



- Eric Boulatov p. 4
 - Yvoré Cristof, p. 10
 - Gilbert Garcin p. 16

JOURNAL SOUS OFFICIEL 14 ÈME ANNÉE

JOURNAL SOUS OFFICIEL

N°054

PLUVIÔSE 2014

ABONNEMENT :
 J.S.O.
 43 RUE FORT NOTRE DAME
 13001 MARSEILLE

ABONNÉS
 50 EUROS
 HYPERABONNÉS
 200 EUROS

T&F : 04 91 33 95 01
 journal.sous.officiel@wanadoo.fr
 http://journalsousofficiel.free.fr

"La raison du sommeil "

par Michel Enrici



Saturne, 2013, 120 cm de diamètre (l'anneau) papillons floqués et vrai papillons (l'anneau) ©Philippe Turc

On a dit (1) de l'atelier de Philippe Turc qu'il était un cabinet de curiosités, une immense caisse à jouer dans lesquels s'entremêlent ses propres productions et une cueillette d'objets qui n'appartient qu'à sa subjectivité. Ainsi cohabitent la maquette du Cuirassé Potemkine et le regard de Lauren Bacall, une armure médiévale et le bâton d'un marcheur, les papillons et les étoiles, le Kamasutra et le manuel du pèlerin. Mille et une connexions qui s'organisent comme des connivences entre les formes, les matériaux et les liens symboliques, expression d'une intimité qui n'a pas à se justifier autrement qu'en faisant œuvre. Le syndrome de Peter Pan habite visiblement l'artiste, l'œuvre et l'espace où l'un, l'une et l'autre pratiquent leurs noces. Ménage à trois, comédie sérieuse qui se referme comme une clôture dans ce que l'on appelle la vie d'artiste.

La sieste : 2012, 175 x 100 x 24 cm. Papillons floqués verts, chapeau de paille stratifié recouvert de vrais papillons ©Philippe Turc



Galerie Meyer de la rue, est de l'ordre de cet à-plat qui rassemble feuilles et fleurs, dans la position d'un homme - un sous-préfet aux champs ?- profondément installé dans un repos sidéral, les mains repliées sous la tête, elle-même couverte d'un chapeau et lui-même, de fleurs. Le gisant est vivant, n'en doutons pas, mais au coeur d'un sommeil éperdu pratiqué en soi comme le but d'une existence. Tant de latence, d'immobilité pourtant ne font pas corps. Le vent, le tourbillon de l'eau, le geste artiste d'un balayeur divin, auraient pu produire cette forme dont la définition irait plus vers l'anamorphose que vers la représentation. L'ensemble des pièces ainsi est soutenu par la force de ce sommeil et intervient comme une cosmogonie issue de la puissance du rêve. Saturne et consorts, lévitent dans l'immatérialité de l'accrochage dont les murs eux aussi sont vidés de toute représentation, mais occupés par des œuvres qui sont autant de projections,

Toute la production de Philippe Turc donne ainsi de la matérialité à un rêve prolongé que peu s'autorise. Dans l'amusant fatras de son atelier, c'est l'œuvre qui semble avoir la fonction de produire un ordre, symbolique et sensible. Et cette œuvre est justement produite de main d'homme tel un pop-up qui nécessite au final, pour son érection fragile, le papier et la colle.

Colle, papier, renfort, résine donnent forme à un univers qui visiblement veut concurrencer le premier monde, celui que chacun rencontre partagé entre émerveillement et déception.

A la Galerie Meyer à Marseille nous avons pratiqué une étrange expérience. M'est revenu le titre du roman de Mishima "Le marin rejeté par la mer" : On connaît la magie de l'instant qui sur la plage nous fait découvrir les restes des choses et des objets quand le lessivage cosmique transforme le fortuit en énigme et le rien en potentiel magique. Le ressac ne dépose ni dessin, ni sculpture, au plus des à-plats de matériaux dont le meilleur principe de résistance avant le néant est la capacité à flotter.

La pièce centrale de l'accrochage "La Sieste", que l'œil attrape au niveau du sol avant de monter les quelques marches qui séparent la

véritables morceaux de rêve et de désir dont la grande force est de participer au principe atonique du sommeil.

Et si la raison du sommeil n'engendrait pas les monstres comme l'a définitivement exprimé Goya ? Et si cette exposition était une phrase consommant le titre des œuvres ?



Le randonneur, 2009. 170 cm x paire de chaussures taille 42, flocage, buis, pigment. ©Philippe Turc

PHILIPPE TURC



La lune (détail) 2013. 40 cm de diamètre x 20cm, papillons floqués vert foncé, vrai papillon de nuit. ©Philippe Turc

Si la sieste du randonneur, tout bivouac bu, faisait apparaître l'aimable proximité de la lune, de Jupiter et de Saturne, La Meije serait-elle plus proche de nous?

La Sieste refusait toute matérialité sculpturale : sculpture, elle était composée comme un leurre



La Meije, 2010. 74 x 43 cm de diamètre. peinture, flocage, tissus, métal, pigment. ©Philippe Turc

pour faire croire à l'absence de la sculpture. La Meije est sans doute l'autre tentation de l'exposition. L'érection tente à nouveau l'artiste. Sommet et glacier sont évoqués dans l'esthétique d'une maquette vériste, d'un décor de film d'animation. Etrange érection de la sculpture quand dans sa présentation elle s'émancipe de la gravité survolant le socle improbable d'un nuage. Lévitacion donc d'un paysage ourlé dans les trois couleurs de l'innocence, le blanc, le vert, le bleu, héroïque ascension du paysage même qui tient pourtant à séduire et manifester la moue de ses neiges : Embrassons donc le paysage.

Nils Olgerson, Peter Pan, Gulliver et Philippe Turc sont dans le même bateau, celui de la poétique des rêves. Il s'agit pour eux de prolonger le miracle de la marche des enfants funambules, enfants des somnambules. Comment être mieux, plus sincèrement et plus droitement artiste?

M. E

1) Vincent Enosc, in "Avec les maîtres" catalogue du Musée Cantini, Marseille, 2009

Galerie Jean-François Meyer
43, rue Fort Notre-Dame
Marseille 1^{er}

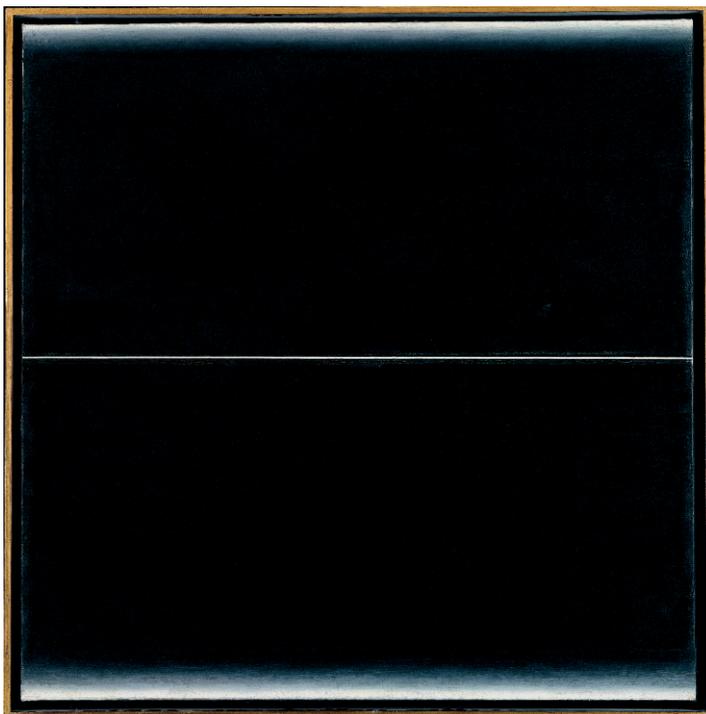
ERIC BOULATOV

par
Hrant Djierdjian

A Monaco, l'offre culturelle en matière d'arts plastiques, un peu déficitaire par le passé, est décidément en plein essor. En témoigne, entre autres, la programmation du Nouveau Musée National de Monaco (Villa Paloma). C'est ainsi qu'on a pu y voir cet été, parallèlement à l'importante exposition Picasso qui s'est tenue au Grimaldi Forum (« Picasso, Côte d'Azur » et « Picasso dans la collection Nahmad »), et dans un registre plus confidentiel, une rétrospective consacrée à Eric Boulatov. Cette présentation était bienvenue, d'autant que les occasions de voir des œuvres de cette importante figure de l'art contemporain russe sont relativement rares en France (Centre Pompidou en 1988, Musée d'Art Moderne de la Ville de Paris en 2007, Galerie Pièce unique (Paris) en 2011). La singularité de Boulatov tient, plus qu'à sa position au sein de la dissidence soviétique, au dialogue complexe qu'il entretient avec différents courants artistiques (peinture du paysage russe du 19^{ème} siècle, futurisme, constructivisme, pop'art, sots art, hyperréalisme, art conceptuel...) et à son usage du second degré et de la citation humoristique dans le cadre d'une approche très personnelle de la lumière, de l'espace et du tableau.

Les quelques trente tableaux et la cinquantaine de dessins préparatoires répartis sur les trois étages de la Villa Paloma couvrent la période de 1966 à 2013 et en représentent les principaux aspects.

Au premier étage, on retiendra *Horizontal 1*, (1966), qui marque une étape dans l'œuvre de Boulatov, comme émergence du thème de l'horizontalité et une des premières œuvres de format carré. Une ligne blanche traverse comme un trait de lumière la surface noire du tableau, la divisant en deux parties égales et créant une profondeur. A cette lumière qui semble émaner d'un au-delà situé dans cette



Horizontale I, 1966
Huile sur toile, 100 x 100 cm
Collection Privée, Paris

profondeur infinie, s'oppose celle qui éclaire les bords supérieurs et inférieurs du tableau, et qui paraît, elle, venir de l'espace extérieur, celui où se situe le spectateur. La distinction entre l'espace du spectateur et celui du tableau, séparés par la surface de celui-ci, est un motif récurrent chez l'artiste, de même que le motif de l'horizontalité, qui participe, avec la ligne oblique, à la dynamique de la construction de l'espace. Les jeux de lumière, provenant de sources différentes, jouent un rôle non moins important dans cette dynamique.

Cette toile fait écho, dans le même registre de l'abstraction minimaliste en noir et blanc, à deux autres. L'une, datée de 2003-2005, - également de format carré et intitulée *Point*, est exécutée à l'huile et au pastel : au centre de la surface noire, c'est un point lumineux qui crée la profondeur de l'espace. La dernière toile *La Porte* est plus troublante : toujours au centre de la surface noire, un rectangle lumineux apparaît : les contours en sont presque effacés, car trois des côtés sont formés par des lignes très fines ou discontinues : seul le côté gauche est matérialisé par une ligne plus épaisse et presque continue. Un détail important : cette dernière se prolonge vers le bas par une ligne qui oblique légèrement vers la gauche, créant ainsi l'illusion de la troisième



Entrée – Pas d'Entrée, 1974-75, Huile sur toile, 180 x 180 cm
Collection Centre Pompidou, Paris

dimension. Tout cela évoque irrésistiblement la silhouette d'une porte fermée dont les bords laissent filtrer un peu de lumière. A partir de là, deux hypothèses sont possibles : soit le spectateur est enfermé dans une pièce noire et la lumière derrière la porte est celle du jour ; soit il se trouve à l'extérieur, exclu de la pièce éclairée. De toute façon, il apparaît bien que la porte est verrouillée.

Les tableaux de Boulatov, à partir de 1966, sont souvent structurés de façon binaire, car ils constituent le champ d'affrontement de forces antagonistes. Oppositions entre l'horizontal et l'oblique, la surface et la profondeur, la lumière et l'obscurité, le bleu et le rouge, les mots et le paysage, qui renvoient à une lutte au plan existentiel entre le désir d'émancipation

d'un sujet et le poids de l'idéologie et du social. La surface de la toile est la limite et en même temps le passage entre ce que Boulatov appelle l'espace social et l'espace du tableau, qui se déploie vers le fond de celui-ci. Elle peut être marquée par une grille rouge ou des mots rouges, comme dans *Gloire au PCUS*, où ces mots (en Russe) sont superposés horizontalement à un ciel bleu traversé de nuages (autre motif récurrent chez le peintre). On goûtera l'humour de cette toile. Les mots, dotés d'un fort caractère visuel, mots objets et mots flottants, ont toujours un rôle dynamique dans la construction du tableau. Cela apparaît assez nettement dans *Entrée-Pas d'Entrée*, de 1974-1975. Cette œuvre, de forme carrée et de grande dimension, est la première de Boulatov



L'Eau coulait (de la série *Voilà*), 1998, Dessin préparatoire, crayon de couleur sur papier
25,5 x 24,9 cm, collection de l'Artiste.

à ne figurer que du texte. La composition et le graphisme sont empruntés à l'esthétique des affiches de l'avant-garde soviétique. Le mot *Entrée* est écrit deux fois en majuscules bleues le long de deux diagonales qui creusent une perspective vers le fond du tableau. A l'inverse *Pas d'Entrée* figure en rouge le long d'un axe horizontal qui récuse toute profondeur. Le texte, qui utilise le vocabulaire codifié de l'organisation sociale de l'espace, est le lieu d'une contradiction ou d'une ambiguïté : une interdiction qui bloque l'accès à l'espace et une invitation à aller au-delà. Toutes les toiles ne sont cependant pas construites selon ce même type d'opposition. Dans *L'eau coulait* (2001), les mots, ici empruntés, comme souvent, à des vers du poète Vsevolod Nekrasov, se déploient le long de diagonales

qui fuient vers le fond du tableau. Les majuscules blanches se détachent sur un fond bleu uniforme. Selon un effet de perspective, leur taille décroît à la fin des mots. Ceux-ci, couchés et vus en surplomb, semblent flotter sur l'eau, animés d'un mouvement qui les entraîne vers le même point de fuite. Mais le plus intéressant, ici, réside dans une remarque de Boulatov, d'après laquelle la surface de l'eau, verticale au premier plan, devient horizontale à mesure que le regard monte. Le travail sur la surface est pour Boulatov une étape vers l'élaboration du concept d'espace. La surface peut donner accès à l'espace comme il peut en marquer la limite. La dynamique du tableau réside pour l'essentiel dans l'imbrication des plans successifs et dans ce double mouvement entre surface et

É R I C B O U L A T O V

profondeur. Mais elle ne peut s'enclencher sans l'interaction de différentes sources lumineuses. Boulatov distingue la lumière provenant de l'espace du spectateur, celle représentée dans le tableau, et enfin une troisième qui émane du tableau lui-même et à laquelle il attribue un caractère métaphysique. Cette préoccupation métaphysique, cette visée d'un au-delà ne sont sans doute pas étrangères aux réticences de Boulatov face aux préceptes de l'avant-garde, notamment du pop'art ou du sots art, et ce malgré une parenté indéniable.

Dans les œuvres de la série des *Espaces incompatibles*, la frontière entre deux espaces est marquée par une couleur rouge mat : dans *Hitchcock*, le corps du metteur en scène et la chaise où il est assis se colorent de rouge aux points de leur intersection avec cette frontière autrement invisible. On notera que le franchissement se fait ici en sens inverse, du fond vers la surface, du monde du cinéma vers celui du spectateur. L'univers du cinéma et de l'industrie cinématographique est en effet une des références de Boulatov, comme le montre encore l'allusion à une scène célèbre du *Cuirassé Potemkine* dans la toile intitulée *Notre temps est venu*, (2009-2010) : un escalier dans une ville russe moderne, qui semble mener à un passage souterrain. Le bas de l'escalier est plongé dans l'ombre. D'un côté les gens qui montent, de l'autre ceux qui descendent, passant selon le cas de l'obscurité à la lumière ou inversement. En haut de l'escalier, un ciel parsemé de nuages occupe environ le tiers de la hauteur du tableau. Au centre, un homme descend face au spectateur. La scène est vue d'en bas. Sur le bord inférieur de la toile, dans la partie sombre, un texte écrit en majuscules blanches, dans une perspective frontale, annonce : « Notre temps est venu ».

Chez Boulatov, la stratégie de détournement et d'appropriation des signifiants et images issus de la culture de masse (soviétique ou occidentale) ou de l'iconographie de la tradition artistique ne doit pas être versée au compte d'une inclination au kitsch ou à la nostalgie. Elle relève au contraire d'une attitude politique subversive face à différentes formes de pouvoir (régime soviétique, publicité, médias...). En cela, cet artiste est bien un représentant, à côté, entre autres, d'un Ilya Kabakov, du conceptualisme moscovite. Chez Boulatov, cependant, cette rhétorique

postmoderniste est finalement au service d'une démarche phénoménologique appliquée à la perception de l'espace. Une orientation qui n'est pas non plus tout à fait étrangère à l'avant-garde russe, dans son souci de la défamiliarisation et son aspiration à un regard exempt de préjugés. Quant à la dimension temporelle, elle apparaît, par exemple, dans un diptyque intitulé *Une grange en Normandie*, dans l'alternance jour-nuit qui se donne dans les deux parties de la toile. Dans le numéro 385 d'art press, Dominique Païni écrit à propos de cet œuvre : « Boulatov s'attache ainsi de manière inattendue au temps, un temps qui serait tombé dans l'image picturale et en aurait fracturé l'unicité ». Image décrite comme « ce paysage dont un mur étincelant de lumière est promis à la réduction du point de vue d'une fenêtre à l'ultime clarté ».

On signalera, pour mémoire, l'exposition intitulée *Le Silence une fiction*, qui s'est tenue à la Villa Paloma du 2 février au 3 avril 2012. La programmation à venir comprend *Promenades d'amateurs*, une rencontre entre un collectionneur et un artiste, du 24 octobre 2013 au 5 janvier 2014. Dans la Villa Sauber, l'autre lieu du NMNM, est présentée depuis le 15 juin 2013 et jusqu'au 2 février 2014 l'exposition *Monacopolis*, consacrée à l'architecture et à l'urbanisme à Monte-Carlo.

H. D

*Eric Boulatov, peintures et dessins
1966-2013*

Nouveau Musée National de Monaco
Villa Paloma

56, boulevard du Jardin Exotique
28 juin – 29 septembre 2013



Vue de l'exposition. Photo © Pierre Arnaud. Courtesy Galerie Bernard Ceysson - Paris.

BERNARD PAGES

par
Xavier Girard

Comme les *Piquets* et les *Mâts*, les *Pals* (une suite de sculptures à laquelle le sculpteur travaille depuis les années 90 qu'expose aujourd'hui Bernard Pagès, pour la première fois à Paris, galerie Ceysson, après la FIAC, à côté d'agencements intitulés *Dévers* ou *Surgeon*) sont d'abord l'assemblage de deux volumes, l'appariement de deux formes, de deux matériaux et de deux textures colorées et dans bien des cas de deux univers contrastés : un soubassement qui fait office de lest et un pieu en bois effilé en forme de pointe, émoussé ou coupé net. Premier paradoxe : les matériaux manufacturés (fil de fer, barbelé, tuyaux ou feuilles de cuivre) utilisés pour la base apparaissent souvent plus bruts et plus désordonnés que le matériau « naturel », fuselé, en bois poli comme s'il s'agissait d'un artefact. Autre paradoxe, le socle ou le soubassement qui en tient lieu apparaît plus mobile, plus *variantable* que ce qu'il soutient, en contradiction avec sa fonction traditionnelle d'équilibreur. Cet assemblage des dissonances forme une sorte de gros appareil en mouvement, un pataquès organisé, réunion de buissonnement et de façonnage manifeste, que son assise irrégulière

et bombée a pour effet d'incliner à la manière d'un objet renversé sur son aire et à la gestuelle oscillante ¹.

Le nom que Pagès a choisi de donner à cette famille de sculptures la range dans la catégorie des *Piquets* et des *Mâts* déjà sollicitée, comme les pieux de chars à foin et plus explicitement encore des instruments de torture ². L'aiguille des *Pals* évoque aussi les activités de couture ou de bourrellerie et l'usage des pics du rôtisseur. Le pal fait aussi songer à une grosse écharde, c'est un corps étranger entré dans le paysage du quotidien comme l'écharde sous la peau et sa base à une poupée réparatrice autour du doigt blessé.

Cette sorte de balancement (entre nature et culture, géométrie et forme organique, travail de l'outil et forme industrielle, etc.) répond chez Pagès au désir manifeste de ne pas assujettir la sculpture à l'autorité d'un sens unique ou définitif et à son statut d'encombrant. La variabilité des positions trouve son équivalent dans des instruments, des techniques ou des matériaux d'une tout autre espèce tel que le perce-meule ou le casse-pierre. A bien des égards, l'instabilité des *Pals*, leur gestuelle acrobatique de culbutos, comme celle des *Dévers*, et des nombreux dispositifs en surplomb expérimentés depuis, les multiples

déhanchements, tortilles et autres manières d'éclaté n'ont d'autre but que d'échapper à la tyrannie de l'homogène et du monumental toujours mortifère.

A rebours de l'injonction duchampienne mettant en cause la valorisation du « faire » et la posture morale traditionnellement associée au gestuel d'effort dans l'œuvre d'art, Pagès identifie la sculpture, en réaction contre l'activité picturale de ses contemporains, jugée trop économe, à une « dépense physique appréciable » comparable à celle fournie par le paysan ou l'artisan. Programme d'action extérieur qui consacre le corps comme acteur principal de l'œuvre et comme origine de ses figures.

1. Le corps déjeté, le corps estropié ou « mal foutu » qui s'efforce activement de compenser son handicap (comme son grand-père, claudicant et borgne) est pour Pagès parfaitement « admissible » alors que le corps affecté d'une maladie organique (« bubon », « enflure ») qui affaiblit le sujet et altère sa vivacité au point de mettre dans l'impossibilité de travailler et donc de « négocier » est un motif d'angoisse. La sculpture témoigne de la possibilité toujours offerte de « trouver une solution », elle est la preuve tangible qu'une « issue » peut être trouvée à la pire des situations, qu'une échappée existe. Son ressort symbolique essentiel est moins l'affirmation d'une puissance phallique, l'office du hardeur inaccessible à la panne, que la tractation amoureuse, les pourparlers et les ruses de la séduction compensatrice.

2. D'origine orientale, le supplice du pal, popularisé par le voïvode Vlad III Tepes dit l'Empaleur, « celui qui mène au pal », prince de Valachie au XV^e siècle et modèle de Dracula, consiste en une longue pièce de bois effilée à son extrémité, un pieu dont la pointe arrondie et polie, enfoncée par l'anus provoquait la mort du condamné et l'effroi maximum des populations. Ivo Andric dans *Un pont sur la Drina*, en fait le récit, précisant au passage le caractère éminemment sculptural de l'objet, visible à grande distance et fréquenté par ceux qui empruntent le pont. Notons que contrairement à la pendaison ou à la guillotine, le pal est un supplice de la lenteur. Le bourreau prend soin qu'il ne touche pas les organes vitaux et repousse les chairs sans les déchirer

le plus longtemps possible. Le pal sortant par le thorax, les épaules ou la bouche, les condamnés mouraient ainsi lentement et pouvaient être vus de très loin à la façon de la croix des Romains et des Carthaginois ou d'une sculpture de grande taille. Dans sa correspondance avec Jean Frémon, Bernard Noël identifie son projet littéraire à un grand pal : « Je cherche en fait à former l'image d'une machine dont la pièce principale serait un pal rétractable qui distribuerait soulagement et douleur afin d'offrir un équivalent physique du petit drame individuel qu'un jour ou l'autre nous nous jouons entre le sentiment de la finitude et celui de l'oubli. Oui, le souvenir contient l'oubli : il en est la carapace. Mais le corps lui aussi est peut-être une espèce de carapace semblable, de telle sorte que le pal ne serait un tel supplice qu'en vertu d'une contradiction insupportable, car il apporte à la fois trop de trop et trop de manque. » (Lettre du 8 août 1973, in *Le Double jeu du tu*, Fondfroidelle-haut, Fata Morgana (Le Grand pal), 1977, p. 11.)

3. Notons encore que le principe du pal n'est pas la propriété de l'être humain, Preben Bang observe dans son roboratif *Guide des traces d'animaux* : « des cadavres de gros insectes de lézards ou même de petits mammifères sont parfois embrochés sur les épines des prunelliers ou des aubépines. Il s'agit de *lardoirs* de pies grièches, (une espèce de passereau). La pie-grièche écorcheur a l'habitude d'empaler ses proies [...] Il n'est pas rare que cette espèce utilise un fil de fer barbelé dans le même but. » Il arrive aussi que la Pie-grièche coince ses victimes « dans une enfourchure, dans une crevasse de l'écorce ou les accroche sur un moignon de branche. » Ainsi le sculpteur-pie-grièche dispose les bouteilles du premier *Arrangement* dans la fourche des branchages ou accroche des bouchons de bouteille de gaz sur le pic dodelinant des Dormants. Preben Bang, Preben Dahlström, *Guide des traces d'animaux*, Delachaux & Niestlé, Neufchâtel (Suisse) - Paris, 1977, p. 164.

X.G

Galerie Bernard Ceysson
23, rue du Renard. 75004 Paris
25 octobre 2013- 13 janvier 2014



Yvoré Cristof, sans titre. Huile sur toile. 44,5 x 57,5 cm. 2009.
Photographe: Peter Cox. Courtesy Zeno X Gallery Antwerp

Au bord du chant.

par

Frédéric Valabrègue

Tous ceux qui ont rencontré la peinture de Cristof Yvoré, même venant des options esthétiques les plus contraires, ont été bousculé par sa personnalité. A quoi leur aurait servi des préventions contre la figure, des réserves quant à la nature morte devant ce qui marquait si fortement, si humblement aussi, l'œil et la mémoire ? Avec des pots, des fleurs, des pièces vides, des rideaux tirés, des façades nues, une matière souvent opaque, des formats de tableaux de chevalet, ils ont senti la fraîcheur d'un nouveau qui n'est pas celui de la mode. Ils ont senti le poids de l'impact, et ce pour une plante gauche, une corolle coagulée dans l'espace, un bouquet coudé comme un bonsaï et dont on ne sait plus s'il est monumental ou maladroit. Cet impact provient en partie de la frontalité, d'une qualité murale où rien n'est

oublié du plan du tableau, mais où une forme va prendre son extension, pousser sur les bords en acquérant, par les seules qualités de l'attention et du placement, malgré sa banalité, une valeur hallucinatoire : pas une illusion, l'hallucination du réel. Et c'est sans doute cela qui constitue le réel de la peinture, une opacité de chose en état d'apparition, une chose qui se tient là, native, juste avant d'être nommée. Il n'y a que la pomme de Pascal pour être banale et vaine. En réalité, Pascal n'a jamais regardé un oignon. Où est-on le plus peintre, dans un poêlon de terre où cuisent deux œufs ou dans la reddition de Breda ? Il n'y a rien de plus matérialiste et matérialiste que la peinture d'Yvoré mais elle a été jugée métaphysique et on a ramené autour d'elle Morandi bien entendu, Carra et Sironi, comme si l'esprit des *valori plastici* l'avait traversée un instant. L'amplification opérée par les figures d'Yvoré n'a pas en vue la transcendance ou l'arrière-pays de l'ineffable. Elle est la respiration d'un corps, ou plutôt la façon dont une peinture qui jamais n'évoquera l'organique maintient en vie un corps, c'est-à-dire un ensemble ou un système de solidarité, ici, en l'occurrence, entre un

objet et un espace, l'un se nourrissant de l'autre. Ce n'est pas faire le pédant que de penser à la corporéité telle que Merleau-Ponty l'entendait à propos de Cézanne. Mais plus encore qu'à l'idée du philosophe, je pense à un simple corps avec son terrain (une surface de réparations ?) et sa maintenance. La peinture d'Yvoré est faite de tels ajustements et d'une lenteur telle dans ses réparations que je me sens obligé de penser à la façon dont un corps parle et dont il s'écoute. Quels étais, tuteurs et béquilles travaillent l'espalier du végétal ? Pourtant, la voici saisie d'un seul regard, la plante quasi modo, la fleur « presque ainsi », comme je reconnais du premier coup d'œil en face de moi un être incompréhensible.

Yvoré a refusé de faire des tableaux que le langage résume ou contient. Cela ne signifie pas qu'ils ne sont pas traduisibles en raisonnements mais ils ne s'y arrêtent pas. Il n'a pas voulu rabattre le lisible sur le visible. Avec son esprit d'objection, il n'a pas réifié une formule. Il n'a pas visé le probant. Cela ne veut pas dire qu'il n'a pas emprunté les chemins de la modernité ni fait siennes certaines de ses options. Les façades, ce leitmotiv dans l'œuvre où la valeur colorée de trois ou quatre plans reste sur la même ligne que le fond, peuvent être regardées comme de l'abstraction géométrique. Les acquis de la modernité demeurent en arrière, en guise de socle, de base, avec cette exigence d'un tableau mené dans sa totalité sans hiérarchie selon ses limites et la complémentarité de ses couleurs. L'abstraction et l'esprit de géométrie demeurent derrière la plupart de ces figures même florales comme une base ou un socle, avec la question de savoir aujourd'hui ce qui a été vraiment abstrait dans l'abstraction, sinon une façon simple et unitaire de traiter le tableau, de lui permettre un déclenchement



Yvoré Cristof, sans titre. Huile sur toile. 42,5 x 30,5 cm. 2013.

Photographe: Peter Cox.

Courtesy Zeno X Gallery Antwerp

visuel rapide et homogène. La question n'est pas de constater qu'il y a héritage mais de voir comment on s'en dépossède pour quelque chose de désarmé. D'autre part, s'il est aisé de constater combien la peinture d'Yvoré doit à la modernité, ce mot rongé jusqu'au trognon, c'est pour se souvenir aussitôt de ce que cette dernière doit aux primitifs pré renaissants, à ceux qui s'aidaient d'une géométrie furtive, d'une perspective peu scientifique et laissaient la couleur en liberté. Le primitif va reconstruire avec sa mémoire plutôt qu'avec son imagination. Toute sa mémoire s'applique à un modèle qui se dérobe. Alors il mesure à partir de ses doutes et de son ignorance, avec la témérité du cœur. Le quinconce des murailles de sa ville apparaît de guingois, mais les plans colorés s'ajustent et vibrent à l'unisson. La mémoire oblige à la synthèse, au rassemblement, ses apories à une simplification jouxtant le signe et le symbole. Parlant avec Cristof de la gaucherie ou de la



Yvoré Cristof, Sans titre. Huile sur toile. 40,5 x 33,5 cm. 2013.
Photographe: Jean-Christophe Lett. Courtesy Zeno X Gallery Antwerp

maladresse en m'excusant d'employer des termes aussi approximatifs à propos de ses figures, il m'a répondu qu'il les acceptait parce que c'était un des facteurs du poids. L'erreur coche. La faute rajoute. Je me suis souvenu aussitôt que Georges Bataille préférait écrire : « Il l'embrassa dans la bouche ». Dedans, au centre et dans le mille, comme ces contenants - vases, pots, brocs et boîtes - dont le contenu est la charge. La synthèse opérée par la mémoire du primitif voit dans la forme le signe et le symbole mais la peinture d'Yvoré passe à travers ces deux termes. Il s'en approche, les frôle parfois. Je ne voudrais pas les deviner, confronté à sa disparition, dans la motte déracinée de quelques pensées, des capsules de pavot ou un bouquet bruni jeté sur le sol. Je ne voudrais pas les voir dans la porte entrebâillée d'une pièce vide et dans un recoin où le regard ne peut jamais aller. Pas plus que je ne veux les

envisager au moment du deuil dans la bougie éteinte où tout luit sauf la flamme. Je m'interdis de pareilles reconductions. Elles sont faciles et pourtant. Peut-être que chaque peinture résonne aujourd'hui comme une horloge interne. Je sais aujourd'hui pourquoi je n'ai jamais vu dans ces fleurs de la joie mais de la gravité. Leur enfance est intense. Pourquoi j'y ai vu du naissant, du croissant mais pas de la gaieté.

Peut-être sont-elles vénéneuses ? J'ai entièrement faux et je sais que ma reconduction vaut zéro. Qui voudrait faire porter l'ombre de la fin sur la branche d'un amandier ? Mais j'ai senti la menace de la flétrissure dans ce monstre qu'est la fleur. Cristof l'a sentie

aussi les derniers temps dans ces derniers tableaux, à son corps défendant, son corps-peinture qui continue aujourd'hui tout seul et sans lui. Qui va continuer sans lui tellement il lui a donné une force qui demeure. Dans la matière, il allait chercher la lumière en mineur de fond. Il aimait la conversation de la boue et de la bulle, de la terre et du ballon.

F. V

*Les 26^{èmes} instants vidéo
fêtent 50 ans d'art vidéo*

par
Vincent Guis

La 26^{ème} édition des instants vidéo 2013 fût d'abord un foyer accueillant où le visiteur curieux vient partager des bacchanales avec les artistes et les professionnels, sans droit d'entrée ni distinction. En 50 ans d'histoire, toute une famille vous tend les bras, des aïeux occidentaux et asiatiques du nord, aux derniers nés d'un sud émergent de révolutions sans périodure.

Si, dans la première moitié des 60's, la mobilité du Portapak de l'asiatique Sony a permis aux artistes occidentaux de s'emparer d'un outil jusqu'alors réservé aux médias de masse, les artistes des pays du sud, notamment méditerranéens, ne les ont réellement découverts qu'à partir des années 90. Et Marc Mercier, l'un des initiateurs de cet événement, entouré d'une équipe d'une dizaine de professionnels passionnés, n'est pas étranger à cette émergence. Depuis 1992 au Maroc où sera révélé Mounir Fatmir, jusqu'en Argentine, Palestine, Syrie, Liban, Algérie, et cette année en Égypte, les festivals ont poussé partout où il est passé.

Entre projections internationales et grands colloques perspectifs, ces rencontres nous ont offert une série de performances historiques. A l'occasion du vernissage, l'italien Michele Sambin nous a rejoué sa vidéo-performance musicale, *Looking For Listening*, créée en 1977 pour la Biennale de Venise. Il s'agit de deux bandes d'époque diffusées sur deux téléviseurs où l'on peut voir et entendre Sambin jeune jouer avec sa voix, ses mains, un violoncelle et un saxophone. La caméra y est aussi utilisée comme un instrument. L'écriture vidéographique devient littéralement une partition que l'artiste joue également en direct sur un troisième écran, en même temps qu'il performe sur scène une musique répétitive aux accents de free jazz. Diffusée sur trois moniteurs, il en résulte une installation réflexive sur l'impact des images et l'écho de l'œuvre d'un artiste dans son espace temps, ainsi que la question de la durabilité des archives sur supports analogiques. Car si le matériau vidéo jusque dans les années 90

restait une variation de signaux électriques, les supports d'archivage devinrent plus pérennes avec l'arrivée des technologies numériques. Beaucoup annoncèrent la mort de l'art vidéo pur, évoluant vers le multimédia et la pluridisciplinarité, d'autant que les artistes contemporains faisaient primer l'idée sur le médium utilisé.

C'est de cette mort/transformation dont il est question dans la performance Vidéo Feedback proposée par le japonais Masayuki Kawai au quatrième soir. Aucun ordinateur, ni sample, ni instrument. Un téléviseur cathodique au balayage vertical défilant, une caméra qui le filme, et des sorties audios reliées à une myriade de boîtiers home made qui transforme ces signaux purement analogiques. L'artiste aux manettes donne naissance à un concert rythmique endiablé, ainsi qu'à une symphonie d'images psychédéliques sur trois écrans géants. L'analogique chante et vibre intensément sous de vrais airs de live électronique et de vjing numériques dignes des scènes berlinoises du moment. Ce signal « ancestral » produit un écho perpétuel sur nos pratiques contemporaines, comme le fameux effet miroir du feed back, quand une image se perpétue d'elle même jusqu'à l'infini.

Ces thématiques sont également le fil conducteur d'une exposition tout le mois de novembre dans la Tour Panorama de La Friche. Au 2^{ème} étage, des œuvres historiques de Bill Viola, Fred Forest, Robert Cahen, côtoient les créations de jeunes artistes essentiellement méditerranéens. Ce sont surtout des femmes issues de ce bassin qui semblent s'être le plus emparées de ces outils de création peu coûteux dans une radicale résistance. *The Escape* de l'égyptienne Samar El Barawy, projection au sol où une femme vue du dessus tente de s'échapper d'une pièce, n'arrivant qu'à se heurter à quatre murs exigus, nous donne de son visage que l'épaisse masse noire de ses cheveux, prisonnière des attributs de féminité. *Vacuum* de la palestinienne Raeda Sa'adeh, diptyque sur une montagne désertique qu'une femme traverse passant l'aspirateur, symbolise l'exil de la féminité dans sa stéréotypie la plus absurde. *Above 47* de la Syrienne Nisrine Boukhari présente trois images d'un personnage se teignant de noir. À droite un feutre qui rature une feuille quadrillé, à gauche des chutes de coupes de cheveux, au centre des yeux maquillés de noir qui ne se voileront



Photo de l'installation *Sun is the next TV* de Dominik Barbier.

qu'en dernier tout en fixant le spectateur. Le genre féminin et sa condition, par l'urgence des situations vécues malgré des soulèvements aux lendemains amers, se retrouve au cœur de ce commissariat, les notions d'apparition et de disparition trouvant prolongement au 3ème étage dans une création spécialement conçue pour l'évènement.

Sun Is The Next TV de Dominik Barbier, dont le titre prend racine dans *The Moon Is The Oldest TV* de Nam June Paik en 1965, émane d'une demande de Marc Mercier de réaliser sur 600m² un monument pour ce 50ème anniversaire. L'artiste trouve sa source par ailleurs, dans un texte écrit par le commanditaire sous forme de tragédie grecque, *Les Enfants Perdus Et Retrouvés De L'Art Vidéo*. Il est des conventions de téléspectateurs que de s'assoir la durée d'un film au plus près d'un écran diffusant des représentations bidimensionnelles. Ici la lumière est partout, bousculant nos habitudes pantouflardes, invitant au rituel spatial, temporel, spirituel, et sensoriel. Dès l'entrée de cette salle obscure, le mur des noms de celles et ceux qui ont fait de l'art vidéo en ces Instants, évoque un mémorial. Tel le *Postman's Park* de Londres, monument d'art brut commencé à la période où la photographie naissait, il semble dédié « aux fidèles qui ne sont pas célébrés », sacrifiés dans des actes héroïques quotidiens. C'est ce que nous

rappelle un téléviseur installé comme une plaque commémorative sur un autre mur, où défilent les noms de tous ceux qui ont choisi de s'immoler par le feu. Mohamed Bouazizi, parmi d'autres, n'est-il pas par son sacrifice à l'origine d'une révolution ? De l'art vidéo, l'alpha des révolutions dans les pays du Maghreb succède à l'oméga d'une civilisation occidentale en plein essoufflement économique. Puis, Un mur entier s'illumine d'une ville en ruine d'après guerre, devant laquelle nos ombres de spectateurs se tiennent debout, prêtes à reconstruire. Des volutes de lettre en émanent pour former un texte sur un avenir qui s'érige vers son apogée et son inévitable déclin. « Au début nous n'avons rien vu, aujourd'hui nous sommes morts ». Commence un ballet de quarante minutes d'électrons et de photons, base des images analogiques, sur une composition musicale transcendante de Laurent Terrier. Grâce à une expérimentation de la dernière version du logiciel quick time, et à l'introduction de deux mapping associés à des projections segmentées par des cartes matrox, les images utilisent tous les aspects architecturaux du plateau en faveur de notre immersion intégrale. Les poutres industrielles de l'ancienne manufacture de tabac s'illuminent telles des colonnes d'un temple grec au pied desquelles naîtront et seront sacrifiées les contre cultures, irradiées par une loi du marché

LES 26^{ÈMES} INSTANTS VIDÉO

qui n'épargne aucune liberté d'expression. Et il nous faudra plusieurs fois vivre cette expérience pour en tirer la quintessence de ses subtilités, car le moindre déplacement dans l'espace offre une nouvelle perception de cette œuvre d'Art Totale. Le temps s'y étire, lentement. A la rencontre d'un premier cavalier se mouvant dans cette apocalypse comme dans une décomposition de

Muybridge, succède un homme de Vitruve qui progressivement prend l'apparence de l'artiste jeune, et fini par s'enflammer. A ce stade, le mapping étend l'image à toute la salle et nous ensevelit sous une mer qui se démonte au ralenti. Une tête de vénus de la taille d'un homme, qui posée au sol se fondait dans la projection, prends la couleur du vieux marbre. Ses yeux rouges s'ouvrent, puis se transforment en bouches. Sa voix puissante et caverneuse nous surprend sur un extrait du texte Hamlet Machine de Heiner Müller, et

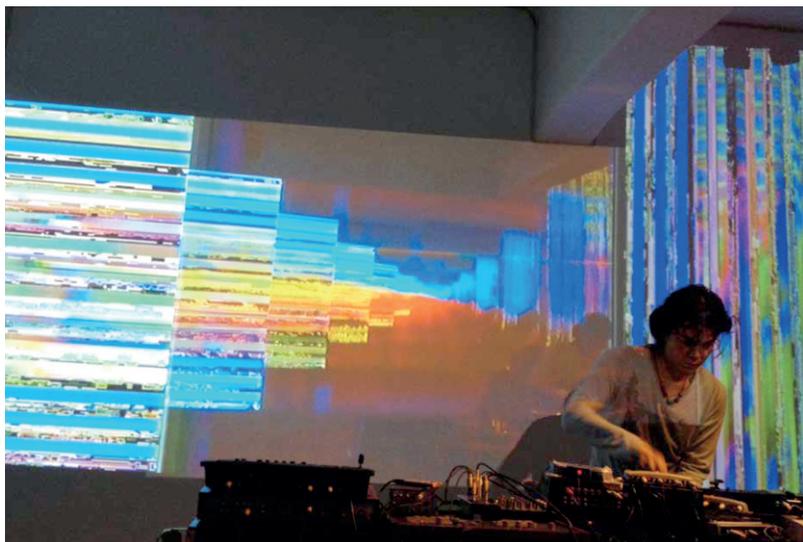


Photo extraite de la Video feedback
de Masayuki Kawai,

nous avertit que tout géniteur reprend la vie qu'il a donné... L'installation s'éteint. Le festival se termine. Nous en sortons comme émergeant de ces eaux tels des empereurs de pierre surgissant du Rhône non sans polémiques.

V.G

Les Instants Vidéo
Tour Panorama Friche Belle de Mai
41 rue Jobin Marseille 3^e

JSO, 43 RUE FORT NOTRE DAME, 13001 MARSEILLE — TÈL & FAX : 04 91 33 95 01
Journal on-line : <http://journalsofficiel.free.fr> — email : journal.sous.officiel@wanadoo.fr

LE JSO EST ÉDITÉ PAR L'ASSOCIATION « JOURNAL SOUS OFFICIEL »
ASSOCIATION LOI 1901 DÉCLARÉE EN PRÉFECTURE DE MARSEILLE
DIRECTEUR DE LA PUBLICATION : JEAN-FRANÇOIS MEYER

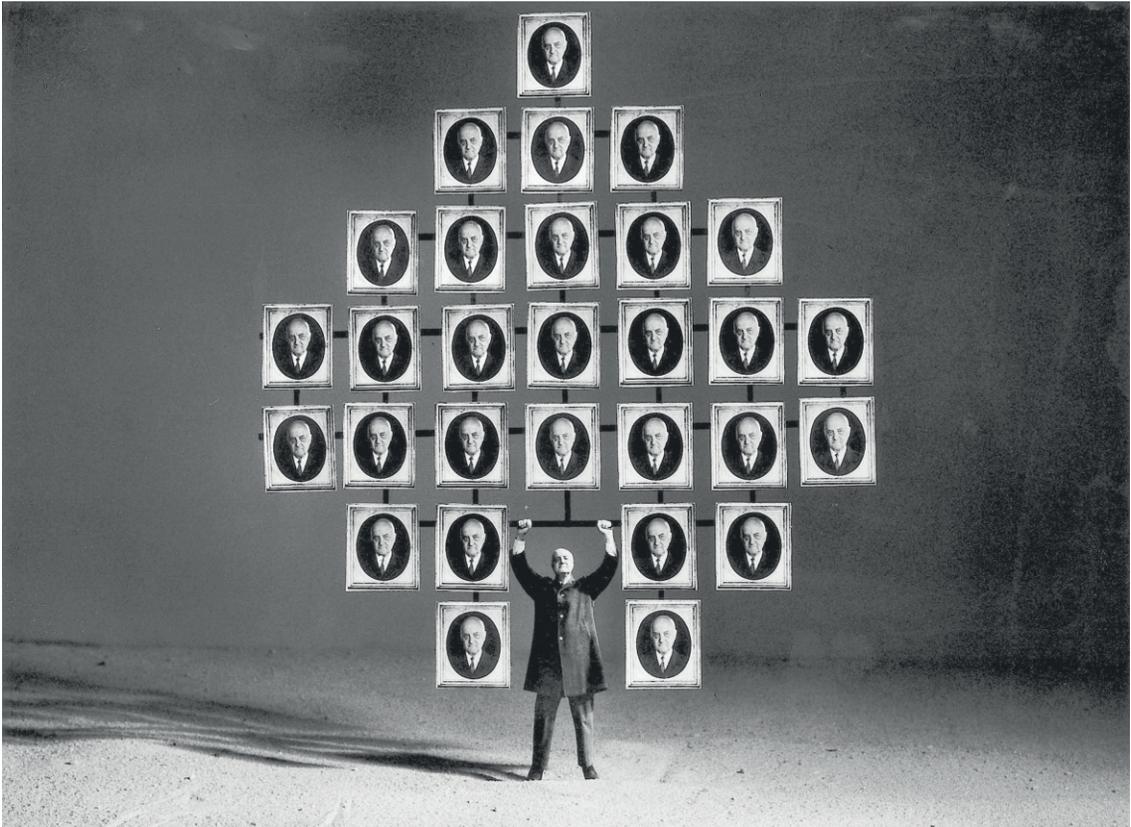
PRIX AU NUMÉRO : 3,58 EUROS
ABONNEMENTS ANNUEL : 50 EUROS - HYPERABONNÉS : 200 EUROS
DÉPÔT LÉGAL À PARUTION - ISSN 1628-9447 - N° CPP EN COURS
IMPRIMERIE CCI / MARSEILLE.

ONT COLLABORÉ À CE NUMÉRO :

DANY AYRAULT — MADELEINE DORÉ — XAVIER GIRARD
VINCENT GUIIS — MARINA MARS — OLIVIER MEYER
BERNARD MUNTANER — FRANÇOISE ROD — FRÉDÉRIC VALABRÈGUE

POUR VOUS ABONNER, ENVOYEZ VOS CHÈQUES LIBELLÉS À L'ORDRE DE JSO

**Le JSO reçoit le soutien
de la Ville de Marseille, du Conseil Régional PACA et du Département 13
Siret 508995024 00017 Code NAF 9499Z**



Le paon, photographie Gilbert Garcin

*Le roman tragi-comique d'un
morceau de papier*

par
Bernard Muntaner

Pourquoi résumer la présence de Gilbert Garcin à un mince morceau de papier découpé dans les photos qui représente l'auteur ? Parce que, m'a-t-il dit à plusieurs reprises : « Non, sur la photo, ce n'est pas moi, ce n'est pas moi ! ». Puis il ajoutait « C'est comme un acteur, on ne voit pas le comédien mais ce qu'il joue ». Malgré ses dénégations, l'auteur n'a pu empêcher d'avoir subjugué son image au point qu'il en est devenu un récurrent iconique. Le morceau de papier a engendré une icône. Garcin n'est plus au service de l'image, mais l'image à son service. Malgré lui pourrait-on ajouter si on l'entend bien quand il dit « On ne se plaît pas ! Je n'ai jamais eu beaucoup de plaisir à me voir en photo » (1) L'image dans laquelle il soulève tel un hercule de foire son propre portrait reproduit 29 fois (« Le Paon » 2002), préfigurait ce « retour de image », tel l'arroseur arrosé. Le paon est devenu le dindon de la farce. Il faut se méfier des images, car, on le sait, son anagramme est « Magie » !

Garcin le photographe, qui dit volontiers qu'il ne connaît rien au monde de la photographie, et que celle-ci ne l'intéresse pas – « Si j'avais le choix je fréquenterai plutôt les romanciers » (1) –, se voit devenir une vedette, tel Tati dont il s'inspira dans une de ses toutes premières images, dans laquelle il se représente emprisonné plusieurs fois dans un labyrinthe.

L'homme Garcin, plutôt réservé, voit se propager à regret son portrait imagé malgré la distance qu'il veut afficher devant le phénomène d'adhésion empathique du public. Mais comment l'artiste pourrait-il se dégager de sa présence figurée ou pas dans son œuvre ? Comment une œuvre pourrait-elle naître en dehors de ce qui constitue son auteur ? Il était vendeur de luminaires jusqu'à 65 ans date à laquelle il se met à faire des petites scènes de théâtre qu'il photographie – pour, me dit-il alors (2) « laisser un souvenir à ses petites filles ». Ne renoue-t-il pas avec son métier de vendeur de luminaires lorsqu'il se pare de deux grandes lampes comme deux projecteurs dirigés sur lui dans la photo « Le regard des autres » ? L'histoire de son enfance ne se ballade-t-elle pas dans ses photographies, quand on sait que, dès l'âge de 4 à 13 ans, le

GILBERT GARCIN

petit Gilbert circulait dans les coulisses du cinéma l'Eden situé à La Ciotat (où il est né), et où se projeta en son temps le premier film des frères Lumière ? Son grand père en était le directeur, et la porte était ouverte en dehors et pendant les spectacles qui ne se résumaient pas à la projection de films, puisqu'on y accueillait du théâtre, de l'opéra, de la chanson d'après ce qu'il m'en a raconté (1). Il y a là tout un creuset de signifiants

qui a pu porter le futur artiste photographe à se retourner vers ce passé fait de ficelles, de bricolages, de cartons-pâtes, de décors improbables, d'illusions, de coulisses qui voisinent avec l'à-peu-près... Oui, ses photos sont le roman de Garcin, mais de la même façon qu'il endosse le par-dessus gris de son beau-père dans ses photos (pour échapper à son identité ?), il porte sur ses épaules les affres de l'existence de tout un chacun. Il devient la projection de nos interrogations sur l'être-là au monde, de nos tourments, de nos angoisses métaphysiques. Lors de son exposition aux rencontres d'Arles cet été, j'entendais des rires derrière moi, mais aussi des interjections « Que c'est noir ! », « C'est angoissant, que c'est dur ! »... Et Garcin, par ailleurs, ne privilégie pas l'aspect humoristique de ses photos. Il m'avait confié spontanément avec un air sincère et inquiet « je me demande comment les gens peuvent vivre avec mes photos dans leur appartement ! » (1). Toutes ces questions qui nous taraudent : le drame de la vie, le fait même d'exister, la finitude inévitable, l'aspect vain des choses, ne pourraient donc se supporter qu'avec la distance de l'humour. Il me disait à ce propos une formule qu'il a faite sienne : « l'humour est le luxe des désespérés » (1). Mais Garcin a un air malicieux qui fait qu'on ne sait pas trop où il est, mais lui le sait, lui qui questionne son site et calcule le nombre de visites, les ventes de ses photos et les expositions simultanées dans le monde. L'entrepreneur de luminaires ne s'est pas arrêté à sa retraite, on voit sourdre les prémices d'une multinationale ! Encore un



Le moulin de l'oubli, photographie Gilbert Garcin

comportement de l'homme dans notre société de profits qu'on pourrait voir illustré dans une future photo ?

Depuis 2010 la galerie Detaille pilotée par Hélène Detaille a fait le pari de montrer un large « panel » de la création photographique, depuis les jeunes sortis récemment de l'École Nationale de Photographie d'Arles aux photographes reconnus internationalement.

À l'heure où « l'atelier de Visu » ferme ses portes, les quelques rares galeries dévouées à la photographie vont devoir se charger d'un devoir militant...

B. M

1- Entretiens Bernard Muntaner – Gilbert Garcin, 4 enregistrements audio, réécrits en avril 2012, en attente de publication...

2- Entretiens Bernard Muntaner – Gilbert Garcin, in Art SUD, 3ème trimestre 2006, N° 54, p. 63 à 69.

Exposition à la Galerie Detaille
du 2 octobre au 3 décembre 2013
5 rue Marius Jauffret, Marseille 8^e

O Û T R O U V E R L E J S O ?

À M A R S E I L L E

- Agnès b
Cours d'Estienne d'Orves 13001
- Apostille
104, Cours Julien 13006 - 09 51 83 15 27
- Arceneaux
25 cours d'Estienne d'Orves - 04.91.59.80.37
- Art Cade
35, rue de la bibliothèque 13001 - 04.91.47.87.92
- Ateliers de l'Image (Les)
28-38, rue Henrie Tasso 13002 - 04.91.90.46.76
- Bibliothèque départementale
20, rue Mirès 13002 - 04.91.08.62.08
- Centre de la Vieille Charité
2, rue de la Charité 13002 - 04.91.14.58.80
- CIPM
Centre de la Vieille Charité - 04.91.91.26.45
- Cité de la Musique
4, rue Bernard Dubois 13001 - 04.91.39.28.28
- Compagnie (La)
19, rue Francis de Préssensé - 04.91.90.04.26
- Cupoftea 1, rue Caisserie 13002 - 04.91.90.84.02
- Ecole des Beaux Arts de Luminy 13009
- Ecole d'Architecture 13009
- Espace Culture
42, La Canebière 13001 - 04.96.11.04.60
- Escale Marine (L')
22 Quai du port 04.91.91.67.42
- Fondation CMA-CGM
4, Quai d'Arcenc 13002 Marseille - 04.88.91.97.97
- FRAC 2, Pl Francis Chirat 13002 - 04.91.91.27.55
- Friche(la) Belle de Mai
23, rue Guibal 13003 - 04.91.11.45.63
- Astérides : 04.95.04.95.01
- Documents d'artistes : 04.95.04.95.40
- [S]extant et plus : 04.95.04.95.94
- Triangle : 04.95.04.96.11
- Galerie Alain Briard
145 Bd de la Libération - 04.91.64.04.09
- Galerie Buy-Self
101, rue Consolat 13001 - 04 91 50 81 22
- Galerieofmarseille
8, rue du Chevalier Roze - 04.91.90.07.98
- Galerie Gourvenec Ogor
7 rue Duverger 13002 Marseille - 06 68 11 48 06
- Galerie J-F Meyer
43, rue Fort Notre Dame 13001 - 04.91.33.93.01
- Galerie Porte-Avion
96, Bd de la Libération 13004 - 04.91.33.52.00
- Galerie Sordini
51, rue Sainte 13001 - 04.91.55.59.99
- Galerie du Tableau
37, rue Sylvabelle 13006 - 04.91.57.05.34
- Galerie Territoires Partagés
20, rue Nau 13006 - 09.51.21.61.85
- Graphigro
place Félix Barret 13001 - 04.91.55.55.51
- Ici ou Là
7, rue Pastoret 13006 - 04.91.47.54.53
- Librairie L'Odeur du Temps
35 rue Pavillon - 04.91.54.81.56
- Librairie-galerie L'histoire de l'œil
25 rue Fontanges 13006 - 04.91.48.29.92
- Librairie Le Lièvre de Mars
21, rue des 3 Mages 13001 - 04.91.81.12.95
- Lina's (restaurant et sandwicherie de l'Espace Mode)
11, la Canebière 13001 - 04.96.11.54.16
- [mac]
69, Avenue de Haïfa 13008 - 04.91.25.01.07
- Maison de l'artisanat et des métiers d'art
21, cours Honoré d'Estienne d'Orves 13001
- Montévideo
3, impasse Montévideo 13006 - 04.91.37.97.35
- Musée Cantini
19, rue Grignan 13006 - 04.91.54.77.75
- Musée d'Histoire de Marseille
Centre Bourse - 04.91.90.42.22
- Office du Tourisme
4, La Canebière 13001 - 04.91.13.89.00
- Où
58, rue Jean de Bernardy 13001 - 06.98.89.03.26
- Passage de l'art (Le)
1, rue du Rempart 13007 - 04.91.31.04.08
- Poissonnerie (La)
360, rue d'Endoume 13007 - 04.91.52.96.07
- Rétine Argentique
85, rue d'Italie 13006 - 04.91.42.98.15
- SMP 31, rue Consolat 13001 - 04.91.64.74.46
- Vip Art Galerie
66, rue Grignan, 13001 - 04.91.55.00.11

D A N S L E V A R

- Artmandat Barjols
19 rue Pierre Curie - 06.72.79.97.54
- Ecole Nationale Sup. des ARTS Toulon
Ancien Arsenal de terre - derrière la gare
- Hôtel des Arts Toulon
226, boulevard Général Leclerc
- Les Chantiers de la Lune La Seyne s/mer
place de la Lune - 04 94 06 49 26
- Le Moulin La Valette-du-Var
8 Av Aristide Briand - 04.94.23.36.49
- Villa Tamaris La Seyne
Av de la Grande Maison - 04.94.06.84.00
- Galerie du Fort Napoléon La Seyne s/mer
- Galerie Le Garage Lorgues
2, place Auriol 83510 - 06.82.92.34.61
- La Maison des Arts Carcès
7, Bd Fournery 83570 - 04.94.04.39.36
- ZIP 22 Barjols
22, rue République 83670 - 04.94.72.54.81
- Et toujours de la main à la main par les bons offices de Serge Mistichelli

À L Y O N

- Institut d'art contemporain Villeurbanne
11, rue Dr Dolard - 04.78.03.47.00
- Boxon Lyon
10, rue Clodius Penet - 04.72.33.66.89

O Û T R O U V E R L E J S O ?

D A N S L E S B O U C H E S D U R H Ô N E

Aix en Provence :

- Galerie d'art du Conseil Général
21bis, Cours Mirabeau - 04.42.93.03.67
- Bibliothèque de la Méjanes (Cité du Livre)
8-10 rue des Allumettes - 04.42.91.98.88
- Galerie Alain Paire
30, rue du Puits Neuf - 04.42.96.23.67

Martigues :

- Médiathèque Aragon
Quai des Anglais - 04.42.80.27.97
- Musée Ziem
Bd du 14 Juillet - 04.42.41.39.60

Istres :

- Centre d'art contemporain
2, rue Alphonse Daudet - 04.42.55.17.10

Arles :

- Ecole nationale de la photo
16, rue des arènes - 04.90.99.33.33
- Musée Réattu
10, rue du Grand Prieuré - 04.90.49.37.58
- Fondation Van Gogh - a
24, Rond Point des arènes - 04.90.49.94.04
- Médiathèque Municipale - espace Van-Gogh
place Felix Rey - 04.90.49.39.39

D A N S L E S A L P E S M A R I T I M E S

- Atelier Soardi Nice
9, avenue Désambrois - 04.93.62.32.03
- Espace à Vendre Nice
2, rue Vernier - 06 11 89 24 89
- Villa Arson Nice
20, Av Stephen Liégeard - 04.92.07.73.73
- Le DOJO Nice
22bis, Bd Stalingrad - 04.97.08.28.14
- Galerie des Ponchettes Nice
77, quai des Etats-Unis - 04.93.62.31.24
- Galerie de la Marine Nice
59, quai des Etats-Unis - 04.93.91.92.90
- MAMAC Nice
Promenade des Arts - 04.97.13.42.01
- Théâtre de la Photographie et de l'Image
27, Bd Dubouchage - 04 97 13 42 20 - Nice
- La Maison-Galerie Singulière Nice
5, rue Offenbach - 06.11.98.64.04
- Museaav Nice
16, place Garibaldi - 04.93.56.21.19
- La Station Nice
89, route de Turin - 04.93.56.99.57
- Galerie Helenbeck Nice
6, rue Defly - 04.93.54.22.82

- Galerie Sandrine Mons Nice
25, rue de la Buffa - 04.93.92.04.09
- Galerie Ferrero Nice
6, rue du congrès - 04.93.88.34.44
- Hotel Winsor Nice
11, rue Dalpozzo - 04.93.88.59.35
- Musée de la Photographie Mougins
Porte Sarazinne - 04.93.75.85.67
- Galerie Sintitulo Mougins
11, rue du Commandeur - 04.92.92.13.25
- Galerie Catherine Issert Saint-Paul
2, route des Serres - 04.93.32.96.92
- Fondation Maeght Saint-Paul
06570 Saint-Paul - 04.93.32.81.63
- Chapelle des Pénitents Blancs Vence
place Frédéric Mistral
- Château de Villeneuve Vence
- Vence Culture Vence
3, descente des Moulins - 09.65.15.67.07
2 place du Frêne - 04.93.58.15.78
- Espace de l'art concret Mouans Sartoux
Château de Mouans - 04.93.75.71.50

À P A R I S

- Fondation Cartier
261, boulevard Raspail 75014 - 01.42.18.56.50
- Palais de Tokyo - 01.47.20.00.29
13 Avenue du Président Wilson 75116 Paris
- Galerie Yvon Lambert
108, rue Vieille du Temple 75003 - 01.42.71.09.33
- Galerie Daniel Templon
30, rue Beaubourg 75003 - 01.42.72.14.10
- Galerie Kamel Mennour - 01.56.24.03.63
47, rue Saint-André des arts 75006
- Galerie Lara Vincy
47, rue de Seine 75006 - 01.43.26.72.51
- FRAC Le Plateau 33
rue des Alouettes 75019 - 01.53.19.88.10
- Beaubourg (librairie)
19, rue Beaubourg 75004 Paris - 01.44.78.12.33
- Galerie Patricia Dorfmann
61, rue de la Verrerie 75004 - 01.42.77.55.41

- Editions Levallois
21, rue de Téhéran 75008 - 01.40.75.08.17
- Galerie Baudoin-Lebon - 01.42.72.09.10
38, Ste Croix de la Bretonnerie 75004
- Galerie Michel Rein
43, rue de Turenne 75003 - 01.42.72.68.13
- Galerie Chez Valentin
9, rue Saint Gilles 75003 - 01.48.87.12.00
- Galerie Laurent Godin
5, Grenier Saint-Lazare 75003 - 01.42.71.10.66
- Galerie B.A.N.K
42, rue Volta 75003 - 01.42.72.06.90
- Musée national d'art moderne (librairie)
11, Av Président Wilson 75116 - 01.53.67.40.45
- Galerie Georges-Philippe et Nathalie Vallois
36, rue de seine 75006 - 01.46.34.61.07

NO FEAR, NO SHAME, NO CONFUSION



Liz Magor, *One Bedroom Apartment*, 1996. Résine polyester, contenu d'un appartement 1 pièce.
Dimensions variables. Collection de l'artiste et Catriona Jeffries Gallery, Vancouver.
Vue d'exposition © Photo Aurélien Mole

*Je suis cela,
mais je ne suis pas ce que je dis :
No Fear, No Shame, No Confusion*

par
Madeleine Doré

Je suis cela, mais je ne suis pas ce que je dis, l'énigme est ouverte. Les œuvres de l'artiste Liz Magor convoque le spectateur, celles de Laure Prouvost le plonge dans une fiction conceptuelle, Jean Marie Appriou le confronte à la matière du voir, Andréa Büttner l'interpelle.

La galerie Triangle présente pour la première fois en Europe le travail de Liz Magor, une artiste canadienne réputée. Sans être une rétrospective, l'exposition rassemble un corpus d'œuvres datant d'une vingtaine d'années ainsi que de nouvelles sculptures réalisées spécialement pour cette exposition. Trois jeunes artistes européens mettent en perspective les lignes de force de son travail dans des installations qui participent à cet univers intemporel qui fait l'objet de préoccupations partagées.

Curieusement, c'est le titre de la gravure sur bois d'Andrea Büttner intitulé No Fear, No

Shame, No Confusion qui a été utilisé comme titre de l'exposition. Cette œuvre représente schématiquement un abri ou une maison. Il n'y a pas que le titre de cette gravure qui donne des pistes de lecture, mais aussi l'image qui figure l'idée d'habiter. Il s'agit non seulement d'habiter les choses, mais aussi le corps du sujet et d'insérer dans cette matière à voir les jeux, les leurres, les écarts entre le discours et la représentation et d'actualiser ces notions. Le travail conceptuel de Magor ne laisse pas indifférent, il dérange tout en gardant un côté poétique, une certaine ouverture vers un espace de négociation qui repose la question du féminisme et de l'engagement social.

L'installation *One Bedroom Apartment* (1996) déstabilise le spectateur dès l'entrée de l'exposition. Deux armoires, un buffet, du mobilier signé fabriqué par des artisans de Marseille, des boîtes en carton, des pièces recouvertes de plastique, une table, tous ces objets posés dans un coin, ordonné selon un désordre organisé, surprennent. Parmi ces meubles entreposés, fabriqués dans un but utilitaire, il y en a un qui détonne, c'est la sculpture lisse d'un grand chien blanc posée en dessous d'une table. L'ami fidèle garde la maison, rassure de sa présence, obstrue l'entrée de cet espace que

NO FEAR, NO SHAME, NO CONFUSION

l'on suppose sans ordre établi, on n'entre pas dans cet encombrement. Les sculptures de Liz Magor fonctionnent avec cette double contrainte (double bind) où chacune des parties contient l'interdiction de l'autre. Ce qui est donné à voir n'est pas accessible de prime abord mais est matériellement présent. On entre dans le paradoxe et c'est bel et bien ce dispositif qui est mis en place dans ses sculptures qui trompent l'œil distrait. Comme ses deux tables basses (2008) entièrement moulées, sur l'une d'elle est posé un vêtement féminin en tweed, également moulé qui laisse apparaître l'extrémité d'une vraie petite bouteille de whisky. Celle-ci est visible juste suffisamment pour que l'objet suscite la mise en scène d'un récit, d'un drame personnel, d'une situation qui crée un malaise, parce que ce qui est montré de l'intime est une transgression, mais pas tout à fait, suffisamment pour susciter un jugement. Dans cet univers suggestif personnes et objets sont confondus en se dévoilant, ils prétendent être.

Il est étonnant de constater que d'une sculpture à l'autre, il y a très peu de différences entre les œuvres anciennes et récentes. Il y a non seulement une certaine cohérence dans le travail de Liz Magor, mais un rendu et une manière d'aborder la sculpture qui va au-delà de la temporalité. Cela est dû à l'utilisation de techniques traditionnelles, à la persistance des propriétés sous-jacentes des matériaux qu'elle met en œuvre : le moulage, le modelage, la ductilité, la manipulation du produit qui renvoie à un usage ancestral de la matière. De plus, formellement certaines de ses sculptures renvoient à la nature sauvage, aux refuges de pionniers et aux échanges culturels canadiens entre les arrivants du nouveau monde et les indiens.

Cette préoccupation à l'égard de l'utilisation de techniques traditionnelles se retrouve dans les assemblages de Jean-Marie Appriou. Toutefois son travail sur la matière est d'un tout autre registre, orienté vers l'expérience, il met à l'épreuve le matériau dans sa réalité. Il utilise la céramique pour ce qu'elle est, il semble confronter le matériau à son histoire avec un dispositif de présentation prétendument hétéroclite. Il dispose de superbes vases fabriqués avec la technique du raku, ils sont partiellement entourés de fourrures et posés sur une large poutre. On sent le poids du dispositif, l'expression de ce mélange de poil



Liz Magor, *Tweed (neck)*, 2008. Gypse polymérisé, bouteille, alcool. 35,56 x 40,64 x 10,79 cm
Collection de l'artiste et Catriona Jeffries Gallery, Vancouver

Vue d'exposition © Photo Aurélien Mole

et céramique n'est pas sans rappeler l'objet emblématique de Meret Oppenheim, une tasse, sa soucoupe et une petite cuillère recouvertes de fourrure. En amalgamant le côté artisanal et conceptuel de ses objets, ce n'est pas la céramique et le tannage de peau qui est mis ici en valeur mais la référence à l'artiste, à celle qui a créé ce mélange significatif qui a marqué l'histoire de la sculpture.

Les jeunes artistes sélectionnés par cette exposition sont très en vue actuellement. Ils se positionnent par rapport à ce qui a été fait, leurs œuvres interrogent et renouvellent les problématiques soulevées par le travail de Liz Magor. Le défi est judicieux et pertinent dans le sens qu'il tisse des liens entre les générations avec le féminisme comme transmission essentielle d'une culture représentative d'un savoir-faire et d'une notoriété acquise.

Le parcours d'artiste et la trame de vie de Liz Magor ouvre sur des propositions qui font ressortir l'ampleur des débordements du corps intime et social. Les constructions identitaires qui les animent rejoignent les propos d'Andrea Büttner. Son installation vidéo *Little Sisters* soulève les valeurs d'une attitude partagée par

NO FEAR, NO SHAME, NO CONFUSION



Vue d'exposition No Fear No Shame No Confusion © Photo Aurélien Mole

une communauté de regards. Le film présenté pour la première fois en 2012 à la Documenta, suit la vie quotidienne d'une communauté de sœurs qui animent un stand de fête foraine près de Rome. La projection vidéo est mise en scène avec de grands rideaux bleus en demi-cercle qui semblent envelopper le spectateur de la couleur de l'habit des sœurs. Dans sa seconde intervention, elle a affiché une feuille de papier sur laquelle il est écrit à la main les directives données par certains amis. On retrouve dans l'ensemble de l'espace d'exposition les traces de ces actions effectuées. Andrea Büttner adopte une attitude inventive et fait ironiquement référence à la déconstruction du mythe du grand art. On peut y voir une tactique de résistance subversive du système de l'art et dégage la valeur critique entre le dire et le faire. Cet écart se produit avec le titre *no fear, no shame, no confusion*, il nous amène constamment ailleurs, il agit paradoxalement. L'installation vidéo fastueuse de Laure Prouvost poursuit ce trajet de dérive et d'expériences de perte de repères. Le récit met en place une fiction narrant un épisode de la vie de son « Grand père conceptuel, mort lors de la réalisation de sa dernière grande œuvre qui visait à creuser un tunnel vers le Maroc depuis son salon ». Elle a d'abord imaginé le salon de ce grand père fictif pour la Tate Britain (Wantee, 2013) ce qui lui a valu une nomination au Turner Prize. L'installation représente le drame de la disparition qui prend place à l'intérieur du salon de la grand-mère. Avec un humour décalé, elle simule l'intimité du couple dans un grand espace cubique recouvert du sol au plafond de moquette beige. Une suite de dessins sans far, bruts comme ceux

d'un enfant mais à caractère sexuel sont exposés au mur, des petites scénettes représentant la vie quotidienne, un univers fragmenté, avec différents objets moulés tels une théière, un téléphone portable sont présentés sur des socles également recouverts de moquettes aux formes arrondies en forme de fesses. Une installation aux accents baroques, un phasme qui magnifie l'intime et qui par contraste raconte le drame de la disparition d'un être cher. Un dispositif qui fait appel au sens du toucher, le matériau dominant ; la moquette participe aux fantasmes, à l'émotion du vrai et absorbe la fiction.

No Fear, No Shame, No Confusion fait partie de l'événement *New Orders*, une programmation ambitieuse d'expositions conçue par le Cartel 1 et prenant place dans les nouveaux espaces d'exposition de La Friche la Belle de Mai. Les intitulés d'expositions de langue anglaise à Marseille sont à la mode, c'est tendance, ils rendent apparente la structure qui s'impose, sans peur, sans gêne et sans confusion, avec une volonté de tromper l'œil contemporain.

M. D

1 Le Cartel, fédération de 6 structures arts visuels : Astérides, le Dernier Cri, Documents d'artistes, Group/ART-O-RAMA, Sextant et plus et Triangle France.

No Fear, No Shame, No confusion
Du 12 octobre 2013 au 2 février 2014
Commissariat : Triangle France
Friche la Belle de Mai.
41 rue jobin. Marseille 3^e

UN JOURNAL DU FESTIVAL *POESIE-MARSEILLE 2013*



Lecture à L'Odeur du Temps, de gauche à droite : *Edith Azam, Nadine Agostini, Henri Deluy, Jean Torregrossa, Aymen Hacén, Katalin Ladik. Photographie Aymen Hacén.*

Un journal du festival *poésie Marseille 2013*

PAR
NADINE AGOSTINI

dernier numéro paru d'*Action Poétique*. Un regard sur la ville comme un regard sur la vie, ses changements et ses surprises.

Ce qu'il se passe hors librairie. Venue d'Angoulême, Hortense GAUTHIER a raté sa correspondance. Elle dormira à Marne-la-

Cette année, les festivités se déroulent uniquement le soir,
En quatre temps.

Jeudi 7 novembre 2013

Librairie L'ODEUR DU TEMPS.

Edith AZAM (Paris) lit extraits de *Décembre m'a cigüe*. La perte, le refus de la perte. Le froid. La négation de la mort. "elle est pas au top". L'horreur de la formulation. Pourquoi ils parlent comme ça / ils disent comme ça ? Pourquoi pas de délicatesse pour dire ?

Aymen HACEN (Tunisie). Il est tonique. Une lettre à ses amis. Et puis la découverte de la neige, un jour à Lyon. Il croit des milliers de lucioles tombées du ciel. Il n'a jamais vu / senti la neige.

Nadine AGOSTINI distribue à chacun un bout de papier sur lequel est écrit, entre autres choses, "Aujourd'hui, vous entrerez dans la tête de N.A. Aujourd'hui, la tête de la poétesse N.A. porte des boucles d'oreilles de la poétesse Marie-Laure Dagoit." Ensuite elle lit l'intégralité de *Dans ma tête*.

Henri DELUY (Paris) propose un texte sur Moscou, un magnifique regard extrait du



Performance d'Hortense Gautier à l'histoire de l'œil.
Photographie Hortense Gautier

UN JOURNAL DU FESTIVAL *POESIE-MARSEILLE 2013*

Vallée. Nicolas VARGAS a ramené de Pau sa revue "L'Assaut" emballée sous film alimentaire / à découper avec couteau en bois glissé ici et aussi des affiches-poèmes. Au hasard un rouleau. C'est une image. Je l'échange avec Jean TORREGROSSA. Je déroule un texte d'Edith AZAM.



Lecture de Hagit Grossman (à droite) traductrice Pascale Nataf (à gauche) à l'histoire de l'œil.
Photographie Marina Mars

Vendredi 7 novembre 2013

Librairie L'HISTOIRE DE L'ŒIL.

Avant interventions, ce qu'il se passe hors librairie, face au traiteur G. Bataille. Hortense GAUTHIER m'a conviée à faire avec elle une performance. "Jetez un œil sous ma jupe" invite les passants à soulever les jupes des deux femmes assises. L'une porte sur le visage un masque miroir et entre ses cuisses écartées le reflet de son propre visage. Qui soulève la soie se trouve face à elle. L'autre face nue tient dans ses cuisses serrées un miroir. Qui soulève le voile se trouve face à lui-même.

Hagitt GROSSMAN (Israël) lit en hébreu et une femme la traduction de ses textes en français. Elle parle de son père orphelin mort en exercice, de son père source de son premier livre édité. Musicalité de la langue.

Nicolas VARGAS (Pau) pressé par le temps, 20 minutes maxi au lieu de 40, zappe coupe hop jette son texte feuille à feuille et fouille et par paquets le texte vole déroule un long bandeau 14 mètres sur 20 centimètres de hauteur c'est beau comme un vestige ça en a la couleur avec des carrés plaques rouges parfois des trous comme écritures / il est lui comme courant sur place avec des crêtes multicolores pas le temps / alors du menu aux bonus son nez son écriture.

Julien BLAINE longue corne noire comme pied de gazelle ébène dans le temps dans les trois temps les trois 3 les trois 2 les trois 1 les trois 0 l'étroit temps.

Fabienne YVERT le silence absolu dans la courette seule et dans la nuit. Les gens à l'intérieur et derrière la vitre. Elle déplie pose au sol un sac de courses à anses en papier brun et puis un autre un autre sérigraphiés de phrases rouges ou bleues et des dizaines qui font le texte jusqu'à ce qu'elle s'y trouve presque coincée.

Samedi 9 novembre 2013

MAC (Musée d'Art Contemporain).

Katalin LADIK (Hongrie) *Alice in codeland*. La scène envahie par un drap de plastique transparent. A l'avant-scène sur un long fil de fer une tête coiffée comme chaperon rouge. Elle avance en dessous vieille femme fatiguée monte sur scène accouplement / accouchement / renaissance durant la bande son les cris et rires sortent de sa bouche en direct elle déchiffre rajeunit sous nos yeux.

Serge PEY (Toulouse) les pieds dedans la terre la scène il tape un pied et l'autre comme sur le tambour il prend le rythme de la marche il le tient jusqu'au bout tandis que sa main gauche le poing dressé et sa main droite l'index là sur le cœur tandis qu'il dit moi Léonard Peltier prisonnier politique amérindien tandis que ses pieds tambour tandis que sa main gauche contre l'oreille tandis que sa main droite décolle de la cuisse va à l'horizontale tire son bras tandis que le peuple indien tandis que ses pieds sa voix en écho à ses pieds tandis que...



Performance de Katalin Ladik au MAC.
Photographie Marina Mars



Performance de Chiara Mulas au MAC.
Photographie Photographie Marina Mars

Chiara MULAS (Sardaigne) silhouette de poupée perchée sur de hauts talons rouges leggings rouge tricot de cycliste rouge. Un réveil sonne sans cesse du début à la fin de la performance. Rouge sang sang moule son

corps son corps moulé dedans le rouge deuxième peau qu'elle découpe aux ciseaux et petit à petit ici et là en pétales. Pétales jonchent le sol elle est une rose rouge qui se défait pétale à pétale la tige se plie et se redresse un trou par-ci un trou par-là jusqu'à ce que la tige nue jusqu'à ce que son corps nu et parfait dévoile texte la peau éblouissante le corps parfait la tige comme une leçon d'esthétique délivrant sujet de théorie le corps et la pensée mis à nus / délivrés "la poésie n'est pas une solution".

AKENATON - Philippe CASTELLIN et Jean TORREGROSA - (Ajaccio). Au centre du hall d'entrée du MAC, carré géant de moquette-goudron. Ils tracent un cercle à la craie blanche et en dehors magnétophones diffusent chants pays de misère. L'un jette des boules hors le cercle / boules bleu marine une étoile jaune cinq branches s'arrêtent aux pieds des spectateurs debout leur passent entre les jambes. L'autre sur le cercle tracé écrase craies de couleurs. Dans les magnétophones les chants sont par à-coups. Ils se taisent. Et ils chantent. Et se taisent. Et de plus en plus fort ils chantent on les entend leurs voix qui s'amplifient et s'élèvent tandis que l'un tourne autour de la terre un vieux sac sur le dos et déverse des centaines de gens de bébés de soldats de chars un père Noël sans tête un personnage M&M's -le jaune- l'humanité par terre et au milieu l'autre de la main et du pied balaie l'humanité déverse un sac plein de pièces de monnaie. Lampedusa.

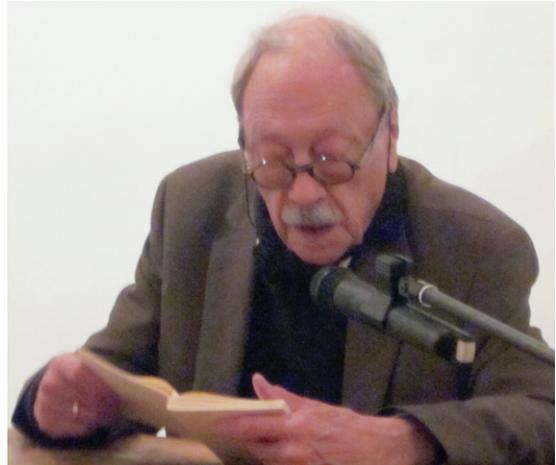


Performance de Akenaton au MAC.
Photographie Photographie Marina Mars

Lecture de Liliane Giraudon à la galerie
J-F Meyer. Photographie Marina Mars



Lecture de Jean-Jacques Viton à la galerie
J-F Meyer. Photographie Marina Mars



Dimanche 10 novembre 2013

Le mistral s'est levé pour chasser les nuages. Froid hivernal.

Galerie Jean-François MEYER.

Liliane GIRAUDON lit *La sphinge mange cru*. Sa voix est sûre. Quand le Sphinx montre d'abord visage féminin et dévore tout sur son passage yeux grands ouverts et se dévore lui-même l'intérieur du corps, se croisent héros mythiques et penseurs de l'antique.

Demosthènes AGRAFIOTIS (Grèce) distribue une feuille A4 par groupes de quatre personnes. Plier la feuille en deux / la replier en deux / couper. Un petit bout égal pour chacun. Chacun replie sa feuille en quatre / découpe un angle / ouvre la feuille. Un œil est dessiné. Chacun écrit son prénom et au choix "crise" ou "solution".

Démotsthènes a lui aussi une petite feuille percée. Par le trou il regarde une personne qui a son tour le regarde par le trou de sa feuille. Démotsthènes lit le prénom et le mot. A l'index gauche il glisse le papier s'il y est écrit "crise" et à l'index droit s'il y est écrit "solution". Beaucoup de "crise" et peu de "solution". Il glisse le tout dans un grand cornet de papier qu'il découpe en dénonçant "crise crise crise".

Jean-Jacques VITON donne à entendre des extraits de *Zama*. Sur son vélo *Zama* traverse le texte et les images. Comme des flashes. *Zama* regarde et puis repart. Tranquillement attablé, Jean-Jacques raconte *Zama*.

Hortense GAUTHIER (Angoulême) apparaît en jupe et chemise noires, chignon serré.

Tandis qu'au mur s'affichent les insultes faites aux femmes en milieu urbain extraites de "<http://payetashnek.tumblr.com/>", on entend un long texte qu'elle a écrit et enregistré sur la mère et l'enfant la fille et les sœurs le corps qui changera le refus des aliments le corps de la fille qui deviendra femme. Pendant ce temps, Hortense défait ses vêtements et tourne et tourne sur elle-même tout le temps et énonce des phrases sur la beauté lues dans des magazines. Elle porte des dizaines de soutien-gorge et de collants. Elle dit et elle dégrafe et elle déroule. Les collants aux chevilles les uns après les autres serrés l'empêchent de courir. Elle tourne sur place. Elle parle. On la regarde et on l'écoute et on écoute la bande son et on lit les insultes projetées au mur et elle est comme

une pelote qui se défait doucement sous nos yeux. Lorsque le texte cesse Hortense est nue. Elle recouvre son visage, ses seins, son pubis, ses fesses.

Ainsi se termine le 10ème festival Poésie-Marseille tandis qu'aux murs...



Performance de Démotsthène Agraphiotis à la galerie J-F Meyer. Photographie D. Agraphiotis

Entretien : avec Philippe CASTELLIN pour les AKENATON qui exposent "Reconstitutions"

Corps nu incliné impacté de Sharon Tate, first shot et second shot profils de John Fitzgerald Kennedy, plan cartographique et architectural Préfet Erignac, portail de l'hôtel John Lennon, attentat du Petit Clamart, mort d'Albert Camus / Luger... Sur les murs de la Galerie

Meyer, on peut voir des toiles isolées, en diptyques ou triptyques, reconstitutions schématiques de quelques meurtres et attentats qui ont marqué l'actualité au XXème siècle. Pourquoi ces représentations ?

Ici nous avons suivi une autre piste, raccordée à certains de nos travaux et obsessions antérieurs: événements ayant médiatiquement marqué notre histoire, guerre du Viet Nam, naufrage du Torrey Canyon...Naguère, pour ces « Images du XX° siècle »*, éléments épars et disséminés de la mémoire contemporaine, nous nous sommes appuyés sur des clichés ou des vidéos archi-diff/usés. Mais il arrive que l'image manque, que le résultat soit là sans son devenir, un cadavre criblé de balles ("Ils ont tué le préfet!"), une voiture encastree dans un arbre sur une route déserte ("Albert Camus est mort"). Que se passe-t-il quand l'image manque et quand cela advient-il ?

D'une mort violente, d'un accident, d'un meurtre, il est rare que subsiste le film ou le cliché et, quand bien même, qu'ils suffisent à comprendre ce qui s'est vraiment passé. A la photo, absente ou énigmatique, journalistes et enquêteurs substituent alors des diagrammes, supputant des trajets, consignnant une narration et fixant des positions à l'instant T. Cartographie et chronométrie. Temps et espace.

Les diagrammes sont à ranger dans une famille que nous avons souvent** fréquentée : celle des icônes qui se placent Entre. Entre mots et choses, images et mots. Entre écriture et peinture et graphismes. Sigles. Cartes. Plans. Schémas en tout genre.... Aussi singulièrement abstraits que soucieux du réel, les diagrammes tentent d'en filtrer le graphe, d'en extraire les moments clefs, et pour finir, de proposer un scénario que l'on rejouera lors des Reconstitutions destinées à valider ce qui s'est produit et que nul objectif n'a enregistré : au défaut de l'image ces diagrammes sont des propositions adressées à l'imaginaire et visant un réel probable, jamais atteint. Mémoire ouverte, cela bée.

* Musée Ziem, Martigues.

** « Oukssava » - performance basée sur les sigles.

Comment avez-vous travaillé ? D'où viennent les sources / où avez-vous trouvé les plans et photos ?

Pas de photos! Justement pas! Au départ il y a la chasse aux diagrammes; initialement la plupart d'entre eux ont été publiés dans la presse et nous en avons constitué une collection, où la Corse est bien représentée mais pas seulement, par exemple la mort de Bin Laden a été "figurée" ainsi dans pas mal de quotidiens. Bien sûr pour des événements anciens, nous avons pioché dans les archives qui sont en ligne. Une fois la récup terminée, il faut d'abord choisir, et là c'est des discussions internes à Akenaton, parfois houleuses, avant d'en venir à la réalisation, agrandissement du document original, retouches voire "reconstitution" à cause de la définition et de l'agrandissement, report, peinture enfin...

Quel message voulez-vous transmettre à travers ce travail ?

Nous ne parlerions certainement pas de message mais de "sens". Il y a d'abord tous les aspects "formels" ou liés à l'histoire de l'art que le "carton" et le texte de présentation évoquent, comme ils évoquent le rapport à la mémoire, à l'information et aux medias, qui est une des obsessions d'Akenaton, parce que la vraie culture d'aujourd'hui il nous semble qu'elle est là. Mais bon, ça ne suffit pas, c'est clair que c'est la mort qui constitue le thème général et il nous est arrivé de songer que le caractère "inexplicable" de toute mort (il ou elle était vivant hier ou il y a une minute et là, maintenant...) apparaît singulièrement dans les cas de ce genre, où l'on est forcé d'imaginer, de reconstituer pas à pas... Comme si dans le tissu des causes et effets il y avait un trou noir, pas plus grand qu'une tête d'épingle mais doté d'une terrible force d'attraction, à laquelle tout le monde succombe, ceux qui font leur travail, les policiers etc. mais également les lecteurs ou tous les "regardeurs" parce que chacun imagine son scénario, d'où naît l'amas des commentaires, des rumeurs, des légendes, la "vérité" quant à elle demeurant toujours hors de portée. Comme en toute œuvre d'art.

N.A



Sans titre, © Photo Amandine Guruceaga

NANA BENZ

Par
Françoise Rod

Dans le cadre de la 10^{ème} édition des Rencontres Internationales des Arts Multimédia : RIAM organisées par l'association Technè à Marseille, l'espace de diffusion artistique *Diagonales 61* présente «Nana Benz», la première exposition personnelle d'Amandine Guruceaga.

Diagonales 61 propose à chaque artiste de réaliser une proposition plastique, sonore ou performative en tenant compte des caractéristiques de l'espace et en particulier du jeu de diagonales complexes de sa façade. Règle parfaitement respectée par l'artiste qui rebondit en répondant avec agilité avec des propositions plastiques de première fraîcheur.

Partant de l'histoire d'une réussite fulgurante, celle des Nana Benz, ces togolaises du grand marché de Lomé ayant fait fortune grâce au commerce de tissus hollandais dans les années 70-80, Amandine Guruceaga déploie ses sculptures sous forme d'installation ludique faite de signes et de références alliant,

combinant ou contredisant les techniques artisanales utilisées.

A l'extérieur, devant la galerie ses sculptures bloquent l'espace. Là où les voitures d'habitude se garent, l'artiste installe deux palettes, supportant deux grands cubes ouverts définis par des barres d'acier soudés. L'un est fermé sur un côté par des barres diagonales semblables à celles du portail de la galerie lui faisant directement face. A l'intérieur de celui-ci se trouve un autre volume cubique en bois dont les trois faces recouvertes de tissus wax tendu semblent attendre un possible et prochain emboîtement. Le second cube d'acier est vide, seul des tendeurs sont encore là, les tissus wax pliés et empilés qui constituaient une partie de l'œuvre ont été volés après avoir passé un mois et demi à l'extérieur. De l'étalage offert à la tentation, la sculpture a muté, elle n'est plus une œuvre extérieure affirmant le statut de galerie d'un espace de diffusion artistique, elle n'est plus un objet hétéroclite prenant de la place au bord du trottoir, elle est devenue autre chose, une marchandise à revendre, un tissu de décoration ou un vêtement.

L'artiste fait clairement des allers retours entre la réalité et ses systèmes de représentations ce

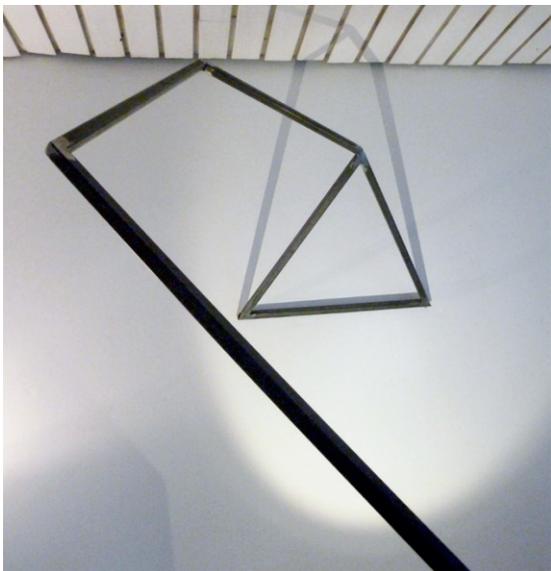
A M A N D I N E G U R U C E A G A

qui rend son œuvre proche de la vie. Ainsi la personne qui vous accueille dans la galerie faisant également office de bureau, porte une des œuvres ; une chemise et un veston confectionnés par l'artiste rappelant les sapeurs congolais, ces dandys africains qui portent leurs habits en arborant fièrement le ticket du prix de ceux-ci.

Lorsque l'on avance dans l'exposition, on sent de plus en plus pris dans un Imbroglie ethnique. Très loin du travail de Yinka Shonibare, artiste d'origine nigérienne qui pourtant utilise les mêmes tissus africains, Amandine Guruceaga, française et blanche ne revendique pas une identité à travers le mélange des genres. Au contraire, elle brouille volontairement les pistes.

Près des bureaux, trois grandes boîtes sont présentées sur une palette dont deux emboîtées à la manière des matriochkas russes. On retrouve là encore, les jeux de cubes, l'artiste joue avec des systèmes de représentations comme autant de plots.

Guruceaga utilise les signes représentatifs de telles façons de se présenter comme autant d'éléments plastiques ou ludiques. Les indications visuelles d'appartenance collective ou ethnique sont prises ici comme des réglottes colorées servant à jouer non pas aux mathématiques mais à la grammaire plastique. Avec ces représentations identitaires ostentatoires, elle construit les phrases d'un langage artistique qui tient plus du jeu de mots, de la contrepèterie que celui du langage politique ou ethnographique auquel on est généralement habitué.



Sans titre, © Photo Amandine Guruceaga



Sans titre, © Photo Amandine Guruceaga

Elle s'amuse avec des références sérieuses, elle joue en déconstruisant et reconstruisant des lieux communs, des représentations stables facilement reconnues. Elle crée le trouble en les présentant comme autant de pions prêts à suivre toutes sortes de règles. Avec une sorte de jubilation elle crée des éléments ludiques qui transforment les frontières séparant les communautés humaines qui brouillent les codes de reconnaissance sociale.

Ses sculptures n'ont pas de statut fixe, elles peuvent être portées, habitées, ou simplement posées tels de simples objets. Cela peut être de la sculpture moderne, de la décoration, un logo en trois D ou simplement un objet artisanal. Assurément ses œuvres sont soigneusement travaillées selon des techniques artisanales spécifiques telles que la tapisserie, la mosaïque la ferronnerie.

Est-ce une bonne expo, un jeu coloré de relations plastiques et humaines ou simplement une stratégie pour pouvoir rouler en *Mercedes Benz* ? Fausse ou vraie innocence, quoi qu'il en soit la jeunesse transparait de cette exposition rafraîchissante qui libère les signes de leur contrainte.

F. R

Diagonales 61
61 rue Jean de Bernardy
Marseille 1^{er}

N Ø N E F U T B O L C L U B



Nøne Futbol Club, *Work n°911 : All Cars Are Beautiful*, 2013, technique mixte. 371 x 163 x 139 cm; Pièce unique
Courtesy des artistes.

NØNE FUTBOL CLUB :

BUT PARTOUT

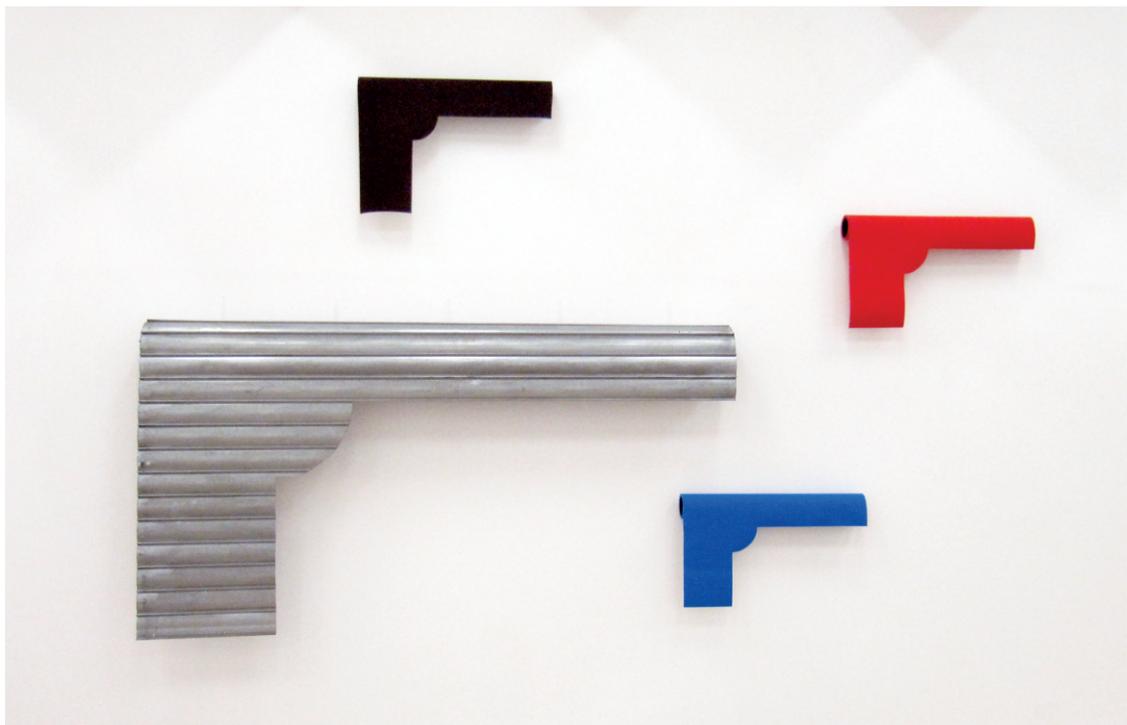
Par
Bernard Muntaner

NØNE FUTBOL CLUB est un duo d'artistes nés en 1983 et 1986 en France. Ils ont un parcours qui les mène de *l'Esag-Penninghen* à *l'École Nationale Supérieure des Beaux-arts* de Paris, en passant par la *Willem de Kooning Académie* de Rotterdam. Leur oeuvre n'est pas sans rappeler à première vue le travail d'autres complices regroupés dans les années 1969 à 1990 sous le nom de « Présence Panchounette ». Si, comme ce collectif précédent, l'humour est présent, si les renversements de situations qui créent des paradoxes, et maintes surprises décalées et ludiques sont lisibles au premier degré, le « mécanisme » d'appropriation de la dimension sémantique de NØNE FUTBOL CLUB ne se limite pas à un propos binaire en miroir. Retourner comme un gant une voiture de police ne se contente pas de faire sourire. L'humour devient aussi sérieux dans *Work n°911 : All Cars Are Beautiful*. Que veut dire « on a vu une voiture de police retournée » ?

Les exactions de ce type sont connues. « Retourner » un suspect c'est lui faire dire ce qu'il entendait cacher. On ne pourra pas éviter de rappeler que la police est liée au ministère de « l'intérieur ». Autant d'aller-retour avec ces couples de mots qui jouent sur leur opposition radicale et complémentaire : dedans-dehors, intérieur-extérieur, dessus-dessous, envers-endroit...etc. Le clignotement du gyrophare « POLICE » qui se trouve à l'intérieur (enfermé (!) Prisonnier (?)), dans son propre espace alors qu'il devrait signaler ses sorties en ville en devient dérisoire, pris au piège du jeu des mots, du retournement des mots et des situations physiques.

L'oeuvre *Work N°007 : One Shot (Rideau)*, représente un rideau métallique d'une devanture qui prend la forme découpée d'un pistolet. On joue au jeu de l'oxymore visuel. La contradiction simultanée de deux choses opposées : le rideau anti effraction, et l'arme qui fait sauter le métal. Métal qui caractérise ces deux objets de défense. Le titre *N°007* en dit long sur la filiation absurde avec le célèbre agent secret qui ne s'intéresse pas aux boutiques de rues. Est-ce que devant chaque rideau de magasin, le petit malfrat projette sa vision d'une possible attaque à main armée ? C'est un raccourci analogique efficace qui fait sens, et qui marque des points.

N Ø N E F U T B O L C L U B



Nøne Futbol Club, *Work N°357 : Magnum*, 2013, métal, 152 x 292 x 27 cm. Pièce unique
Courtesy Galerie Gourvennec Ogor

L'œuvre *Work N°061 : Pou Pull* : va plus loin. Il y a une forte transgression qui se fait au risque du droit de la propriété intellectuelle. On joue là avec le feu (autre appellation du pistolet/revolver, soit dit en passant). Les colombes dessinées par Picasso, et éditées en sérigraphie à 1000 exemplaires sont prises pour des pigeons. « Pull » est écrit directement au feutre sur l'œuvre. « Tirez » sur le pigeon ! L'inscription altère l'unicité de l'œuvre et le droit moral. La colombe se transforme en pigeon alors que le rameau d'olivier la désigne « Colombe de la Paix », nous sommes clairement devant une attaque de symboles.



Nøne Futbol Club, *Work N°061 : Pou Pull*, 2013,
Lithographie de Pablo Picasso complétée
manuellement, 54 x 68 cm, Pièce unique.
Courtesy Galerie Gourvennec Ogor

On s'attaque à la Paix, et au génie de Picasso, bref, à l'intouchable. Il y a une distorsion sémantique dans cette image nouvellement constituée. Même si l'humour apaise un peu la violence du propos, l'attaquant pourrait être lui-même attaqué en justice. C'est ce qui se passe quand la paix est rompue, ou que le droit est transgressé. Mais l'art n'est-il pas une transgression ? Picasso n'a-t-il pas désobéi aux lois de la perspective ? Aux diktat de la représentation instaurée à la Renaissance ? Dans l'appropriation d'une œuvre-objet qui se retrouve signée par les deux artistes, plane la présence inframince de Duchamp.

On signalera aussi l'œuvre que les deux artistes ont montré à YIA en octobre dernier à Paris.

Elle se composait d'une grande cage où se trouvaient des oiseaux japonais qui naviguaient sur des perchoirs, construits de telle façon que leurs déjections multiples dessinaient au dessous d'eux, sur une toile noire, la phrase *GET HIGH*.

Merde, respect, quoi !

B.M

Galerie Gourvennec Ogor
7, rue Duverger
Marseille 2^e



Enseigne de la galerie Sordini. Photographie Marina Mars

Questions à Jean Sordini

propos recueillis par
Jean-François Meyer

Je suis né le 2 septembre 1933, je viens de fêter mes 80 printemps; je dis printemps parce que je suis en pleine forme.

Pourquoi je m'arrête ? Parce que je pense que je n'ai pas eu le temps de faire quelques beaux voyages que j'ai envie de faire.

Mais la galerie ça a été la chose de ma vie et bien sûr la peinture. Je suis né dans un milieu très modeste où on ne regardait pas de tableaux et ce n'est qu'à l'âge de 14 ou 15 ans que j'ai commencé à regarder la peinture. Je suis devenu peintre amateur. j'étais très mauvais. J'ai eu la malchance de rencontrer de bons peintres avec qui j'ai travaillé. Pendant qu'eux peignaient je faisais de la barbouille. Et un jour j'ai envoyé mon chevalet en l'air à travers la campagne. Les copains peintres m'ont dit : "Ecoute Jean ne t'énerve pas , prends ton



Portrait de Jean Sordini. Photographie Marina Mars

temps, réfléchis et regarde." Mais même en regardant je n'ai pas réussi à être peintre. Par contre j'ai eu la chance de commencer à vendre les tableaux de mes copains. Et un jour Marcel Ducret un peintre suisse de grand talent a dit « Jean tu devrais ouvrir une galerie de peinture parce que tu es un bon marchand».

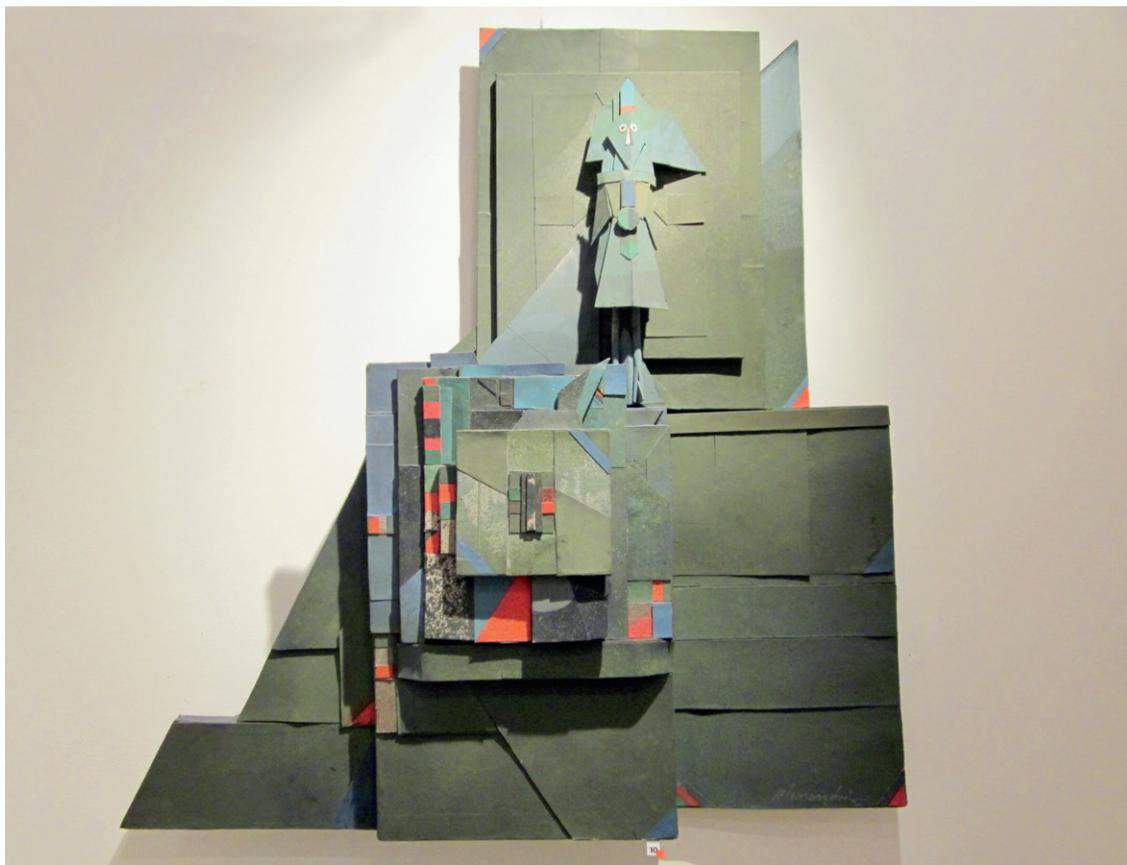
J'ai ouvert ma première galerie à Martigues en novembre 70, le 28 novembre 70 exactement dans un local vétuste que j'ai transformé moi-même. Ça a marché; j'ai eu rapidement une clientèle intéressante. Mais le regard que j'avais n'est pas le même que celui que j'ai aujourd'hui, les choses ont évolué avec le temps. Je faisais une peinture toute provinciale dans les années 70 et maintenant je montre une peinture de niveau international.

L'art contemporain est très vaste, pour moi il n'y a pas que des installations comme c'est le cas pour certains de mes confrères. J'ai fait quelques installations mais très peu. Mais je ne vais pas vous dire que je condamne ceux qui le font. Je défends avec force et vigueur ce que je présente mais nul ne détient la vérité toute entière. J'espère en détenir une parcelle.

J.F : Vous clôturez votre activité de galeriste avec une exposition d'Alessandri que j'ai vue pour la première fois il y a une trentaine d'années avec Louis Pons chez le docteur Pascal...

J.S : Oui actuellement je fais une expo de Joseph Alessandri, expo d'un homme avec qui j'ai commencé à travailler en 1981. Je n'avais pas eu Alessandri avant parce qu'il était établi dans de grandes galeries de la région. Et puis

FERMETURE DE LA GALERIE SORDINI



Joseph Alessandri, *Reliefs*. Technique mixte. 42 x 54 cm. Photographie Marina Mars

un jour il s'est libéré de tout un tas de contrats et on avait déjà eu une rencontre agréable tous les deux sur le plan pictural et un jour je lui ai dit : "Et bien écoute puisque tu es libre j'aimerais t'exposer à Martigues". Et avec Francette mon épouse nous l'avons exposé à Martigues pour la première fois en 81 et immédiatement l'expo a marché. Il est devenu un des piliers de la galerie. Le travail qu'il fait est tout bête, tout simple, il travaille avec des matériaux de récupération auxquels il donne une seconde vie. C'est à dire que d'un objet quelconque que la société rejette dans les poubelles lui il en fait une œuvre d'art. Il la rend agréable à regarder et surtout ses tableaux ce sont des tableaux qui nous questionnent parce que ce sont des tableaux qui ont des petits secrets et ces petits secrets c'est quoi c'est l'histoire d'un matériau qui est complètement délaissé et qui renaît à la vie. C'est tout simplement ça Joseph Alessandri et c'est un de nos fleurons, c'est un des piliers depuis cette date de 81. il n'est pas le seul, je sais que dans la peinture on introduit volontiers une hiérarchie mais chaque fois que nous exposons un artiste chez nous il est l'égal de tous les autres. C'est à dire que nous avons d'abord un principe absolu, c'est que la

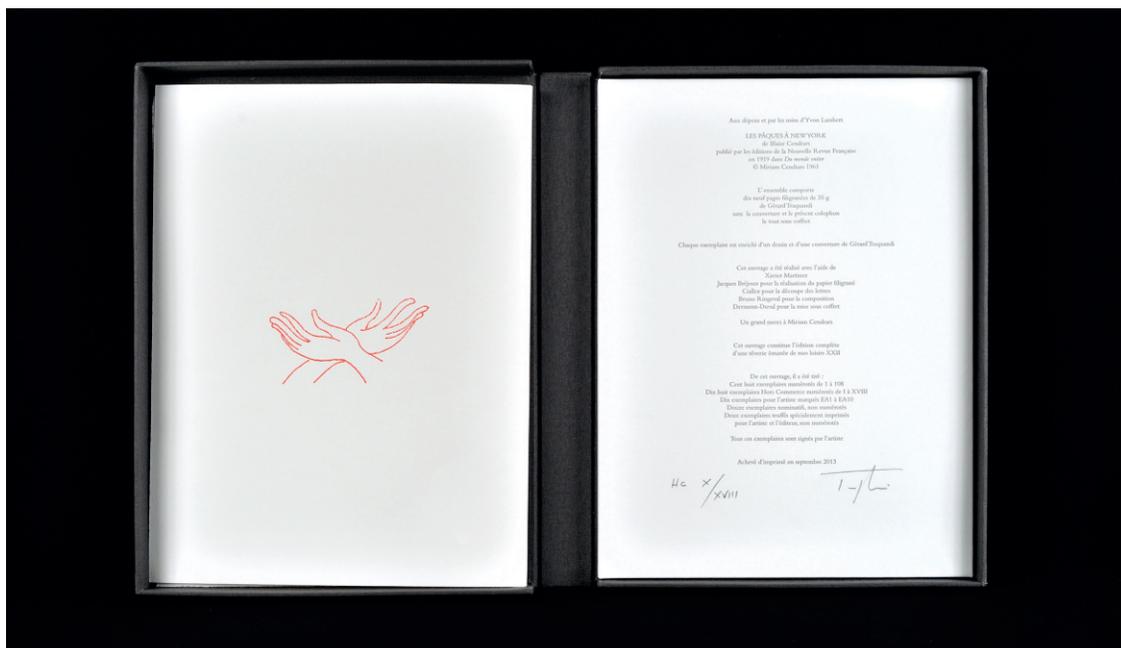
peinture on ne la met pas sur des rails. On a des choses très différentes à proposer, tout un horizon pictural. On ne veut pas dire la peinture c'est ça et le reste c'est de la merde. Nous la peinture c'est un tout et chaque expression picturale doit être respectée parce que chaque expression c'est l'expression d'un être humain.

Galerie Sordini
51, rue Sainte
Marseille 1^{er}



Portrait de Francette Sordini. Photographie Marina Mars

GÉRARD TRAQUANDI



Gérard Traquandi, 2013. Courtesy de l'artiste
et des Editions Yvon Lambert, Paris

Ce que Traq en dit

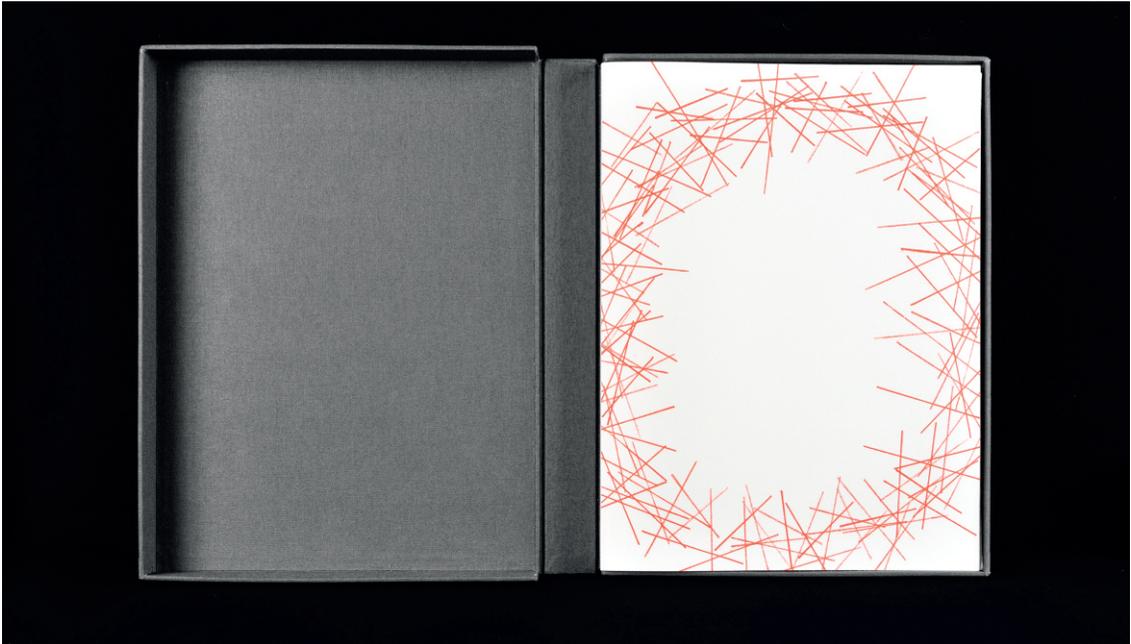
Par
Xavier Girard

Un livre d'artiste et un film, quelques dessins exploratoires épinglés au mur, l'actualité de Gérard Traquandi, se tient en cet automne, sur les marges du tableau. Le temps de réaliser une offrande singulière à Blaise Cendrars et de confier à Olivier Etcheverry au cours d'un entretien de 52 mn intitulé *Ce que Traq en dit*, ses réflexions sur le métier de peindre, la photo, le dessin, l'architecture (entre nostalgie giottesque et rêve d'un nouveau « travail d'équipe »), son amitié pour Jean-Michel Batestti et Rudy Ricciotti, la révélation Serra et Beuys, le droit pour l'artiste d'aller comme autrefois sur le motif, son rapport amoureux aux matériaux. Éloge de la couleur et du crayon, plaidoyer pour la liberté donnée au regardeur et des multiples prises de conscience auxquelles invite le peintre, bref Traquandi nous livre sa « vérité en peinture », celle qu'il « doit » à son interlocuteur. Geste de la main pour dire pêle-mêle : l'ancienne est connue mais il est bon de rappeler que c'est bien en peinture et non dans les revues d'art qu'est la vérité du peintre, et de conclure comme Cézanne : « et je vous la dirai ».

Barbu, la tête entaillée par le cordage des rides, Traquandi – le nom en Berry désigne le

chemin étroit de la traque dans les taillis et les traverses du temps en italien - enchaîne ainsi, sans se forcer, face à un interlocuteur invisible, sur fond d'un grand tirage d'une de ses photographies de sous-bois, comme il le fait au quotidien, tous ses thèmes de prédilection. Sans oublier pour faire bonne mesure, de nous communiquer les doutes, étonnements et autres colères que lui inspirent les subterfuges de l'art contemporain, les « escroqueries que l'artiste se fait à lui-même », le marché, cible unique de la création, la critique, l'art conceptuel, les écoles d'art qui ont renoncé à la pratique au profit du commentaire et de plaider le contre-pouvoir fragile que représente, à ses yeux, plus que jamais, ce qu'il appelle toujours et encore : la peinture, au risque – assumé – de paraître archéo, académique, sommaire, enfantin ou attaché à son médium comme la chèvre de monsieur Seguin à son piquet.

Le Livre d'abord, publié aux Éditions Yvon Lambert et présenté rue Visconti par Olivier Etcheverry, Laurent Godin et Jean-Noël Flammarion. « Étonne-moi » lui dit Yvon Lambert pour toute commande. Le défi de Diaghilev à Cocteau lancé, si on en croit la légende, sur la place de la Concorde en compagnie de Nijinsky et la réaction du poète « Cette phrase me sauva d'une carrière de brio. Je devinai vite qu'on n'étonne pas Diaghilev », ont donné naissance à un merveilleux livre



Gérard Traquandi, 2013. Courtesy de l'artiste
et des Editions Yvon Lambert, Paris

d'artiste réalisé avec l'aide de Xavier Martinez et Jacques Bréjoux pour le papier, Ciallez pour la découpe des lettres, Bruno Ringeval pour la composition, dans un coffret gris cendre de chez Dermont-Duval (en hommage à Cendrars) et comme l'indique le colophon « aux dépens et par les soins » d'Yvon Lambert, en cent huit exemplaires, plus les exemplaires d'artiste, les nominatifs et deux exemplaires non numérotés « truffés » (c'est le mot) de dessins originaux. Imprimé en septembre 2013, l'ouvrage s'intitule *Pâques*. Il contient, le poème composé en une nuit par Blaise Cendrars, publié aux *Hommes nouveaux* en 1912 sous le titre *Les Pâques* et édité en 1919 chez Gallimard sous le nom de *Les Pâques à New-York* et constamment réédité depuis sous ce titre. Une édition de 1926 sera illustrée par les bois gravés de Frans Masereel. Le poème de Cendrars, sur le modèle des grandes ballades carcérales de Villon, Verlaine et Wilde, est la prière d'un condamné sans foi ni loi (Cendrars avait été mis en prison à la Santé pour le vol à l'étalage de *L'Hérésiarque & Cie* d'Apollinaire, grand prédécesseur de ses *Pâques*) qui s'adresse à un Jésus-Christ, seul capable d'entendre sa plainte à cette heure où : « La rue est dans la nuit comme une déchirure/Pleine d'or et de sang, de feu et d'épluchures ». De cette longue ode des geôles de New-York ou de Paris, en passant par la Sainte Russie et par Marseille, Traquandi

retient surtout les « lettres d'or » (le contraire des « lettres lugubres » d'un certain art de la déploration) avec lesquelles, dans les fibres du papier, avec des instruments forgés exprès, le scribe a tracé son histoire. « Partout, Seigneur, j'ai fait un périlleux voyage/Pour contempler dans un béryl l'intaille de votre image. » Ce sont ces lettres transparentes gravées dans la lumière, comme les traverses du dessin de Matisse à la Chapelle de Vence, que *Les Pâques* de Traquandi révèlent comme hier le tirage photo, le dessin ou la taille douce à travers l'incise du trait.

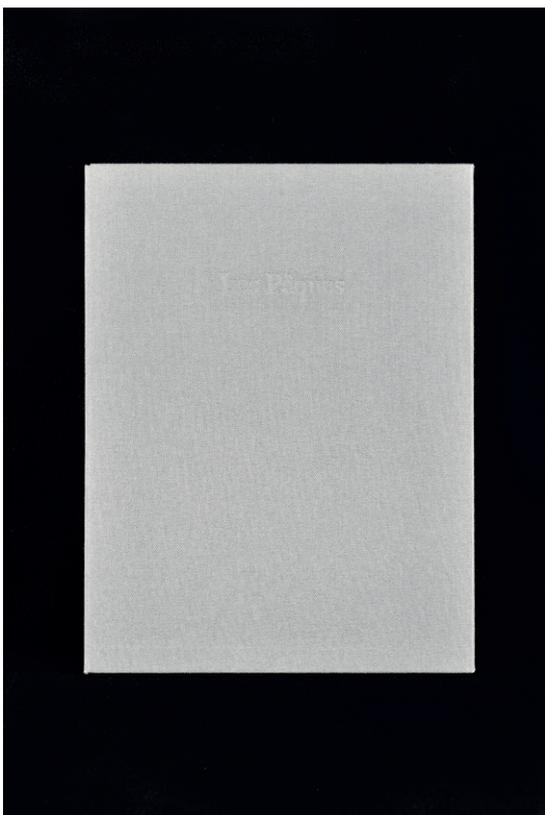
Le résultat remplit pleinement le défi d'Yvon. On ne lit pas seulement le poème, on se tourne vers une source de lumière, on fait l'expérience glorieuse de la page, on déchiffre à travers le papier à la « blancheur attendrissante » (le mot est de Matisse) les lettres d'or de la prière. Entre les feuilles, d'études d'après modèle de Christ en croix (comme Cendrars, Traquandi connaît « tous les Christ qui pensent dans les musées ») ou de protagonistes de la Passion à l'encre rouge apparaissent comme si le dessin empruntait le même tracé lumineux que le texte. L'espèce de couronne d'épines à traits rouges de la première de couverture qui enveloppe le poème, n'est pas moins rayonnante que le papier, d'un blanc ambiant « très bête » dit Traquandi, un blanc d'une densité claire comme le jour, le blanc de la « lumière née de la lumière » de l'épiphanie.

GÉRARD TRAQUANDI



Pictogrammes du film : "Ce que Traq en dit" réalisé par OLivier Etcheverry et produit par RueVisconti.

La place me manque pour rendre compte ici des propos du film. Beaucoup sont connus. Traquandi, tout en revendiquant l'énigme ou le mystère de « l'œuvre d'art de qualité », laquelle dit-il « résiste au langage et à l'analyse » (raison de plus pour en parler) aime à s'expliquer sur « les choix qu'on fait »



Gérard Traquandi, 2013. Courtesy de l'artiste et des Editions Yvon Lambert, Paris

et ses refus, avec une cohérence et une force de conviction suffisamment rare pour être relevée. Il parle net de « l'autorité » de l'image photographique, de ses ravages sur bien des artistes et de « l'étape de la révélation » du tirage au charbon, à laquelle il travaille surtout, attaché qu'il est à « croiser les représentations » au niveau basement matériel de la surface et des pigments et non à celui, stérile, de la repasse picturale d'une image fantôme. La grande affaire est toujours pour le peintre, comme pour le regardeur, dit-il « d'aller à la peinture ». Quand les images n'ont de cesse de venir à vous comme des revenants, Traquandi invite à s'émanciper de leur autorité et à s'extraire du piège qu'elles nous tendent en nous assignant la place du mort. « L'art mérite pèlerinage » dit-il. « Quand tu prendras le chemin vers Ithaque, avait écrit Cavafy en 1911/Souhaite que dure le voyage./Qu'il soit plein d'aventures et plein d'enseignements./[...] Ithaque t'a accordé le beau voyage./ Sans elle tu ne serais jamais parti./Elle n'a rien d'autre à te donner./Et si pauvre qu'elle te paraisse/Ithaque ne t'a pas trompé. »

X.G

Gérard Traquandi
Les Pâques de Blaise Cendrars
Entretien avec Gérard Traquandi
17-19 rue Visconti, 75006, Paris