

CROISEMENTS ET BATTEMENTS

Un regard sur l'art adossé à l'exposition « Battements » à la Maison Salvan

Marion Viollet – octobre 2015

L'exposition est un univers parallèle, familier parce que tiré de notre monde, différent car il est passé par le prisme d'une subjectivité. L'analogie semble particulièrement convenir à l'exposition « Battements » à la Maison Salvan. Beaucoup d'éléments évoquent le quotidien : photographies, films peut-être déjà vus, salon, table de pingpong, vêtements. Mais chaque chose est en léger décalage, dans l'usage, dans la présentation.

Ces œuvres sont les propositions de cinq artistes récemment diplômés de l'École des Beaux-arts de Perpignan, qui va probablement fermer ses portes après deux cents ans d'existence. Les plasticiens issus de cette école n'ont pu demeurer indifférents à cette triste nouvelle, les confrontant aux réalités politique et budgétaire qui touchent aujourd'hui de nombreux domaines et corps de métiers. Ils ont ainsi vendu leurs compétences sur les sites d'annonces leboncoin et ebay, rubrique « ameublement » ou « art », accompagnant leur photographie de commentaires tels que « *De grandes compétences, peut même être utilisée comme étagère...* » ou encore « *Anaïs, 22 ans, Perpignan Bac ES, BTS Commerce International, Beaux arts Conceptrice de ronds-points, spécialisée dans les cadrans solaires.* ». Ils abordent leur actualité problématique avec autodérision, mais aussi en confirmant l'étroite relation entre vie et pratique artistique.

Pierre Akrich a fait partie de ce mouvement. Sa démarche est résolument politique. L'élément récurrent de sa pratique plastique est le monochrome.

Avant de désigner les toiles de couleur unie, "monochrome" fut un adjectif désignant les camaïeux ou les grisailles. Des peintres tels que Claude Monet s'en approchèrent en fondant les teintes et floutant les formes, pratique dont résultent des toiles effectivement proches de monochromes. Un mouvement plein d'humour né à la fin du XIXe siècle, les Arts Incohérents, s'amusa de ces résultats à travers une série de caricatures, monochromes de différentes couleurs aux titres tel que celui d'Alphonse Allais associé au blanc : *Première communion de jeunes filles chlorotiques par un temps de neige* (1883). Mais chez Monet comme chez Allais, le lien à la figuration demeure présent à travers le titre : anecdotique, il éloigne la proposition d'une œuvre purement abstraite.

Le premier monochrome reconnu comme tel est le [Carré noir](#) de Malevitch (1915), qui s'il ne parvient pas à abandonner la forme pour le recouvrement total de la toile par une seule couleur ¹, s'en approche beaucoup. Alexandre Rodtchenko, en 1921, couvrira – cette fois uniformément – trois toiles des couleurs primaires. Il déclame par ce geste politique [la mort d'une peinture](#) bourgeoise et classique, et l'avènement d'une nouvelle conception de la peinture ; Malevitch partagea cette dernière idée, espérant une peinture plus pure, d'une plus grande vérité. La présentation de son *Carré noir* (ou Quadrangle) dans une exposition de 1915 intitulée « [Dernière exposition futuriste de tableaux 0,10](#) » choqua le public : la toile était installée à l'angle de deux murs et en hauteur, acte jugé blasphématoire car à cette place, trônaient d'ordinaire les icônes dans les maisons russes.

1 Cette œuvre en présente deux, car le carré est entouré de marges blanches.

Par la suite nombreux seront les artistes à s'essayer à cette pratique du monochrome, Yves Klein, James Turrell, Pierre Soulages..., chacun développant un questionnement propre.

Ainsi, peindre un monochrome aujourd'hui signifie s'inscrire dans un héritage marqué dès son principe par une volonté de révolutionner le regard des contemporains. Pierre Akrich partage ce dessein, il interroge notamment le statut de l'artiste dans la société actuelle. Ainsi il propose à des communautés peu coutumières de l'art contemporain, de bénéficier de ses services en échange d'un objet de leur choix : lui recouvre de manière monochrome ce qu'ils lui donnent à peindre, par exemple la voiture sans permis d'un membre d'une communauté gitane proche de Perpignan. En échange, il obtiendra un coq de combat.

La reconnaissance de l'artiste se pose, lorsque sa pratique se développe en dehors des institutions dédiées à l'art. Quelle est en somme la place, la fonction, l'identité de l'artiste aujourd'hui, notamment pour les non-publics de l'art contemporain ?

A la Maison Salvan l'œuvre pose tout autant la question de ce que le spectateur, peut (ou ne peut) accepter comme entrant dans le champ de l'art. Pierre Akrich demande à une décoratrice d'intérieur de Toulouse de mettre en espace sept de ses monochromes, lui désignant une des salles d'exposition auquel elle attribuera l'identité d'un salon. Bien que chargée d'une part de conception, la décoratrice est prestataire de service, le créateur de l'œuvre demeurant le plasticien.

Cette attitude nous rappelle que dans les années 1960 -1970, des artistes déclarent développer un art conceptuel ; mais ils ne font finalement que confirmer une certitude de Léonard de Vinci : l'art est une « chose mentale ». Quelle que soit l'époque, l'artiste ne se contente pas de produire de belles images. Il satisfait certes souvent les attentes d'un mécène mais dépasse ce rôle : un nombre limité de chefs-d'œuvre a traversé le temps en faisant fi des goûts et des modes, tissant une relation particulière avec le spectateur ; reflétant des caractères primordiaux de l'humain peut-être ?

Des œuvres actuelles questionneront, il faut le souhaiter, les spectateurs des prochains siècles, comme aujourd'hui encore nous nous interrogeons sur le sens des *Ménines* de Velasquez ou sur les détails des œuvres de Jérôme Bosch ; quelques chefs-d'œuvre disparus, dont nous ne possédons que des descriptions ou copies, ont également survécu à leur matérialité, confirmant que l'art est depuis toujours une chose mentale.

Et ce, même quand il nécessite de l'artiste qu'il mette les mains dans la poussière de plâtre. Stephan Ricci, qui dix années durant a exercé le métier d'architecte, en réexploite aujourd'hui les matériaux. Il développe un lien avec l'espace qui l'accueille : à la Maison Salvan, il a dépouillé un des murs de sa cimaise en Placoplatre, construisant avec la paroi une table de pingpong. Dessus, une raquette et une balle invitent à être manipulés. Derrière, le mur en pierre crue est mis à nu, tout comme les rails ayant servi à fixer le Placoplatre ².

Si Pierre Akrich a transformé un premier espace en salon, Stephan Ricci métamorphose cette salle d'exposition en une salle de jeu. Chacun s'est réapproprié l'ancienne maison, rappelant son passé domestique. Les deux plasticiens développent une démarche conceptuelle ; bien que Stephan Ricci participe encore à la construction matérielle de l'œuvre, celle-ci pourrait être réalisée par un plaquiste suivant ses consignes (par exemple : telle surface de Placoplatre, située dans un espace

² En cela Stephan Ricci est très proche des artistes développant une réflexion sur la nature même de l'espace d'exposition. Voir texte précédent : *L'endroit du décor*, juin 2015

d'une superficie donnée, permet d'accueillir tel ou tel autre volume sculptural). S'il décide par la suite de déléguer la réalisation de l'œuvre, il s'inscrita pleinement dans l'héritage d'un artiste conceptuel tel que Sol LeWitt, qui laissa de nombreuses consignes pour réaliser ses wallpaintings, désignant par exemple la technique et les outils à utiliser, et les figures géométriques à représenter. Que ces fresques murales soient ou non matérialisées, l'œuvre existe.

De tels positionnements sont fréquents depuis les années 1960, mais leur lecture demeure problématique pour une part importante du public qui associe régulièrement la réalisation matérielle de l'œuvre au seul artiste. La présence des cartes de visite de la décoratrice dans l'œuvre de Pierre Akrich sème davantage le trouble : est-ce une signature ? Quelle est sa réelle place dans la conception de l'œuvre ? Pourtant, son nom n'est précisé que sur cette carte, alors que le nom de l'artiste est présent sur tous les documents de communication de la Maison Salvan...

Cette proposition ambiguë pose la question de la signature : avant le XVe siècle, il était rare que les artistes signent leurs œuvres³. Le geste acquiert de l'importance à l'époque où leurs toiles réalisées hors commande commencent à intéresser une classe aisée qui choisit d'acheter une œuvre pour son intérieur, ouvrant ainsi un marché de l'art. La signature traduit l'authenticité de l'œuvre ; elle dit sa valeur. Elle dit aussi la présence de l'artiste à l'intérieur même de l'œuvre. Jan Van Eyck, Sandro Botticelli ou encore Diego Velasquez se représenteront d'ailleurs sur la toile, traduisant l'importance de leur rôle, à la fois témoins de scènes fondamentales et passeurs pour le public.

La reconnaissance de l'artiste s'est donc établie dans la durée, mais les artistes en ont été acteurs, confirmant qu'ils n'étaient pas de simples exécutants mais avant tout des créateurs.

Mais les plasticiens contemporains ne signent pas toujours clairement leurs œuvres et confirment l'ambiguïté en citant d'autres œuvres, d'autres artistes. C'est le cas de Loïk Hassenforder ; à partir d'extraits de films de Michelangelo Antonioni, il met en image l'un des nombreux scénarii que le maître du cinéma italien n'a jamais tournés, *Stanotte Hanno Sparato (La nuit dernière, ils ont tiré)* ; ce document daté de 1949 a manifestement été censuré, désigné comme « non recommandé ». Loïk Hassenforder choisit des extraits de plusieurs des œuvres d'Antonioni, pour donner corps à son texte. Le montage du plasticien, qui assume ses coupures et ne cherche pas à lisser la fiction, met en relief le vocabulaire d'Antonioni, ses prises de vues récurrentes, le choix des décors et des personnages. Ses thématiques également, telle que la difficulté que les êtres peuvent avoir à communiquer, sujet toujours d'actualité.

Comme le cinéma inspire les plasticiens, les réalisateurs évoquent des œuvres plastiques de manière souvent subtiles, à l'instar d'Antonioni lorsqu'il fait référence aux peintures de Giorgio De Chirico. Gustav Deutsch, réalisateur autrichien à mi-chemin entre cinéma et arts plastiques et anciennement architecte, consacre un film à l'œuvre de Edward Hopper. Il met en scène dans [*Shirley, Visions of reality*](#), treize tableaux de l'artiste, perçus comme des instantanés de récits.

Il les relie par une fiction, dans des décors et des lumières directement inspirés par le peintre. L'image n'est pas retouchée; tout, y compris les meubles ou les vêtements, a été créé pour évoquer les tableaux. Shirley, actrice et espionne, en est l'héroïne, fondant en un personnage unique

³ A ce sujet : Marie-José Mondzain-Baudinet, *Art (L'art et son objet) - La signature des œuvres d'art*, Encyclopædia Universalis [en ligne], consulté le 11 octobre 2015

les différentes femmes des œuvres de Hopper. Le film se déroule sur trente-quatre ans de sa vie, chaque action se déroulant l'année où chaque toile a été peinte. Gustav Deutsch, par ce travail plastique, redonne un relief et une profondeur à ces œuvres trop souvent résumées à de belles cartes postales. La tendance au hors-champ d'Hopper est rendue plus palpable, à travers la solitude et la mélancolie des personnages attirés par l'invisible.

Utilisant un vocabulaire radicalement différent, Aïcha Hamu consacre quant à elle une [installation](#) à un vieux western : de temps à autre, entrecoupant la projection d'une image noire, apparaissent quelques lignes. Ce sont en fait les cartons d'un film muet de 1917, *Bucking Broadway* de John Ford (*A l'assaut du boulevard* en français). En ne conservant que ces fragments de récit, Aïcha Hamu fait référence à l'histoire de la pellicule de ce film, qui a failli disparaître. Déposé au Centre National de la Cinématographie (CNC) sous un titre erroné en 1970, il n'a été identifié qu'en 2002 comme une œuvre perdue de John Ford. Très endommagée, cette copie unique a subi une longue restauration numérique (correction des rayures, stabilité des images ...) ; il est paradoxal qu'Aïcha Hamu se réfère à cette œuvre à travers les cartons, qui sont souvent les images les plus fragiles des pellicules de films anciens. Comme d'autres chefs-d'œuvre disparus ou jamais réalisés, *Bucking Broadway* a fait parler de lui malgré une disparition de plusieurs décennies, Aïcha Hamu rappelant que l'intérêt de ces créations fantômes ne réside pas uniquement dans leur matérialité.

Pour les plasticiens dont le travail est en construction, créer à partir de l'œuvre d'un maître permet également d'étudier la manière dont il construit l'image, développe son propos... et d'en apprendre autant qu'ils nous en apprennent. Ils confirment également leur propre vocabulaire à travers ces hommages à des artistes qu'ils admirent.

Il arrive également que ce soient les étals des vide-greniers et les archives de familles, qui inspirent les artistes. Les photographies d'anonymes sont une des matières premières du travail d'Ingrid Labbedda, qui en rassemblant les photographies d'autres, tente de construire ses propres souvenirs d'un passé familial gardé secret. Elle expose à la Maison Salvan un diaporama de négatifs de photographies amateurs fantomatiques – quand ils n'ont pas été effacés par l'usure –, comme peuvent l'être des souvenirs diffus.

Cette œuvre dégage une certaine mélancolie, qui peut caractériser les documents amateurs. S'il fait revivre une mémoire collective et non particulière, c'est également cette qualité qui intéresse le cinéaste Jean-Gabriel Périot dans [Nijuman no borei \(200 000 fantômes\)](#). Il s'agit d'un diaporama de photographies oscillant entre création cinématographique (notamment en raison de l'accompagnement musical du groupe Current 93), plasticienne et documentaire.

Tel un archiviste, Jean-Gabriel Périot a rassemblé de multiples images de 1914 à 2006, enregistrées avant et après la nuit du 6 août 1945, date du largage de la bombe atomique sur Hiroshima. Le point récurrent et central de chaque photographie est le Dôme de Genbaku (ou A-Bomb Dome), de sa construction à son état actuel. La bombe atomique est tombée tout près du bâtiment sans pourtant le détruire entièrement. Il est aujourd'hui un lieu de recueillement pour de nombreux habitants.

Les images d'anonymes composent une histoire collective en évoquant le drame, puis la reconstruction ; la présence fantomatique du dôme rend plus palpable l'ampleur de la catastrophe. Cette suite d'images pudiques touche car l'histoire des disparus est connue de tous et pourtant

invisageable. Chaque photographie suggère le regard d'un des habitants qui a pu vivre le bombardement, périr, survivre, hériter de cette histoire.

Manipulant des mémoires moins lourdes, documentation Céline Duval est peut-être la plasticienne incarnant le mieux cette figure de l'archiviste. Depuis 1998, elle constitue un fonds photographique constitué d'images amateurs ou issues des médias, de cartes postales, de photographies personnelles... Elle puise dans cette immense réserve et s'adonne à sa relecture ; les images sont organisées selon des thématiques, des analogies formelles, des narrations, éditées dans des ouvrages, livrets, et faisant l'objet d'expositions ou encore de vidéos. Comme les archivistes, documentation Céline Duval les classe, selon des critères personnels.

Cet exercice lui permet de révéler des récurrences (les poses sur les photos de famille par exemple), stéréotypes qui régissent l'enregistrement d'une scène, auxquels le photographe amateur est soumis de manière souvent inconsciente. Les médias peuvent influencer ces mises en scène artificielles. Dans le film [Les Allumeuses](#), une main s'empare d'images de magazines, les froisse hors-champ et les jette au feu l'une après l'autre, comme en témoigne la bande-son. Évitant toute dimension spectaculaire, la vidéo traduit la lassitude de voir des thèmes sans cesse abordés de la même manière par les médias : la gourmande, le modèle brandissant un appareil photo, un micro, les villas de rêve, etc. Au fur et à mesure de la disparition de la pile, se dessine le cliché usé par les magazines.

Les récurrences dans la manière de photographier, traduisent la manière dont notre regard est influencé par toutes les images qu'il absorbe, au fil des modes, des époques, de la culture. Les réseaux sociaux soulignent bien l'ampleur du phénomène de mode au sein de l'image amateur (selfie, legsie, selfie avec son chien, durant des obsèques, cadré sur les cheveux,...).

Le document amateur est souvent porteur d'émotion⁴ ; il évacue la question de la technique ou de la belle image et se concentre sur le souvenir, la nostalgie suscitée par ce qui a été. Chez Ingrid Labbedda, "ça n'a jamais vraiment été" sous cette forme, ces souvenirs ne lui appartiennent pas vraiment et leur rapport à son histoire personnelle n'est que fictionnel, rêvé. La plasticienne réalise un photomontage temporel de ce qu'aurait pu être son passé, le recompose à sa manière. Cette œuvre possède une dimension émotionnelle en raison de sa relation étroite avec les racines de l'artiste.

Les vêtements de Katia Raynal évoquent cette même intimité mystérieuse, à travers les traces d'un quotidien qui nous est familier, y insufflant une part de mystère, d'inachevé, comme la série de lettres ou de correspondance fictive à l'état de notes éparses. Des histoires de vie qui peuvent nous parler, certaines plus que d'autres ; des amorces de récit que l'on peut continuer, achever, rêver.

La lecture des œuvres, notamment lorsqu'elles n'ont pas encore été théorisées, est ouverte et permet de développer de nombreuses pistes de lecture. Les propositions de jeunes artistes nous invitent à interroger leur héritage : cinéma, arts plastiques, histoire des expositions ou de l'image...

⁴ C'est sans doute moins le cas aujourd'hui, car nous pouvons prendre des photographies plus rapidement que jamais, sans nécessairement les imprimer.

Le flux et de renouvellement permanent de l'information caractérisent notre époque, pourtant des repères issus du passé émergent régulièrement. Cet ancrage est essentiel et particulièrement présent dans l'exposition « Battements » ; il souligne que l'on ne construit jamais à partir de rien, que la citation, la référence ou l'intérêt porté au passé permettent de développer un langage personnel, et de construire une œuvre sur des bases solides.