

A l'orée

Un regard sur l'art adossé à l'exposition « L'écoulement du paysage »
Maison Salvan, 12-2015, M. Viollet

Les œuvres de l'exposition « L'écoulement du paysage », se rassemblent autour d'un mot : le paradoxe. Toutes manient habilement une endurance du corps et de l'esprit; et néanmoins la dimension déceptive est dans bien des cas présente.

Ce terme, "déceptif", est régulièrement utilisé dans l'art contemporain : c'est un néologisme issu de l'anglais *deceptive*. On le sollicite pour désigner une œuvre qui ne satisfait pas immédiatement nos attentes : l'œuvre déceptive provoque la déception sans pour autant être décevante.

On peut ne voir des très sombres dessins de [Dove Allouche](#) (*Melanophila II*, 2003-2008) que des monochromes noirs sur fond blanc, et les juger décevants car déjà vus depuis [Kasimir Malevitch](#); ou encore depuis [Allan McCollum](#) qui entre 1982 et 1984 remplace un tableau premier par ses substituts, moulages en plâtre, fabriqués industriellement, d'une seule pièce. Les [Plaster Surrogates](#) reprennent les signes traditionnels de la peinture, avec leur marie-louise et leur cadre dont les couleurs et les dimensions peuvent varier. Le sujet lui, demeure un monochrome noir. *Surrogate*, signifie substitut. McCollum considère que, dans la société, au quotidien, la peinture n'est qu'un signe auquel on ne porte plus grand intérêt pour lui-même, pour ce qu'il représente : il appartient au décor, demeure en toile de fond, remplaçable; peu importe son sujet, il suffit que le regard contemporain le reconnaisse comme peinture.

Ce propos est ancré dans le contexte de production de l'œuvre. Mais si effectivement, les monochromes noirs en série ont déjà été vus par le passé, Dove Allouche ne produit pas ce type d'image : limiter *Melanophila II* à cet aspect premier est une erreur.

La série "[Etude-gestes](#)" (2013) de [Marie Reinert](#), possède également une dimension déceptive. L'artiste est coutumière des résidences de longues durée en entreprise, dans des milieux parfois peu confortables. Elle réalise des films sur des ouvriers qui semblent enfermés dans leur geste, privés d'échappatoire. Les quais, les banques, les navires de marchandises y paraissent répondre à des règles propres, parfois abstraites. Elle s'immerge dans ces mondes dont elle analyse les gestes. Il existe des points communs entre la série de dessins présentés à la Maison Salvan et les vidéos réalisées en résidence : le principe du geste en boucle, notamment. L'artiste ici, se limite spatialement à son atelier. Il n'est pas non plus question de filmer ou d'enregistrer d'autres personnes en action, elle produit elle-même cette action. Elle a conçu un outil avec lequel elle réalise des sortes de disques en multipliant les cercles au crayons graphites 7B. C'est une série très répétitive, pourtant chaque dessin est différent, des accidents venant irrégulièrement, ponctuer les lignes. Ce sont les traces de l'humain derrière l'outil, qui n'a pas la même constance qu'une machine.

Marie Reinert a réalisé, en collaboration avec le plasticien Guillaume Stagnaro, un autre type de machine : muni d'un crayon, le mécanisme de "[Avancer-reculer-tracer](#)" (2010) se déplace latéralement sur un rail, réalisant en aller-retour des tracés sur le mur du lieu d'exposition. Jean Tinguely a été le premier à exposer des machines à dessiner ou à peindre, regroupées sous le nom de "[Méta-Matics](#)", dès 1955. Les dessins sont tous différents selon la technique (encre, crayon, stylo...) et suivant le temps d'exécution de la machine; aucun ne peut être raté. Ces machines sont un pied de nez à l'expressionnisme abstrait dont [Jackson Pollock](#) est l'une des figures les plus célèbres. Dans ce mouvement de l'après Seconde Guerre Mondiale, le geste, la couleur et la matière retranscrivent des sensations, des troubles propres à l'artiste, laissant une grande part au hasard. Avec Jean Tinguely, ce geste de l'artiste est désacralisé. " J'ai fait des machines à dessiner qui étaient uniquement là pour ennuyer les peintres abstraits expressionnistes, c'est-à-dire les

tachistes, qui eux, faisaient que ça, faisaient que ça, faisaient que ça" déclare Tinguely¹.

Le contexte de création de ces machines est souvent relégué au second plan, pourtant il en explique la genèse. De même, la machine de Marie Reinert et Guillaume Stagnaro possède une sens en lien avec son époque: les lignes se succédant et se juxtaposant, correspondent au décompte journalier des visiteurs entrant dans la salle. C'est une boucle (figurée), comme dans la série "Etude-gestes", mais aussi une matérialisation de cette absurde exigence de chiffres : elle pose la question des demandes politiques en matière d'augmentation de la fréquentation. Peut-être, est-ce même plus largement, une certaine politique de l'immédiateté, de l'événementiel, qui se dégage de cette œuvre.

Le geste répétitif de Marie Reinert, exécuté à l'aide d'une machine mais laissant percevoir les traces de l'humain qui la dirige est confronté à la proposition de [Julien Nicolas](#), qui investit deux des murs, et le plafond de la première salle, à la Maison Salvan. L'artiste revient au geste premier du dessin, l'apposition d'une ligne sur un plan, par l'intermédiaire d'un outil. La ligne qu'il trace suit le bord d'un espace, d'un mur, ou d'un trottoir par exemple. Une seconde ligne suit la première, suivie d'autres lignes qui remplissent finalement la surface: à la différence des lignes de la machine, celle de Julien Nicolas laissent voir des irrégularités que le plasticien ne cherche pas à gommer: elles témoignent à la fois des caractéristiques des lieux dans lesquels se déploient ses lignes (espace urbain, sol, mur, cimaise...) et de ses propres limites à tracer un trait parfaitement droit. L'exercice est particulièrement complexe dans l'espace asymétrique, qu'il occupe à la Maison Salvan.

Le plasticien s'intéresse au lieu dans lequel il intervient, pour sa fonction, ses qualités plastiques ou architecturales; il révèle ses caractéristiques et, quand il travaille dans les lieux publics, propose des signes inédits et mystérieux dans un espace très réglementé et peuplé de panneaux, de motifs, de slogans. Chaque œuvre, lui permet d'expérimenter un geste et de se fixer un objectif performatif, par la confrontation de son corps à l'espace.

Comme lui, Marianne Mispelaëre, si elle ne se concentre pas sur la dimension architecturale du lieu qu'elle investit, effectue un geste jusqu'à épuisement, dans une dimension performative. Pour "[Action performative n°05](#)" (2015), elle répète une ligne au carbone sur le mur d'une galerie. L'action ne se déroule pas en public, elle est performative car elle contient une dimension de dépassement des limites. L'exercice est hypnotique car répétitif, il ne prend fin que lorsque l'artiste est trop fatiguée pour poursuivre et que ses bras peinent à exécuter le même geste, peut-être parce que sa concentration baisse, que le lieu d'exposition ferme, peut être aussi parce qu'elle n'a plus la matière nécessaire à continuer. Ainsi chaque résultat diffère selon le lieu et le moment de l'action.

Parmi ses références, Marianne Mispelaëre cite la démarche de [Roman Opalka](#), artiste français d'origine polonaise. Son œuvre exclusive depuis 1965 fut d'égrener des nombres sur des toiles de format identique, de 1 à 5 607 249. C'est le nombre qu'il atteint à sa mort, en 2011. A chaque nouvelle toile, il ajoute progressivement un peu de noir dans ses fonds blanc, et un peu de blanc dans la peinture noir avec laquelle il dessine les chiffres, se dirigeant lentement vers une peinture gris sur gris. Accompagnant chaque toile, un portrait de l'artiste, toujours de face, sans expression, vieillissant (se dirigeant vers le blanc sur blanc), donne corps à une implacable et troublante vanité.

Cette œuvre, projet insensé devenu essentiel pour l'histoire de l'art, prend tout son sens face à une exposition centrée sur la question des temps et de l'épuisement symbolique du geste.

¹ *Le rêve de Jean, une histoire du cyclope de Jean Tinguely*, Réalisation Louise Faure et Anne Julien, Quatre à Quatre films, 2005.

Ces démarches parlent de l'humain et de ses limites, plus ou moins extrêmes; elles signifient qu'il n'est pas une machine et pourtant, s'inspirent de son fonctionnement répétitif, de son automatisme.

Sur le pourquoi de l'effort à une époque de confort

Dove Allouche réalise en quarante minutes environ, cent quarante-neuf photographies d'une forêt d'eucalyptus portugaise qui vient d'être ravagée par un incendie. Accompagnés des pompiers, il n'opère pas vraiment de choix dans les prises de vue car il doit se hâter. En revanche, le temps de l'œuvre s'étend considérablement lorsqu'il passe à la seconde phase de la réalisation : durant cinq ans, il va redessiner cent quarante des photographies. On peut imaginer le temps passé en atelier, le geste attentif, d'une précision presque mécanique, ne s'accordant pas droit à l'erreur. Lorsqu'il ne travaille pas sur la série durant un mois, ces pauses sont reproduites par la scénographie, qui ménagent des vides entre deux dessins.

De nombreux aspects de l'élaboration de cette série sont calculés, même si les chiffres ne sont pas aussi précis que ceux de Marie Reinert. En effet, le temps de réalisation de chaque disque de sa série "Etude-gestes" est chronométré, et donne son titre au dessin correspondant (Ex. : 4:54:54, 6:29:58,...). Le travail est minuté, comme on calculerait et comparerait l'efficacité variable des ouvriers sur une même tâche. De ce fait le motif du disque, composé de différents sillons, apparaît comme un enregistrement du temps passé à les dessiner. Les disques documentent peu à peu l'évolution de l'artiste sur l'exécution du motif répétitif.

Dess(e)in

Alors même qu'ils disposent d'une infinité de moyens facilitant leurs gestes - quotidiens ou artistiques-, les plasticiens de l'exposition se confrontent à des tâches contraignantes, pour des résultats allant à l'encontre du spectaculaire, dévoilant leur faille ou exigeant de leur part une concentration inhabituelle. Ils sollicitent tous le dessin, une technique bien particulière dans l'histoire de l'art.

Le dessin apparaît comme un pont entre les techniques traditionnelles et celles de l'art contemporain. L'Homme dessine depuis des millénaires. Les outils sont immédiats, expérimentés dès l'enfance. Le résultat est instantané. Le dessin peut s'effacer ou se colorer, être net ou flou, laisser trace de ses repentirs...

C'est pour nombre de ces raisons qu'il est le premier geste des grands maîtres avant qu'ils n'apposent la peinture: pour qualifier les dessins qui précèdent ses œuvres peintes, Léonard de Vinci parle de *componimento inculto*. Les traductions de cette expression varient selon les auteurs, "composition instinctive" étant peut-être la plus fidèle à sa pensée. Il s'agit pour l'artiste de laisser l'instinct guider la main; de cette méthode nouvelle superposant lignes et idées, l'essentiel se dégage. Il est possible que les visages du [Panthéonique](#) de Jürgen Schilling naissent de cette première composition informe. Le dessin, initialement lié au dessein, contient la notion de projet. Or, chaque œuvre de l'exposition semble liée à la question du projet, qu'il englobe l'œuvre globale de l'artiste ou concerne une de ses propositions autonomes. Le dessein de Jürgen Schilling est de poursuivre la série *Panthéonique* sans envisager de fin. C'est le projet de toute une vie, comme a pu l'être l'œuvre de Roman Opalka. De même, celle de Jürgen Schilling lui est à ce point intimement liée qu'elle contient également sa fin, la mort de l'artiste.

Jürgen Schilling parle pour désigner cette série de "paysage physiologique" et non d'une galerie des portraits : un paysage des physiologies caractéristiques d'une époque et d'une mémoire définies, celles de l'artiste. Il a réalisé des dizaines de dessins dont est extrait un échantillon conséquent pour "L'écoulement du paysage". Moins que les modèles potentiels des dessins, la

cohésion d'ensemble l'emporte.

Avant de dessiner ces visages, Jürgen Schilling a effectué, des années durant, un travail d'archivage conséquent : il accumule des images de différentes sources représentant des individus dont les traits l'intéressent. Il travaille depuis quelques années d'après ces photographies longuement observées, sans pour autant les recopier au moment de la création.

La question de la copie d'un sujet est intéressante dans son œuvre : sa pratique est principalement tournée vers le paysage. Conscient qu'il ne pouvait réaliser une représentation satisfaisante de la nature, Jürgen Schilling décida de lui faire écho en repensant les gestes et les matières classiques du peintres. Et les gestes qu'il choisit d'effectuer sont ceux d'une nature en mouvement, érosion de l'eau, immuabilité, force des pierres, déformations dues au souffle du vent... Il s'applique à reproduire dans ses dessins des mouvements de ce type, utilisant des matériaux naturels (pierre broyée, végétaux, argile...) ; il use parfois le papier, plus ou moins en profondeur: il ne reproduit pas la nature mais l'évoque dans son flux, ses strates.

De manière assez proche, les visages émergent d'un magma initial de matières telles que la pierre, l'argile, le graphite, la suie. La gomme précise ensuite les contours d'un visage plus ou moins identifiable, comme un sculpteur dégrossit et affine progressivement la forme. On ne peut effectivement pas parler de portraits car la ressemblance est parfois ténue, des visages se superposent dans la mémoire de l'artiste et dans son geste; il cesse de dessiner quand l'image le satisfait et non quand il est convaincu que l'on reconnaîtra un modèle supposé. Parmi ses sources des individus de tous bords, artistes, politiciens, anonymes, philosophes d'un autre temps ou pharaons, meurtriers... qui ont marqué l'Histoire de manière positive ou négative, ou sont demeurés dans l'ombre, sauvés de l'oubli par quelque photographie documentaire. Jürgen Schilling nous place dans une situation assez peu confortable : sous l'un ou l'autre des portraits peuvent se masquer les traits d'un meurtrier, d'un criminel de guerre, bien qu'il ne soit totalement incarné dans le dessin. Un trouble demeure, notamment dû au fait que l'artiste travaille à partir d'une source photographique, document réel et existant.

Le travail d'après photographie est un point commun avec Dove Allouche, qui dans nombre de ses œuvres utilise cette ressource. La question du « Comment c'est fait? » est récurrente chez Dove Allouche, notamment car il utilise parfois des procédés photographiques oubliés tels que l'ambrotype (1854), l'héliogravure (1878), ou encore le physautotype (1832). Dove Allouche rejoue ces premières recherches en expérimentant ces vieux procédés, et en tentant également de réaliser ses propres premières images, quelles que soient les difficultés que pose la technique. Il y a toujours dans ses images du visible et de l'invisible, des éléments restés dans l'ombre ou surexposés, du négatif et du positif.

Dove Allouche pratique également le dessin, notamment d'après ces techniques anciennes. La question du temps est essentielle dans son travail. L'histoire - la grande ou le fait divers- entre en lien avec l'histoire de l'image photographique, des temps de prise de vue variables, de plus en plus rapides, ceux d'exécution des dessins, le temps du projet artistique aussi. Cette question est au centre de *Melanophila II*, qu'on ne peut qualifier de série car les cent quarante dessins sont indissociables. Les images évoquent le temps symbolique de la régénérescence de la forêt qui durant les cinq années de dessin, renaît de ses cendres. Le titre fait référence à un insecte qui détecte les incendies et dépose ses larves dans le bois brûlé, pour qu'elles s'en nourrissent : cette mort donne vie.

Ces dessins sombres à la mine de plomb et à l'encre évoquent des reproductions de négatifs, bien que les photos initiales soient probablement numériques et donc dénuées de négatifs. Cette référence laisse à penser qu'une version en positif existe, et que cette version est la renaissance de la forêt. Dans cette œuvre, le travail du regard que doit effectuer le spectateur, est proportionnellement inverse au temps, de consommation des images dont nous sommes

aujourd'hui bénéficiaires ou victimes. De même, si l'on doit en général prendre du recul pour distinguer l'image qui disparaît sous les pixels ou devient informe quand on s'approche, il faut ici s'avancer, mais l'on ne comprendra pas pour autant la technique utilisée par l'artiste. De plus, ces images ne sont pas reproductibles, ni même photographiables...

Aussi virtuoses soient-ils, ces dessins se méritent, nécessitent un effort : il faut accepter la part de frustration qu'ils comportent. Malgré la virtuosité de l'artiste et la qualité plastique de chaque image, beaucoup passent à côté de l'œuvre car ils n'effectuent pas cet effort.

Reproduire fidèlement une photographie n'est ainsi jamais un acte anodin. Cette pratique se développe à l'extrême dès les années 1960/70 avec les artistes hyperréalistes. [Franz Gertsch](#) est l'un des acteurs de ce mouvement. L'artiste suisse a réalisé beaucoup de portraits mais s'intéresse également à la peinture de paysages d'après photographie. Il est légitime de se demander ce qu'apporte à l'art actuel la représentation d'une forêt par exemple (cf. [Spring](#), 2011).

L'émergence de la photographie n'est probablement pas sans rapport avec le désir des peintres d'expérimenter de nouveaux types de représentation, dès la fin du XXe siècle. Et à la fin des années 1960, alors que la photographie devient progressivement un médium reconnu de l'art contemporain, elle est également à l'origine d'une nouvelle manière de peindre. Les artistes pratiquant la peinture hyperréaliste ont mis en avant, en lissant leur touche et en effaçant toute subjectivité, le fait qu'une peinture d'après photographie ressemble à une photographie, non pas au réel.

La photographie représente la réalité selon un cadrage et un rendu des couleurs qui lui sont propres; elle fixe les lumières, fige les mouvements. Cette spécificité est présente dans la peinture de Franz Gertsch qui ressemble à un point tel à une photographie, que l'on n'imagine pas qu'il puisse s'agir d'une peinture avant de l'apprendre. Une peinture de paysage n'a, auparavant, probablement jamais provoqué un tel doute.

[René Wirths](#) naît quant à lui aux prémises de l'hyperréalisme, mais reproduit avec une même distance froide et une virtuosité équivalente des "portraits d'objets" frontaux, cliniques, sur fond blanc. Mais le choix de ces objets n'est pas anodin et dévoile peut-être une certaine nostalgie chez l'artiste allemand: il peint des K7 audio, vieille machine Singer, Solex... parmi des éléments intemporels comme une pomme, un crâne ou un pain. Mais pas ni ordinateur, ni Iphone, à moins qu'il ne les expose pas. Réalisés aujourd'hui, un vieil appareil photo ([Kamera](#), 2012) ou un véhicule ancien contiennent une dimension de vanité car ils parlent d'un progrès devenu une relique plus ou moins vintage. Une roue de vélo, ne peut non plus servir de modèle sans que soit évoqué le [ready-made](#) de Marcel Duchamp. Quant au disque ([Single](#), 2012) oublié, chiné puis aujourd'hui réutilisé à part entière dans l'industrie de la musique, il revêt un sens particulier car son histoire fait écho à sa forme circulaire.

La question du cycle est présente dans la série de Marie Reinert bien sûre, et s'avère récurrente dans l'art contemporain: entre autres exemples, [Mona Hatoum](#), artiste d'origine libano-palestinienne, parvient à l'aide de moyens simples et pauvres à traduire la violence de situations politiques complexes. [+ and -](#) (1994) est constituée d'un bras rotatif qui trace dans le sable des sillons, avant d'aussitôt les effacer lorsque la deuxième partie du bras passe en les lissant. Le sens de cette pièce s'éclaire si l'on prend en compte son histoire personnelle, confrontée aux rivalités politiques et à l'impossible paix dans la partie du monde dont elle est originaire. Mais la symbolique plus universelle encore du temps qui passe, du cycle, de l'oubli de l'histoire passée et des erreurs qui se répètent semblent aussi contenus dans cette œuvre.

Cette question du temps questionne l'homme depuis toujours, quelque que soit sa culture. Le cercle l'exprime probablement mieux que tout autre symbole, le cercle concentrique notamment. [Around time](#) (2011) de [Jean-Luc Vilmouth](#), semble un écho sensé pour chacune des œuvres de

l'exposition «L'écoulement du paysage ». Une horloge est entourée de cercles concentriques soigneusement tracés sur le mur d'exposition. Le cercle, le temps qui s'étend, le geste mécanique, la marque vacillante de celui qui tient le crayon, la persévérance... Car l'œuvre se construit et s'écoule dans le temps, celui de la création, de la mise en forme parfois éphémère, celui de la rencontre avec ses regardeurs présents et à venir.

Le titre de l'exposition « L'écoulement du paysage », invite en lui-même à dépasser les bornes qui initialement, limitaient le canton, *le pagus*, cette racine du mot paysage. Et d'ailleurs, ce mot, *pagus*, vient d'un verbe, *pangere*, qui signifie aussi ensemençer...

Un paysage qui s'écoule ne disparaît pas, il change de forme, s'altère, se métamorphose, donne naissance à autre chose. Ce qui change ici, c'est à la fois l'idée préconçue que l'on se fait d'une représentation du paysage, et le temps figé dans lequel on l'installe: c'est un paysage destiné à se poursuivre, à se déployer au fil du temps. Les paysages dont il est question à la Maison Salvan sont mouvants, fluides, ce sont des paysages temporels et temporaires, le temps est leur bornage: qu'il soit celui de l'exposition, de l'aboutissement ou de l'abandon du projet, de la vie de l'artiste.