

I

A travers le miroir  
(le secret)



# A travers le miroir (le secret)

Ghada Amer  
Carla Arocha  
Philippe Cognée  
Hubert Duprat  
Richard Fauguet  
Bernard Frize  
Loris Gréaud  
Rémy Hysbergue  
Olav Christopher Jenssen  
Raoul de Keyser  
Claude Lévêque  
Frédérique Loutz  
Fabian Marcaccio  
Didier Marcel  
Dennis Oppenheim  
Pascal Pinaud  
Platino  
Eric Poitevin  
Fiona Rae  
Georges Rousse  
Daniel Tremblay  
Luc Tuymans  
Simon Willems  
Xavier Zimmermann

29 juin - 29 décembre 2007  
Ecuries - Musée d'Art et d'Archéologie d'Aurillac

Scénographie, conception graphique et textes (sauf mention contraire)  
Jean-Charles Vergne, Directeur du FRAC Auvergne

Ces expositions sont soutenues par le Conseil Régional d'Auvergne, la DRAC Auvergne,  
la Ville d'Aurillac, les Laboratoires Théa, et Lee Filters.

«Nous vous prions de ne pas oublier qu'une fois franchies les portes,  
vous faites partie de l'exposition».

Texte distribué à l'entrée de l'exposition panaméricaine de 1901.

Conçue à partir des oeuvres de la collection du FRAC Auvergne, ces deux expositions qui n'en forment qu'une en réalité, jouent sur la configuration architecturale singulière des Ecuries du Musée d'Art et d'Archéologie d'Aurillac et de ses deux salles identiques de 250 m<sup>2</sup> disposées symétriquement face à face, en miroir.

La première partie de cette exposition, sous-titrée *Le Secret*, reprend schématiquement la structure du livre de Lewis Carroll *À travers le miroir*, narrant la suite des aventures d'Alice. Scindée en trois parties égales - le Monde Vert, le Secret, le Monde Rouge - elle se visite sur le mode du voyage initiatique. Le Monde Vert, celui du jardin visité par Alice juste après sa traversée du miroir, constitue l'ultime limite du monde réel. Dominé par la figure du rêveur incarnée par l'oeuvre de Daniel Tremblay, le Monde Vert mène à celui du Secret, des signes, des langues étranges et abstraites. Enfin, passé la lisière d'une forêt de guimauve, le visiteur accède au Monde Rouge (dont la couleur est complémentaire du vert), celui de la sensation, des portes et des passages dérobés. Il ne s'agit pas dans cette première partie d'illustrer l'histoire de Lewis Carroll au moyen d'oeuvres dont le sens pourrait s'en trouver détourné, mais d'établir pour le spectateur un parallèle entre la vision du créateur d'Alice et un certain nombre d'aspects de la création contemporaine.

La seconde partie, intitulée *Western Moderne*, procède au renversement complet de la partie précédente. Il s'agit du retour au réel, de la traversée du miroir dans l'autre sens, de l'achèvement du rêve. Les oeuvres déployées dans ce deuxième espace sont ancrées sans exception dans une volonté de témoigner d'un monde contemporain secoué par les multiples soubresauts de l'Histoire. Revisitant les épisodes majeurs de l'histoire récente, des totalitarismes aux déflagrations sociales, ces oeuvres posent la question de l'impact de l'événement sur les communautés d'individus, et des modes de diffusion des différents phénomènes sociaux et historiques dans nos sociétés.



# L'art à travers le miroir

En 1867, Lewis Carroll écrit *À travers le miroir*<sup>1</sup>, conçu comme une suite à *Alice au pays des merveilles*. Initialement écrit pour Alice, la fille d'un de ses amis, le premier ouvrage et sa suite sont bien plus que des contes pour enfants. Mathématicien et logicien réputé, Lewis Carroll charge ses deux récits d'une symbolique forte engageant tout autant notre rapport parfois ambigu à la réalité que notre difficulté à comprendre le monde, à en saisir toutes les subtilités de langage et le fait que l'auteur ait eu à souffrir de bégaiement n'est sans doute pas étranger à cela.

Au début du livre *À travers le miroir*, Alice joue avec son petit chat dans le salon, tentant de lui apprendre à jouer aux échecs. Elle lui explique qu'elle aimerait traverser le miroir accroché au dessus de la cheminée pour visiter le salon que l'on y voit, inversé par rapport au salon « réel ». Elle grimpe alors sur la cheminée et traverse le miroir après avoir prononcé la phrase « faisant semblant que la glace devienne gaz ». Elle découvre alors un salon identique au sien mais inversé, entreprend de visiter le jardin de la maison « inversée » puis de visiter les contrées qui s'étendent au loin. Là, elle accomplit un étrange voyage dans un pays structuré à la façon d'un échiquier délimité par des ruisseaux, des haies, une forêt, rencontrant de nombreux animaux étonnants - un lapin vêtu à la mode victorienne, un corbeau géant... - et plusieurs personnages extraordinaires. Parmi eux, un Roi Rouge endormi au pied d'un arbre, une Reine Rouge, une Reine Blanche, qui s'affrontent sur l'échiquier. Après toutes sortes d'aventures, Alice finit par atteindre la huitième case de l'échiquier et devient Reine, comme le pion promu au jeu d'échec véritable. Elle préside alors un banquet fastueux et féerique. Puis elle se réveille, réalisant qu'elle vient de rêver.

De rencontres fantastiques en scènes cocasses, le récit pose la question du rêve et de sa réalité. Sommes-nous rêveurs ou sommes-nous rêvés ?

---

1 - Lewis Carroll, *Through the looking-glass and what Alice found there* («À travers le miroir»). Londres, 1872. Traduction française, Paris, Aubier-Flammarion, 1971.



Les deux récits de Lewis Carroll sont rédigés entre 1865 et 1867, durant une période tout à fait essentielle pour l'histoire de l'art puisqu'elle correspond à l'émergence de nouvelles manières de représenter le monde, qu'elle coïncide avec la popularisation de la photographie - qui passionnera Lewis Carroll - et que cette période est aussi celle de la naissance de l'impressionnisme. Edouard Manet peint *Le déjeuner sur l'herbe* en 1863, œuvre particulièrement scandaleuse par son irrespect des règles esthétiques en vigueur, et réitère en 1865 avec *L'Olympia*, dont le scandale fut tel que l'on considéra rétrospectivement qu'il s'agissait là de la première oeuvre « moderne », créant une rupture définitive avec la période classique de l'art.

Progressivement vont s'enchaîner une multitude de mouvements artistiques – les fameux mouvements en « -isme » – dont les principales caractéristiques consisteront à rompre avec toutes les règles établies. Le fauvisme s'autorise toutes les transgressions en matière de couleur (Henri Matisse peignant en 1905 sa femme avec une chevelure bleutée et une ombre verte sur l'arrête du nez). Le cubisme fait éclater et met à plat les volumes (*Les Femmes d'Alger* de Picasso en 1908). Le dadaïsme introduit de l'humour et de l'absurde dans l'art et s'interroge, avec Marcel Duchamp et son célèbre urinoir (*Fountain*, 1917) sur la définition de l'oeuvre d'art. Le surréalisme injecte de l'inconscient, du rêve, de l'incontrôlé dans l'acte de création. L'enchaînement de plus en plus rapide de ces mouvements et de ceux qui suivront – expressionnisme abstrait, pop art, nouveau réalisme, art conceptuel, art minimal, arte povera... et l'éclatement progressif, dès les années 80, de tous les mouvements vers des processus de création beaucoup plus individuels laissent bien souvent le public non connaisseur dans l'expectative, ne lui offrant que très peu de temps pour assimiler, digérer et accepter les formes les plus pointues de la création.

La défiance d'une partie du public pour l'art actuel viendrait donc tout autant d'un manque d'initiation ou de formation que de la conjonction d'une hyperspécialisation du langage artistique et de la vitesse à laquelle évoluent les différentes formes d'art. N'oublions pas cependant que la peinture impressionniste – pour ne prendre que l'un des exemples les plus connus – a d'abord été jugée sans intérêt, laide, bâclée et indécente par une écrasante majorité et qu'il aura fallu cinq générations au moins avant que le « grand public » ne l'accepte, la jugeant finalement comme l'une des formes les plus abouties de la beauté artistique.



N'oublions pas également que l'art des peintres flamands, italiens, français, espagnols, de Giotto à Diego Vélasquez, de Jan van Eyck à Francisco Goya, du Caravage à Ingres, cet art classique que l'on dit être plus accessible que l'art contemporain, n'était généralement conçu qu'à l'attention d'un public très averti et connaisseur, généralement composé de rois, de princes et de gens fortunés – une élite en somme – et que les oeuvres obéissaient la plupart du temps à une symbolique très codée mêlée de tentatives artistiques souvent comparables au travail des chercheurs scientifiques les plus chevronnés.

Que l'on veuille bien pardonner ce détour un peu long, en apparence éloigné du sujet même de cette exposition, mais il semblait particulièrement important de rappeler ces éléments, connus du public averti mais certainement beaucoup moins évidents pour les non connaisseurs. Ce qui se passe en effet avec les oeuvres peintes par Manet, au moment même où sont rédigés et publiés les deux livres de Lewis Carroll, est de l'ordre du basculement brutal dans la manière de dépeindre la réalité. Subitement, la représentation fidèle du monde n'est plus le but à atteindre, la perfection technique du peintre n'est plus en soi une finalité – la photographie fait bien mieux dès son invention en 1839. Ce qui compte désormais avec Manet et tous les artistes qui vont suivre, est de proposer une vision différente du monde, de rompre avec les règles en vigueur, de les renverser, de faire en sorte que l'art n'ait plus pour fonction « de connaître le monde, mais de produire des compléments du monde : il crée des formes autonomes s'ajoutant à celles qui existent, et possédant une vie, des lois qui leur sont propres », pour reprendre les mots d'Umberto Eco<sup>1</sup>.

A ce titre, *À travers le miroir* s'adresse tout autant à un public déjà familiarisé avec la création contemporaine – qui reconnaîtra dans cette double exposition quelques uns des artistes majeurs de la scène artistique internationale – qu'à ceux qui souhaitent découvrir l'art contemporain. Voir de l'art contemporain consiste bien souvent à passer de l'autre côté du miroir, à accepter de mettre de côté ses réflexes habituels de lecture et de compréhension. Comme le dit si justement le philosophe René Scherrer, « on ne peut apprendre sans commencer à se déprendre. A se déprendre des préjugés antérieurs, bien sûr, mais avant tout et toujours, à se déprendre de soi »<sup>2</sup>.

---

1 - Umberto Eco, *L'œuvre Ouverte*, 1962, Editions du Seuil p.28

2 - René Scherrer, « un mysticisme athée », in *Deleuze-Epars*, 2005, p.24.



Comme l'écrit le poète américain Louis Zukofsky, « la seule chose à faire est de se désaccoutumer. Alors, soudain, on voit quelque chose. » Ce que nous enseigne le livre de Lewis Carroll, c'est que le passage volontaire de « l'autre côté » est une ouverture vertigineuse vers l'inconnu, vers de nouveaux langages, vers de nouveaux mondes au sein desquels les règles en vigueur sont différentes. Différentes mais pas incompréhensibles. Car si Alice traverse le miroir, c'est bien toujours elle et personne d'autre qu'elle qui se trouve face au miroir puis derrière le miroir. En termes plus clairs, si l'on transpose ceci à notre manière d'appréhender les oeuvres d'art, nous devons toujours garder à l'esprit une chose fondamentale : si de toute évidence l'artiste a voulu transmettre une idée ou un message bien précis dans son oeuvre, nous sommes toujours seuls en tant que spectateur pour juger de celle-ci.

Quand je vais au cinéma, le réalisateur n'est jamais assis à mes côtés pour m'expliquer son film et, de fait, il accepte que je puisse le lire d'une toute autre manière. Quand je vais au cinéma avec des amis, je sais que nous verrons probablement chacun un film différent et qu'il y aura, en définitive, autant de films que de spectateurs. Lorsque Alice traverse le miroir et qu'elle se retrouve dans un monde renversé et onirique, elle amène avec elle ses passions, ses angoisses, sa soif de découverte et de rêverie, son imaginaire. De la même manière, lorsque nous sommes face à une oeuvre, aussi ardue soit-elle, nous y sommes avec notre culture, nos goûts, notre sensibilité personnelle, nos désirs particuliers. Notre lecture de l'oeuvre sera dès lors totalement dépendante de ce que nous sommes. L'oeuvre d'art est une chose que chacun peut utiliser comme bon lui semble, sans complexe ni crainte de ne pas avoir reçu l'initiation et les connaissances requises. Libre à chacun, par la suite, de pousser la réflexion et de tenter d'en savoir davantage sur les motivations réelles de l'artiste. Et parfois, parce que les artistes ne sont ni écrivains ni conférenciers, les oeuvres ne peuvent que très difficilement être expliquées avec des mots, exactement à l'image de certaines choses vécues par Alice de l'autre côté du miroir qui ne sauraient trouver de justification rationnelle. C'est notre volonté, souvent acharnée, à vouloir trouver du sens - pour nous rassurer de toute évidence - qui fait un jour réagir le réalisateur David Lynch de manière agacée : « Je ne comprends pas pourquoi les gens demandent à une oeuvre d'art qu'elle veuille dire quelque chose alors qu'ils acceptent que leur vie à eux ne rime à rien. »



# Le Monde Vert

## Daniel TREMBLAY

(Né en France, 1950-1985)

Se présentant comme des sculptures, les oeuvres de Daniel Tremblay utilisent également la peinture et de multiples objets dont l'artiste sait extraire une poésie souvent faite de douceur et d'angoisse. L'être humain est souvent représenté sous la forme d'une silhouette allongée, la nuit, sous les étoiles. L'ambivalence de cette position provoque une inquiétude sourde qui fait osciller la scène entre une douce rêverie et une représentation théâtralisée de la mort comparable à celle du *Dormeur du Val* d'Arthur Rimbaud.

*Raven's Blues* (Le blues des corbeaux) donne à voir une silhouette humaine paisiblement endormie sous une lune-faucille alors qu'au sol, de grotesques mais inquiétants corbeaux taillés dans des bottes en caoutchouc ouvrent leur gueule béante pour chanter le blues en chœur. Rien ne saurait réellement dire si cette musique porte en elle l'espérance ou la charge de quelque mauvaise augure car le caractère épuré des formes et la liberté des associations opérées dans cette oeuvre permet à Daniel Tremblay de créer un langage qui laisse le champ ouvert à la pluralité des lectures.

## Xavier ZIMMERMANN

(Né en France en 1966)

Les *Paysages ordinaires*, série débutée en 2004, fonctionnent sur un principe de netteté effectuée sur une touffe d'herbe, de paille, un amas de branches ou de brindilles, situés au premier plan d'une étendue floue, ou inversement. L'intelligence de ces photographies est de parvenir à magnifier un élément d'une banalité confondante, à sublimer une brindille, un jeune sapin, une fougère, avec une beauté simple et une extrême délicatesse.

*Paysage ordinaire n°14* est une énigme en soi, parvenant à simuler une impossible mise au point sur les brins d'herbes du premier plan et sur le petit pan de végétation jaune situé à droite, à l'arrière plan. Et l'on ne peut empêcher le souvenir du petit pan de mur jaune de la *Vue de Delft* de Vermeer si cher à Proust de surgir à la vue du paysage de Xavier Zimmermann, constituant, à l'instar du maître flamand, le mystère par lequel infuse la dimension poétique de l'oeuvre. Il y a aussi ce ciel improbable, cotonneux plus que brumeux, recouvrant la cime des arbres, à l'orée d'une forêt presque fantomatique. Enfin, le retour du regard au premier plan, révèle l'étrange transparence de certains brins, la tendresse du vert, la souplesse végétale que l'on imagine pouvoir toucher, les parfums que l'on se surprend à vouloir humer et, surtout, le surgissement de souvenirs et de sensations propres à chacun. L'expérience de cette photographie est celle d'une contamination du regard et de l'esprit tant elles modifient notre propre perception de la déambulation, de la traversée du paysage, de l'observation d'une étendue, d'une lisière.





## **George ROUSSE**

(Né en France en 1947)

Georges Rousse travaille dans des lieux abandonnés, condamnés soit à disparaître, soit à être réaffectés, et y réalise des peintures murales selon le principe de l'anamorphose : des formes abstraites ou dispersées dans l'espace, se transforment en une figure aisément identifiable lorsqu'elles sont vues depuis un point précis, et seulement depuis ce point. *Tsho Rolpa* montre une carte agrandie qui semble flotter dans l'espace, comme posée sur un voile tendu. Mais ce que nous croyons être une surface plane, à deux dimensions, est en fait un ensemble de peintures murales, aux murs, au sol et au plafond, un ensemble décousu qu'un seul point de vue, celui où se place l'objectif de l'appareil photographique, assemble et unifie. *Tsho Rolpa* montre une carte topographique du Népal : « En regardant un jour l'une de ces cartes, l'idée m'est venue qu'elle était une vision verticale du paysage et que je pourrais peut-être l'utiliser pour rendre compte de la beauté monumentale de ce paysage » dit-il, « C'est l'image d'un paysage complètement abstrait, une manière d'abstraction de paysage ; c'est celle d'un endroit où je suis allé et où j'ai fait cette double expérience (physique et émotionnelle). En la récupérant comme motif d'une image cela me permet de documenter l'itinéraire que je fais, l'urbanisme des villages rencontrés, la figuration des forêts et des lacs traversés, etc. C'est pour moi une façon d'inscrire dans l'œuvre un espace méditatif, et d'adresser à l'autre une invitation au voyage ».

Julia Garimorth

## **Eric POITEVIN**

(Né en France en 1961)

Eric Poitevin réalise depuis des années une oeuvre aux multiples facettes, s'attachant tout autant au genre paysager, au portrait ou à la nature morte. Le parti pris est d'ores et déjà de s'inscrire dans une tradition photographique prenant appui sur les thèmes récurrents de l'histoire de l'art en général et de celle de la peinture en particulier. Cette photographie possède une charge d'ambiguïté qui n'est pas décelable immédiatement. La première impression est indéniablement celle d'une sensation fascinée pour la puissance esthétique de cette vue de marécage. La lumière y joue un rôle prépondérant, les jeux de flou et de netteté y constituent l'alphabet d'une réflexion sur le sens de la profondeur de champ en photographie. Par ailleurs, le sujet choisi par Eric Poitevin et l'effet de relative homogénéité obtenu par la surface de lentilles d'eau proliférantes qui structurent l'oeuvre comme autant de touches picturales, donnent à cette photographie un caractère qui l'unit sans aucun doute aux *Nymphéas* de Monet et aux liens étroits tissés dès la fin du 19<sup>ème</sup> siècle entre l'impressionnisme et la popularisation des techniques photographiques.



## Luc TUYMANS

(Né en Belgique en 1958)

Considéré depuis plus de 15 ans comme l'un des artistes les plus importants de la scène artistique internationale (Documenta, Biennale de Venise, MoMA de New York, Tate Modern de Londres...), Luc Tuymans élabore une oeuvre dont l'apparente simplicité suscite le trouble. Il s'agit souvent d'intérieurs, de portraits, de natures mortes ou de peintures abstraites desquelles se dégage un sentiment mitigé de secret, de malaise et d'interrogation liés à ce qui semble être réalisé avec une fausse nonchalance. Ses oeuvres, dont plusieurs séries sont consacrées aux nationalismes ou aux totalitarismes, possèdent toutes la même touche un peu hésitante, le même aspect suranné, comme s'il s'agissait de peintures prématurément vieilles.

*Curtains* est une image volontairement faible : couleurs délavées, répétition de motifs énigmatiques sur fond lavasse, transparences et repentirs malhabiles, craquelures... Ce qui tue cette peinture est le regard trop rapide, le jugement expéditif, et c'est d'ailleurs peut-être ce que cherche Luc Tuymans lorsqu'il réalise de telles oeuvres : se débarrasser des visiteurs indésirables en les laissant croire à l'échec de cette peinture sans énergie. *Curtains* est en soi un manifeste annonçant l'impossibilité d'atteindre une quelconque vérité. Le titre de l'oeuvre (« rideaux » ou « voiles »), renvoie à l'opacité du monde. L'oeuvre s'appuie sur l'idée d'un monde qui ne peut être transparent et clairement intelligible : notre compréhension du monde n'est que partielle, comme vue à travers les voilages semi opaques d'un rideau. La réalité - celle de l'Histoire comme celle de l'oeuvre d'art - ne nous est jamais dé-voilée.

« Les tableaux, s'ils veulent faire un effet, doivent avoir cette intensité profonde du silence, un silence plein ou un silence vide. Une oeuvre devrait figer le spectateur, comme s'il y avait une terreur de l'image. Il s'agit de créer une atmosphère de vide. Chacune de mes oeuvres doit produire un effet de vide qui m'apparaisse aussi comme un corps étranger » (Luc Tuymans).



# Le Secret

## **Carla AROCHA**

(Née au Venezuela en 1961 - Vit en Belgique)

Carla Arocha procède d'un mixage permanent des genres, empruntant tout autant au design, à l'architecture ou à la mode pour réaliser des installations, des peintures et des dessins dont la sensibilité s'inscrit dans la lignée d'un héritage trouvant ses sources dans le minimalisme américain ou dans le pop art. Ses oeuvres opèrent une prise en compte de leur espace de présentation, immergeant le spectateur dans de vastes environnements picturaux au sein desquels le Plexiglas teinté et les matériaux réfléchissants manufacturés côtoient des peintures minutieuses et des dessins aux motifs lilliputiens.

*Veil* (« voile »), conçu en 2007 à l'occasion de exposition de l'artiste au FRAC Auvergne, est un rideau monumental constitué d'un assemblage de plusieurs centaines de croix en plexiglas gris argenté, semi réfléchissantes. Les croix, reliées par des crochets d'acier, laissent filtrer une partie de l'espace masqué par le voile. Le spectateur est ici confronté à une expérience du regard à dimensions multiples et voit partiellement ce qui se trouve derrière le voile en même temps que son propre reflet et que l'espace situé derrière lui, déstructuré par la fragmentation du reflet. Le rideau est un écran partiel qui ourle l'espace en même temps qu'il le voile, le replie légèrement sur lui-même. Face au rideau, le spectateur est à la fois présent et absent, l'espace est à la fois cohérent et brisé. Avec une référence explicite à la traversée du miroir effectuée par Alice dans le livre de Lewis Carroll, il est aussi question ici, à l'instar de la peinture de Luc Tuymans, de notre relation très relative à la réalité, toujours troublée et modelée par la subjectivité de nos points de vues et, comme l'indiquent les croix, de nos croyances.

## **Loris GREAUD**

(Né en France en 1979)

Les oeuvres de Loris Gréaud, dont les sources dépassent très largement les frontières de l'art, font intervenir les notions de désir, de subconscient, d'états limites de la perception, de kinesthésie et utilisent autant la sculpture, la vidéo, la photographie, la lumière, que de régulières et directes références cinématographiques parmi lesquelles David Lynch ou Stanley Kubrick apparaissent à plusieurs reprises. Elles se structurent également avec des matériaux ou des techniques plus inhabituels comme la pyrotechnie, l'air, les odeurs ou certaines fréquences sonores spécifiques destinées à interagir avec les hémisphères cérébraux pour provoquer, par exemple, un état de somnolence chez le spectateur. Les oeuvres de Loris Gréaud en appellent souvent à une immersion physique complète ; elles jouent sur les possibilités de transformation des matières ou des configurations cérébrales de ceux qui les expérimentent.



*Ending Introduction* rassemble trois éléments distincts. Le premier, *Projection*, est un film diffusant en boucle des volutes de fumée dédoublées évoquant, dans un lent mouvement de vortex, le fameux test de Rorschach. L'écran de projection du film contribue à aspirer l'attention du spectateur plongé dans l'obscurité qui, en quelques instants, se surprend à découvrir dans les volutes de fumées une kyrielle de formes – créées par l'activité cérébrale et totalement dépendante du profil psychologique de celui qui les contemple. Le deuxième élément, intitulé *Rorschach System*, est constitué de cinq projecteurs puissants, parfaitement synchronisés sur le film, qui s'allument par intermittence tandis que la projection s'interrompt simultanément, diffusant dans le dos du spectateur une lumière aveuglante, césure brutale destinée à stopper net la séance contemplative. Enfin, six lustres suspendus, les *Spore Speakers*, dissimulent des enceintes et diffusent une série de basses fréquences, contribuant ainsi à accroître l'effet psychotrope créé par *Projection*.

Plongé dans une obscurité violentée par de brusques éclats de lumière crue, le spectateur est invité à vivre une expérience quasi hypnotique, à flotter dans un cocon sonore et lumineux aux propriétés narcoleptiques, à se laisser entraîner par l'activité de son cerveau, formidable machine à générer des images et de l'illusion, à transformer le réel, à procéder à d'incessantes et inconscientes traversées du miroir.

## **Simon WILLEMS**

(Né en Grande-Bretagne en 1971)

Simon Willems développe une peinture minutieuse marquée par la fascination éprouvée par l'artiste pour la peinture féerique victorienne et par le romantisme d'Europe du Nord. Il compose de petites scènes, peignant des étangs, des jardins, des sous-bois, dont l'aspect premier est toujours celui d'une relative banalité traitée avec une préciosité appuyée, mais dont l'étude attentive révèle la présence d'infimes détails dévoilant une charge tragique généralement mâtinée d'un humour très britannique. L'aspect rigide et mat de la texture s'oppose à la délicatesse et à la précision de chaque coup de pinceau et évoque l'influence que la peinture des Primitifs italiens et flamands a pu avoir sur les paysagistes anglais et de toute évidence, Simon Willems revisite une certaine tradition picturale allant des préraphaélites à la peinture victorienne du 19<sup>ème</sup> siècle, citant pêle-mêle le charme champêtre de William Holman Hunt, le malaise shakespearien de John Everett Millais ou le baroque de John Brett. Scènes bucoliques, jardins à l'anglaise idéalisés, asiles psychiatriques et vieilles bâtisses sont quelques-uns des sujets de prédilection abordés par le peintre aux côtés de natures mortes étranges peuplées de bulles de savon à l'instar de *Airhead 1*. La bulle, comme les miroirs convexes fréquemment représentés dans la peinture classique – *Les Ménines* de Diego Vélasquez, *Les époux Arnolfini* de Jan Van Eyck – correspond régulièrement à la mise en abîme d'un monde intérieur, d'une réalité modifiée, d'un paysage mental.



Le titre de la peinture amène le sens d'une « tête pleine d'air », chargée de rêves ou de vide, ou encore d'une bulle enveloppant la tête, la protégeant du monde par une mince pellicule d'illusion. La bulle de savon opère comme une lentille photographique fish-eye, bombant et déformant la réalité.

## **Raoul de KEYSER**

(Né en Belgique en 1930)

Avec cette peinture étrangement faible en apparence réalisée par Raoul de Keyser, artiste majeur présent dans les collections des plus grands musées internationaux, nous basculons dans le monde du secret, nous opérons la traversée du miroir, effleurant l'abstraction. Ce paysage inspiré par les plages des côtes belges et par un héritage fortement ancré dans la peinture romantique d'un Léon Spilliaert, déjoue l'idée même de paysage en peinture. Prenant le contre-pied des attentes habituelles du genre - esthétisme, ressemblance, couleurs agréables... - Raoul de Keyser met en échec la notion de paysage de carte postale. Ici, tout semble fuir par tous les bouts et le cadre rouge qui délimite l'image joue véritablement le rôle de bordure destinée à contenir une composition essentiellement caractérisée par la fragilité. Aux antipodes d'une étendue agréable et sereine, le paysage de Raoul de Keyser s'effondre, se dévalue et affirme clairement son statut de paysage mental, suffisamment lâche et ouvert pour que le spectateur puisse s'en approprier la composition et y projeter ses propres souvenirs. Nous ne sommes pas éloignés ici de certaines descriptions données par Albert Camus des paysages maritimes du Nord dans *La Chute*, où la limite entre ciel et terre est toujours indéterminée et la mer «couleur de lessive faible». Il y a sans doute bien plus à extraire d'une telle peinture volontairement malhabile que d'une composition parfaitement maîtrisée qui n'offrirait en définitive que bien peu de possibilités de projection pour le spectateur. Cette oeuvre, à l'instar de *Curtains* de Luc Tuymans, dont Raoul de Keyser est incontestablement l'un des mentors, revendique sa faiblesse et ses multiples fêlures, se mesurant aux jugements hâtifs, acceptant que son public puisse la balayer d'un revers de main, ne s'offrant réellement qu'en tant que vision poétique et sensible. Luc Tuymans déclarait dans une interview que «ce n'est pas la mer que nous allons voir, c'est toujours notre petite carte postale personnelle de la mer que nous recherchons». C'est d'autant plus vrai avec l'oeuvre de Raoul de Keyser, simple esquisse pour une projection mentale du spectateur.

## **Olav Christopher JENSSEN**

(Né en 1954 en Norvège - Vit en Allemagne et en Suède)

Figure majeure de la peinture norvégienne, Olav Christopher Jenssen est l'un des maîtres de la peinture abstraite actuelle. S'il fait surgir de ses toiles la mémoire de la géographie de son pays natal, quitté il y a 25 ans, il ne s'agit toute-



subtil et bien plus difficile à saisir. *The Secret n°6* donne son sous-titre à la première partie de cette exposition et apporte une clé essentielle à la compréhension de l'art abstrait en général. Le spectateur peu familiarisé avec la création contemporaine a souvent le sentiment d'être confronté à des langues étrangères lorsqu'il entre dans une exposition d'art contemporain, de se retrouver face à une multitude de langages secrets, codés. C'est le sentiment éprouvé par Alice lorsqu'elle traverse le miroir, plongée dans un monde organisé selon de nouveaux référents qu'elle ne connaît pas. *The Secret* plonge le spectateur dans un monde de signes picturaux inconnus, livrant un alphabet et une grammaire inventés par l'artiste, tout comme James Joyce a su multiplier les inventions linguistiques dans *Finnegans Wake*.

## **Rémy HYSBERGUE**

(Né en France en 1967)

Rémy Hysbergue est un peintre sans style, ou plutôt, un peintre multipliant les séries d'oeuvres sans jamais contingenter sa manière de peindre à un style particulier. Mêlant humour, ironie, cynisme et références pointues à l'histoire de l'art, sa peinture est véritablement sous-tendue par l'affirmation que toute l'histoire de l'abstraction, comme celle de la poésie, est une vaste entreprise de réflexion sur le langage, la grammaire, la syntaxe, une vaste entreprise intellectuelle parcourue par de multiples interrogations sur la possibilité d'inventer de nouveaux langages, sur la manière de réutiliser en les samplant les langues déjà existantes etc. Cette oeuvre, réalisée sur un revêtement de miroir acrylique, est la onzième d'une série intitulée *Pour l'instant*. Toute la série repose sur le principe d'un piratage consistant à sampler des extraits picturaux empruntés à d'autres peintres, comme le ferait un DJ avec de la musique. L'oeuvre joue alors autant sur l'addition de références précises à l'histoire récente de la peinture que sur l'aspect versatile de l'oeuvre ainsi obtenue. Le miroir déformant absorbe l'environnement immédiat de l'oeuvre - son espace avoisinant mais aussi le spectateur et les autres oeuvres présentées à proximité - portant le phénomène de piratage à son paroxysme. Cette peinture, sans cesse différente selon son emplacement, joue sur le principe d'instant et de perpétuelle évolution, comme toutes celles de la série.

## **Fiona RAE**

(Née en 1963 à Hong Kong - Vit en Grande-Bretagne)

Les peintures de Fiona Rae procèdent d'un mixage poussé à l'extrême de formes, de clichés picturaux, pillant l'histoire de l'art et les cultures populaires pour produire une oeuvre visuellement très forte, ne reniant aucunement les effets les plus spectaculaires et les plus séduisants, n'hésitant pas à employer une surabondance de signes, de couleurs acidulées, de paillettes, d'effets kitsch en tous genres, comme pour illustrer le déferlement d'images auquel



nous sommes soumis quotidiennement. *Shadow Master* (« Le maître des ombres ») est issue d'une série titrée *Black Series* (« Série noire »). La série noire évoque ici tout autant le fond noir commun à toutes les peintures de la série que la référence au genre littéraire et cinématographique. *Tomb Raider*, *Evil Dead* sont d'autres peintures appartenant à la même série et toutes reposent sur la volonté d'injecter dans la réalisation des oeuvres un certain nombre d'effets picturaux saisissants destinés à instaurer un véritable suspens. Dans *Shadow Master*, des coups de brosse expressionnistes reposent sur un réseau de trames abstraites géométriques, créant une succession d'événements picturaux dynamiques qui se déroulent dans un contexte évoquant une disposition architecturale urbaine proche des compositions d'un Piet Mondrian. Par ailleurs, chaque coup de pinceau est à envisager comme un trompe-l'œil abstrait dans la mesure où chaque trace n'est qu'un simulacre de mouvement, une falsification de gestes expressionnistes réalisés, en réalité, avec une méticulosité de laquelle est exclue toute forme de fulgurance ou de spontanéité. Ainsi, les fausses ombres portées, l'illusion de la profondeur, relèvent d'une préparation minutieuse de l'artiste. Cette œuvre entretient de nombreuses similitudes avec les effets spéciaux employés dans le cinéma fantastique. Par ses effets l'ombres exacerbées, *Shadow Master* convoque de multiples références au cinéma expressionniste allemand (*M le Maudit* ou *Metropolis* de Fritz Lang, *Nosferatu* de Wilhelm Murnau). La simulation du mouvement de certaines formes géométriques entretient aussi l'analogie avec la mutation architecturale nocturne de la ville filmée par Alex Proyas dans *Dark City*, adaptation très libre de *Metropolis*. En définitive, le projet de Fiona Rae consiste à bâtir une surface dont la grammaire soit à la fois puisée dans l'histoire de la peinture et dans une syntaxe d'ambiances et d'atmosphère excluant toute narration, ce qui reviendrait en cinéma à réaliser un film qui ne raconterait rien mais parviendrait néanmoins à tenir son spectateur en haleine.

## **Pascal PINAUD**

(Né en 1964 en France)

Depuis maintenant près de 15 ans, Pascal Pinaud entreprend une réflexion, souvent teintée d'humour et de non sens, autour de la notion de picturalité aussi bien dans son histoire, ses référents, ses techniques que dans les manières que nous avons de l'appréhender. Parmi les techniques qu'il utilise – mais ne pratique pas forcément car, le plus souvent, Pascal Pinaud délègue la fabrication de ses pièces à des artisans spécialisés – se trouvent la marqueterie, la laque automobile, le tricotage... Ces techniques diverses posent la question des contaminations possibles entre l'artisanat, l'industrie et l'art, tout autant que l'inadéquation des uns aux autres car il ne semble pas que la problématique de Pascal Pinaud soit d'étendre le vocabulaire et les techniques picturales mais, plutôt, de questionner la pertinence ou l'impertinence de la peinture,



du tableau, du décoratif, du géométrique, de l'expressif...

« Pourquoi taire mon goût naturel pour les matériaux quand je les trouve beaux comme le sont ces camions énormes, ces montagnes roulantes qui sillonnent les routes des USA. Il y a, dans toute production industrielle, une efficacité toute visuelle due à un rapport trouvé entre la façon de fabriquer et les matériaux employés qui évoque pour moi une des beautés visibles dans le monde de la peinture. L'objet manufacturé exerce sur moi une fascination que je me refuse à dissimuler sous prétexte qu'elle entre en contradiction avec le bon goût » . Pour *Ametyst Isuzu*, la technique utilisée est celle de la laque automobile. Comme pour d'autres oeuvres similaires (*Dark blue jaguar* ou *Mazda clear white*), le titre renvoie non seulement à une couleur mais, également, à un constructeur automobile. Le constructeur donc « signe » la couleur. Celle-ci n'est plus une dénomination commune mais une dénomination propre renvoyant à l'image de marque, sursignifiant la couleur dans un premier temps (un améthyste particulier) et la surcodant ensuite (tout ce que la marque véhicule). La dénomination renvoie non seulement à la couleur précise utilisée par le carrossier professionnel pour peindre ou réparer les véhicules mais, aussi, à une psychologie de la couleur – telles celles que l'on pourrait trouver dans l'héraldique au Moyen-Âge.

Eric Suchère

## **Bernard FRIZE**

(Né en France en 1945)

L'oeuvre de Bernard Frize est comparable à la démarche adoptée par les écrivains membres de l'Oulipo (Ouvrir de Littérature Potentielle). Ce mouvement littéraire, co-fondé par Raymond Queneau, se proposait d'établir une littérature sous contrainte, dont l'exemple le plus célèbre est probablement *La disparition*, de Georges Perec, roman dont la contrainte initiale est de ne jamais utiliser la lettre la plus courante de la langue française, à savoir le E. Bernard Frize est certainement le plus illustre représentant de cette famille d'artistes. Pour lui, le processus selon lequel est réalisée l'oeuvre est une fin en soi. Chaque série d'oeuvres est donc la résultante d'une contrainte décidée à l'avance et le résultat recherché n'a d'autre objectif que de dévoiler la contrainte initiale ou, plutôt, d'inciter le spectateur de l'oeuvre à la découvrir lui-même. A propos de *Sans titre (valeur dérivée)*, l'artiste précise : « j'ai peint avec une émulsion une suite de bandes parallèles de haut en bas de la toile, reprenant de la peinture à chaque fois qu'il était nécessaire. Lorsque cela a été fini, j'ai penché la toile pour que les couleurs se séparent. La toile a séché horizontalement. » C'est en utilisant ce processus très rationnel que le peintre parvient à obtenir une oeuvre dont l'esthétique rappelle celle de certains paysages extrême-orientaux, aux lignes délicates, marqués par une douceur renforcée ici par l'emploi de nacre.





## **Didier MARCEL**

(Né en France en 1961)

Véritables ersatz de nos forêts, les sculptures ici en question interrogent les rapports entre nature et culture, sachant que toute géographie, toute nature est marquée de son environnement temporel humain. Quatre troncs d'arbres (hêtre, sapin, chêne et peuplier) se présentent alignés comme ils le seraient au bord d'une route ; en cela ils valident davantage une nature domestiquée, c'est-à-dire instiguée par la volonté humaine. Les troncs sont mis en scène sur un dispositif silencieux, actionné par un moteur électrique dissimulé sous un disque d'acier poli miroitant, comme ces produits de marketing ainsi valorisés en vitrine. La couleur monochrome des troncs en représentation accuse l'identité des arbres en simplifiant la lisibilité de la texture dessinée des écorces. Les arbres que l'on voit ici n'ont rien de sinistre ou d'ombrageux, tels parfois ceux des forêts, tout au contraire leurs fûts alignés et taillés, leur solennité première, rappellent autant la force et le dépouillement d'une colonne romane que les qualités évocatrices d'un somptueux décor de scène contemporaine. Habillée ainsi d'une matière duveteuse et de couleurs artificielles de ton pastel, flocage cotonneux telle une peau de pêche, l'oeuvre valide autant l'idée d'une nature enchanteresse, voire sensuelle, qu'elle n'invalide celle d'une nature immuable enserrée dans son mot « nature ».

Frédéric Bouglé

## **Richard FAUGUET**

(Né en 1963 en France)

Le moins que l'on puisse dire est que l'oeuvre de Richard Fauguet ne manque ni d'invention, ni d'étrangeté. Non seulement elle privilégie des matériaux bon marché, d'une vulgarité consommée et directement empruntés au monde de l'immédiat et du quotidien, mais elle s'ingénie à la production de figures singulières, ironiques, voire dérisoires. L'art de Richard Fauguet semble cultiver l'impertinence dans cette façon de prendre tout à rebrousse-poil, de se servir d'un langage plastique à contre-emploi, de jouer de métamorphoses les plus incongrues, de déambuler en marge du réel pour lui préférer les sentes et les diverticules de l'imaginaire. Les différentes sortes de figures qu'il réalise à l'aide d'adhésifs Venilia (ici, un personnage de Degas et une sculpture de Jeff Koons imageant Alice et le lapin - ndlr) tracent au mur et au sol les silhouettes négatives de petites scènes plus ou moins étranges dont les décors et les personnages rivalisent en infra-minceur. Quelque chose de spectral est à l'oeuvre dans le travail de Richard Fauguet qui prend ici une dimension particulière au souvenir de tous ces jeux d'ombres qui ont tout à la fois enchanté et troublé notre enfance.

Philippe Piguet



# Le Monde Rouge

**Fabian MARCACCIO**

(Né en Argentine en 1963 - Vit aux Etats-Unis)

Pour concevoir ses oeuvres, Fabian Marcaccio utilise une importante base de données de photographies numérisées et retouchées, souvent mixées avec ses propres dessins ou avec des coups de pinceaux abstraits qu'il greffe sur des images réelles. Ainsi, paysages, vues urbaines, images politiques ou d'actualité, imagerie médicale ou technologique, représentations de corps, références cinématographiques... deviennent le support du vocabulaire de l'artiste. Les images obtenues par assistance informatique sont ensuite sérigraphiées sur de la bâche synthétique et servent de fond au travail de peinture, généralement mélangée avec du silicone. Un coup de pinceau numérisé supporte un moulage de coup de pinceau en silicone, jouxte un «vrai» coup de pinceau exécuté à l'huile ou à l'acrylique ; un swastika moulé se transmute en coup de pinceau brossé qui devient lui-même partie prenante d'un corps sérigraphié... et l'on passe en permanence d'une dimension à l'autre, d'une échelle à l'autre, du macro au microscopique. Cette pluralité de points de vues, au lieu d'instaurer une relation frontale et immobile à l'oeuvre, fait appel à une grammaire de type cinématographique au sein de laquelle se succèdent zooms avant, travellings arrière, accélérations, ralentis, flous, fondus. Les oeuvres, difficilement perceptibles dans leur totalité, se donnent à voir par zones juxtaposées, par plans-séquences enchaînés. Les reliefs créés par les modules de silicone moulés et collés renforcent cette impossibilité de faire la mise au point sur une surface complète.

Ainsi, *Sans titre* réalise au sens filmique du terme un zoom avant dont le point de départ est un nu traité avec maints effets surjouant l'héritage impressionniste et dont la finalité une exploration organique de l'intérieur de ce nu. Chaque élément du polyptyque constitue une étape de ce travelling endoscopique, à l'image du procédé identique, mais inversé en travelling arrière, utilisé par David Fincher dans le générique de son film *Fight Club* : les premières images montrent l'intérieur d'un cerveau, puis la caméra zoome arrière pour progressivement prendre de la distance, quitter le cerveau, se glisser dans l'épiderme pour, finalement, sortir par un pore de la peau du front de l'acteur Edward Norton sous la forme d'une goutte de sueur. A l'instar des effets spéciaux utilisés dans le cinéma, Fabian Marcaccio fait évoluer la peinture dans une sphère irrémédiablement marquée par l'apport des nouvelles technologies et, notamment de l'imagerie assistée par ordinateur, ce qui lui permet notamment de créer de véritables effets spéciaux picturaux, à l'instar de ce tramage de toile dont l'échelle évolue d'un élément à l'autre du polyptyque.



## **Frédérique LOUTZ**

(Née en France en 1974)

Originaire de Sarreguemines, Frédérique Loutz a grandi dans un contexte historique et culturel particulier, à la fois français et germanique - notamment à travers le patois mosellan qu'elle maîtrise parfaitement. Grâce à cette double culture, son répertoire et son vocabulaire artistiques se sont enrichis d'éléments particuliers qui participent pleinement à l'originalité de son travail. Vieux jouets et objets manufacturés par l'artiste, accumulés dans l'atelier, tous mis hors d'échelle, lui servent de modèles dans un univers nettement plus proches de celui des Frères Grimm que de Perrault. Dans *Chaperon rouge*, l'artiste se transforme en véritable conteuse de contes cruels. Les protagonistes ne ressemblent plus guère à ceux de nos lectures d'antan, mais sont devenus des véritables monstres sortis d'un cybermonde, accompagnés d'un drôle de texte, étrange comptine bilingue de l'enfance de l'artiste, dans lequel chaque mot accolé traduit le précédent : « derrière ma Haus – maison, il y avait trois Schweine – cochons.... ». Dans la version du conte de Frédérique Loutz, le loup est déguisé en Chaperon Rouge, le décor est constitué de soldats de plomb, de bonbons en forme d'yeux, d'un sac à main en forme de tête décapitée, d'un damier symbolisant l'affrontement d'une partie d'échecs, d'une mappemonde en forme de Rubik's cube, d'une maison-tirelire évoquant le chalet de la grand-mère, d'une radio affublée d'une oreille et de quelques crânes... L'étrangeté se prolonge dans les couleurs de l'oeuvre, volontairement disharmonieuses, plus proche d'une palette allemande que de celle de la tradition picturale française.

Jonas Storsve

## **Ghada AMER**

(Née en Egypte en 1963 - Vit aux Etats-Unis)

Le travail de Ghada Amer est essentiellement centré sur l'acte de broder. Cette oeuvre semble issue du domaine de la peinture mais s'en échappe dès que l'on considère la couture, les fils et les broderies parcourant la surface de la toile. Le fil trace un dessin composé de lignes et de mots. Il s'agit de la définition de l'amour telle que la propose Le Petit Robert. Le texte en majuscules se compose et se développe dans un espace qui semble restreint. Les mots forment des lignes fragiles et sensibles dénouant la définition du mot amour. Cette définition du sentiment porte bien entendu la notion de lieu commun, et ce dernier amène Ghada Amer à réfléchir sur la condition de la femme. La couture, geste cliché féminin par excellence est le filtre à travers lequel l'artiste va analyser son propre acte artistique ; l'acte de broder concentre ainsi les valeurs, les désirs et la place de la femme dans la société. Cette oeuvre mélange utopie et réalité. Les images que Ghada Amer brode, s'effilochent comme pour brouiller l'évidence du sens et du cliché.

Jean-Louis Aroldo



## **Dennis OPPENHEIM**

(Né aux Etats-Unis en 1938)

L'oeuvre se constitue de deux porte-bouteilles sur lesquels sont suspendues plusieurs dizaines de bouches pulpeuses en résine teintée. Chaque porte-bouteille est placé sur un plateau tournant activé par un moteur électrique. Les deux structures sont positionnées de sorte qu'elles se frôlent sans jamais entrer en contact. Si les porte-bouteilles évoquent incontestablement le fameux ready-made de Marcel Duchamp, Dennis Oppenheim les utilise ici pour leur fonction première qui est de sécher, d'égoutter. En l'occurrence, ce sont les bouches qui sèchent, qui évacuent un supposé trop plein. Elles sèchent d'avoir trop servi, se refont une santé avant de réactiver leurs actes de séduction fatale. Leur surabondance, leur aspect siliconé, évoquent la démultiplication industrielle des stratégies de séduction, le développement important d'une économie du sexe... En même temps, la rotation simultanée des deux porte-bouteilles, le rendez-vous toujours manqué de ces bouches qui se frôlent sans contact renvoient à l'échec, à la frustration, à la difficulté de la rencontre amoureuse, mais aussi à l'ivresse, au tournis, causés par les infinies possibilités de choix, par le vertige de la surabondance de l'offre séductive.

## **Hubert DUPRAT**

(Né en 1957 en France)

A dresser de façon abrupte l'inventaire des oeuvres réalisées par Hubert Duprat, il y a de quoi être perdu : larves aquatiques de trichoptères recouvertes de pierres précieuses, images de cosmonautes en lévitation dans l'espace, blocs de béton et marqueteries incrustées etc... Bien difficile en vérité de prendre la mesure d'une démarche qui s'autorise autant de diversions. Il est par ailleurs intéressant de remarquer que ses oeuvres questionnent tout à la fois les notions de points de vue, de perspective, de limite, de projection, de métamorphose et de déplacement. Le recours à la technique de la marqueterie, laquelle remonte aux temps anciens de la Renaissance, n'est pas innocent de la question de la perspective. On sait que c'est par le biais de représentations incrustées dans le bois que celle-ci a été posée dès le début avant même que la peinture ne s'accapare un tel substitut du réel. C'est donc dans cette histoire de l'image que l'oeuvre prend place, dérivée directement du dessin d'une photographie de son atelier. Par ailleurs, il est un paradoxe dont cette oeuvre est l'illustration, c'est l'opposition cinglante qui existe entre la technique requise, la marqueterie, considérée comme précieuse, et le matériau employé, qui n'est autre qu'un vulgaire contreplaqué. Enfin, il convient de noter que le tracé du sol, des plinthes et de la porte apparaît plutôt approximatif alors que ce genre de pratique exige d'habitude un soin et une précision extrêmes.

Philippe Piguet



## PLATINO

(Né en Allemagne en 1948)

Depuis plus de vingt ans, toute l'oeuvre de Platino s'agence autour de la couleur rouge. En 1977, il conçoit le projet *Red Space*, qui consiste à peindre intégralement son appartement de Stuttgart en rouge, en s'habillant systématiquement avec des vêtements de cette couleur et en utilisant exclusivement des objets rouges pour sa vie quotidienne. Le lieu de vie ainsi créé devient une oeuvre à part entière, que le public peut visiter sur rendez-vous. En 1983, Platino change d'appartement pour une habitation de 220 m<sup>2</sup> qui autorise un développement plus intense de son expérimentation. Baptisé *Red Space 2*, le projet est accompagné à partir de 1988 de la réalisation de grandes photographies, les *Externs*, dont l'objet est de permettre au public de voir ce projet sans se rendre dans l'appartement. Représentant des bribes architecturales de l'appartement de Platino, les *Externs*, dont sont issues ces deux oeuvres, ont pour fonction de jouer avec les espaces architecturaux de l'extérieur. Pour se faire, les photographies sont disposées au mur ou à même le sol et entretiennent une relation étroite avec leur lieu d'exposition grâce aux reflets de ce dernier sur le Plexiglas les recouvrant. Ainsi, l'architecture extérieure vient coïncider avec celle des reproductions de l'appartement de Platino. L'extérieur se soumet à l'intérieur, et inversement. L'image et la réalité sont dès lors interchangeableables, peuvent se concurrencer, se dissoudre, s'effondrer ; le spectateur lui-même se trouve dans une situation de glissement, ne sachant plus quelle place il doit accorder à son reflet dans l'oeuvre.

## Philippe COGNEE

(Né en 1957 en France)

Philippe Cognée peint les sujets les plus banals qui soient. Son questionnement est simple : un peintre peut-il tout peindre (un château de sable, une chaise de jardin, un immeuble, une cabane de chantier...) et que devient un sujet très banal lorsqu'il devient une peinture ? Il utilise un procédé identique pour toutes ses oeuvres. Le point de départ est une photographie, qu'il reproduit sur une toile en utilisant de l'encaustique (cire d'abeille mélangée à des pigments de couleur). Une fois la matière refroidie, Philippe Cognée dispose un film en plastique sur la totalité de la surface de l'oeuvre puis, à l'aide d'un fer à repasser, il chauffe à nouveau la cire. Les couleurs se liquéfient, se mélangent puis refroidissent. Philippe Cognée arrache alors le film en plastique. Dès lors, le sujet, aussi banal soit-il, se trouve mis à distance derrière la surface poreuse de l'oeuvre, derrière le pelliculage glacé amené par l'encaustique, derrière la liquéfaction des formes. Le *Cœur* et la *Cervelle* posent ainsi la question de la relation entre un sujet cru et l'esthétique qu'il peut générer. La vue rapprochées et l'utilisation de la technique de l'encaustique permettent de transformer l'aspect morbide des deux sujets en oeuvres dotées d'une indéniable douceur et d'un fort pouvoir de séduction.



## Claude LEVEQUE

(Né en France en 1953)

Cette installation, intitulée *Novicio en la Noche*, a été créée en 2003 à l'occasion de la participation de l'artiste à la 8ème Biennale d'Art Contemporain de La Havane, à l'intérieur de deux cellules contiguës du Fortaleza San Carlos de La Cabana, ancien lieu d'incarcération politique. Sous deux voûtes traversées par un couloir, 15 parapluies en dentelle noire suspendus au plafond et prolongés par une ampoule rouge parcouraient le lieu. Chaque ouverture du lieu, fenêtres et portes, comportait une ampoule similaire, pendue de manière à contraindre le déplacement du spectateur. L'ensemble était mis en mouvement par le souffle de 15 ventilateurs répartis dans l'espace. Réactivé pour le FRAC Auvergne qui en a fait l'acquisition pour sa collection, cet environnement constitue un parcours initiatique en même temps qu'une mise en abîme des sensations d'enfermement vécues par les détenus, privés de tout repère sensoriel. Entre l'atmosphère rouge sang distillée par la luminescence des ampoules, le léger flottement des parapluies et l'angoisse impalpable véhiculée par la noirceur de la dentelle, *Novicio en la Noche* est un véritable caisson sensoriel. Élément récurrent dans la plupart des oeuvres de Claude Lévêque, la notion d'isolement physique et sensoriel est aussi étroitement liée au principe de rupture territoriale. Pénétrer dans un espace conçu par Claude Lévêque consiste en effet à quitter un territoire connu, celui du réel, des distances perceptibles, de l'acoustique familière, de l'orientation et de l'équilibre naturels, pour une dimension vacillante, un entre-monde fait d'attracteurs étranges au sein duquel le sens s'étirole en même temps que s'évaporent les repères physiques communs. L'intérêt que porte Claude Lévêque aux univers filmiques et plastiques de David Lynch n'est à ce titre pas un hasard. Plus particulièrement, l'espace rouge de *Novicio en la Noche* apparaît comme totalement lynchien, quand on connaît la récurrence de cette couleur dans la plupart de ses films (*Twins Peaks, Blue Velvet, Wild at Heart...*). Le rouge chez Lynch, comme dans l'oeuvre de Claude Lévêque, indique à la fois le changement d'espace et le changement radical d'univers. *Novicio en la Noche* additionne les sensations kinesthésiques et sonores. Les filtres rouges disposés sur toutes les portes vitrées et les ampoules suspendues plombent littéralement l'espace, ou, plus exactement, opèrent comme un agent épaississant sur l'air lui-même. Le balancement des parapluies noirs, le mouvement rotatif des ventilateurs et leur bourdonnement sourd plongent autant le spectateur dans un environnement matriciel et protecteur qu'ils l'immergent dans une intimité angoissante.



# II

## A travers le miroir (western moderne)



# A travers le miroir (western moderne)

Jean-Louis Aroldo  
Michel Aubry  
Aziz+Cucher  
Eric Baudelaire  
Christiane Baumgartner  
Alix Delmas  
Marc Geneix  
Paul Graham  
Paolo Grassino  
Edi Hila  
Johannes Kahrs  
Fabrice Lauterjung  
Sébastien Maloberti  
Fabian Marcaccio  
Jonathan Meese  
Bjarne Melgaard  
Yan Pei Ming  
Bruno Perramant  
Peter Saul  
Alain Séchas  
Elly Strick  
Amelie von Wulffen

29 juin - 29 décembre 2007  
Ecuries - Musée d'Art et d'Archéologie d'Aurillac

Scénographie, conception graphique et textes (sauf mention contraire)  
Jean-Charles Vergne, Directeur du FRAC Auvergne



«L'homme est taillé dans un bois si tordu qu'on n'en pourra jamais tirer quelque chose de tout à fait droit».

Emmanuel Kant

## WESTERN

Film dont l'action se situe dans le Far West américain et qui illustre certains épisodes de la conquête des terres de l'Ouest sur les Indiens.

Genre cinématographique constitué par ces films.

Action très mouvementée, poursuite, bagarre.

## WESTERN MODERNE

Réalité ambiante dont l'action se situe dans le monde et qui illustre certains épisodes de l'Histoire récente de l'humanité.

Genre social constitué par une redéfinition des rôles entre les cow-boys et les Indiens.

Action très mouvementée, émeutes, totalitarismes, attentats...

«L'art est une tentative pour intégrer le mal».

Simone de Beauvoir, *Les Mandarins*, 1954.

L'histoire de l'art n'est pas réductible à une simple question de chronologie et d'enchaînement d'époques et de styles. Elle est aussi à envisager comme un remous permanent, comme un brassage inexorable, une succession de flux et de reflux desquels émergent des images et des thèmes récurrents qui hantent la création artistique. L'histoire de l'art n'est pas logique ni linéaire. Elle est, au contraire, anachronique, chaotique, complexe, impure, habitée d'images fantomatiques et obsédantes.

C'est la raison pour laquelle il est question dans *A travers le miroir (western moderne)* de fantômes, de surgissements du passé dans le présent, de la part maudite de notre histoire passée et actuelle, de nos heures sombres. *Western moderne* est la manifestation des préoccupations de nombreux artistes pour la préservation et le legs d'une mémoire collective au vu des événements historiques et sociaux majeurs de notre contemporanéité. Ces oeuvres sont le témoignage d'une volonté de combattre l'aspiration vers l'oubli, de préserver coûte que coûte une faculté à agir contre l'effacement et à maintenir notre présence au monde. Cette exposition poursuit une réflexion sur la part d'engagement de l'oeuvre d'art et montre, autour de problématiques très actuelles (la conquête économique, l'impérialisme, les totalitarismes, les déflagrations sociales...) de quelle manière les artistes contemporains, en s'emparant de leur époque, réalisent des oeuvres qui dressent un portrait parfois violent de nos sociétés parfois régies par les règles du western impitoyable.



Dans le Western Moderne, de vrais truands déguisés en faux indiens attaquent la diligence à la grenade, pillent l'or noir, la verroterie, les armes, l'eau de feu, les bibelots et les démocraties.

Dans le Western Moderne, les conquêtes sont aveugles, totales et brutales. Les territoires sont arides, hostiles, poussiéreux et couverts de champs de mines. Les coyotes rôdent, les vautours minaudent. Les héros ne sont pas glorieux, ne sont pas beaux, ne sont pas élégants.

Dans le Western Moderne, le héros est impitoyable - son tir est chirurgical, opportuniste, sans tremblement. Le héros est cruel et vaniteux. Il gagne toujours (il est le héros).

Dans le Western Moderne errent les figurants, perdus dans les paysages urbains en déshérence, levant les poings pour une révolution de poche, clamant un «même pas mort» désabusé.

## Paolo GRASSINO

(Né en Italie en 1967)

Les sujets abordés par les oeuvres de Paolo Grassino explorent de manière récurrente les questions du politique, du social avec, en toile de fond, un regard porté sur la frontière parfois ténue qui sépare l'humanité de l'animalité. *Analgesia 900* est réalisée avec un matériau formant une peau, conçu à partir d'une mousse de polystyrène utilisée dans l'industrie pour la fabrication d'éponges, que l'artiste découpe, tisse, colle sur une structure d'acier et de PVC, avant de le recouvrir de cirage liquide noir. Indéniablement, le premier contact du spectateur avec *Analgesia 900* ne peut laisser indifférent. Des chiens noirs, lisses, à la peau striée, sans oreilles ni bouche, occupent la carcasse brûlée et froissée d'un fourgon renversé sur le flanc.

Leur posture est celle de la meute organisée, implacable et sauvage, semblant garder l'accès à un territoire interdit. La meute et sa sauvagerie représentée créent un antagonisme avec la douceur du matériau utilisé, avec sa fonction même qui est celle d'éponger, de faire disparaître la salissure et tout ce qui perturbe la salubrité domestique. D'expérience, on constate la tentation plus que fréquente chez les spectateurs de cette oeuvre de vouloir la toucher afin d'en expérimenter la texture et, si certains y parviennent – bien que cela ne soit pas autorisé comme pour la plupart des oeuvres d'art – et peuvent effectivement mesurer la douceur et l'onctuosité de la surface, c'est pour constater très vite que leurs doigts sont maculés de cirage, contaminés par l'oeuvre et par son propos ambivalent. Accident, acte criminel, simple déchet laissé pour compte dans un terrain vague ou dans quelque cimetière d'épaves automobiles, le fourgon calciné et broyé devient l'articulation de plusieurs sens possibles de l'oeuvre qui conduisent consécutivement le spectateur sur les champs du terrorisme, de l'émeute urbaine ou encore dans l'espace fictionnel d'une imagerie d'anticipation apocalyptique. Vision archétypale de la violence contemporaine, du délabrement économique et social, l'oeuvre de Paolo Grassino porte également en elle le germe d'une interrogation politique empreinte de cynisme. Le titre *Analgesia 900* entretient en effet de manière claire une relation avec une sphère sémantique propre à l'industrie pharmaceutique. Le titre résonne comme le nom d'un médicament analgésique destiné à supprimer la sensation de douleur et confère à l'oeuvre le statut de manifeste dénonçant l'endormissement artificiel des masses par des images adoucies, faisant se succéder les thèmes de façon équivalente, provoquant la perte progressive des intensités ou esthétisant les événements les plus insoutenables – effondrements des Twin Towers lors des attentats du 11 septembre, territoires ravagés lors de catastrophes naturelles, zones de guérilla urbaine dans le contexte d'émeutes ethniques ou sociales.



## **Yan Pei MING**

(Né en Chine en 1960 - Vit en France)

Yan Pei-Ming est originaire de Shanghai, où il a vécu jusque l'âge de vingt ans. Son enfance et son adolescence en Chine seront déterminantes dans la constitution de son oeuvre pour des raisons politiques évidentes liées à l'histoire de son pays et, plus particulièrement, au régime dictatorial de Mao dont Ming était l'un des peintres officiels. Arrivé en France en 1980, il décide, paradoxalement, de continuer à peindre d'immenses portraits de Mao, conjointement à des portraits représentant des membres de sa famille ou des anonymes. L'idée n'est plus de magnifier le dictateur comme il était obligé de le faire en Chine, mais de multiplier les portraits de celui-ci afin de le vider peu à peu de toute substance. Les portraits sont alors exclusivement réalisés en rouge et blanc, ou en noir et blanc, sur un mode très physique dont les oeuvres, littéralement martelées par les coups de brosse, gardent une trace omniprésente aux yeux des spectateurs. La violence du geste est en elle-même un manifeste de réaction et de dégoût du peintre vis-à-vis de celui qui se déclarait père du peuple chinois.

*L'homme le plus puissant (le père de l'artiste)* appartient à une importante série de portraits consacrés au père de Ming. Les titres qu'il leur a donné sont tous conçus sur un modèle unique : l'homme le plus puissant, l'homme le plus sage, l'homme le plus méchant, l'homme le plus têtue... suivi de la mention « le père de l'artiste ». L'ambivalence d'une telle entreprise apparaît très clairement dans l'absence d'indication sur l'identité même de ce père. S'agit-il du père biologique de l'artiste ou bien de celui qui se déclarait « père du peuple » et qui reste sans doute le principal instigateur de l'oeuvre réalisée par Ming depuis des années ? En définitive, Yan Pei-Ming donne à voir un tableau au sein duquel se croisent son histoire personnelle et l'Histoire, en réunissant tous les éléments propres aux portraits politiques tels que les affectionnent les dictateurs de tous horizons : monumentalité outrancière, omniprésence du regard, toute-puissance de la personnalité et démesure autocratique.

## **AZIZ+CUCHER**

(Anthony Aziz, né aux Etats-Unis en 1961

Sammy Cucher, né au Pérou en 1958 - Vit aux Etats-Unis)

Anthony Aziz et Sammy Cucher travaillent ensemble depuis 1990 sous le nom de Aziz+Cucher. Leurs oeuvres résultent d'une collaboration totale, des idées à leur réalisation au moyen de photographies digitalement modifiées. Cette oeuvre, dont la première approche suscite un sentiment d'effroi, possède la grande qualité de se prêter à des interprétations très diverses. La première concerne la relation assez évidente qu'entretient cette photographie avec le domaine scientifique et, plus spécifiquement, avec les techniques actuelles de clonage. La capacité potentielle à transformer la forme humaine, autorisée par la chirurgie plastique et le clonage des embryons, donne à cette oeuvre une allure de mise en garde contre les excès du génie



génétique. *Mike*, homme dont la banalité est déjà celle d'un prénom commun sans patronyme, est un être hermétiquement scellé. Tous les orifices de son visage ont été obturés. Pourtant, certains éléments - imperfections et rougeurs de la peau, luisances sur le nez - prouvent que *Mike* est bien vivant. Sa posture, comparable à celle du *Penseur* de Rodin, laisse même envisager qu'il soit encore capable d'une pensée, aussi végétative soit-elle. C'est en ceci que réside la force d'une telle oeuvre, dans cette mise en scène du conflit entre l'oblitération de soi et le combat mené pour préserver une individualité. Mais sans doute faut-il aussi prendre en considération dans cette oeuvre une possible réflexion d'ordre social sur les dysfonctionnements parfois dramatiques que Aziz+Cucher relèvent dans une société américaine secouée par le mouvement dual du libéralisme et du puritanisme, où la liberté d'expression n'est que de façade.

### **Marc GENEIX**

(Né en France en 1975)

Accroché à l'extérieur, un néon indiquant «Même pas mort». A l'intérieur, une vidéo : un enfant, coiffé d'un chapeau de shériff, vêtu d'un habit de cowboy, portant une épée en plastique à la ceinture, allume des pétards qu'il projette dans une cour d'école où se déroule l'action principale. L'enfant, grimé en justicier vengeur, jetant ça et là ses pétards inoffensifs, est mis en balance avec la violence véritable de notre contemporanéité déchirée par les conflits, les génocides, les destructions massives - naturelles ou orchestrées -, les foules en déshérence, les nationalismes s'entrechoquant dans le sang et les gravas, le triste stéréotype de clôtures hérissées de barbelés, les écrans de surveillance, les puits de pétroles en flammes... Le montage cut fait ainsi succéder les scènes de cour d'école avec des documents en noir et blanc issus pour la plupart de journaux zoomés au plus près. Ils se succèdent avec force, effleurant avec révérence le souvenir de *La Jetée*, formidable collage photographique en mouvement réalisé par Chris Marker en 1962, additionnant les constats d'échecs à de rares images que l'on voudrait être porteuses d'espoir, à l'instar de ce tee-shirt portant l'inscription altermondialiste « un autre monde est possible ».

Cet enfant est l'enfant générique du monde d'aujourd'hui tout en étant également l'enfant de tous les passés. Il réactive le personnage d'Edmund, ce jeune garçon de quinze ans filmé dans *Allemagne année zéro* par Roberto Rossellini en 1947, dans les décombres d'un Berlin déchiqueté, et qui finira par se suicider de désarroi face à la désolation sociale et morale d'un pays mort. L'enfant filmé par Marc Geneix n'est pourtant pas si clairement défini car s'il porte en lui, malgré lui, comme tout individu, le poids d'un passé terrible, cet enfant doit être perçu sous l'angle d'un devenir incertain où tout reste possible.



## Eric BAUDELAIRE

(Né aux Etats-Unis en 1973 - Vit en France)

Cette composition revisite toutes les images de guerre qui nous hantent. Eric Baudelaire est allé photographier la seconde (ou la troisième) guerre d'Irak à Hollywood, dans les décors des séries télévisées qui se tournent actuellement. C'est une vaste fresque symbolisant la forme moderne des guerres, à savoir ni les grandes batailles conventionnelles, ni la guérilla des maquis de partisans, mais la guérilla urbaine où se mêlent troupes conventionnelles, supplétifs locaux et civils. C'est donc apparemment une « grande machine » au sens que pouvait lui donner Delacroix : une grande oeuvre, extrêmement composée, valant à la fois par la puissance de son mouvement d'ensemble et le soin apporté aux détails, tentant de restituer le plus fortement possible la grandeur tragique ou bestiale mais triomphante d'un grand événement.

Celle-ci semble toutefois produite pour fonctionner à l'envers. L'image est d'abord fracturée en son centre : il n'y a qu'un seul photogramme mais il est présenté en diptyque, brisant ainsi d'avance toute promesse d'unité et de mouvement d'ensemble. Très vite on s'aperçoit qu'il n'y a en fait pas d'action ni de mouvement d'ensemble spontané ; les personnages sont des acteurs qui prennent la pose. Cette fresque s'intitule *Dreadful Details*, mais on n'observe aucun détail « effroyable » ou « insupportable » : l'enfant dans les bras de sa mère, vraisemblablement mort, ne porte nulle trace de sang, les autres morts, quand ils ne sont pas dissimulés sous une couverture, ne portent ni mutilation, ni blessure éprouvante, on ne voit aucune bestialité en acte. C'est une anti-fresque. Car tout ici est cliché ou référence aux clichés. Cliché du cadavre de *sniper*, à qui l'on a fait prendre la pose avant de le photographier, comme l'avait fait Alexander Gardner avec sa photo *Home of a Rebel Sharpshooter* lors de la guerre de Sécession. Le mort, en arrière-plan et contre le mur, à gauche du panneau droit, en est une quasi-citation et le titre même, *Dreadful Details*, provient de la légende d'une photographie sur cette guerre. Cliché du photo-journalisme plus récent : comment ne pas se sentir au Vietnam à la gauche du panneau de gauche, entre cette femme qui ouvre les bras face au soldat qui la met en joue et cet homme accroupi derrière un écran de fumée ? Cliché encore de la peinture de guerre elle-même : à droite du panneau de droite, avec ces soldats prêts à faire feu et ce suppliant qui ouvre les bras, comment ne pas se sentir en Espagne, le 3 mai 1808, sous le regard de Goya ? Plus encore, avec cet officier à l'air indifférent qui se tient légèrement à l'écart, on n'est plus seulement chez Goya et en Espagne, mais tout autant chez Manet et au Mexique, à propos de l'exécution de Maximilien. Clichés que ceux que prennent les deux civils au balcon avec leur téléphone portable, comme en une référence implicite aux images « amateurs » d'Abou Ghraïb ; et ils les prennent en surplomb d'un journaliste télé qui est encore en train de régler sa caméra, comme en une allusion tout aussi implicite à l'explosion des images d'anonymes, notamment grâce à Internet.

Pierre Zaoui (extraits)



## Paul GRAHAM

(Né en en Grande-Bretagne en 1956 - Vit aux Etats-Unis)

En 2003 et 2004, Paul Graham réalise une série de photographies réunies sous le titre *American Night*. Revers annoncé d'un hypothétique et probablement chimérique « rêve Américain », cette « Nuit Américaine », conçue à partir de trois grandes séries photographiques, traite de la perception des Noirs dans la société américaine, distillant par la même occasion une interrogation d'ordre social puissamment inscrite dans l'Histoire des Etats-Unis, de l'esclavage à la discrimination positive, en passant par les différents mouvement d'émancipation, violents ou pacifiques, et par les diverses vagues d'émeutes qu'a pu connaître l'Amérique depuis la fin du 19<sup>ème</sup> siècle. Par une photographie directe, proche du genre documentaire, et par l'irruption systématique de techniques annexes empruntées à, la photographie plasticienne, au cadrage ou à l'étalonnage chromatique du cinéma, Paul Graham cherche en permanence à provoquer l'intrusion du politique dans des images qui semblent en être totalement dépourvues.

*Man with no shirt walking*, est une image très pâle, comme surexposée à l'extrême, sur laquelle le spectateur distingue une figure humaine errant dans un quartier sans consistance, le long d'un trottoir longeant des habitations sans âme. Cette blancheur laiteuse est une manière de mettre à vif les blessures sociales, culturelles et économiques de ces zones sans identité. Le blanchiment artificiel de la photographie en dit long sur le blanchiment social forcené de ces populations tentant d'effacer leurs origines pour échapper à la marginalisation. Le blanchiment en dit long, aussi, sur le nivellement forcé d'une société vers un modèle unique. « Le blanc, déclare Paul Graham, est un moyen de traduire une fracture aux Etats-Unis, le fait que tous ces Noirs sont exclus du pays, écartés de leur paysage, effacés. On finit par ne plus les voir, on a perdu le désir de les associer au rêve américain ». Perdus dans un paysage devenu insipide, les personnages esseulés de Paul Graham sont les fantômes d'un monde moribond. Ces photographies émergent, léthargiques, comme perçues par un spectateur aveugle ou ne voulant plus voir.

## Christiane BAUMGARTNER

(Née en Allemagne en 1967)

Issue de l'Académie des Beaux-Arts de Leipzig puis du Royal College of Art de Londres, Christiane Baumgartner occupe une place marginale dans la création actuelle dans la mesure où elle a très tôt décidé de se spécialiser sur les différentes techniques de gravure, dont elle maîtrise parfaitement les moindres subtilités. Alors que de nombreux peintres utilisent la photographie comme base de travail à l'exécution de leurs oeuvres picturales, choisissant ainsi d'opter pour une mise à distance de l'image initialement sélectionnée par son transfert en peinture, Christiane Baumgartner préfère quant à elle préserver les images dont elle se sert en les modifiant, en les affaiblissant. *Formation I*



et *Formation II* sont ainsi à l'origine deux images découpées dans des documents d'archives historiques représentant une scène depuis longtemps entrée dans la mémoire collective puisqu'il s'agit du passage de bombardiers alliés pilonnant les villes d'Allemagne durant la seconde Guerre Mondiale. Née à Leipzig, en pleine période de guerre froide, de l'autre côté du Mur, Christiane Baumgartner a été, comme bon nombres d'artistes est-allemands, considérablement marquée par le passé historique de son pays et par le paradoxe de cette fin de guerre qui, pour trouver son issue, a dû permettre la destruction massive des villes et des populations allemandes par une coalition dont l'objectif était justement leur libération du joug imposé par le nazisme. Affaiblies par leur transfert chimique sur du bois puis imprimées à l'aide des techniques de gravures sur de monumentales feuilles de papier, ces images de bombardier appartiennent indubitablement au patrimoine visuel de notre histoire et constituent en cela de véritables stéréotypes de toutes les guerres de la seconde moitié du 20ème siècle. Portant en elles les striures et les nervures du bois, elles en deviennent fantomatiques, comme projetées sur les écrans noir et blanc de moniteurs obsolètes. Cet affaiblissement de l'image, cette disparition, très visible sur la partie gauche du diptyque, est sans doute aussi une mise en garde contre la fragilité du legs historique, contre l'épuisement progressif de nos mémoires, une protestation contre l'oubli.

## **Bruno PERRAMANT**

(Né en France en 1962)

Les oeuvres de Bruno Perramant proposent un éventail de sens très largement ouvert en même temps qu'une multiplicité de possibilités sémantiques et symboliques qui, souvent, reposent sur des mécanismes inspirés des techniques cinématographiques – cadrages propres au genre, qualité du montage, interférences temporelles, mixage, sample, split screen... Les peintures s'agencent la plupart du temps en ensembles, souvent imposants par le nombre de tableaux dont ils se composent, intimant au spectateur le réflexe d'une lecture narrative, perturbée par le sentiment d'être confronté à la collision de narrations sans lien apparent ou cryptées par la présence fréquente de phrases, peintes sur la partie inférieure de certains tableaux, qui viennent contrarier les images représentées, à l'instar d'un télétexte incohérent ou d'un sous-titrage erroné. Tout concourt à affirmer que rien n'est pur en soi, que toute réalité est la manifestation de concrétions disparates, d'agencements improbables, d'agglutinations troubles, d'associations visuelles inattendues. Dans ses polyptyques s'entrecroquent l'histoire de l'art et celles du cinéma, de la littérature, de l'humanité, entrecoupées de flashes se rapportant à l'histoire personnelle de l'artiste. Il en va des oeuvres comme de l'effet Dolby Stéréo, qui donne son nom au polyptyque exposé, où la collision de sources multiples et différenciées amène une stéréophonie, une polyphonie picturales. *Dolby Stéréo* est constitué de cinq peintures de formats identiques. L'ensemble du polyptyque est parcouru par



une série d'étoiles noires à douze branches reconstituant la constellation du cygne. Sur la partie gauche, une peinture isolée représente la silhouette d'un homme écrivant au bord d'un lac sur lequel nagent deux cygnes. Il s'agit d'une scène extraite du film *JLG/JLG* de Jean-Luc Godard - la silhouette est celle du réalisateur prenant des notes au bord du lac Léman - et la phrase tronquée, inscrite au bas de la peinture et du tableau qui se trouve à sa droite, reprend les paroles « où il contemple le négatif en face, le royaume de France », prononcées en voix off dans le film. La peinture inférieure du polyptyque est une représentation de la Place de l'Etoile - une autre étoile à douze branches -, au pied de l'Arc de Triomphe, à Paris. La peinture supérieure du polyptyque montre un défilé du 14 juillet sur les Champs-Élysées, à la fois symbole de paix mais également célébration de la prise de la Bastille en 1789, qui fut notamment le lieu d'emprisonnement du Marquis de Sade, condamné à mort pour empoisonnement. L'étoile à douze branches, superposition de deux étoiles de David, est aussi le symbole employé au Japon pour masquer les zones censurées sur les photographies à caractère érotique ou pornographique. Cette censure fut imposée par les Etats-Unis lors de la reddition du Japon après Hiroshima et Nagasaki (et sera d'ailleurs levée quand ses intérêts économiques seront en jeu, lors de la mise en vente au Japon du livre *Erotica* de Madonna). L'étoile, employée avec l'infamie que l'on sait par les allemands, alliés du Japon, devient un cache-sexe sous l'occupation américaine. C'est ainsi que Bruno Perramant parvient à faire coexister, dans un espace unique, censure politique, alliances militaires, histoire du cinéma, jeux de langages... *Dolby Stéréo* fonctionne par effet surround, convoquant des éléments issus de sources multiples pour les faire entrer en résonance.

*Five Points*, exposée plus loin, propose de manière simple, la collision de deux sphères. La sphère du politique, en premier lieu, avec une étoile qui n'est pas sans rappeler l'emblème national figurant sur les drapeaux de nombreuses nations - Chine, ex-URSS, USA... et qui, par la puissance de sa valeur symbolique, porte en elle le condensé de pans entiers de l'histoire contemporaine. La sphère du signe publicitaire, ensuite, avec l'évocation assez directe du logo de Texaco, grand conglomérat américain de l'industrie pétrolière dont l'enseigne lumineuse brille sur les stations services, dont l'image est profondément ancrée dans le stéréotype du paysage américain. La connexion entre les sphères du politique, du pouvoir, de l'histoire et du pétrole apparaissent évidentes, surtout depuis quelques décennies. L'oeuvre joue ici parfaitement son rôle de signe déclencheur de sens par association d'idées comme le font tous les bons logos et il est à noter que l'irridescence affaiblie de l'étoile et les couleurs salies recouvrant le fond prennent une valeur très symbolique en regard des thèmes liés à cette peinture. Mais cette oeuvre - dont la présence physique étonnante est indéniable - prend toute sa valeur lorsqu'elle est replacée dans le contexte historique dévoilé par **son titre**. *Five Points* est en effet le nom d'un quartier mal famé du New York de la fin du 19ème siècle où se sont déroulés

de très violents affrontements sociaux et communautaires entre américains de souche et immigrés irlandais, sur fond d'assassinats racistes de membres de la communauté Noire (événements immortalisés par le film *Gangs of New York* de Martin Scorsese). La peinture de Bruno Perramant devient alors un signe politique, historique et commémoratif de la construction douloureuse de l'Histoire des Etats-Unis. Elle révèle aussi combien l'Histoire peut être une éternelle répétition, en résonance avec les oeuvres de Paolo Grassino et de Paul Graham situées à l'entrée de cette salle.

## **Sébastien MALOBERTI**

(Né en France en 1976)

Face à la violence d'une époque tourmentée, Sébastien Maloberti préfère la subtile puissance de l'évocation poétique au didactisme désuet de la dénonciation frontale. A ses yeux, le monde s'écoule tel un torrent. Dans l'espoir, vain, de garder la tête hors de l'eau, les hommes s'évertuent à tout comprendre, inventorier, cataloguer, classer pour finalement mieux se noyer dans l'emprisonnement rassurant de la connaissance et du matérialisme. Dans ses mains, ce monde, son matériau principal, se transforme. Le jeune plasticien le dilate dans l'étrange, le distille en une poésie « sociofantastique ».

Regard personnel, en distanciation, posé sur la réalité, cette dimension parallèle dévoile une critique sociale acerbe. Elle s'incarne dans *Idf #1 (Identité du fleuve)*. Point de jonction et de rupture, œil du cyclone, une chaise minuscule traverse la baie vitrée d'un décor miniature. La scène, accident plastique et narratif, diffuse une intensité digne d'Henri Miller. L'environnement, le mobilier, sa disposition, les fenêtres, l'éclairage au néon revendiquent l'héritage esthétique des films de Stanley Kubrick, de *2001 : l'Odyssée de l'espace* notamment. Ce cube désert, totalement déshumanisé, n'offre aucune porte de sortie, aucune issue. Impossible alors de s'extraire de cet espace d'aliénation mentale, sociale et politique sans briser la vitre. L'acte libérateur s'impose. Le geste de colère s'affirme, métaphore d'un mouvement d'opposition aux règles édictées par les tenants du pouvoir, parabole d'une révolte contre la mondialisation néolibérale et ses mauvais génies. Djinns des temps modernes, les flots ininterrompus de l'information et de la communication se déversent dans les consciences pour mieux les endormir dans le cocon douillet du consumérisme. Allégorie de la fuite, éloge de l'évasion, cette architecture minimale suscite une force, la force du partir. Partir, quitter le groupe, abandonner un confort économique et social, délaisser un conformisme intellectuel pour se lancer dans l'exploration aventureuse de nouveaux territoires plastiques ou philosophiques. Ainsi, par cette brèche dans la paroi de verre éclatée, l'artiste ouvre un passage, indique une voie, invite chacun à se glisser de l'intérieur vers l'extérieur, à s'affranchir des complaisances, à écrouler le mur des certitudes pour prendre en main sa propre destinée. Contre le cynisme d'un monde de plus en plus oppressant, Sébastien Maloberti défend une quête d'absolu.

Eric Fayet (extrait)



## **Alain SECHAS**

(Né en France en 1955)

Alain Séchas mêle indifféremment la vidéo, le dessin, la peinture, la sculpture au service d'œuvres en appelant généralement à des questionnements souvent ironiques, voire cyniques, sur la société actuelle. Revendiquant dans sa création l'omniprésence d'un « pessimisme actif », Alain Séchas utilise fréquemment des personnages caricaturaux (fantômes, chats, mousquetaires...) afin d'évoquer sur un ton faussement léger les grandes préoccupations politiques ou sociologiques de notre époque. Le chat est l'une des figures emblématiques de son univers. Choisi pour son apparente neutralité, son absence de spécificité ou d'attachement à une culture particulière, il est pour Alain Séchas le moyen idéal de pointer du doigt un certain nombre de valeurs, de traits essentiels de nos contemporains, de déviances. Il est sans aucun doute la meilleure façon d'appeler un chat un chat. Le chat est l'anonyme, le « noyé dans la masse », le revendicateur silencieux, le protestataire discret. Le poing levé en signe de désaccord, il manifeste son mécontentement (peu importe le sujet de la discorde tant le geste est en soi un stéréotype), il est la représentation d'une vox populi molle, d'un engagement de conversations de comptoir adoptant une attitude de circonstance pour se donner l'impression de ne pas être « un salaud » (à ce titre, l'œuvre d'Alain Séchas, malgré son aspect désuet, possède un fond philosophique fort qui n'est pas éloigné de ce qu'a pu écrire Jean-Paul Sartre sur le sujet, en particulier dans *Les mains sales* ou dans les trois volumes de sa trilogie *Les chemins de la liberté*). Entre tendresse et dénonciation d'une lâcheté larvée, cette œuvre pose la question de l'engagement politique de tout individu et de sa présence au monde.

## **Fabian MARCACCIO**

(Né en Argentine en 1963 - Vit aux Etats-Unis)

*Babylon Noise*, seconde œuvre de Fabian Marcaccio présentée dans cette exposition (voir première partie de ce document), joue tout autant du registre cinématographique et de certaines techniques comme le split screen pour effectuer un parallèle entre les attaques d'Al-Qaïda, le 11 septembre 2001, et l'épisode biblique de Babylone. Fixé sur la surface, au milieu de l'œuvre, un élément en silicone représente simultanément la tour de Babylone et les Twin Towers. Les deux édifices entretiennent l'analogie : tours les plus hautes du monde au moment de leur construction, elles s'élaborent dans le contexte d'une unicité de langage – la langue parlée pour Babylone, le binaire des ordinateurs chargés de gérer les flux financiers du World Trade Center pour les Twin Towers. Toutes deux seront frappées de manières semblables : par Dieu pour la première, dans les termes d'une guerre sainte pour les secondes. Le découpage de l'écran pictural par effet de split screen se dédouble ici par un découpage narratif au sein duquel deux histoires, deux temporalités et deux mondes – l'un mythologique l'autre pas – se déroulent en parallèle.

## **Amelie von WULFFEN**

(Née en Allemagne en 1966)

Amelie von Wulffen est née en plein miracle économique allemand. Elle a grandi pendant les « années de plomb », marquées par les Jeux Olympiques de Munich de 1972, la Fraction Armée Rouge (RAF), le cinéma de Fassbinder... Très active dans le milieu intellectuel de gauche, elle ne produit pour ainsi dire pas d'oeuvre pendant plusieurs années. Elle publie des articles et tourne quelques films. C'est probablement ce type de travail qui a amené l'artiste à ses grands collages. L'inclusion de plusieurs photographies ou de reproductions qui caractérise ses travaux sur papier constitue une technique picturale quasi cinématographique. L'élément unificateur est la peinture qu'Amelie von Wulffen travaille dans la tradition expressionniste, avec de larges coups de pinceau qui libèrent l'oeuvre de la précision de l'image photographique. Ici, l'artiste est présente, le visage comme badigeonné de cirage, à peine reconnaissable, à travers un double autoportrait associé à des reproductions de verreries anciennes. Autour de la partie centrale, très dense en couleurs, un cadre, très peu coloré, évoque le faux marbre. Dans chaque coin figure une reproduction en noir et blanc d'autoportraits de Vincent Van Gogh. S'il s'agit peut-être dans cette oeuvre d'établir une référence avec l'artiste maudit par excellence - socialement rejeté - une autre interprétation se propose, par association d'idées. En effet, les activités artistiques et politiques d'Amelie von Wulffen entrent étonnamment en résonance avec les portraits de Van Gogh et, plus précisément, avec le cinéaste Theo Van Gogh, arrière petit-neveu du peintre, égorgé en pleine rue en novembre 2004 par un intégriste musulman après la diffusion de son film *Submission*, dénonçant les discriminations et les violences imposées aux femmes dans les sociétés islamistes intégristes. Amelie von Wulffen, lorsqu'elle réalise cette oeuvre utilisant les portraits de Vincent Van Gogh en 2005, et en raison de son propre engagement politique personnel, ne peut pas ne pas avoir à l'esprit le meurtre commis quelques semaines auparavant. Rien ne permet de le démontrer, mais le contexte, la noirceur de l'oeuvre, le double autoportrait partiellement effacé par un « voile » de peinture, peuvent laisser supposer qu'une telle hypothèse ne soit pas dénuée de sens.

## **Fabrice LAUTERJUNG**

(Né en France en 1978)

Paris, New-York, Istanbul, Saint-Petersbourg, Berlin, Fabrice Lauterjung déambule dans l'univers urbain. Explorateur ingénu mais incisif, il s'offre au plaisir de découvrir ce territoire étranger en le filmant, prêt à imprimer sur la pellicule de sa caméra Super-huit la fugacité de ces instants banals qui parachèvent le quotidien, ces micro événements qui caractérisent les grandes métropoles où l'absence de règles laisse la part belle au hasard et à la surprise, matières premières du créateur. L'usage récurrent des transports

en commun, flux vitaux de ces jungles en mouvement permanent, renforce la dimension exploratoire du parcours. Parcours personnel, initiatique, initiateur d'un portrait urbain, d'une traversée née d'un regard porté sur le monde à la fois lent et rythmé, toujours doux et métaphysique, référence consciente et assumée aux maîtres Jonas Mekas, Jean Eustache ou Andreï Tarkovski. Fabrice Lauterjung prend le pouls de la ville. *Berlin : traversée* s'affirme la réalisation la plus aboutie, preuve d'un travail arrivé à maturation, fruit des essais précédents sur Paris ou Istanbul. La vie de la ville s'apparente à une déambulation incertaine. L'alternance de la couleur et du noir et blanc renforce le rythme, confère à l'ensemble une valeur d'archive, induit un sentiment de dérive entre passé, présent et futur. Le paysage se déploie puis les rues, les immeubles... et le mur, bien sûr, ses vestiges dans l'espace et les esprits. Soudain, il se dresse, obsessionnel, entre le spectateur et l'image. Un texte en caractères blancs défile de bas en haut, obstacle n'offrant que de rares points de passage pour le regard. Un décalage s'impose entre l'errance filmée actuelle et le récit d'événements anciens. Une femme, la narratrice, vit à l'Ouest. Par signes, elle communique avec son voisin, habitant l'Est. Au fil du temps, ils inventent un langage de plus en plus précis, développent une relation subtile et s'approchent peu à peu de la sphère de l'intime. Mais elle devient aveugle. Grâce à l'ingénieuse transgression, un rempart était tombé, un nouveau se dresse, symbolique, renvoyant les protagonistes à leur inéluctable isolement citadin, métaphore probable de la barrière mentale séparant les deux Allemagne toujours vivace dix-sept ans après la chute du mur de Berlin. Aucun happy end donc pour cette histoire, dont le générique de fin cache pourtant la clé déterminante à sa compréhension...

Eric Fayet (extrait)

## **Alix DELMAS**

(Née en France en 1962)

« J'ai débuté la série photographique intitulée *Fingers* en 1998. La série confronte des éléments du corps (mains et doigts) avec l'eau, considérée comme surface à la fois solide et pénétrable, réfléchissante et opaque. La série aborde des thèmes comme l'attraction, le gouffre, la surface, la noyade, la saisie, l'entre deux eaux, la temporalité, l'éblouissement... » Ces mots d'Alix Delmas sont représentatifs de l'ensemble des travaux menés depuis des années. Non pas que toutes ses oeuvres fassent appel de manière récurrente aux mêmes préoccupations mais il y a incontestablement dans ces lignes l'affirmation d'une intonation générale, d'une sensibilité particulière où se mêlent une douceur, une sensualité, une manière d'affleurer, d'aborder le basculement artistique du monde par la tangente ou plutôt par l'asymptote, cette courbe qui ne cesse de tendre vers son réceptacle sans jamais l'érafler. Qu'il s'agisse de ses dessins, au trait malhabile en apparence, ou de ses instantanés – le terme ici convient bien mieux que celui de photographie tant ces derniers semblent



être fondés sur la spontanéité, avec la part de déceptivité que cela peut impliquer – capturant de petites portions de temps et d’espaces incongrues, Alix Delmas ne travaille pas selon un processus décidé de manière immuable et multiplie les expérimentations en fonction des nécessités imposées par le propos. Le résultat se situe assez régulièrement sur une limite ténue, à l’instar de *Fingers* dont on imagine aisément qu’elles puissent revenir d’un laboratoire de développement grand public estampillées d’un autocollant portant la mention « non facturé ». Il s’agit d’une photographie du peu pouvant être comprise comme une photographie ratée alors qu’il faudrait davantage employer ici le verbe échouer que celui de rater – échouer dans le sens de faire naufrage, naufrage de l’image qui, in extremis, parvient à ne pas sombrer. Les photographies parviennent à unir remarquablement ce qu’elles sont et ce qu’elles disent. Des mains pendantes, dévitalisées, semblant retenir une eau lourde à la viscosité étrange, quelques algues arrachées lors de la remontée à la surface ou en agrippant le sable pour ne pas sombrer à nouveau... Mais, en arrière plan, un paysage sans aucune qualité, quelques bateaux, une mer basse, un ciel sans teinte et sans texture stoppent toute poussée romantique. C’est dans un entre-deux que nous plongeons ces images, entre échec et poésie, entre immersion et émergence, sans jamais rien affirmer, sans jamais aborder aucun rivage – ni celui du symbole, ni celui d’une signification particulière, ni celui d’une sensation précise –, toujours en conservant une trajectoire asymptotique qui jamais ne touchera son but puisqu’en définitive elle n’en possède pas de tangible et que son propos est – justement – de préserver l’espace entre-deux.

## **Elly STRIK**

(Née aux Pays-Bas en 1961 - Vit en Belgique)

Dans un texte consacré au portrait, le philosophe belge Bart Verschaffel insiste sur la dynamique du visage comme manifestation d’un mouvement allant de l’intérieur vers l’extérieur, comme « lieu où la vie intérieure passe dans le monde visible ». Le portrait, et peut-être plus encore l’autoportrait, délivre donc un récit dont la part allégorique peut être, par ailleurs, puissamment augmentée par l’adjonction d’objets, de masques, posant ainsi une énigme sans réponse sur ce qu’est finalement un visage. Depuis 1985, Elly Strik peint des portraits, généralement exécutés à l’huile et au graphite sur de grandes feuilles de papier. Elle s’oriente dans les années 90 vers une recherche essentiellement tournée vers la question de l’autoportrait, à laquelle vient s’ajouter à partir de 2001 l’emploi de masques qu’elle pose sur son visage avant de réaliser une photographie d’elle-même pour s’en servir de base de travail. *Beaucoup de fleurs* joue sur le registre de la transparence en superposant un voile de dentelle à la structure complexe et délicate sur un visage translucide, comme passé à la radiographie. La composition obtenue rappelle l’imagerie populaire et religieuse de la fête des morts mexicaine. Le visage est habité par une

étrange beauté urticante, croisant simultanément le masque mortuaire, le crâne et la vanité, la figure de la femme voilée et celle de l'endeuillée, ne laissant intacts que les yeux, fixes et effroyables, partiellement couverts de cette résille proliférante comme une moisissure.

## **Jonathan MEESE**

(Né au Japon en 1971 - Vit en Allemagne)

L'univers ambigu créé par Jonathan Meese dans ses oeuvres ne laisse pas indifférent. L'omniprésence d'un langage codé, de références multiples au cinéma, de symboles archaïques issus de diverses mythologies et, surtout, l'extrême violence formelle qu'il déploie contribuent depuis quelques années à le rendre difficilement classable. Ses peintures sont peuplées d'un étrange et hétéroclite bestiaire fait d'improbables rencontres : Alex de Large (adolescent ultra-violent du roman *Orange Mécanique* écrit en 1962 par Anthony Burgess, adapté en 1971 par Stanley Kubrick), Caligula et sa sœur incestueuse Drusilla, le film Zardoz (réalisé par John Boorman en 1974), Dr No, Goldfinger, le Marquis de Sade, Néron, Mishima, Maldoror, Adolf Hitler, Flash Gordon, Charles Bronson, Björk, Joseph Staline, Klaus Kinsky, Louis de Funès, Dr Folamour, Zarathoustra, Balthus... Cet univers s'accompagne d'une langue étrange teintée d'intonations fascisantes et de vocabulaire ésotérique - Ez, Erz (traduisible par « archi ») - et par des concaténations de mots (Zardoz de Large, Ez de Large, Totaldance de Large...). Jonathan Meese mêle en permanence sa propre identité à celles des personnalités qu'il utilise. Cette forme de personnalité multiple peut être comprise comme une plongée dans le flux bouillonnant de la petite et de la grande Histoire - affirmant ainsi le caractère de l'homme comme réceptacle permanent de l'Histoire passée, présente et à venir. Cette attitude peut évoquer la méthode fasciste de personnification à outrance et de capture des mythes et de l'irrationnel d'un peuple par un despote, comme Hitler a su capturer le mythe et l'irrationnel allemand. En poussant ce procédé à l'extrême, Jonathan Meese trouve une grandiloquence comparable à celle d'Alfred Jarry avec Ubu Roi. En beaucoup plus violent.

*Soylent Gott* est emblématique de tous ces aspects. Au centre, une tête de loup, chef de meute aux cils inspirés de ceux d'*Orange Mécanique*, décoré de la croix de fer allemande, jouxte une croix sur laquelle est clouée une forme animale. Ailleurs, une potence surmontée du nom de Fantômas et de la phrase « Eis in der Stinkfratze » (littéralement « glace dans la gueule puante »), les mots Drusilla de Large, Alex de Large, Ezardoz, la triple répétition de cercles et de X évoquant le triple K du Ku Klux Klan... Le titre de l'œuvre est celui d'un film réalisé en 1973 par Richard Fleischer, avec Charlton Heston qui - ce n'est pas innocent dans le choix de Meese - deviendra par la suite le président du plus grand lobby américain de ventes d'armes aux particuliers, la National Rifle Association, et le porte-parole d'une Amérique blanche et fière de l'être. Traduit en français par *Soleil Vert*, l'action de *Soylent Green* se déroule en





2022 dans un contexte de désastre écologique, économique et social, et décrit la situation monopolistique d'un conglomérat, unique pourvoyeur de l'humanité en nourriture sous la forme de pastilles nutritives appelées Soleil, fabriquées à l'insu de tous à partir du recyclage de cadavres humains sous forme de farines animales. L'oeuvre utilise divers symboles de puissance et croise l'ultra-violence de l'adolescent d'*Orange Mécanique*, le mensonge d'Etat dans *Soleil Vert*, avec une terminologie lexicale propre à l'artiste. L'oeuvre constitue en définitive une réflexion sur la nature humaine, le pouvoir exclusif, le conflit du bien et du mal et les fondamentalismes politiques et religieux. A l'instar d'Anthony Burgess, du George Orwell de *1984*, du théâtre d'Heiner Müller (voir *Germania 3*) ou de Marilyn Manson et ses guignolades antéchristiques, Jonathan Meese porte le poids historique légué par les différents fascismes et procède à la dissection abominable des rouages du pouvoir perverti par la soif inextinguible de contrôle omnipotent dont la violence adolescente d'Alex de Large n'est qu'un possible rejeton.

### **Bjarne MELGAARD**

(Né en Australie en 1967 - Vit en Allemagne)

Né en Australie, mais de nationalité norvégienne, Bjarne Melgaard vit et travaille aujourd'hui à Berlin. Artiste de la transgression, il est connu pour ses peintures et installations expressives, souvent très violentes. Ses installations qui mélangent peintures, dessins, sculptures, objets et écriture, comportent fréquemment des éléments autobiographiques que l'on retrouve également dans ses peintures récentes. Ils vont de son amour pour son chien (un chihuahua) à son intérêt pour la scène musicale du hard metal en passant par sa fréquentation de la scène homosexuelle sado-masochiste. Mots et phrases plus ou moins lisibles coexistent avec des formes qui se répètent ; dans *Sans titre*, une figure humaine simplifiée notamment, qui est plus un alter ego qu'un autoportrait proprement dit. A la fois constatation, dénonciation et expérience vécue, les références au sexe, à la drogue et à la mort, sont intégrées dans un langage pictural de tradition expressionniste – on peut y voir une réaction à la peinture d'Edvard Munch, figure incontournable de l'art norvégien de la première moitié du 20ème siècle. L'autodestruction y cohabite avec une vigueur extrême, la fureur de peindre avec un goût du morbide qui frôle parfois l'insupportable.

Jonas Storsve

### **Jean-Louis AROLDO**

(Né en France en 1967)

Jean-Louis Aroldo mène une pratique picturale au sein de laquelle s'agencent des éléments empruntés à l'histoire de l'art, au cinéma ou au documentaire. Ce mixage des genres trouve sa manifestation première dans des oeuvres en polypytiques réunies sous le terme *Compound*, appellation générique indiquant à la fois les notions de composition, d'assemblages complexes et de greffes.

Les polyptyques réalisés sont la résultante d'un assemblage dont les codes obéissent aux techniques employées dans la création cinématographique. La finalité est de constituer des oeuvres à l'intérieur desquelles chaque peinture possède ses spécificités propres tout en étant l'organe d'un ensemble cohérent. *Compound XV* est constitué de quatre peintures qui entraînent le spectateur sur des temps et des espaces différents. Le premier tableau est une représentation cadrée au plus près d'une scène d'autodafé issue d'une photographie montrant des livres brûlés sur la place publique dans l'Allemagne des années 30. Si l'image renvoie à une réalité historique dont l'événement est porteur à lui seul de la barbarie nazie, elle active également le souvenir d'une des toutes premières scènes du film *Fahrenheit 451*, adaptation au cinéma par François Truffaut du livre écrit par Ray Bradbury en 1951. Elle étend également son sens à la notion de censure et, plus particulièrement, à la censure religieuse formalisée par l'Index Librorum Prohibitorum, créé en 1559 par Paul IV et aboli en 1966 par Paul VI (cette liste de livres interdits contenait, entre autres, les ouvrages de Montaigne, Descartes, Pascal, Spinoza, Zola, Laurence Stern, Sartre... mais pas *Mein Kampf*). La deuxième peinture est une représentation de motifs floraux issus de l'imagerie décorative mexicaine dont le flamboiement contraste violemment avec le feu glacé du premier élément. On y retrouve indirectement une allusion à l'art fresquiste qui peut renvoyer, par association d'idée, à l'exil de Trotski au Mexique en 1937, fuyant sa condamnation à mort par contumace par le régime soviétique avec l'aide des artistes Diego Riveira et Frida Kahlo. La troisième peinture représente une gueule cassée de la première Guerre Mondiale, portrait délicatement fané d'un acteur anonyme de l'Histoire dont la présence teinte les motifs floraux d'une connotation funéraire, effleurant par là même la notion de mémoire collective et d'oubli, de disparition progressive d'une histoire vivante s'étiolant à la mesure du nombre décroissant de survivants du borbier de la Grande Guerre. Enfin, deux mains serrées l'une contre l'autre, cadrées elles aussi au plus près, font circuler à l'intérieur du polyptyque un sentiment ambigu où se mêlent la sérénité, l'attente et la tristesse. Cette dernière partie ferme l'oeuvre, termine le montage, règle la vitesse interne du polyptyque, obligeant le regard à parcourir celui-ci à des rapidités différentes (le temps d'un autodafé, l'intemporalité d'un motif floral, la latence d'un visage ravagé, l'attente indéterminée des mains), dans des espaces réunis de façon anachronique.

## Johannes KAHRS

(Né en Allemagne en 1965)

La recherche plastique de Johannes Kahrs se développe tout autant par la peinture, le dessin, la photographie ou la vidéo. Ses dessins, exécutés au fusain et au pastel sur papier, prennent essentiellement leurs sources dans les images médiatiques. *Fists* est la représentation recadrée d'un torse de boxeur avançant ses gants en signe de protection. Le cadrage très appuyé confère au



dessin une valeur d'abstraction forte et il n'est pas rare de constater qu'un certain laps de temps soit nécessaire au spectateur de cette œuvre pour comprendre qu'il ne s'agit pas d'une œuvre abstraite mais bien d'un dessin figuratif, pour recomposer de manière cérébrale l'organisation interne du dessin pour en distinguer les divers éléments. La source de cette œuvre est un document photographique datant des années 30 montrant un célèbre boxeur de l'époque, Johann Trollmann. Il est l'un des meilleurs boxeurs de sa catégorie au début des années 30, réputé pour un style de boxe inhabituel. L'arrivée des nazis au pouvoir et la mise en exergue des origines tziganes du boxeur mettront fin à la carrière de Trollmann et le conduiront finalement vers une déportation en camp de concentration dont il ne reviendra jamais. Pendant des années, son nom est oublié, jusqu'à disparaître des registres de son club de boxe de Hanovre. L'utilisation faite par Johannes Kahrs de cette photographie et du fait historique qui s'y rattache est tout à fait symptomatique de la manière de travailler de l'artiste : une photographie, un événement sans importance majeure, mais portant en lui la modélisation d'un contexte complet, pour réaliser une œuvre tout autant liée à l'image-source elle-même qu'à la puissance d'abstraction que porte l'image, la constituant en archétype possible des événements auxquels elle se rapporte.

## **Edi HILA**

[Né en Albanie en 1944]

Dans la majorité de ses peintures, Edi Hila représente des paysages chargés d'une atmosphère et d'une dimension psychique dont les sources sont incontestablement liées à l'Albanie, pays d'origine du peintre, et aux profonds changements politiques et sociaux que connaît ce pays depuis quelques années. A la différence d'une œuvre comme celle de Yan Pei-Ming, extrêmement directe, Edi Hila marque une volonté très claire d'aborder les choses autrement, par l'allusion, par l'indice. L'engagement politique est ici manifesté par filtres interposés, avec une douceur qui ne fait que masquer chez le peintre une conscience aiguë des questions essentielles qui secouent son pays. *Landscape with pool* est à ce titre remarquable de retenue, de poésie et de gravité sensible. Un paysage, d'une part, aux couleurs automnales, exécuté de manière classique, cadrant une route entre deux villages. Au milieu de la route, un enfant au visage d'adulte, fermé, joue seul sur un billard. Il semble plongé en lui-même, absent au monde qui l'entoure. Il ressemble à ces centaines d'enfants filmés ou photographiés par les reporters dans les différents endroits du monde, sur les multiples théâtres d'opérations militaires en Europe, en Asie, en Afrique ou en Amérique Latine. Le visage de ce garçon est international, universel. Il est également intemporel tant il ressemble à tous les visages d'enfants retrouvés dans les archives des guerres du 20ème siècle. Le garçon peint par Edi Hila est l'enfant universel confronté à la guerre, jouant gravement sur un billard qui doit nous évoquer la table de Michel Aubry présentée dans la même salle.

## **Michel AUBRY**

(Né en France en 1959)

Entre ethnologue et artisan, Michel Aubry développe une oeuvre dont la démarche cultive tradition et modernité, musique et sculpture. Les travaux qu'il conçoit en appellent à une famille d'instruments de la musique traditionnelle sarde, les *launeddas*, dont il utilise les cannes et les anches dans des compositions subtiles. L'oeuvre constituée d'une table de jeu en acajou, d'un tapis en drap de laine gravé à l'acide d'après des dessins de mitrailleuses, a été réalisée à l'occasion d'une exposition à Montluçon en 1993 dans un château désaffecté. L'idée de lui redonner vie un instant a conduit l'artiste à concevoir différentes formes d'interventions en y dispersant toutes sortes d'éléments parasites. Le motif des armes dont les canons sont doublés par des cannes appartient à toute une production de «tapis politiques» dont les sujets guerriers le disputent aux motifs traditionnels et qui résonne avec le contexte international de l'époque (la première guerre du Golf). Cette table, dont le tapis évoque incontestablement celui d'une table de jeu, renvoie de manière directe au jeu géopolitique des instances internationale (ONU, OTAN...) où la guerre devient affaire de stratégie jouée autour d'une table.

## **Peter SAUL**

(Né aux Etats-Unis en 1934)

Peter Saul est une figure légendaire de la contre-culture américaine incarnant la pensée libertaire des années 70, luttant depuis plus de 30 ans contre les différents types de ségrégations. Sa verve satyrique et pamphlétaire inscrit indubitablement son oeuvre au sein d'un héritage historique allant de Goya à Picasso en passant par Otto Dix et Max Beckmann. *Mr Wall Street* est une oeuvre de 1971, réalisée alors que les Etats-Unis connaissent leur premier déficit commercial et que le dollar perd sa suprématie mondiale. Le personnage représente la figure allégorique de Wall Street, principale place boursière mondiale. Ecorché vif, le corps monstrueux du personnage est ponctionné par des seringues sur lesquelles figurent les mots profit, nouvelle économie, pertes, investissement, écrits en slang, l'argot américain. Sa nudité obscène, son narcissisme symbolisé par sa posture sexuée, le tapis d'or sur lequel il repose et sa dépendance à l'argent font de *Mr Wall Street* une figure concentrée de vénalité, de démesure et de décadence. Mais, comme toujours dans ses oeuvres, Peter Saul délivre un message social et politique agrémenté d'une forte dose d'humour inspirée des bandes dessinées satyriques.