sourd. L’occupation de la forme picturale par la langue installe un véritable système où pareil enchevêtrement des rapports du scriptural et de l’iconique déboutonne le temps et l’espace contemporains.

1. **René Magritte**, « *Les Mots et les Images* », in *La Révolution surréaliste*, n° 12, 1929.

2. **Sigmund Freud**, « *Note sur le bloc-notes magique* », in *Huit études sur la mémoire et ses troubles*, Paris, Gallimard, 2010

Saadane Afif, « Le monde est un espace », 2011, installation, galerie d'art contemporain de la Triennale de Vendôme.

Ci-dessous/ © Massinissa Selmani Le jury de la Biennale Internationale d'Art Contemporain de Venise 2015 a décerné une mention à Massinissa Selmani.

Saadane Afif, « Le monde est un espace », 2011, installation, galerie d'art contemporain de la Triennale de Vendôme.



Saadane Afif, « Le monde est un espace », 2011, installation, galerie d'art contemporain de la Triennale de Vendôme.



FOUNTAIN ARCHIVES SAÂDANE AFIF

SANDRA DELACOURT

Saadane Afif, « Le monde est un espace », 2011, installation, galerie d'art contemporain de la Triennale de Vendôme.

« *The past functions in the present*

The present is the future in the past

The future is the past in the present

The future is the present in the past

The present is the past in the future

The past functions in the future

...

But a ghost

But a ghost »

Saadane Afif, « Le monde est un espace », 2011, installation, galerie d'art contemporain de la Triennale de Vendôme.

(Adam Carr et Saâdane Afif)1

En 1973 à New York, l’historienne de l’art Linda Nochlin compose le poème *Matisse/Swan/Self*² en réponse à un portrait d’**Henri Matisse** photographié en 1931 au Bois de Boulogne. Immortalisé par son frère Pierre, le peintre semble consigner sur un carnet les mouvements d’un cygne frôlant incidemment le canot sur laquelle les deux hommes ont pris place. Le dessin supposé est toutefois absent de l’image, tout comme l’est l’auteur du cliché. Plongée dans l’observation de cette image depuis le point de vue embarqué du photographe, **Nochlin** est frappée par le fait que, contrairement à ce dernier, absolument rien ne relie sa propre existence à celle de **Matisse**. Rien à l’exception d’un infime détail biographique. La photographie dont elle a entre les mains la reproduction a été réalisée l’année où, de l’autre côté de l’Atlantique, elle voyait elle-même le jour. L’histoire a cessé à cet instant de représenter, à ses yeux, une temporalité morte et impassible. Pour **Nochlin**, l’histoire n’existe qu’à condition qu’une subjectivité soit intimement marquée par le moment vécu par un autre. Elle est tout ce qui arrive à cet autre et tout ce qui, au travers du temps et de l’espace, est répondu à cela. Par échos successifs, des existences déconnectées se rejoignent : « *Seule la coïncidence connecte ma naissance, le cygne indifférent, La main de Matisse glissant sur le papier Cela et le désir désespéré de relier Le soi trop contingent à l’histoire En s’ancrant à des îles visibles…* »³ Des rives de l’**Hudson** aux lacs du Bois de Boulogne, **Linda Nochlin** remonte le fil d’une métaphore. convoquant le souvenir de son grand-père nageant vers l’horizon au large de Neponsit, elle compare ce désir d’ancrages personnels dans l’océan de l’histoire à celui qui a suscité à la Renaissance l’invention de la perspective. Visant à conjuguer notre amxiété face à la mort et à la disparition, tous deux sont des invitations à regarder de lointains rivages avec un « œil viscéral »⁴ et à s’engager avec ceux qui les peuplent dans la production du temps présent. En 2009 à Paris, l’œuvre Vice de forme : *In Search of Melodies* de **Saadane Afif** est récompensée par le prestigieux prix Marcel-Duchamp. Venant sceller l’existence de ces deux artistes, ce patronage posthume s’apparente au télescopage biographique que **Nochlin** désigne comme le moment décisif où s’incarne l’histoire. Cette coïncidence prend en effet une résonance toute particulière au regard de la collaboration qu’**Afif** vient alors de débiter avec son défunt aîné dans le cadre du projet *Fountain Archives*. Depuis 2008, **Afif** applique son « œil viscéral » à débusquer toutes les publications contenant une ou plusieurs reproductions photographiques de la *Fontaine* de **Duchamp**. Systématique et monomaniaque, cette collecte d’images enregistre chacune des itérations et des variations impliquées dans la réapparition visuelle de ce ready-made par le biais des réimpressions successives de ses représentations connues. L’urinoir de porcelaine acheté en 1917 à New York, renversé par **Duchamp** et signé du pseudonyme **R. Mutt**, a depuis longtemps disparu⁵. Écartée en 1917 de l’exposition de la Société des artistes indépendants qui aurait dû la faire connaître du public, *Fontaine* n’a durant plusieurs décennies laissée pour trace qu’une photographie. Commandé par **Duchamp** et signé par **Alfred Stieglitz**, ce cliché est publié pour la première fois par la revue satirique *The Blind Man*. C’est par le biais de cette *impression photographique* consignée par **Stieglitz** que *Fontaine* fait son entrée dans la mémoire collective⁶. Interprétation d’un ready-made dont **Duchamp** ne revendiquera la paternité que bien des années plus tard, elle est le fruit d’une succession d’actes d’appropriation et de manipulation impliquant le photographe mais aussi une vaste chaîne éditoriale. C’est à partir de cette image produite par de multiples mains invisibles que **Duchamp** va lui-même dupliquer son œuvre originale et en devenir l’auteur en acceptant de signer de nouveaux urinoirs dès 1950⁷. Elles-mêmes exposées et photographiées, ces répliques ne cesseront d’être reproduites sur le papier et d’engendrer de nouveaux portraits d’elles-mêmes. Jouant de la capacité des œuvres à produire des images et des reproductions à produire des originaux, **Duchamp** fait de *Fontaine* une entreprise artistique collaborative dont l’histoire diachronique s’élabore dans la multiplicité des traces, textuelles ou formelles, qu’elle imprime dans ses doubles de papier. Relevant d’une impulsjon théorisée en 2004 par **Hal Foster**⁸, *Fountain Archives* n’a pas pour ambition de dresser un inventaire révérencieux des ready-made signés du seul **Duchamp**. Peu incline à la fétichisation de l’origine, elle enregistre l’empreinte indémêlable de chacun des cosignataires de ses représentations. S’astreignant à un protocole rigoureux, **Saadane Afif** recueille des livres d’où il prélève chacune des pages où apparaît l’image de l’urinoir. Soigneusement arrachées, ces pages se voient attribuer un numéro d’inventaire et sont numérisées avant d’être méticuleusement décrites dans une série de fiches. Y sont répertoriés chacune des éditions ayant servi à constituer

l’archive, le nom de leur auteur, de leur éditeur, leur année et lieu de publication ainsi que leur langue et leur domaine. Faite à la fois de commentaires textuels et visuels, cette double indexation est destinée à alimenter un thesaurus qui, à terme, pourra être compulsé sur internet. De manière paradoxale, la collecte des pages qui alimentent cette archive implique leur disparition au sein de la publication qui les donnait initialement à voir. Comme pour rendre plus palpable ce geste ambigu d’effacement, l’artiste réunit dans une bibliothèque personnelle les ouvrages amputés de leur fontaine. En lieu et place de la page manquante est inséré un fantôme de papier signalant son absence momentanée et son existence dans un ailleurs. Se succédant sur des mètres linéaires de rayonnage, ces livres forment eux-mêmes une nouvelle série où s’esquisse, en creux, une image fantomatique de l’œuvre de **Duchamp**. La bibliothèque ainsi assemblée par **Afif** dédouble ironiquement celle que **Duchamp** a passé sa vie à constituer. Réputé ne pas avoir été un grand lecteur, **Duchamp** a fait de cette réunion d’ouvrages un inlassable jeu de résonance entre son œuvre et celle d’autres, dont les dialogues étaient en permanence à réorganiser et à réinventer⁹. Bien que partiellement reproduits dans la passionnante publication qu’**Elena Filipovic** vient de consacrer à *Fountain Archives*¹⁰, l’index et la bibliothèque créés par **Afif** sont pour l’heure physiquement inaccessibles au public. Jusqu’à l’achèvement de cette œuvre *in progress*¹¹, ils ne surgiront dans l’imaginaire collectif qu’en contrepoint invisible des pages manquantes qui en ont motivé l’existence et qu’**Afif** fait apparaître sous la forme d’expositions.

À l’occasion de la Triennale de Vendôme, **Saadane Afif** réunit dans une gigantesque installation murale chacune des pages « originales » qu’il a collectées dans le cadre de ce projet. Soustraites à leur contexte d’origine, elles sont encadrées et organisées en une série d’œuvres uniques signées par l’artiste. Sorte de hoquet visuel, ce répertoire iconographique s’apparente à une duplication inlassable du même.

D’emblée, cette œuvre retrascript toutes les réiterations qui ont permis à l’urinoir iconique d’accéder au firmament de l’histoire de l’art et de demeurer dans la fixité de cette consécration. Pourtant, en juxtaposant ces clichés, **Afif** révèle également une autre histoire, bien plus épique, dense et foisonnante. D’une richesse formelle inattendue, cette collection de fontaines donne à voir l’ensemble des réorchestrations anonymes qui ont participé à la définition matérielle et conceptuelle de l’œuvre de **Duchamp**. Chacune de ces apparitions se matérialise par une nouvelle prise de vue et par un travail de recontextualisation tant discursif que formel. Toutes sont l’objet de constants réarrangements impliquant chaque fois un changement de format, d’échelle et de cadrage ainsi qu’un traitement spécifique de la lumière et des contrastes. Semblables aux décisions prises par **Stieglitz** lorsqu’il réalisa la première photographie de l’urinoir, ces interventions directes ou indirectes sur l’image font de chaque reproduction en série une création singulière. Présentée pour la première fois en France, *Fountain Archives* se nourrit de ces collaborations ininterrompues entre le passé et le présent. S’y exprime de concert la multiplicité des recadrages opérés par l’histoire. En sismographe subtile, elle donne à voir une rythmique consistant les ralentissements et accélérations





de l'intérêt porté à l'urinoir ; la course de ses fluctuations d'une génération à l'autre, d'une langue à l'autre, d'un domaine intellectuel à l'autre, d'une subjectivité à une autre. Procédant par redoublement, le méta-cadrage opéré par Afif se fixe dans une série de vues d'exposition potentielles rappelant que l'œuvre s'élabore quelque part entre son enregistrement photographique, le contexte de sa réception et l'engagement des commentaires qu'elle suscite¹². Toutefois, si elle est nourrie de l'ensemble de ses redéfinitions antérieures, la fontaine d'Afif ne prend sa forme et son sens spécifiques qu'à l'aune de l'histoire vécue par l'artiste. Chacune des pages exposées ne prend place dans l'archive que selon une logique intime et par ordre d'arrivée dans l'existence d'Afif. Convoquant des ailleurs où l'œuvre demeure au travail quand l'exposition est en sommeil, *Fountain Archives* reconduit les régimes coproductifs de la mémoire collective et souligne les accointances viscérales qui lient l'acte de consignation et à celui de cosignature. Elle est une cartographie de ces îles où, à l'intersection de Soi et du monde, toute subjectivité s'enracine et germe dans l'altérité.

1. Extrait de la chanson « L'humour noir (The Museum of Yesterday's Today and Tomorrow) » écrite par Adam Carr, commandée et cosignée par Saädane Afif ; reproduite dans *Anthologie de l'humour noir*, cat. expo., Paris, Centre. Pompidou, 2010, p.9.
2. Linda Nochlin, *Matisse/Swan/Self, Hudson River Anthology*, vol. 1, hiver 1973, p. 6 ; poème reproduit in Arunda D'Souza (dir.), *Self an History. A Tribute to Linda Nochlin*, Londres, Thames & Hudson, 2001, p. 197.
3. *Ibid.*
4. Linda Nochlin, *Bathers, Bodies, Beauty. The Visceral Eyes*, Harvard University Press, 2006.
5. William Camfield, *Marcel Duchamp/Fountain, Houston, the Menil Collection, Houston Fine Arts Press*, 1989.
6. Thierry de Duve, *Kant after Duchamp*, Cambridge, Mit Press, 1996, p. 120-123.
7. « An Overview of the Seventeen Known Versions of Fountain », *Cabinet Magazine*, n° 27, automne

- 2007, p. 28-29.
8. Hal Foster, « An Archival Impulse », *October*, n° 110, automne 2004, p. 3-6 ; 21-22.
9. Marc Décimo, *La Bibliothèque de Marcel Duchamp, peut-être*, Dijon, Les Presses du réel, 2002.
10. Elena Filipovic, *Saadane Afif. Fontaines, Bruxelles, Triangle Books*, 2014.
11. Le projet *Fountain Archives* ne sera achevé qu'à l'entrée d'une 1001e entrée dans l'archive. À cette date, la bibliothèque sera elle aussi exposée au public et l'archive numérique intégralement mise en ligne.
12. Rémi Parcollet et Didier Schulmann (dir.), *On ne se souvient que des photographies*, cat. expo., Paris, Bétonsalon, 2013.

Double page précédente
 Photos © Museum Kurhaus Kleve.
 Achim Kukulies / Museum Kurhaus Kleve;
 courtesy Galerie Mehdi Chouakri, Berlin
Ci-dessus / Fountain Archives © Saädane Afif
 Photos © Xavier Hulckens, Brussels.



COMITÉ DE LA REVUE LAURA

Jérôme Diacre
 Sammy Engramer
 Ghislain Lauverjat
 Diego Movilla

GRAPHISME

Céline Denel
www.celinedenel.com

CORRECTIONS/RELECTURE

Marjolaine Gillette
correction.gillette@gmail.com

ADMINISTRATION/PUBLICITÉ

Groupe Laura,
 10 place Choiseul 37100 Tours
lauragroupe@yahoo.fr

2000 exemplaires
 Impression Numeriscann37, Tours.

ISSN : 1952-6652

Abonnement annuel 16€

Groupe Laura bénéficie du soutien de :
**Ville de Tours, Région Centre-Val de Loire,
 DRAC Centre-Val de Loire.**





17 JUIN → 13 SEPT. 2015

MATT BOLLINGER

HUMEURS NOIRES

ENTRÉE LIBRE | OUVERT TOUS LES JOURS DE 13H À 18H SAUF LE MARDI

VISITE COMMENTÉE LE DERNIER DIMANCHE DU MOIS 2,50€ PAR PERSONNE / GRATUIT MOINS DE 18 ANS
ET LES 3^e 4^e ET 5^e JUILLET 2015 À 15 H À L'OCCASION DU FESTIVAL DE LA PAMPARINA 2015 À THIERS

ATELIER PARENTS-ENFANTS TOUS LE 6^e LUNDI DES VACANCES D'ÉTÉ À 15H,
SUR RÉSERVATION AU 04 73 80 26 56 - 4,50€

LE CREUX DE L'ENFER

85 AV. JOSEPH CLAUSSAT - VALLEE DES USINES - 63300 THIERS

33 (0)4 73 80 25 56 - WWW.CREUXDELENFER.NET (INFORMATIONS ET DATES ACTUALISEES)

Reading During Band Practice, 2014, acrylic, flashe and collage on muslin, 81 x 61 cm

