

musée soulages
RODEZ



TANT DE TEMPS!

50 ARTISTES CONTEMPORAINS AU MUSÉE SOULAGES

PRÉSENTATION DE L'EXPOSITION

Du 3 décembre 2016 au 30 avril 2017

Service Educatif

SOMMAIRE

POUR UNE POETIQUE DU TEMPS ! par Aurore Méchain , commissaire de l'exposition.....	3
1. L'HISTOIRE EN MARCHÉ : L'ARTISTE TÉMOIGNE.....	4
2. REVISITER L'HISTOIRE DE L'ART	5
3. MÉTAMORPHOSES.....	6
4. MÉMOIRES : ENREGISTRER, INVENTORIER, DOCUMENTER	8
5. LE TEMPS SUSPENDU	9
6. LE TEMPS POÉTIQUE	11

POUR UNE POETIQUE DU TEMPS !

Aurore MÉCHAIN attachée de conservation du patrimoine, directrice adjointe du musée Soulages

Qu'est-ce qu'en effet que le temps ? Qui serait capable de l'expliquer facilement et brièvement ? Qui peut le concevoir, même en pensée assez nettement pour exprimer par des mots l'idée qu'il s'en fait ? Est-il cependant notion plus familière et plus connue dont nous usions en parlant ? Quand nous en parlons, nous comprenons sans doute ce que nous en disons ; nous comprenons aussi si nous entendons un autre en parler. Qu'est-ce donc que le temps ? Si personne ne me le demande, je le sais ; mais si on me le demande et que je veuille l'expliquer, je ne le sais plus¹. Saint Augustin

Ces quelques mots extraits des Confessions de saint Augustin nous disent combien la notion de temps s'avère complexe dès lors que l'on tente de l'explicitier. Qu'est-ce qu'en effet que le temps ? À la fois familier et énigmatique, il fait partie de nos vies. « Une fois que je suis né, le temps fuse en moi² » note Merleau-Ponty. Et pourtant que savons-nous de lui ? Dès lors que nous devons le définir, nous butons sur des questions existentielles. Nous avons conscience de son écoulement – car dans cet écoulement, il nous prend avec lui – et pourtant il existe également en dehors de nous. Nous lui sommes liés, mais ne pouvons ni le toucher, ni le maîtriser. Intangible, il imprime pourtant sur nos corps, nos visages, les marques de son passage.

Quotidiennement, de multiples expériences nous permettent de valider son existence : la course des nuages, les transformations de la nature, de nos corps sont autant de signes de son activité. Et pourtant aucune approche, si raisonnée et logique soit-elle ne peut en venir à bout. Car le temps est multiple. C'est une notion prismatique, dont toute nouvelle expérience n'est qu'une facette. Le temps est en toutes choses et en tous lieux ; il est immanent.

Notre champ lexical est riche de mots divers – parfois contradictoires – qui tentent de le circonvenir : instant, moment, durée, passé, présent, futur, aujourd'hui, demain, hier, âge, époque, période, ancienneté, contemporanéité, saison, cycle, calendrier, siècle, seconde, minute, heure, journée, mois, année, siècle, millénaire, ère, éternité... et leur grand corollaire : l'Histoire.

Depuis l'Antiquité, l'Homme n'a jamais cessé de questionner cette temporalité avec laquelle il est en prise et qui tour à tour s'impose ou se dérobe. Le temps, mais également les notions qui lui sont connexes : la vitesse, l'immédiateté, la transformation, ont offert aux philosophes, aux écrivains et aux artistes un terrain d'expérimentation incroyable ; chaque époque déclinant ces sujets à l'aune de ses propres croyances, interrogations et problématiques. Notre époque con-

temporaire, devenue incontestablement celle de la vitesse, a fortement réactivé cette question. Les bouleversements technologiques pléthoriques et l'essor sans cesse plus rapide des technologies de l'information, mais aussi de la communication ont modifié notre perception du temps. « Nos émotions sont [ainsi] devenues synchronisées », pour reprendre les mots du philosophe Paul Virilio, théoricien depuis 1977 de « l'accélération du monde. »

Cette « plasticité » du temps a poussé les artistes contemporains, observateurs assidus de notre société à s'emparer de cette thématique comme sujet de création. Autour d'un sujet volontairement large, cette exposition propose de découvrir une sorte d'état de la création depuis l'après-seconde-guerre mondiale. Le champ de recherche est immense bien-sûr. Loin de la tentation dogmatique – il n'est nullement question ici de circonscrire le sujet – le thème retenu agit plutôt comme une amorce, une invitation à une ballade esthétique. Peintures, sculptures, vidéos, films, installations, dessins, estampes s'articulent au sein d'un parcours thématique divisé en six sections. De grands noms côtoient ceux d'artistes plus jeunes : trois générations dialoguent, se font écho, autour de questions communes.

1 Saint Augustin, Les Confessions, Livre XI, chap 14.

2 Maurice Merleau-Ponty, Phénoménologie de la perception (III, 2, Tel-Gallimard, 1945, rééd. 1990, p. 488).

3 Giorgio Agamben, Qu'est-ce que le contemporain, Rivages poche / Petite bibliothèque, pp. 21-22.

1. L'HISTOIRE EN MARCHÉ : L'ARTISTE TÉMOIGNE

*Seul peut se dire contemporain celui qui ne se laisse pas aveugler par les lumières du siècle et parvient à saisir en elles la part de l'ombre, leur sombre intimité [...] Contemporain est celui qui reçoit en plein visage le faisceau de ténèbres qui provient de son temps*³.
Georgio Agamben

1956 : les troupes soviétiques envahissent la Hongrie. En pleine guerre froide, onze ans après un conflit d'ampleur mondiale, la vieille Europe doit faire face à une nouvelle vague de violence et d'atrocités. **Jean Fautrier** – Fautrier l'enragé, comme aimait l'appeler Jean Paulhan – réalise alors une série de peintures intitulée « Têtes de partisans », variations plastiques autour d'un vers de Paul Eluard : « Liberté, j'écris ton nom ».

C'est avec une de ces peintures que s'ouvre l'exposition. De dimensions modestes, cette tête est pourtant d'une violence aigüe. Informe, elle émerge du papier comme un fantôme. La matière est très épaisse. Violente, véhémente même, elle porte l'empreinte de la barbarie, arbore les stigmates du désastre. On retrouve la force explosive des Têtes d'Otages exposées que Fautrier expose en 1945 dans la galerie parisienne de René Drouin, place Vendôme. Ces têtes, qui feront sa notoriété, l'artiste les réalise alors qu'il séjourne à Châtenay-Malabry entre 1943 et 1945. À proximité de son domicile, des Allemands fusillent régulièrement des otages dans une clairière. Leurs cris parviennent jusqu'à l'artiste. Témoin malgré lui, Fautrier choisit de transcrire quasi simultanément dans la matière son ressenti. Il l'amasse, l'entaille, la strie. Réprimant un cri muet, la peinture, silencieuse, nous saute au visage. Face à l'Histoire en train de se construire, l'artiste n'est pas seulement spectateur, il devient témoin. Onze ans plus tard, l'annonce de l'invasion de la Hongrie réactive la mémoire de l'artiste. De nouvelles têtes naissent alors, pour dire cette guerre qui jamais ne cesse.

De nombreux artistes se sont positionnés comme témoin de leur époque. Autour de Fautrier, l'exposition présente quatre autres démarches similaires. Celle de **Sophie Ristelhueber** d'abord, qui a mené un important travail d'enquête sur des terrains de guerre, actuels ou anciens. Ici un paysage de Cisjordanie qui montre des blockades (obstacles) mis en place par les Israéliens depuis la seconde Intifada. Constitués de blocs de pierre et de gravats, façonnés au bulldozer, ces « objets » ont pour vocation d'empêcher les Palestiniens de circuler. La photographe choisit un cadrage très serré et de cette façon nous prive d'éléments extérieurs signifiants qui nous permettraient de lire l'œuvre. Loin de l'imagerie romantique, le paysage est saisi de manière brute. Le spectaculaire est évacué. Sophie Ristelhueber réussit à nous parler de la guerre sans la montrer.

On retrouve cette même idée de chaos guerrier dans *La Guerre souterraine* de **Dado**. De grandes dimensions, ce dessin met en scène un conflit étrange. Des humains retranchés dans des forteresses souterraines précaires semblent en effet affronter, au moyen de machines diaboliques, un monde extérieur peuplé de créatures marines (phoques, morses, lions de mer). Cette scène purement hallucinatoire, inspirée des estampes et dessins de Buffon est caractéristique de l'œuvre de Dado⁴ : réalité et imaginaire s'entrechoquent pour aboutir à une esthétique à la fois réaliste et chimérique. Mais par le truchement de la fiction, c'est du monde contemporain dont il est question. Dado, né en 1933 à Cetinje au Monténégro, a vu son enfance marquée par une guerre qui ne cessera d'irriguer ensuite sa production artistique. Ici, contrairement à d'autres œuvres telles que *Guerre Civile au Monténégro*⁵, aucun indice ne précise le lieu de l'action. Mais on sait grâce à un entretien que l'artiste donne à France Culture en 1970, qu'il fait ici allusion à la guerre au Vietnam. Dado établit lors de cette entrevue un rapport entre le conflit américano-vietnamien et celui qui a autrefois embrasé son Monténégro natal. On peut alors lire dans les repaires de ces humains en guerre, les tunnels de Cũ-Chi, immense système de voies sous-terraines utilisés par les Viêt Cong lors de la guerre qui les opposa aux Américains.

Renaud Auguste-Dormeuil aborde lui aussi dans son travail plastique la guerre, mais d'une manière très différente. *The day before Hiroshima* représente un ciel étoilé. Une certaine sérénité se dégage de cette photographie, mais cette apparente tranquillité est bien vite déstabilisée par un titre discret que l'on peut lire au bas du tirage. « The Day Before_Hiroshima_August 5, 1945_23:59 » Une fois parcouru, ce titre confère une extrême tension à l'image : le sublime et l'horreur rivalisent. Ce ciel annonce, à la manière des prédictions réalisées dans l'Antiquité par les oracles, le bombardement à venir. Le cosmos va bientôt s'ébranler, pour laisser place au chaos.

On retrouve une tension identique dans *Immersion 1 Ukraine* de **Guillaume Lemarchal**. Réalisée en 2008 autour de la zone d'exclusion de Tchernobyl, cette photographie donne à voir une image savamment construite : un paysage aux allures d'aquarelle, dont les deux-tiers sont occupés par une eau miroitante qui reflète le ciel. En dépit d'un calme apparent, une carcasse métallique qui émerge de l'eau vient perturber notre regard pour nous ramener d'une façon abrupte à l'histoire de ce site, brutalement déserté, et rappeler à notre mémoire l'une des plus grandes catastrophes humaines et écologiques du XXe siècle.

Alors que nombre d'artistes ont choisi d'axer leur réflexion plastique autour des grands événements qui ont marqué leur époque, d'autres ont préféré s'intéresser à une histoire plus modeste, celle de la

rue, en tant que lieu de cristallisation sociale. C'est le cas de **Jacques Villeglé** notamment, dont l'exposition présente une affiche lacérée, intitulée *Boulevard de la Villette*. Prélevées par l'artiste dans l'espace urbain, ces affiches, malmenées, déchirées, par des mains anonymes sont de véritables baromètres de leur époque. Couleurs, mots, événements s'entremêlent de manière aléatoire : ici, une image d'une commémoration nationale sur les Champs-Élysées côtoie celle d'une patineuse d'*Holiday on Ice*, aux allures de pin-up. Sorte d'admoniteur contemporain, cette dernière incarne une société du spectacle déjà en plein développement. « En prenant l'affiche, je prends l'histoire », dit Villeglé. Ainsi détournée, soustraite à sa fonction première de communication, l'affiche lacérée exhume la rumeur urbaine et laisse entrevoir une archéologie du présent.

C'est aussi la rue qu'**Ernest Pignon-Ernest** a choisi comme support de réflexion et de création.

Dès les années soixante, cet artiste, autodidacte, initie un mode de travail qui est toujours le sien aujourd'hui. Il intègre des images dans l'environnement urbain en les collant (dessins et sérigraphies). Une fois apposées sur les murs, ces œuvres éphémères par nature, sont exposées aux intempéries, mais aussi aux dégradations potentielles : elles entament alors une deuxième vie. L'iconographie d'Ernest Pignon-Ernest mêle des références athées et contemporaines à d'autres, religieuses. Ici, une flagellation du Christ dessinée à la pierre noire et une photographie couleur montrant un dessin de ce même Christ entouré probablement de ses bourreaux, mais cette fois-ci marouflé sur une

façade et inséré dans la cité. Au-delà de l'imagerie pieuse, que nous donne à voir l'artiste ? Un Christ souffrant pris dans la ville, mais pas seulement. Artiste engagé, Ernest-Pignon-Ernest, investit l'espace collectif, le métamorphose pour le mettre en question, en tension, mais également en lumière. Ses images questionnent notre société, notre mémoire collectives et nos problématiques sociales (laissés-pour-compte, massacres, épidémies...). « Dans ce lieu réel saisi ainsi dans sa complexité, je viens inscrire un élément de fiction, une image (le plus souvent d'un corps à l'échelle 1). Cette insertion vise à la fois à faire du lieu un espace plastique et à en travailler la mémoire, en révéler, perturber, exacerber la symbolique⁶ ».

Erró, quant à lui, nous propose, avec *Good Morning America* une vision héroïsée et critique de l'histoire de l'Occident. L'œuvre fait s'entrechoquer des références innombrables à l'histoire de l'art, à la bande-dessinée et aux comics. Réalité et fiction se mêlent de façon subtile, à l'image de notre société contemporaine qui abolit progressivement les frontières entre information et divertissement. L'œuvre peinte évoque un collage, dont chaque morceau renvoie à une temporalité et un espace différents. Conjugués, ces derniers créent un état de collision visuelle et de sens perpétuel. Une vision critique d'un certain état du monde.

4 Information extraite d'un entretien oral entre Dado et Christian Derouet, archives de la famille.

5 Dado, Guerre civile au Monténégro, 1968, huile sur toile, 162 x 130 cm, Centre Pompidou, Mnam-Cci.

6 Ernest Pignon-Ernest, Entretien avec André Velter, 2014.

2. REVISITER L'HISTOIRE DE L'ART

Il est question dans cette section d'héritage et de filiation. Que signifie être contemporain pour un artiste ? La notion de contemporanéité sous-tend celle d'un « temps présent », articulé à un passé et un futur. Si l'art du vingtième siècle s'élabore dans un premier temps autour de la notion de groupes que l'on nomme avant-gardes, il laisse progressivement émerger dans la deuxième moitié du vingtième siècle, des « attitudes⁷ ». Cette floraison de démarches individuelles entraînant une explosion des repères, nombre d'artistes vont ressentir le besoin d'interroger leur place au sein d'une histoire de l'art qu'ils participent à construire.

La salle s'ouvre sur une peinture de **Gérard Gasiowski** : *Préhistoire et Art Saïte, Femmes dans l'atelier*. Deux figures énigmatiques occupent la toile, qui se décline dans un camaïeu de gris : une figure de l'art saïte (du nom de la vingt-sixième dynastie égyptienne) lève les mains jointes et fait face au regardeur. À ses côtés, une seconde figure archétypale, préhistorique cette fois, sans doute la Venus de Laussel (vers 23 000 av JC). Quel duo mystérieux que ces représentations associées ! Gasiowski est sans conteste une des grandes figures de la peinture contemporaine. Sa

vie durant, il a travaillé à redonner à ce médium l'ampleur et la reconnaissance qu'il avait progressivement perdu après-guerre. Jalonnée de doute – il arrêtera de peindre durant dix ans, de 1953 à 1963 – cette quête l'amène à revisiter l'histoire de l'art occidental, ses répertoires de sujets et de formes. Alors que nombre de courants de l'époque (pop art, minimalisme, art conceptuel, BMPT...) s'attachent à déstabiliser, voire à nier la peinture, Gasiowski ici choisit d'arrimer celle-ci à ses fondements préhistoriques et antiques, comme pour mieux attester de sa vivacité.

Face à cette toile, *Suzanne et les vieillards* de **Jean-Michel Alberola**, prolonge la réflexion sur les rapports entre peinture ancienne et peinture contemporaine. D'emblée, un écart de sens s'impose au spectateur. L'iconographie de la toile : un paysage surmonté d'une sorte de construction lumineuse est sans lien apparent avec le titre de l'œuvre d'origine biblique. Ce titre, récurrent dans l'œuvre de l'artiste, renvoie à une peinture éponyme réalisée par Le Tintoret au XVI^e siècle. Il constitue pour l'artiste, avec d'autres sujets tels que le bain de Diane ou la mort d'Actéon, le support d'une réflexion sur le pouvoir de l'image et la puissance du regard. Actéon découvrant accidentellement Diane au

bain, incarne, tout comme les vieillards épiant Suzanne, la figure du voyeur, métaphore pour l'artiste de celle du peintre qui observe le monde pour lui dérober des images qu'il offre ensuite au regard. Ici se superpose l'histoire personnelle de l'artiste et de son enfance passée en Afrique du Nord avant l'arrivée en France. Il est question d'exil, d'arrachement à la terre natale. Tandis que la partie inférieure de l'œuvre figure un paysage nord-africain, on découvre dans la partie supérieure une table d'orientation inversée qui symbolise les lumières du monde culturel occidental. L'histoire coloniale est au cœur de cette œuvre, au sein de laquelle s'entremêlent grande Histoire et petite histoire.

Trois autres œuvres permettent de poursuivre cette réflexion sur les liens entre art contemporain et répertoire classique. Saturne, sculpture en bronze d'**André Masson**, tout d'abord, montre comment un artiste autrefois d'avant-garde, connu pour son rôle majeur au sein du surréalisme, choisit de revenir en 1964 à une facture plus classique pour illustrer un épisode très connu de la mythologie. Laurent Grasso, quant à lui, offre avec *Studies into the past* [Études sur le passé] un télescopage de temporalités. Cette œuvre appartient à une série de dessins et d'huiles sur panneaux de bois éponyme, débutée en 2009. À partir du répertoire flamand et italien des peintres des XVe et XVIe siècle, mais aussi de méthodes traditionnelles validées par des spécialistes de la peinture ancienne, l'artiste réalise d'étranges peintures qui frappent à la fois par leur aspect ancien très bien imité et par l'irruption d'une iconographie totalement inattendue : aurores boréales, météorites, envolée d'oiseaux – ici une pluie rouge aux allures de sang – très peu représentées avant le XIXe siècle. À travers ce métissage inattendu d'époques, l'artiste cherche à créer ce qu'il appelle une « fausse mémoire historique ». Il interroge notre rapport au temps et notre manière de regarder les époques qui nous ont précédées. Ces œuvres appartiennent au passé, tout en étant contemporaines.

3. MÉTAMORPHOSES

Naissance, vieillesse, adolescence, prématurité, métamorphose, transformation, devenir, mort, au-delà : voici les mots qui nous viennent à l'esprit lorsque nous venons à interroger le temps biologique et avec lui, la question de notre devenir. Ce n'est pas tellement la question du vieillissement qui nous importe, mais plutôt la finalité mortelle que celle-ci sous-tend et avec elle, le terme définitif mis à notre existence. Envisager le temps dans sa dimension biologique conduit inexorablement vers une impossibilité. Tant que nous sommes vivants, la mort est absente. Lorsqu'elle ad- vient, nous ne sommes plus là pour en faire l'expérience. C'est pour cette raison que c'est bien souvent la mort des autres qui nous fait envisager la nôtre. Comme le mentionne l'épithaphe sur la tombe de

On retrouve, sous une forme explosive, cette question passé/contemporain dans l'œuvre de **Robert Filliou**, *La Joconde est dans l'escalier*. Membre de Fluxus, bouddhiste converti, Robert Filliou est à l'origine d'un œuvre qui cherche, loin des querelles dogmatiques, à replacer et reconnecter l'art à la vie. Filliou réalise cette œuvre dans le cadre d'une exposition collective intitulée « La Fête à la Joconde ». Dans la continuité de Marcel Duchamp et de sa fameuse Joconde à moustache⁸, l'artiste propose de revisiter, non sans ironie, l'un des chefs-d'œuvre de l'histoire de l'art : en lieu et place du portrait le plus connu au monde, une serpillière et un balai auquel est accrochée une pancarte qui stipule : « La Joconde est dans les escaliers ». La banalité des objets mis en œuvre confère à l'œuvre une trivialité certaine, incompatible avec le statut d'icône. Dans l'esprit des *Ready-made* de Marcel Duchamp, l'œuvre quitte son rang d'objet sacralisé. Mona Lisa devient concierge et la réalité sociologique surgit de manière éru-ctante dans l'espace muséal. Mais au-delà de la démarche iconoclaste, Filliou réussit cet extraordinaire tour de passe-passe de réaliser une œuvre qui convoque des temporalités multiples. En effet, l'œuvre existe au temps présent, en tant qu'objet tangible exposé au spectateur – objet qui nous renvoie qui plus est par son iconographie à notre réalité quotidienne – tout en nous projetant dans le passé en faisant allusion à l'une des créations fondatrices de l'histoire de l'art. Enfin, elle nous invite, par le biais d'une citation, à investir un temps plus personnel, celui de la représentation intérieure, de la fiction, propre à chacun

⁷ Voir l'exposition *Live in your head. When attitudes become form : Works - Concepts - Processes - Situations - Information*, organisée par Harald Szeeman en 1969 à la Kunsthalle de Berne.

⁸ Marcel Duchamp, *L.H.O.O.Q.* (La Joconde), 1930 (réplique), mine graphite sur héliogravure, 61,5 x 49,5 cm, Centre Pompidou, Mnam / Cci

Marcel Duchamp, conçue par l'artiste de son vivant : « d'ailleurs, c'est toujours les autres qui meurent ». Si nous pouvons parfois comprendre le temps par l'expérience, celle que nous faisons du changement ou du vieillissement par exemple, la mort demeure une énigme métémpirique : « La vie n'est pas un événement de la vie, elle ne peut être vécue⁹ » pour reprendre les mots du philosophe Ludwig Wittgenstein. Cette section de l'exposition explore ce temps biologique à travers un choix d'œuvres évoquant les différentes étapes de la vie, traitées par les artistes tantôt de manière concrète, tantôt de manière symbolique. La naissance, premier jalon de notre existence est évoquée à travers une photographie de **Philippe Bazin**, une tête de bébé. Le visage d'un nouveau-né,

cadré très serré s'offre au spectateur. Les yeux grands ouverts, ce jeune enfant incarne la promesse d'une vie à construire.

Tout à côté, une encre de Chine sur papier de **Roman Opalka** et un autoportrait associé. En 1965, l'artiste débute un travail qu'il n'achèvera qu'à sa mort. Son intention était de peindre le temps, de le représenter. Comment faire une image à partir de quelque chose d'aussi immatériel ? Il se met alors au travail selon un protocole défini de façon stricte : pour lui, la façon la plus tangible de matérialiser le temps étant de le compter, d'en rendre compte sous forme de nombres, il les peindra donc successivement en commençant par les chiffres 1,2,3 etc. en les alignant sur la toile de gauche à droite et de haut en bas. Il les peindra toujours en blanc avec un pinceau numéro zéro. La première toile a un fond noir ; à celui de chaque toile suivante il ajoutera 1% de blanc. Les fonds successifs se dégraderont donc insensiblement, vers le blanc absolu. Devant chaque tableau terminé, l'artiste réalise un autoportrait frontal en respectant scrupuleusement les conditions d'éclairage et d'habillement, toujours les mêmes. Chaque cliché photographique témoigne donc des marques du temps qui avance sur le visage du peintre, sorte de parallèle à la trace picturale que les nombres peints donnent à voir. Mesurer le temps de sa vie au temps de l'œuvre... Le travail avançant au fil des années, l'artiste en vient à peindre en blanc sur fond blanc : cette forme d'éblouissement constitue pour lui une tentative de matérialisation du temps : devant la monochromie qui apparaît progressivement au fil de l'œuvre et se fait aveuglante, il s'enregistre, comptant à voix haute dans sa langue natale – le polonais – les nombres qu'il inscrit afin de ne pas se tromper... Deux temps s'affrontent : le premier cursif, avec l'inscription d'une succession de chiffres, le second, plus immédiat avec l'emploi de la photographie, dont l'objet est par essence de fixer, l'instant. Le 6 août 2011, avec sa mort, Roman Opalka achevait son œuvre.

Cette même idée d'écoulement, de transformation est exprimée différemment par **François Dilasser**.

Métamorphoses est un vaste champ pictural coloré, mêlant vert, noir, bleu, mauve et blanc. Plutôt qu'une toile, il s'agit en réalité de quinze, assemblées. Ce découpage scénarise le discours : le paysage se meut d'une case à l'autre : talus d'herbe, rochers noir, terre, mers. Pleins, vides, négatifs, positifs rythment la narration. L'homme est absent et pourtant le questionnement existentiel transpire dans cette œuvre. « Les idées doivent venir par la main, car c'est la main qui sait » disait l'artiste. À la lumière de cette assertion, la toile prend une autre dimension. Comme si le corps savait transcrire avant que notre esprit ne le formule, la fragilité du monde et de notre existence. Si la métamorphose est très souvent en jeu dans l'œuvre de Dilasser, ici elle est l'unique sujet. « Il y a un cycle éternel, la vie, la mort et à nouveau la vie. J'ai parfois peint des toiles où figurait à côté d'un gisant l'image d'une naissance. Je ressentais profondément ça : cette alternance. J'ai parfois le sentiment qu'en peignant je cherche à retrouver ma propre naissance, à retrouver

l'origine. Clore le cercle, avoir de la mort une perception, une appréhension autres...¹⁰ ».

La métamorphose est au cœur du travail de **Philippe Cognée**, dont la technique de travail est profondément singulière. L'artiste photographie ou filme ses sujets qui sont ensuite projetés sur la toile, puis reproduits au pinceau, à l'aide d'une peinture à l'encaustique (une peinture composée de cire d'abeille fondue et de pigments de couleur). Une fois refroidie, l'encaustique est chauffée à nouveau à l'aide d'un fer à repasser, après que l'œuvre a été recouverte d'un film plastique. Alors que la première image, reproduction peinte d'une photographie, confine à la banalité, la seconde, liquéfiée, trouble, nous fait faire une expérience visuelle étrange semblable à celle que l'on éprouve lorsque l'on pleure. Sous l'effet des larmes, nos yeux s'embuent et le monde acquiert une dimension vibratile.

Ici l'artiste donne à voir un lit défait et vide. À travers la représentation d'objets simples, issus du quotidien, Philippe Cognée questionne l'avenir de la peinture contemporaine. Le sujet en peinture, est-il mort ? Quel avenir pour une peinture figurative au XXI^e siècle ? Si ce grand lit ouvert renvoie à la peinture d'histoire – notamment aux scènes représentant la Mort de la Vierge, chez Le Caravage – ici, l'absence d'occupant, rend d'autant plus forte la question de notre propre mort.

Pour rendre plastiquement l'idée de métamorphose, **Gina Pane**, elle, convoque le principe de scénarisation. *Little Journey* est en effet le témoignage photographique d'une des dernières performances réalisées par l'artiste en 1978. Conçue comme « un voyage dans une pièce dépourvue de fenêtres », l'action est scindée en huit phases au cours desquelles l'artiste convoque de nombreux objets qu'elle met en scène de manière mystérieuse. Un tract édité à l'occasion de la performance ajoute une dimension féérique à l'action : « Il était une fois des voyageurs d'avions... et de bateaux... » Mais le conte vire rapidement au drame, car, l'artiste explique à propos de cette œuvre avoir voulu « relater une mort collective ». Le corps mouvant de l'artiste mis en scène, devient le support d'une expiation sociale collective.

Cette section de l'exposition se clôt par trois œuvres qui évoquent la mort, mais aussi l'au-delà. *Kerze n°511/ (Bougie)*, œuvre emblématique de **Gerhard Richter**, appartient à la série des « photos-peintures ». Ces tableaux sont peints d'après des photographies que l'auteur réalise ou qu'il collecte dans la presse. La photographie est agrandie, recopiée puis frottée avec une brosse humide, qui floute légèrement l'image. À travers l'utilisation de ce processus, Richter interroge l'idée même de représentation. Expression par excellence de la vanité, la bougie se consumant est en elle-même un memento mori. Elle matérialise le temps qui passe et nous rappelle notre mort inéluctable.

Anton Prinner, avec *Le Livre des morts des Anciens Égyptiens*, aborde lui la question de la mort et de l'au-delà en empruntant à la culture ésotérique. Proche dans un premier temps des avant-gardes, Prinner élabore progressivement un œuvre aux dimensions symbolistes, très atypique. Cette papyrogravure,

montre le goût prononcé de l'artiste pour l'égyptologie, mais aussi pour les sciences occultes. Selon la tradition, *Le Livre des Morts* rassemblerait l'ensemble des incantations et formules magiques établies par le dieu Thot pour accompagner le défunt après sa mort, dans son voyage vers l'au-delà.

D'ésotérisme, il est également question dans *La nuit ouvrante* d'**Étienne-Martin**. Né en 1913 et bien que lié à sa génération – il est proche de Manessier ou Le Moal – l'artiste découvre les sciences secrètes à travers la lecture des ouvrages de René Guénon, avant

de fréquenter la communauté de Georges Gurdjieff, arménien d'origine et grande figure de l'ésotérisme au XXe siècle. Tous deux auront une grande influence sur l'artiste qui va dès lors élaborer un œuvre insolite, au cœur duquel le thème de la nuit tient une part prépondérante.

9 Ludwig Wittgenstein, *Tractatus logico-philosophicus* (6.43.11).
10 In *Chez François Dilasser*, entretien avec Charles Juliet, L'Echoppe, 1999.

4. MÉMOIRES : ENREGISTRER, INVENTORIER, DOCUMENTER

*L'art est une tentative d'empêcher la mort, la fuite du temps.*¹¹ Christian Boltanski

Face à l'énigme du temps, on ne compte plus les inventions, systèmes et procédés élaborés par l'Homme pour saisir l'instant présent et tenter de le conserver en mémoire. De l'écriture jusqu'à la conquête spatiale, en passant par de nombreuses inventions technologiques telles que la naissance de la photographie, les tentatives de maîtrise et de fixation du temps sont non seulement devenues pléthoriques, mais également exponentielles au XXe et XXIe siècle. L'avènement de l'ère numérique et avec elle le développement des moyens de communication, nous a projetés dans un enchevêtrement de temporalités. Comme un acte de résistance, certains artistes ont choisi d'axer leur réflexion autour des notions de collecte, d'archivage, de documentation. Face à l'hyper-rapidité qui régit notre société, ils opposent un mouvement plus lent, celui de la dynamique mémorielle.

La section s'ouvre avec une œuvre d'**herman de vries** : *journal from a visit to Ieros and Patmos* [journal d'une visite à Ieros et Patmos]. Formé à l'horticulture et à la biologie, mais également à la philosophie et au bouddhisme, cet artiste débute sa carrière dans les années cinquante. Il est alors proche du groupe Zéro. À partir de 1969, il réalise de nombreux voyages en Europe, en Asie et en Afrique et débute alors un travail conséquent de documentation de la nature, ainsi que des processus qui la régissent. *journal from a visit to Ieros and Patmos* s'inscrit dans cette démarche. L'œuvre fait état d'un voyage sur deux îles grecques : terres et cendres frottées, plantes séchées, photographies, textes et artefacts, forment à la manière d'un inventaire, le témoignage de l'expérience d'un territoire. Durant son séjour sur l'île de Patmos, herman de vries découvre un monastère dédié à l'apôtre Jean dans lequel ce dernier aurait écrit L'Apocalypse. Grand connaisseur des plantes et de leur usage, l'artiste émet alors l'hypothèse que l'apôtre aurait pu consommer des plantes hallucinogènes présentes sur place, qui l'auraient ensuite placé dans un état de transe propice à des visions à l'origine du texte sacré.

Le déplacement est également central dans *Time Line USA-Canada* de **Denis Oppenheim**. Cette œuvre qui comprend des photographies, une carte et un texte, documente une action réalisée par l'artiste en 1968 sur la rivière Saint-Jean, qui sépare les États-Unis du Canada. L'artiste a tracé en motoneige sur la neige et la glace du fleuve deux bandes parallèles d'un pied de profondeur, écartées de trois pieds, sur une longueur de trois miles. Ce « marquage » du paysage vise à interroger la notion de frontière. Hormis pour les personnes qui l'ont vue sur site, cette action de Denis Oppenheim, ne peut être aujourd'hui transmise au public que de manière partielle, à travers quelques documents qui témoignent de son existence. Eux seuls, à travers leur exposition, font acte de mémoire. Dans la continuité de cette réflexion sur l'enregistrement du réel par la photographie, l'exposition présente *Photography Cannot Record Abstract Ideas* [La photographie ne peut enregistrer des idées abstraites] de **Mel Bochner**. En 1969, celui-ci est invité par la galerie Marian Goodman à participer à l'édition d'un multiple collectif. Il réalise dans ce contexte une impression : *Misunderstandings (a Theory of Photography)* [Malentendus (une théorie de la photographie)], dont l'un des éléments est à l'origine de l'œuvre présentée. Il s'agit d'une reproduction photographique, sur fond noir, d'un document manuscrit stipulant : « PHOTOGRAPHY CANNOT RECORD ABSTRACT IDEAS. ENCYCLOPEDIA BRITANNICA ». La phrase provient d'un corpus de citations extraites d'une encyclopédie et empruntées à différents auteurs tels que Taine, Duchamp, Mao Tsé Toung ou inventées. D'emblée, l'œuvre apparaît comme un oxymore visuel. La photographie prouve le contraire de ce qui est énoncé dans la phrase. Dans la veine de ses travaux précédents qui investissent la corrélation entre langage et image, Mel Bochner met en question la validité d'un art qui se cantonnerait à sa dimension illusionniste, et plus particulièrement celle de la photographie.

Les dates sont des repères chronologiques concrets qui constituent de solides jalons pour mesurer l'écoulement du temps. Deux œuvres : *Feb 6, 1982* [6

février 1982] d'**On Kawara** et 15 avril 1966 de **Michel Parmentier** traitent directement de cette question. En 1966, On Kawara initie une série de peintures qu'il intitule *Date paintings* [peintures de date]. Chaque œuvre consiste en une date, peinte en blanc sur une toile monochrome conservée dans une boîte aux dimensions du tableau, qui comprend également une coupure de presse provenant du pays dans lequel l'artiste se trouve au moment de sa réalisation. La date donne son titre à l'œuvre. Son libellé correspond aux conventions du pays (ici les États-Unis). À travers une démarche rigoureuse, systématique, On Kawara donne au temps une dimension générique. Aucune empreinte psychique n'est palpable. Privée de son pouvoir d'évocation, la date n'a plus qu'une valeur d'énoncé. Elle appartient alors à un tout indivisible, le temps, dont elle n'est plus qu'un marqueur objectif.

15 avril 1966 de **Michel Parmentier** constitue également une tentative de mise en abstraction du temps. En dépit d'une carrière de peintre prometteuse – il reçoit le prix Lefranc en 1963 – l'artiste opère un changement de trajectoire radical en entamant en 1966, un travail pictural radical, constitué de bandes horizontales de couleur unique, de trente-huit centimètres de largeur, obtenues par pliage, méthode qu'il emprunte à un autre peintre, Simon Hantaï. Il ne signe pas ses toiles, se contentant d'apposer au dos un coup de tampon-dateur indiquant le jour d'achèvement de l'œuvre. Il couvre parfois des feuilles entières de coups de tampons de ce type, apposés en lignes régulières. Répété de manière quasi-obsessionnelle, le motif confine à l'abstraction. À la manière d'un mot qui se vide de son sens à mesure qu'on le répète à voix haute, les mots « 15 avril 1966 » perdent de leur pouvoir signifiant. L'accumulation crée un éloignement. Parmentier réussit à mettre, l'espace d'un instant, le temps à distance.

On retrouve l'idée d'accumulation dans l'œuvre de **Daniel Spoerri**, *La pharmacie bretonne*. Mais ici, au lieu de le mettre à distance, l'œuvre nous invite au contraire à entrer dans un temps indéfini, celui du

mythe, de la fiction. À partir de la découverte fortuite dans le Guide de la France mystérieuse d'une carte des fontaines et sources légendaires de Bretagne, l'artiste entame un important travail de recherche sur les eaux sacrées de Bretagne. Il se déplace sur les lieux, réalise des photographies et recense les effets que chaque source offre. L'enquête de terrain donne lieu à une armoire à pharmacie à deux battants, contenant cent-dix-sept flacons équités et remplis d'eau miraculeuse. Étrange objet que cet inventaire qui, sous des dehors utilitaires, nous invite à réfléchir à la manière dont se tisse notre mémoire collective.

La notion de mémoire est centrale dans l'œuvre de **Christian Boltanski**. *Le grand mur des Suisses morts* est une œuvre monumentale. Composée de multiples boîtes d'archives rouillées, empilées, comme dans un crématorium, ces boîtes évoquent l'holocauste et la question de l'oubli. Marqué par la guerre, Christian Boltanski va élaborer progressivement un œuvre qui mêle son histoire personnelle et la grande histoire collective. La petite histoire n'intéresse l'artiste, que dans la mesure où elle révèle un pan de la mémoire collective. « On ne peut faire revivre personne, et ce n'est pas parce que tu étiquettes, que tu archives, que la personne est là ¹² ». Pour l'artiste, nous mourrons tous deux fois : la première lors de notre mort biologique, la seconde fois, lorsque l'on ne se souvient plus de nous. Cette grande installation est dans la lignée des grands monuments que l'artiste initie au milieu des années 1980. La multiplication des photographies, la faiblesse de l'éclairage jouant d'ombre et de lumière mettent en scène l'espace, de manière quasi-religieuse. L'histoire personnelle de l'artiste, mêlée à la grande Histoire, devient l'histoire de chacun...

11 Christian Boltanski cité par Catherine Grenier, *La Vie possible de Christian Boltanski*, Seuil, Paris, 2007, pp. 86 87.

12 Ibid, p 78.

5. LE TEMPS SUSPENDU

Je ne me suis jamais senti « artiste » ; je me suis toujours senti homme, dans la nécessité élémentaire mais vitale aussi de peupler mes yeux d'images, de pures images, d'inventer des images. Des images qui ont le pouvoir de transmettre cette force qui sert à donner un sens à l'art, du moins au mien, à donner un sens aux jours, qui servent à résister, à vivre et qui permettent de moins souffrir ¹³ Claudio Parmiggiani

Dans son ouvrage intitulé *Le désir et le temps*, le philosophe Nicolas Grimaldi analyse notre relation au temps, qu'il décrit comme paradoxale : « Nous attendons tout du temps puisque ce qui justifierait notre vie est encore à venir, et cependant ce que nous attendons n'est pas du temps puisque ce qui mettrait fin à

notre désir serait aussi pour nous la fin du temps. Si nous éprouvons en notre vie l'inquiétude de quelque indistincte promesse, c'est de l'ouverture infinie de l'avenir qu'elle nous vient : c'est du temps. Et si nous éprouvons chaque instant comme quelque dérisoire finitude, cette déception nous vient de ce que le présent est toujours pauvre de l'avenir qu'il n'est pas, mais dont il est la carence puisque le propre du temps est que le présent a à être l'avenir de même que l'avenir a à être le présent. Ainsi toute espérance vient du temps et c'est le temps qui nous fait désespérer ¹⁴ ».

Cette relation ambiguë au temps est au cœur de huit des œuvres présentées dans cette exposition. Huit œuvres qui proposent, non sans humour parfois, de

figer le présent, de le suspendre. Ce temps suspendu que les Grecs appellent *aiôn*, par opposition au temps qui s'écoule (*chronos*). Alors que notre époque a fait de la vitesse son nouveau credo, cette section nous propose de ralentir un instant le regard que nous portons sur le monde. Face aux œuvres qui la composent, un sentiment de flottement nous envahit. Il nous est donné de goûter l'espace d'un instant à la saveur de l'éternité. La salle s'ouvre sur une toile d'**Eugène Leroy**, *Atelier 94/6*. Tout comme le reste de la production de l'artiste, cette peinture frappe par sa singularité. Singularité de la matière, épaisse et abondante qui forme une croûte. Singularité de l'objet, dont le sujet est illisible. Toute sa vie, Leroy a entretenu un dialogue avec la peinture classique et ses grands maîtres (Rembrandt, Velasquez, Delacroix.). Souvent, le sujet est identifiable. Ici, il s'enfonce dans la matière jusqu'à y disparaître complètement. La peinture de Leroy est doublement exigeante : d'une part pour son auteur qui ne cessait jamais de reprendre ses toiles, de les gratter, les retoucher ; d'autre part pour le spectateur qui se doit, pour réussir à l'appréhender, de fixer longuement son regard sur elle. Chez Leroy, l'attente sublime la vision.

Trois photographies donnent également forme à ce temps suspendu. *Sans titre n° 01* de **Laurette Atrux-Tallau** montre une assiette blanche en train de se briser. Les différents morceaux n'ont pas encore tous touché le sol : l'action, extrêmement fugace, semble figée. Ce travail rend hommage à celui d'Henri Cartier-Bresson qui avait fait de ce qu'il appelait l'instant décisif – qu'il définissait comme le moment précis où le photographe presse son déclencheur pour créer une image – le creuset de son œuvre.

Avec la série des *Drive-in* débutée dans les années quatre vingt-dix, **Hiroshi Sugimoto**, choisit d'investir les cinémas de plein air américains, pour mettre en œuvre une réflexion sur le médium photographique. Chaque cliché est réalisé selon un dispositif identique : l'artiste dispose face à l'écran de cinéma, une chambre photographique sur pied. Le temps d'exposition est réglé sur la durée du film. Surexposée, la pellicule livre au moment de son développement des images fantomatiques. D'une soirée entière de projection, elle ne garde qu'une empreinte lumineuse d'une grande intensité. Les acteurs, mais aussi les spectateurs sont absents. Seuls la végétation et quelques éléments urbains qui eux sont restés fixes, demeurent visibles, tels des amers. Ces images résultent d'une double réflexion sur l'outil photographique et le rêve américain. Que restera-t-il avec le passage du temps de cette société consumériste, au sein de laquelle l'automobile, emblème de la liberté individuelle, mais aussi la culture du spectacle, sont centrales ?

De ce temps inarrêtable, **Patrick Tosani**, choisit au contraire de se jouer. Son œuvre propose littéralement de mettre *La pluie entre parenthèses*, dans une étroite corrélation entre titre et image. Montrer la pluie comme on ne la voit jamais ; un arrêt sur image, sorte de « déviation du temps » qui arrive comme une réjouissance. Réjouissance que l'on retrouve dans l'œuvre de **Mi-**

chel Blazy. Ses installations, qu'elles mettent en œuvre des aliments en putréfaction ou des matériaux organiques en expansion, parlent toujours de mutation. Ici une fontaine génère et accumule de la mousse de manière aléatoire. Chaque jour, l'œuvre varie dans sa forme. Impossible de prévoir ce qu'elle sera demain. Le présent est finalement la seule chose dont on soit certain. Si cette *Fontaine de bonne volonté* est un clin d'œil à l'un des premiers *Ready-made* de Marcel Duchamp¹⁵, elle interroge également nos pratiques consuméristes et notre rapport au vivant. L'exposition présente ensuite *L'heure sombre* d'**Arman**. Composée de plusieurs centaines de cadrans, cette œuvre s'inscrit dans la série des accumulations d'objets usuels réalisées par l'artiste (geste artistique et plastique revendiqué comme tel), qui constitue une réflexion critique sur nos habitudes de consommateurs et la prolifération des objets qui l'accompagne. Formellement, elle rappelle une autre accumulation d'Arman, d'horloges en bronze cette fois – *L'heure de tous* – située dans la cour du Havre devant la gare Saint-Lazare à Paris. Mais si l'œuvre parisienne évoque une certaine universalité du temps, ici le titre – *L'heure sombre* – suggère qu'une catastrophe vient ou est en passe de se produire. Le temps s'est arrêté autour d'un événement extérieur à la narration et dont le spectateur n'a donc pas connaissance. C'est dans une certaine ascèse que se prolonge l'exposition, avec *Concetto spaziale attesa 1+1-111XY* [Concept spatial attente] de **Lucio Fontana** et *Polvere* [Poussière] de **Claudio Parmiggiani**. En dépit de démarches très différentes – le premier est dans l'éloquence du geste, le second dans l'économie de moyens – ces deux artistes livrent ici deux œuvres qui proposent un étirement du temps. Chez Fontana, le geste, fondateur, entaille l'œuvre. Ainsi lacérée, celle-ci abandonne la bi-dimensionnalité pour s'ouvrir à son environnement et donc à l'espace et au temps. « Mes entailles, dit l'artiste (dans une interview accordée à la revue *Vanità*, en 1962), sont par-dessus tout une expression philosophique, un acte de foi dans l'infini, une affirmation de spiritualité ». *Polvere* de Parmiggiani est, quant à elle, l'empreinte en négatif d'une bibliothèque, qu'une épaisse fumée est venue déposer dans la suie. Par son traitement, l'œuvre évoque immédiatement la destruction de Pompéi, ou les corps évaporés d'Hiroshima. Elle renvoie également à la manière dont la photographie retranscrit le réel en négatif. Enfin, elle donne à lire un temps étiré, ce temps qui nous semble douloureusement infini, lorsque la mort nous impose l'absence de cet « autre » aimé.

13 Extrait d'un entretien publié in cat. Parme ; version développée avec D. Biasin d'un entretien avec E. Mondello diffusé le 17 septembre 1995 par RAI3.

14 Nicolas Grimaldi, *Le désir et le temps*, Presse universitaires de France, Bibliothèque de philosophie contemporaine, Paris, 1971, p. 8.

15 Marcel Duchamp a présenté à New York en 1917 un urinoir intitulé *Fontaine*.

6. LE TEMPS POÉTIQUE

Il n'est plus question dans cette section d'approche historique, philosophie ou métaphysique, mais plutôt de poésie pure. Les sept artistes présentés ont tous en commun d'aborder le temps avec une grande liberté. Mettant à l'écart une certaine forme d'austérité, leurs œuvres, tout en conservant une grande profondeur, nous offrent de voir le monde différemment. Il est question de nature, de territoire urbain, mais aussi de fiction. Chacune de ces œuvres est en prise avant tout avec la vie. « L'art c'est ce qui rend la vie plus intéressante que l'art » disait Robert Filliou. Le temps est ici pensé différemment. L'art devient un terrain de jeu ; son expérimentation promet d'être jubilatoire. La salle s'ouvre sur deux grands dessins de **Gilgian Gelzer**. D'origine suisse, Gelzer pratique le dessin, la peinture, mais aussi la photographie. Chez lui, le dessin n'est jamais préparatoire. Il s'entend de manière autonome et occupe une place centrale au sein de l'œuvre. L'artiste travaille la plupart du temps en deux étapes : d'abord, il promène le crayon sur le papier de manière très libre, presque automatique. Ensuite, vient un long travail de reprise. Dans ces dessins, point de récit ; l'absence de projet est une nécessité pour leur créateur. La ligne court sur la feuille, investit l'espace, parfois s'arrondit, s'enroule sur elle-même, ou en chevauche d'autres. Pour Gelzer, ces dessins n'ont rien à voir avec l'esthétique surréaliste, ni avec la calligraphie. En ce qu'elle bouge et se déplace, la ligne est vectrice d'énergie. Dans son déplacement, elle révèle au regardeur un temps et un espace mouvants. Pour reprendre les mots de l'artiste, « Chaque tentative de dessin est une interrogation sur ce qui pourrait apparaître¹⁶ ».

La ligne est également au cœur de l'œuvre de **Maria-Helena Vieira da Silva**. *Angle* est une peinture caractéristique de la production de l'artiste. La ligne noire cerne des volumes colorés et donne une force architectonique, voire labyrinthique à la composition. Voisinant avec l'abstraction, ses toiles portent pourtant en elles des réminiscences du réel : paysages urbains, mais aussi *azuleiros* – ces céramiques portugaises qui ont façonné l'imaginaire de l'artiste – apparaissent en filigrane. L'espace, le temps, tantôt se dissolvent, tantôt se précipitent, se cristallisent. « Je veux peindre ce qui n'est pas là comme si c'était là » disait volontiers l'artiste.

La rue, l'espace urbain, sont au centre de l'œuvre de **Gérard Fromanger**. Engagé dans les événements de mai 68, l'artiste va élaborer progressivement un œuvre ancré dans son époque, qui témoigne de son actualité, mais aussi de ses mutations. Muni d'un appareil photographique, Fromanger prélève dans le réel des images qu'il envisage ensuite comme un corpus. Une fois dans l'atelier, l'artiste choisit parmi ces images celle qu'il projettera sur la toile, pour la peindre ensuite directement. L'iconographie de départ est toujours anecdotique. L'artiste ne cherche pas à dénoncer le réel, mais plutôt à faire émerger un sens à partir du banal. Pour lui, notre quotidien porte l'empreinte des

excès de notre époque. Le capter, l'exposer et le traduire en peinture, revient à mettre en lumière les mutations de notre société. *Rue de la mer* appartient à une série de seize peintures intitulée *Le désir est partout*. Seize toiles qui représentent chaque fois le même balayeur d'origine africaine, dans la même position, cadré de manière identique. La seule variation d'une œuvre à l'autre réside dans le choix des couleurs et du sous-titre (rue de la mer, rue des animaux sauvages, rue de la saison des pluies...) qui apportent selon l'artiste une touche d'exotisme. Par cet artifice, l'artiste incrimine les rapports que notre société entretient avec l'immigration et plus largement, avec l'altérité.

En opposition à cet univers urbain, cette section propose trois œuvres qui traitent de la nature et de la manière dont sa contemplation modifie notre rapport au temps. **Henri Cueco**, tout d'abord, avec *Le Pré au Pouget* propose d'observer le réel, de manière inédite. Depuis 1979, l'artiste réalise des dessins de grands formats qui reproduisent le plus fidèlement possible un plan d'herbe vu depuis son atelier. Au moyen de photographies, il retranscrit de manière précise l'implantation de milliers de brins d'herbes ou de plantes. L'infiniment petit acquiert une nouvelle dimension. Le paysage s'abstrait. Dans ce mouvement, nos repères spatio-temporels s'effondrent. Une nouvelle relation à la nature, au vivant, à la terre devient possible.

À côté de cette œuvre d'Henri Cueco, deux lithographies de **Marie Denis**, intitulées *HR*, *L'herbier ruthène*. Alors qu'elle est en résidence de création à Rodez en 2008, l'artiste apprend qu'un herbier incroyablement de 20 mètres de long réalisé par un médecin local du XIXe siècle – Antoine Bras – va être mis en vente aux enchères. Ayant fait du végétal le pivot de sa production plastique, l'artiste s'empare de cette actualité et propose en écho un herbier contemporain à partir de deux espèces végétales : une feuille fraîche de *Monstera Deliciosa* et une petite branche de sapin. Chacun des éléments est passé dans un fax. Alors que l'appareil produit une image mécanisée, l'artiste choisit de perturber cette standardisation, en retenant ou bien au contraire en accompagnant le papier. Sous la pression aléatoire de la main, le végétal s'étire et le temps se dilate. L'impression est ensuite traduite en lithographie. Au cœur de ce processus, la nature domptée par la technologie, retrouve, par l'intermédiaire du geste de l'artiste, sa liberté. De prime abord fragile et périssable, elle accède à une certaine immuabilité au moment où elle se couche, sous l'effet de la presse, sur le papier.

La notion d'aléatoire est elle aussi au cœur de l'œuvre de **Joachim Mogarra**, *Bouquet perpétuel*. L'œuvre, pensée par l'artiste, est en effet soumise pour sa réalisation au commissaire de l'exposition, qui prendra soin de choisir lui-même les éléments qui la composeront : un bouquet de fleurs, un vase et éventuellement un socle. Dans une lettre écrite à son galeriste, Jean-François Dumont, le 3 juin 1998, l'artiste

explique : « J'ai pensé sur le chemin du retour à ce bouquet et je crois que le fait de l'entretenir quotidiennement lui donnera une dimension autrement plus importante. S'agissant d'un « bouquet perpétuel », cette représentation du réel est censée durer exactement le même temps que le réel lui-même et se transformer de concert avec lui... Le bouquet peut varier selon les saisons et l'humeur des personnes affectées à son entretien. Il peut être un superbe ikebana ou un simple bouquet de coquelicots, au gré des promenades. Il dit par-là que le geste artistique est un engagement de tous les jours, une mission et une quête dont on hérite, à laquelle on travaille, qu'on lègue. Perpétuation de l'œuvre commune, idée de solidarité et vision édénique du monde... Le fait d'être plusieurs à l'entretenir a pour moi un rapport avec le geste de passer la flamme olympique, celui de poser sa pierre à l'édifice commun, ou encore la course de relais. Une idée de quotidienneté (quelque chose à voir avec la tournée matinale du boulanger) comme un rapport avec les pratiques de caractère sacré... »

L'exposition se clôt avec trois boîtes d'**Henri Guiton**. Ces boîtes sont des compositions poétiques réalisées à partir d'objets qui ont fait partie de la vie de l'artiste ou façonné son imaginaire. Compositions hétéroclites, parfois proches des assemblages surréalistes, ces écrins sont de véritables trésors de guerre. Tantôt joyeux, tantôt graves, ils figent les objets qu'ils contiennent dans le temps. Chaque boîte raconte une histoire, celle de son créateur, mais aussi celle que le spectateur imagine en l'observant. Le temps personnel de l'artiste, celui de sa vie, s'offre à cet autre qui le contemple, le dissèque et s'en empare. Il appartient ensuite au regardeur qui le façonnera à son tour à l'aune de sa propre histoire.

16 Conférence à l'École supérieure d'art et de design de Reims, le 24 avril 1997. Citation reprise par Karim Ghaddab, dans son article « la Discordance des temps », in *ArtPress* n°319, janvier 2006