

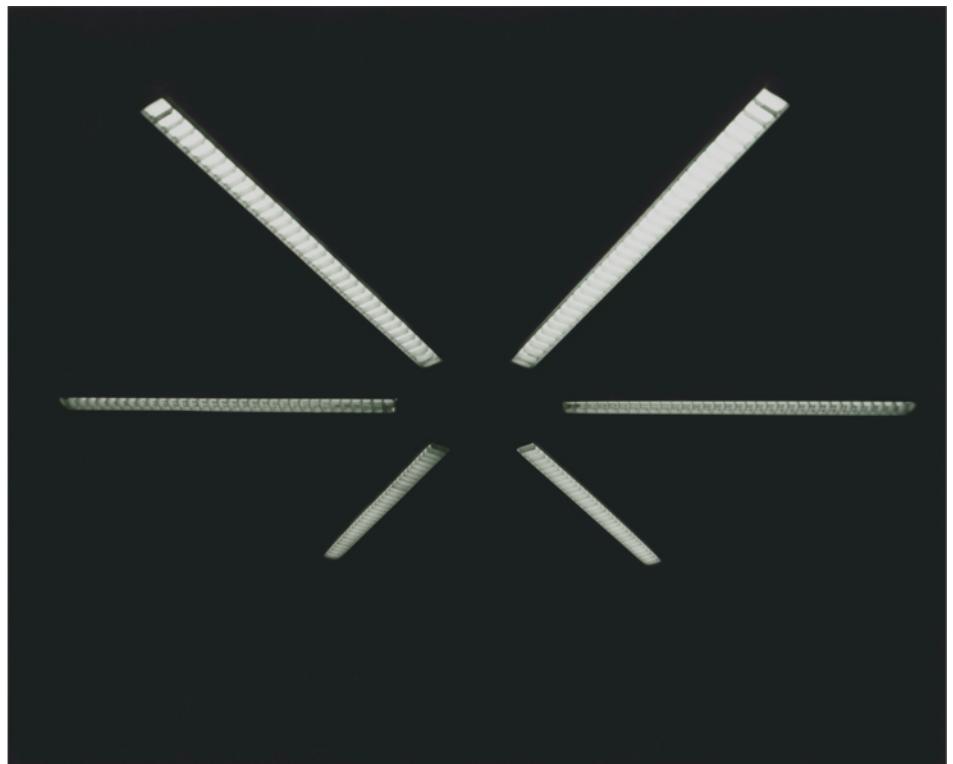
documents d'artistes

auvergne — rhône — alpes

Pierre-Olivier ARNAUD

Né en 1972 à Lyon
Vit et travaille à Lyon

<http://www.dda-ra.org/ARNAUD>
Créé le 22/09/10



Sans titre (veille), 2004
Vidéoprojection, une image en boucle, dimensions variables

Pierre-Olivier ARNAUD
Index des œuvres [extrait]



à gauche, *Lumières du jour*, 2009
impression offset, 67 x 43 cm

à droite, *Sans titre (lent retour)*, 2009
3 posters impression offset, 67 x 43 cm (3)
dimensions variables

au sol, *Sans titre*, 2007
impression laser sur papier A4, dimensions variables



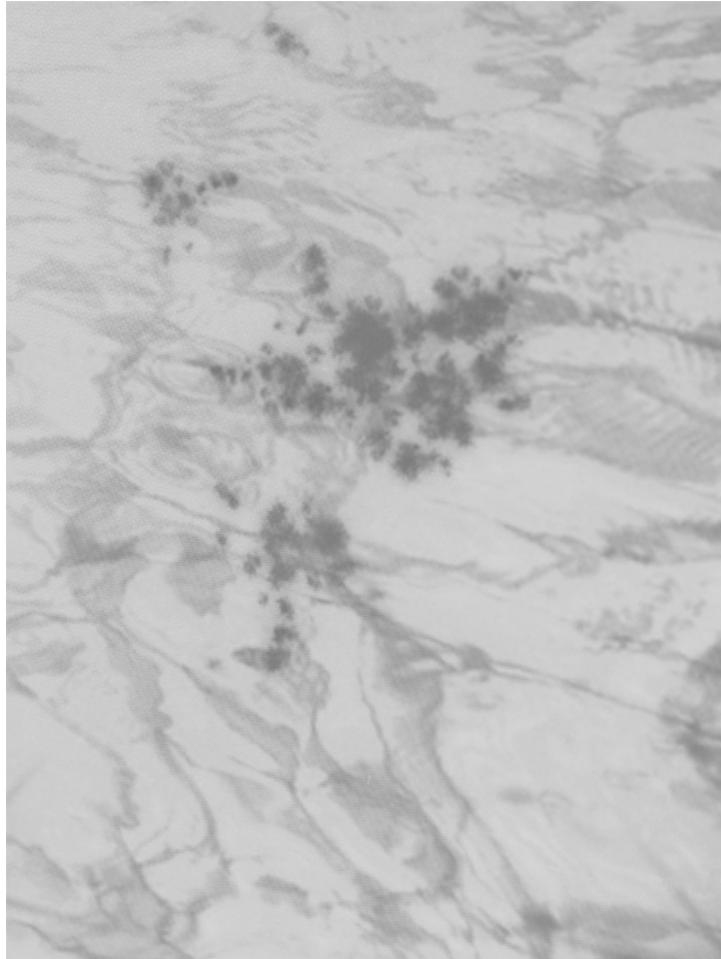
Sans titre, 2009
4 posters impression offset,
67 x 43 cm (2), 98 x 68 cm, 40 x 30 cm,
dimensions variables

— *Lumières du jour*

Vues de l'exposition, MAMCO, Genève, 2009
Photos : DR

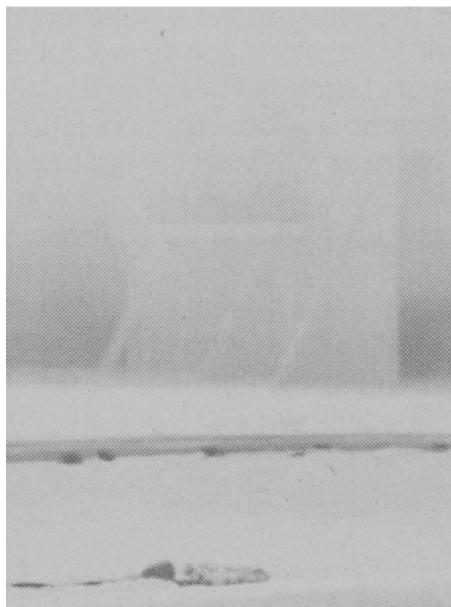
Pierre-Olivier ARNAUD

Index des œuvres [extrait]



Lumières du jour, 2009
impression offset, 67 x 43 cm

Pierre-Olivier ARNAUD
Index des œuvres [extrait]



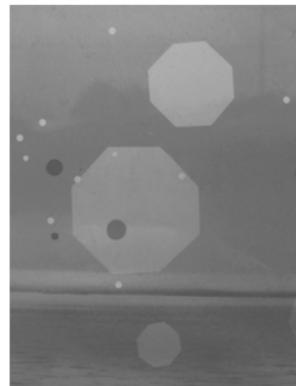
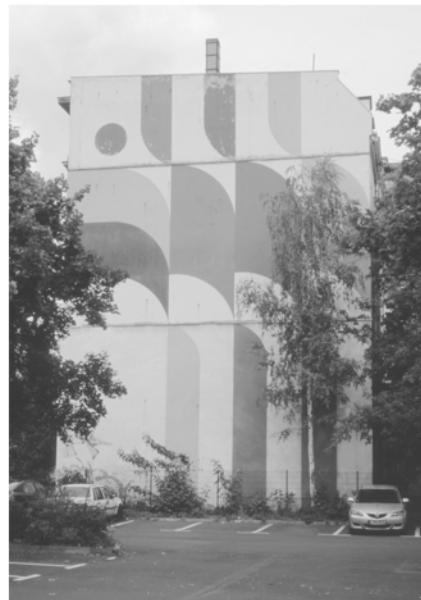
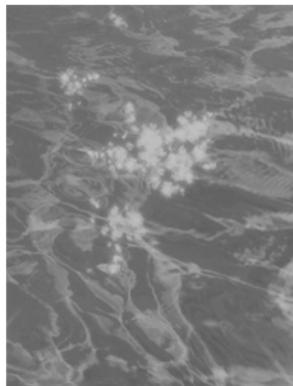
Sans titre (lent retour), 2009

3 posters, impression offset

67 x 43 cm (3)

dimensions variables

Pierre-Olivier ARNAUD
Index des œuvres [extrait]



Sans titre, 2009

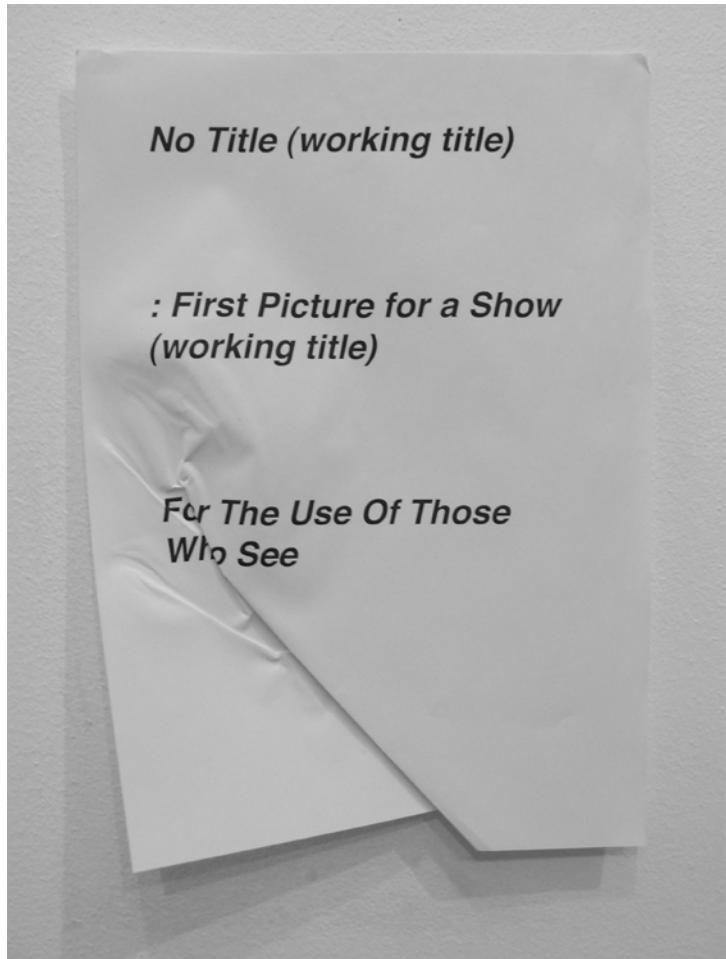
4 posters impression offset, 67 x 43 cm (2), 98 x 68 cm, 40 x 30 cm
dimensions variables

Pierre-Olivier ARNAUD
Index des œuvres [extrait]



Sans titre, 2007
impression laser sur papier A4
dimensions variables

Pierre-Olivier ARNAUD
Index des œuvres [extrait]



Sans titre (untitled), 2009
document encadré
45 x 36 cm

Pierre-Olivier ARNAUD
Index des œuvres [extrait]



à gauche, *, 2008

Impression offset sur papier, ouvrage en 2 volumes, 139 images, 278 pages (chaque)

Edition École nationale des beaux-arts de Lyon

à droite, *The Preview Was Tomorrow*, 2007

1 polaroid noir et blanc et 3 posters impression offset sur papier, 60 x 50 cm (2) et 60 x 42 cm



L'Eclipse, 2008

néon et document trouvé encadré
220 x 300 cm et 30 x 20 cm

— Galerie Giti Noubakhsch

Vues de l'exposition, Berlin, 2009

Photos : DR

Pierre-Olivier ARNAUD

Index des œuvres [extrait]



*, 2008

Impression offset sur papier, ouvrage en 2 volumes, 139 images, 278 pages (chaque)

Edition École nationale des beaux-arts de Lyon

Pierre-Olivier ARNAUD

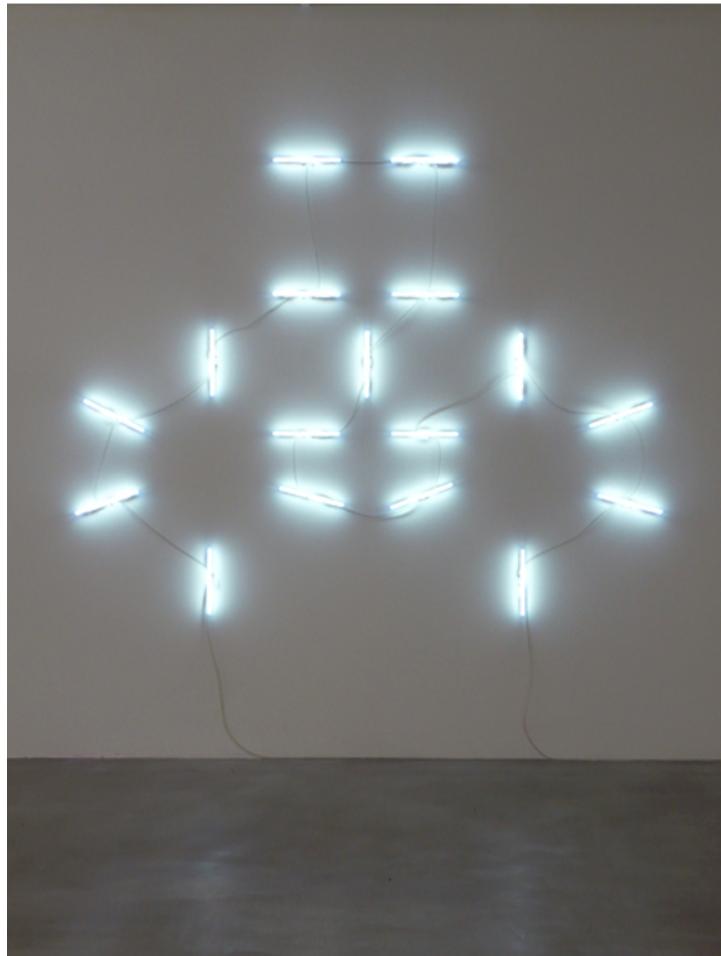
Index des œuvres [extrait]



The Preview Was Tomorrow, 2007

1 polaroid noir et blanc et 3 posters,
impression offset sur papier
60 x 50 cm (2) et 60 x 42 cm

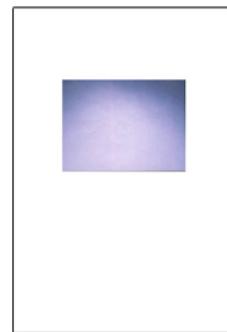
Pierre-Olivier ARNAUD
Index des œuvres [extrait]



L'Eclipse, 2008

néon et document trouvé encadré

220 x 300 cm et 30 x 20 cm (encadré)



Pierre-Olivier ARNAUD
Index des œuvres [extrait]



Hotel Kosmos, 2008

Ensemble de 36 images, impressions numériques sur papiers A4 colorés,
dimensions variables

— *re:cherche*

Vue de l'exposition, Kunstakademie, Stuttgart, 2008

Photo : DR

Pierre-Olivier ARNAUD
Index des œuvres [extrait]

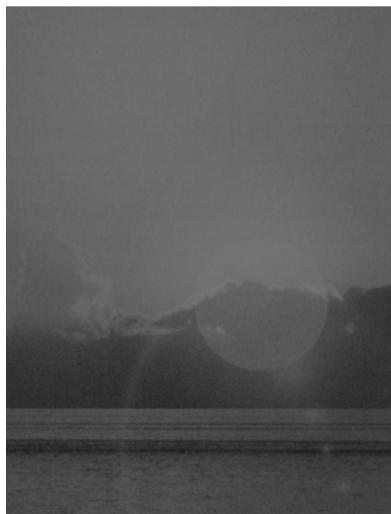
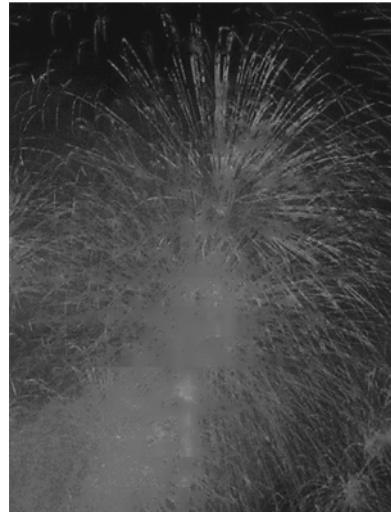
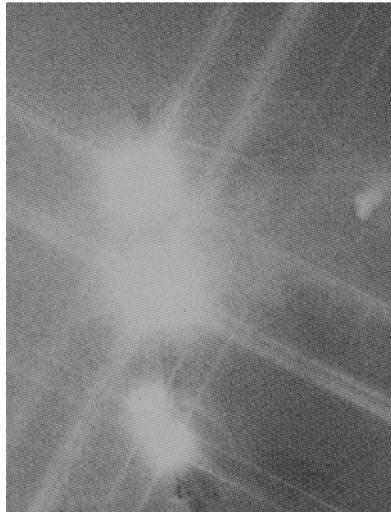


Détail de *Hotel Kosmos*, 2008

Ensemble de 36 images, impressions numériques sur papiers A4 colorés,
dimensions variables

Pierre-Olivier ARNAUD

Index des œuvres [extrait]



3 reflexions on mirror displacement, 2008
4 posters 60 x 42 cm, impression offset sur papier
dimensions variables

Pierre-Olivier ARNAUD
Index des œuvres [extrait]



Sans titre (programm), 2007

4 posters impression offset sur papier, 1 sérigraphie
40 x 30 cm, 60 x 42 cm, 63 x 47 cm, 94 x 68 cm,
150 x 120 cm

au sol, *Sans titre*, 2007

17 images, photocopies noir et blanc
21 x 29,7 cm



The Preview Was Tomorrow, 2007

1 polaroid noir et blanc et 3 posters,
impression offset sur papier,
60 x 50 cm (2), 60 x 42 cm

au sol, *Sans titre (OPE)*, 2007

photocopies sur papier A4
21 x 29,7 x 20 cm

— *Nouveaux Horizons II*

Vues de l'exposition, courtesy art: concept, Paris, 2007
Crédits photos : Fabrice Gousset

Textes ci-dessous :

La partie amère de ces délices, Jill Gasparina, 2009

Next next show, Jean-Louis Poitevin, in www.lacritique.org, février 2008

Matière grise, Mathilde Villeneuve, in *ZéroQuatre* n°1, 2007

Under exposure, Marie de Brugerolle, 2007

Condensations, Marie de Brugerolle, 2005

Entretien avec Pierre-Olivier Arnaud, Sylvie Vojik, 2003

LA PARTIE AMÈRE DE CES DÉLICES

Par Jill Gasparina

In *Pierre-Olivier Arnaud*, Editions ADERA, 2009

« On n'allait pas "voir un film", on "allait au cinéma". Il y avait un petit film et il y avait le grand film. Et aussi des actualités Fox-Movietone (qu'on lisait "mauvietonne"), le mur tremblant des réclames du quartier, une suite de "Prochainement sur cet écran". Et l'entracte. Tandis que l'inutile rideau se refermait en couinant sur l'écran gris et que l'ouvreuse faisait entendre son cri sans illusions ("Bonbons, caramels, esquimaux, chocolats"), la scène -calme horreur- se peuplait parfois de ce qu'on appelait alors les "attractions". [...] »

Les attractions ne duraient pas, les fantômes annonçaient vite leur venue dans la salle, leur passage furtif entre les rangs, leur appel à notre bon cœur. L'enfant les voyait errer la main tendue, la voix toute changée, réels à en pleurer. Ces morts-vivants venus faire la manche au nom des milliers d'obscurs tombés sur toutes les scènes du monde venaient vers lui.

Que faire ? Quelle attitude adopter ? Rentrer sous terre ? Leur lancer un regard vide ? Donner beaucoup d'argent pour qu'ils ne reviennent plus jamais ? Trop tard. La salle de cinéma était pour l'enfant un piège délicieux et les "attractions" la partie amère de ces délices (plus tard, il dirait : leur refoulé). »

Serge Daney

Pourquoi Serge Daney, qui a passé sa vie à explorer avec rigueur et une authentique passion la pensée du cinéma, consacre-t-il dans *La Rampe* quelques lignes à ce moment particulier de l'entracte ? S'agit-il d'une séquence purement nostalgique ? Est-ce un écho lointain à Charles Baudelaire, qui dans « Morale du joujou » racontait un souvenir d'enfance similaire, la révélation devant un parterre de jouets de son goût jamais démenti par la suite pour l'esthétique des marchandises, révélation qu'il concluait néanmoins sur l'évocation plus grave du « joujou du pauvre » ? En racontant ce souvenir, Daney ne fait pas qu'associer en passant le cinéma à l'enfance. Il dévoile une fois pour toutes la logique de sa pensée, scellant le lien effrayant, tordu, mais indissoluble entre les images qu'il venait voir dans les salles obscures, le cinéma, et ce qu'il appelle « les attractions », les chansonniers, musiciens, humoristes, les artistes-mendiants qui franchissaient la rampe et, devant les enfants terrifiés, venaient donner le spectacle terrible, le plus réel de tous, de la misère humaine. « Cinéphile, critique de cinéma, j'ai établi mon plaisir des images et des sons sur l'oubli de ce théâtre de la honte. J'ai appris à jouir de ma peur, puis à en jouer, puis à en écrire », conclut-il. 1

Le domaine d'élection de Pierre-Olivier Arnaud n'est pas le cinéma, mais la photographie. Il est néanmoins un grand lecteur de Serge Daney. Et c'est sur la définition de l'image qu'il le rejoint le plus absolument. Daney distingue le « visuel » (une pure accumulation de signes à visée informative) de « l'image », cette chose qui contient en elle-même une pensée. « Recueillir des informations n'est pas exactement la même chose que contempler » 2 explique encore le critique, une remarque centrale dans le travail de Pierre-Olivier Arnaud, qui se décrit comme un artiste qui réfléchit par le moyen de la photographie, mais aussi de l'édition, sur ce qu'est une image : « Je ne pense pas être photographe, même si j'ai trouvé dans la photographie le moyen de travailler des questions liées à l'image qui m'intéresse » 3, écrit-il. De plus en plus conceptuel, et de moins en moins rétinien, son travail s'est progressivement affirmé comme une réflexion poussée sur la phénoménologie des images, mais aussi sur leur économie propre, de leur production à leurs différents modes de diffusion et de consommation.

Dans « Fabulous Confusion! Pop Before Pop? » 4, brillant essai sur les débuts du pop art, le critique anglais Dick Hebdige se livrait à une exploration sémantique du mot « pop », rappelant dans un long paragraphe qu'il s'agit d'une onomatopée. Pour Hebdige, est « pop » ce qui explose, scintille puis disparaît comme une bulle de chewing-gum, le tout en un temps très court. Le « pop » possède une temporalité propre, un mode d'apparition et de réception extrêmement bref. Méfiant devant ce type de programme, comme devant toute forme de fascination, Pierre-Olivier

Pierre-Olivier ARNAUD

Textes

Arnaud propose une œuvre mutique qui se situe, sur le spectre de la création artistique, à l'exact opposé des productions les plus emblématiques de la photographie plasticienne (et notamment de la photographie allemande contemporaine, des monstres cibachromés d'Andreas Gurski à l'esthétique séduisante, et à l'occasion pornographique de Thomas Ruff). Car dans la topique de l'artiste, le spectaculaire se trouve toujours pris dans un rapport d'analogie avec une forme d'aveuglement (« le régime spectaculaire c'est l'aveuglement », explique-t-il). Pierre-Olivier Arnaud propose à l'inverse une image non-spectaculaire, soumise à l'entropie, reproduite jusqu'à épuisement, irrésolue. C'est ainsi que travaillant à partir de l'image télévisuelle d'un concert des Beatles en 1963, il a effacé toute trace du groupe star anglais pour ne garder que le décor, et réaliser une série d'impressions accrochées directement au mur 5. Exit les célébrités et le spectacle. Il travaille toujours en argentique, et presque systématiquement en noir et blanc, ou plutôt en gris (« il n'y a pas de blanc ni de noir purs, explique-t-il, c'est une échelle de gris entre 25 et 90 % »). S'il utilise comme point de départ des images commerciales, il les passe en négatif, les désature, les décadre et les extrait de leur contexte initial, jusqu'à les rendre parfois abstraites 6. Il choisit des formats modestes, n'encadre pas toujours ses photographies, les imprime le plus souvent en offset, les donnant à voir indifféremment en tirages, ou sur du papier collé au mur. Récemment, c'est même directement au sol qu'elles étaient posées, sous forme de posters, et comme un socle délavé pour le reste de l'exposition collective à laquelle il participait 7.

C'est qu'il est à bien des égards engagé dans une « systémologie » 8 qui rappelle celle de Pierre Leguillon, d'Aurélien Froment, ou encore de Ryan Gander. Comme ces trois artistes peuvent le faire, Pierre-Olivier Arnaud crée des dispositifs d'exposition qui fonctionnent en système et rendent caduque le format traditionnel de l'œuvre. Il travaille de plus en plus à l'échelle de l'exposition. Impossible d'en extraire une pièce sans que l'ensemble ne perde du sens 9. L'œuvre *L'Eclipse* (2008) 10 est peut-être l'illustration la plus parfaite de cette méthode. Constituée d'un néon et d'un document encadré, elle est une mini-exposition. On connaît la capacité du néon à connoter « l'art contemporain » en toutes circonstances, et il n'y a pas de doute qu'exposé seul, il fonctionnerait comme une pièce spectaculaire et esthétisante. Mais le néon et l'image sont dans un rapport d'analogie qui empêche que l'on ne regarde l'un ou l'autre de ces éléments comme autonome : l'œuvre fait système. Par-delà la référence à Antonioni et à son cinéma contemplatif, le titre « *L'Eclipse* » désigne d'ailleurs un moment spécial, une stase, un suspens aussi rare que précieux qui symbolise parfaitement l'objet des recherches de l'artiste. Car pour que voir et penser se rencontrent, il faut que le spectateur puisse s'installer dans une temporalité spécifique. D'où la multiplication de ces figures de pièges, d'uchronies et autres boucles temporelles qui enferment métaphoriquement le regardeur dans le temps de l'œuvre. Ainsi *The Next Show* fait-il signe vers un hypothétique futur qui nie le présent de l'exposition, tandis que *The Preview Was Tomorrow* joue sur une temporalité paradoxale. On pense encore aux sous-titres *Please Wait Loading* utilisés par l'artiste dans ses premières séries photographiques. Ces pièces et ces titres mettent en scène des moments impossibles, et rappellent les installations vidéo en circuit fermé de Dan Graham, qui étaient déjà des réflexions sur les places respectives de l'œuvre et du spectateur. « Pendant un moment j'ai pensé à mon travail en me disant, "le spectacle n'a pas commencé et il a déjà eu lieu" » explique encore Pierre-Olivier Arnaud. Cette phrase n'est pas une jolie pirouette verbale : elle renferme toutes les contradictions de l'œuvre, le désir farouche de l'artiste de projeter le spectateur dans un espace mental rigoureusement construit qui lui offrirait la liberté non pas de « voir », mais de « contempler ». Et penser.

Voir une exposition de Pierre-Olivier Arnaud, c'est d'abord se confronter à une masse grise d'images dont on ne discerne pas immédiatement le sujet. Mais cet atticisme radical, qui rend son travail si visuellement identifiable, n'a rien de formaliste. Pierre-Olivier Arnaud n'a pas souhaité bannir l'ornement. Aux caramels, bonbons et chocolats de Daney font d'ailleurs écho dans son œuvre des petites sucreries visuelles et autres représentations de lieux de divertissement : des palmiers, des feux d'artifice, des manèges de fête foraine, des dégradés prélevés sur des fonds publicitaires, de petites étoiles scintillantes, des boules à facettes, des stands de tirs, des devantures en forme d'étoiles, des hôtels touristiques. Ces figures ô combien sentimentales de l'image facile et du plaisir pop résistent encore et toujours à l'effacement. Il n'a pas davantage souhaité jouer les moralistes pour promouvoir l'austérité comme un antidote aux images commerciales. Car l'artiste se tient autant à distance des formes spectaculaires que de la « publicitarisation » 11 de ses « convictions ». Dans ce travail, comme dans la pensée de Daney avant lui, quelque chose est donc tu, quelque chose est volontairement effacé qui par moment refait surface : c'est le lien caché, la solidarité fondamentale qu'entretiennent ces images grises et précaires avec les « attractions ». Pour parler de son travail, l'artiste s'en tient d'ailleurs au vocabulaire de la photographie : « désaturer », « passer en négatif », « affaiblir », « dégrader », ou « projeter » sont des termes qui désignent d'abord certaines actions techniques. Et s'ils évoquent aussi des jeux de pouvoir, des formes d'autorité ou font écho à des réalités politiques, c'est toujours accidentellement. Jamais la dimension politique de ces images n'est explicitée. Jamais elles ne basculent dans cette imagerie complaisante et démonstrative à quoi on identifie grossièrement l'art dit « politique ». Et pourtant ce lexique à double entente, ces zones grises, et ces espaces d'attente sont le lieu d'un questionnement qui n'a d'abstrait que sa forme. Le terme de « crise » prendrait ici des accents par trop médiatiques, dont l'artiste est d'ailleurs tout à fait conscient puisque ce n'est qu'avec précaution qu'il finit par décrire ces images comme « des images de crise ». Si « crise », ou « faillite » il y a, c'est celle d'une époque où la croyance en l'image triomphait. Un deuil ?

Lorsqu'il parle d'un monde « après l'image, après la photographie », on entend donc dans ses propos des résonances de Sherrie Levine 12, de Richard Prince, ou d'Allan McCollum: « il s'agit de s'intéresser aux bas-côtés, à ce qui reste. Ce qui reste après l'image notamment, les miettes, le rebut, le consommé, le désublimé » écrit-il. Comme toute la génération Pictures 13, l'artiste est préoccupé aujourd'hui par l'espace de projection que les images publiques (pour l'essentiel des architectures ou des publicités) peuvent encore nous offrir. Ses photographies délavées, dégradées, effacées, reproduites jusqu'à la disparition ou jusqu'au sentiment de déjà-vu, ce qui est finalement la même chose, sont elles aussi des produits de la « culture du multiple » 14, les déchets d'une image en bout de course.

Le plus troublant, peut-être, est que ces images au littéralisme brut possèdent toujours aussi une forte charge métaphorique. Parmi les motifs récurrents, de multiples figures viennent connoter le suspens, le vide, la stase, (l'entracte, chère à Serge Daney ?). D'autres renvoient à la fabrique des images, qu'il envisage le volume intérieur des salles de cinéma, réalise une série autour d'une fabrique Aaton, ou encore d'une architecture du Corbusier (le couvent de la Tourette, près de Lyon, qu'il décrit comme une « machine à voir »). D'autres, encore, sont des figures lumineuses, des « points d'aveuglement » qu'il prélève puis désature pour leur ôter toute dimension fascinante. Ces tropes confèrent à l'œuvre une réelle cohérence visuelle et conceptuelle, mais ils fonctionnent en même temps comme une métaphore de cette dernière : quelque chose qui serait en cours, permettrait de voir, et de s'approcher au plus près du spectaculaire pour le regarder en face. « En fait je regarde ces éléments, ce fond de décor, ces enseignes, ces images, à la fois comme des échos, des scories et des ruines de promesses dont je tente d'apercevoir les lieux », écrit-il.

Plus encore, ils permettent de politiser la question du regard, et partant, de la photographie : ces éléments fonctionnent comme une interrogation littérale de la mécanique du regard et de la matière des images (une forme apparaît, s'efface, revient), mais aussi comme les métaphores d'une difficulté - d'ordre politique - à voir, penser et se construire avec les images. C'est à l'aune de ce scepticisme que l'on peut comprendre la présence obsédante des écrans dans les architectures qu'il photographie. L'écran est un motif là encore ambivalent, il peut être un support qui permet de voir, ou devenir au contraire cet obstacle qui bouche l'horizon et bloque le regard. « Ce qui relève du politique dans ces séries, c'est la manière dont ces écrans sont présents dans l'espace de la ville, sans jamais proposer la moindre projection », explique-t-il à propos de ces premières séries.

Pierre-Olivier Arnaud a commencé par photographier des espaces urbains, de préférence désaffectés, qu'il rencontrait lors de longues dérives. Ces espaces toujours génériques ne peuvent être localisés ni spatialement, ni chronologiquement. Ils appartiennent à une zone indéterminée. Il a ensuite étendu son lexique visuel avec des séries consacrées aux architectures du modernisme tardif. Mais il ne cultive pas un fantasme architectural à la J.G. Ballard, ni un goût romantique pour les ruines du modernisme, telles qu'en les trouve par exemple chez Cyprien Gaillard. « Ce qui retenait mon attention à ce moment-là et dans ces lieux-là c'est effectivement leur désaffection, il s'agissait de lieux en vacance de représentation », précise-t-il à propos de ces premières séries, avant d'ajouter: « Je n'éprouve pas d'admiration ou de fascination pour le paysage architectural du bloc de l'est mais par contre il est clair que ce modernisme tardif m'intéresse, parce qu'il portait déjà/encore une promesse déchue. »

Quelles sont les promesses d'une salle de conférence vide 15 ? Que projette-t-on sur les images en masse d'hôtels Kosmos 16 ? Quels horizons peuvent nous offrir ces A4 colorés qui rappellent l'esthétique pauvre des administrations et les tentatives graphiques ratées des devantures d'agences touristiques ? Un voyage ? Le dépaysement ? Le paradis socialiste ? L'exotisme ? La société de consommation parfaite ? Une révolution cosmique et personnelle ? Sommes-nous sortis de l'âge triomphant de l'image ? Et qui va occuper, enfin, ces « locaux disponibles » ? Loin d'un deuil maniaque, l'artiste oppose inlassablement à ces questions les figures de son doute : la capacité des images à être encore porteuses d'une projection demeure toujours incertaine. Les images de ces espaces dépeuplés comme ces moments impossibles convergent vers une seule et même idée : tout reste à faire, car les promesses déchues du modernisme comme celles de l'œuvre peuvent encore être tenues. « OPE » écrit l'artiste sur une feuille que le spectateur peut emporter 17. Le mot « espoir » est tronqué, mais les projections tournent encore à plein régime: HOPE, OPEL, NOPE, DOPE ? Dans l'image la plus affaiblie, il reste un grain, et une promesse.

1 Serge Daney, in *La rampe*, Cahiers du cinéma - Gallimard, Paris, 1996, p. 9-10

2 Serge Daney, « Doublage Mortel », in *Devant la recrudescence des vols de sacs à mains*, Cinéma, Télévision, Information, Allea, 1997, p. 61.

3 Tous les propos de Pierre-Olivier Arnaud sont issus d'un entretien avec l'auteur réalisé par mail, juin-juillet 2009, inédit

4 Dick Hebdige, « Fabulous confusion! Pop before pop? » in Chris Jenks, *Visual Culture*, p. 96 et suivantes

Pierre-Olivier ARNAUD

Textes

5 *Sans titre (the set)*, 2005, exposition *Mirror Ball*, Oberwelt e.V. Stuttgart, 2005.

6 *Dégradés*, récente édition produite par l'artiste pour (U)L.S n°5 ((Un)Limited store, avril 2009) est ainsi constituée à partir de dégradés prélevés dans des fonds publicitaires. Mais à aucun moment n'apparaît l'origine des ces formes abstraites grises.

7 *Our Mirage*, art: concept, Paris, été 2009.

8 François Aubart, « Systémologie » in revue 02, n°50, été 2009, disponible en ligne www.zerodeux.fr/

9 *Tables d'Hôtes*, projet curatorial mobile, mené très régulièrement depuis 2007 en collaboration avec Stéphane Le Mercier, et dans lequel ils invitent des artistes à présenter sur une table documents, archives et projets, participe d'ailleurs pleinement de cette réflexion sur le format de l'exposition. Ils ont notamment accueilli, depuis 2007, Yann Sérandour, Eric Watier, Falke Pisano, Pierre Leguillon, Jochen Lempert, Albrecht D...

10 Le néon est conçu à partir de l'image des restes d'une enseigne publicitaire passés en négatif, et il est accompagné d'une image abstraite de dégradé, encadrée.

11 Serge Daney, « Catéchisme audio-visuel », op. cit, p. 136.

12 Sherrie Levine écrivait en 1982 dans sa *Déclaration*: « Le monde est plein à étouffer. L'homme a apposé sa marque sur chaque pierre. Chaque mot, chaque image, est loué et hypothéqué. Nous savons qu'un tableau n'est qu'un espace dans lequel une variété d'images, toutes sans originalité, se fondent et s'entrechoquent.» in *Art en théorie, 1900-1990*, édit. par Charles Harrison, et Paul Wood, Hazan, 1997, p. 1157

13 Cette exposition organisée par Douglas Crimp à *Artists Space* en 1977 a formé le noyau historique de l'appropriation avec les œuvres de Sherrie Levine, Troy Brauntuch, Jack Goldstein, Robert Longo, Philip Smith.

14 Rosalind Krauss, entrée « Entropie », in *L'Informé : mode d'emploi*, Centre Pompidou, Paris, 1996

15 *Sans titre (conférence)*, 2005, photographie noir et blanc contrecollée diasec, 30 x 36,5 cm

16 *Hotel Kosmos*, 2008, 36 images imprimées sur papier A4 coloré, dimensions variables

17 *Sans titre (OPE)*, 2007, photocopies sur feuilles A4

MATIÈRE GRISE

Portrait de Pierre-Olivier Arnaud par Mathilde Villeneuve

In ZéroQuatre n°1, automne / hiver 2007-2008

Passés au gris - « un gris optique, indifférencié », les objets, les espaces et les architectures, photographiés par Pierre-Olivier Arnaud sont « désaturés », neutralisés par le recours systématique au noir et blanc, choisi pour son caractère d'anonymat. Si, à première vue, les photos de cet artiste lyonnais, diplômé des beaux-arts de Saint-Étienne en 1996, arborent des airs tristes et un goût prononcé pour les paysages somptuaires et désertés, elles procèdent davantage, à y regarder de plus près, d'une volonté féroce de mettre à mal nos rapports d'autorité à l'image. Et à même niveau l'objet et son image, la forme et sa représentation. Supprimant le hors champ, Pierre-Olivier Arnaud floute délibérément les frontières, entraînant une perte d'échelle, de contexte et de temps. Et n'hésite pas à appliquer le même format à des photos de maquettes qu'il a réalisées qu'à des photos trouvées. Ici, tout se passe à la surface, sans fascination aucune, ni dans le regard de l'artiste, ni dans ce qu'il cherche à provoquer chez le spectateur.

Embarqué dans la production d'images génériques des villes occidentales, l'artiste traque d'abord les formes architecturales dites « autonomes », qu'il rencontre au gré de ses déambulations dans l'espace urbain. Celles donc qui attirent le regard tout en lui indiquant le point de vue à adopter. Puis se concentrant davantage sur des lieux désaffectés, il privilégie des espaces de « présentation » autant que de « représentation » : tout un lot de lieux désœuvrés, tels que des panneaux d'affichage, des devantures, des rideaux ou des intérieurs de magasins vides, qui constituent autant d'écrans de projections. Ou encore, des « espaces sans qualité », difficiles désormais à qualifier. Que reste-il de ce manège illusionniste le jour de sa fermeture, sinon ce spectacle à venir et la terrible présence de son inutilité quand il est ainsi mis hors fonction ? Ou encore de ce bâtiment présenté en diptyque qui figure d'un côté une partie rénovée et de l'autre, celle encore en travaux, si ce n'est la mise à plat d'un décalage temporel via le déploiement symétrique simultané ?

C'est en pénétrant la boîte noire de l'appareil photo comme l'on pénètrerait une boîte crânienne, que l'artiste entend questionner le processus de fabrication de l'image. Amenée à sonder et à documenter d'autres machines qu'elle-même, la machine photographique pointe alors de son objectif un échographe, une visionneuse à diapo, ou encore une radio. Ailleurs, l'artiste reconstitue le site de l'invention de la chronophotographie par E. Muybridge, restitue un stand de tir ou encore un décor de plateau télé. « Toutes sont conçues comme des dispositifs, comme des petites machines à voir, à reconsiderer les conditions du regard, de l'image », déclare-t-il. Poursuivant l'enquête des conditions d'apparition de cette dernière, il constitue, depuis 2004, un corpus d'images de photos trouvées qu'il re-photographie. Il en va ainsi d'une station service désaffectée, qui rappelle aussi bien le modernisme des années 50

Pierre-Olivier ARNAUD

Textes

dont elle est issue que les stations à essence d'Ed Ruscha, ou de l'*Hôtel 2000* (*Hôtel 2000*, 2007), dont l'architecture des années 60-70 figure à son tour une ruine, condamnant désormais toute possibilité de projection. Ces utopies déchues et représentations inachevées, l'artiste les a rassemblées dans le livre *Mirror Ball*. Il poursuit aujourd'hui cette série avec une préférence donnée aux phénomènes lumineux. Jouant la carte d'un dés-aveuglement, il propose le revers de l'image. Ainsi la photo noire et blanc de palmiers (*The Preview Was Tomorrow*, 2007) bascule bientôt vers le feu d'artifice, une fois les contrastes inversés. Sauf qu'ici le spectacle n'a pas lieu, l'éblouissement est retenu au profit d'un retour à des formes habituelles. Tout comme par la grisaille ambiante qui aspire ailleurs l'éclat d'une multitude de boules à facettes suspendues au plafond, des pare-brise, ou des paysages lunaires. Puisant dans un quotidien qu'on aurait tendance à jeter sans regarder - les photos sont extraits de posters, de presse, ou de la pub - Pierre-Olivier Arnaud nous invite à fouiller la poubelle pour y regarder de plus près. Une manière d'arracher l'image triviale à son contexte, de compromettre la fonction première du document et d'éviter toute lecture unidirectionnelle. Quand l'artiste réalise l'édition des mêmes photos en taille poster, l'image n'en est que plus vidée de l'objet qu'elle est sensée représenter. Comme tirée vers l'abstraction, il ne reste à voir que les flash des photos de mode, quelques reflets ou fumées évaporées. L'image n'est « plus qu'un écho lointain, comme la rémanence et la persistance rétinienne d'une image, un bruit de fond », précise l'artiste. Pierre-Olivier Arnaud tend à aller au plus près de l'émergence de l'image, jusqu'à ce quelle se soit détachée de tout système de reconnaissance et d'appartenance, jusqu'à devenir la matière grise d'elle-même. Une position discrète mais frontale, ni en dessous, ni à côté de l'image, juste en face.

Toutes les citations sont issues d'un interview avec Pierre-Olivier Arnaud, juillet 2007.

UNDER EXPOSURE

Par Marie de Brugerolle

In *Rendez-vous 07*, Co-édition ENBA Lyon, IAC Villeurbanne / Rhône-Alpes, MAC Lyon, 2007

Pierre-Olivier Arnaud fabrique des images qui sont en deçà et au-delà de la représentation. Photographies, affiches, sculpture de néon, magazine... leurs formes et leurs formats sont variés. Jouant sur l'échelle même de ce qu'il photographie : architecture ou maquette ? nébuleuse ou éclat de verre ? reste d'un feu ou morceau de plastique ? Il induit un doute quant à ce que nous voyons. Il ne s'agit pas tant d'aller au-delà du désir d'authentification, de remettre en jeu l'« aura » soit disant perdue dans le processus mécanique. Pierre-Olivier Arnaud crée des œuvres dont la présence et la matérialité sont factuelles, elles ont une épaisseur, une densité et une gravité qui provient de son utilisation de gris très sombres.

Cette dé-saturation oblitère la surface et en quelque sorte la voile. Loin du voile de Véronique dont la légende veut que son imposition sur le visage du Christ fut à l'origine du procédé photographique (impression lumineuse), la brume en grisaille de Pierre-Olivier Arnaud révèle la vanité de toute « vera icona ». Il n'y a pas de vrai ou de faux, à découvrir ou à cacher, mais, pour évoquer Walter Benjamin, toute image porte en elle sa vérité et son mensonge, en cela elle est toujours un outil dialectique.

« Plus proche de l'image globale que de l'objet représenté » dit Pierre-Olivier Arnaud. Les affiches imprimées collées directement sur le mur, et dont le nombre est fixé à l'avance, ont une durée limitée. Elles ne sont pas plus ni moins éphémères que toute œuvre plus ou moins bien conservée, mais elles pointent, dans le procédé même de leur exposition, leur limite.

Sous exposé comme l'on dit « sur-exposé », c'est à dire que l'image chez Pierre-Olivier Arnaud est le lieu du « point aveugle ». Cela parle de la ruine de la photographie comme « espace de projection », surface brillante et lisse. Ici, elle semble avoir « du grain » comme l'on dit d'un dessin exécuté sur une surface granuleuse. Les photos de Pierre-Olivier Arnaud ne sont pas lisses, ne sont pas pop, ne sont pas jolies mais elles ne sont pas bégueules non plus, elles puisent dans l'iconographie quotidienne, celle d'une banalité chère à Edward Ruscha ou Robert Smithson. Le trouble temporel qui provient de ces vues de bâtiments sans présence humaine, dont on ne sait s'ils sont abandonnés, en cours de construction ou de destruction, évoque le principe d'entropie de Smithson.

« *Le monument, c'était un pont sur la rivière Passaic, reliant le comté de Bergen à celui de Passaic. Le soleil de midi cinémaisait le site, faisant du pont une image surexposée. A le photographier (...) c'était comme si je photographiais une photographie. Le soleil était devenu comme une espèce d'ampoule monstrueuse projetant dans mon œil une série de plans fixes à travers l'Instamatic. En marchant sur le pont, c'était comme si je marchais sur une énorme photographie... »* 1

Ce retour à la croyance habituelle : nous photographions le monde à travers un appareil en un constat : le

Pierre-Olivier ARNAUD

Textes

monde est photographique, ouvre une brèche dans la pesanteur du projet moderniste. L'artiste n'est pas celui qui change le monde en donnant à voir des vérités cachées, il peut produire des dispositifs éblouissants qui donnent à penser d'autres possibles. Les œuvres de Pierre-Olivier Arnaud agissent ainsi : comme des membranes internes retournées, ayant reçu une impression rétinienne.

1 Robert Smithson, in *Une visite aux monuments de Passaic, New Jersey*, extrait publié dans *Robert Smithson, Le paysage entropique 1960/1973*, cat. MAC Marseille, 1994

CONDENSATIONS

Par Marie de Brugerolle

In *Mirror Ball*, Institut français de Stuttgart et Art3 Valence, 2005

"Je ne fais que me promener, déambuler, arpenter." dit Pierre Olivier Arnaud.

"La photographie serait la trace de ce passage, d'un état physique à un état mental", précise-t-il encore. Qu'en est-il alors de l'acte photographique ? Il en irait là d'une prise à témoin d'une autre activité : la marche. Mais plus encore, ce serait la marque d'une transformation, comme en chimie l'on parle de "marqueurs" pour identifier les phases d'une évolution. Ce passage d'un état à un autre, est de l'ordre de la sublimation ou de la condensation.

La sublimation est le processus qui mène de l'état liquide à l'état gazeux (éthétré), tandis que la condensation serait le phénomène inverse, c'est-à-dire de l'état gazeux à l'état liquide. Quelle alchimie opère la prise de vue photographique chez Pierre-Olivier Arnaud ? La photographie a longtemps été pensée comme un art du réel, qui présenterait celui-ci "tel quel", avec cependant un écart temporel (un "retard" aurait dit Marcel Duchamp). Un art de l'immanence en opposition à l'art de la transcendance que serait la peinture, voilà le statut où longtemps la photo a été considérée. Et puis on s'est bien rendu compte que l'objectivité photographique n'était pas si fiable et derrière l'objectif, il y a toujours l'œil du sujet capteur. Enregistrer le passage du réel au sublime, c'est fixer cet état de condensation, dans lequel le sublime fait retour. Il n'y aurait pas un au-delà du réel, sublimé dans l'acte artistique, mais un effet boomerang d'un en deçà de l'image, où quelque chose de la vérité du monde se condense. C'est ce que pointent les photographies de Pierre-Olivier Arnaud, qui semblent être avant l'image et après le rêve, c'est-à-dire après la rêverie de la promenade, le choc de la rencontre fortuite. "Un va-et-vient entre immanence et rémanence".

"... soit la sublimation c'était bon pour l'art jusqu'au XIXe siècle, soit il faut revoir le concept de sublimation de fond en comble, parce que, tel qu'il est, il ne tient pas la route moderne d'un art qui, loin des consolations du sublime, semble dans la tension constante d'un retour vers le réel pas sublime du tout." Dit Gérard Wajcman dans "L'objet du siècle" (éditions Verdier, p165). Ce "pas sublime du tout" pourrait être remplacé par un "sublime immanent", c'est-à-dire non transcendental mais pas abject pour autant.

Il y a d'abord cette série de photographies de 1996, sans titre, qui focalisent sur un bord, un angle, un coin. Flouté du détail pris au zoom, peut-être coin de moquette ou tranche d'un livre, le sujet n'est pas clairement identifiable. De format carré (60x60cm), elles sont noires et blanc, comme toutes les photos de Pierre-Olivier Arnaud.

Le travail évolue ensuite vers une série de paysages imaginaires (1997), toujours sans titre et de même format. Ici, microcosme et macrocosme s'identifient, ramenés à la même échelle. La quadrature de l'image dessine la portion, section de nature qui est la base du paysage. A partir de 1998, les détails se précisent et deviennent reconnaissables : neige, lampe, herbe. La révélation, si j'ose dire, s'opère à partir de 1999, avec une série d'intérieurs qui semblent ceux de bureaux ou de bâtiments administratifs, dont le mobilier date des années 70.

Entre abandon et inaction, les banques d'accueil deviennent de potentiels bars de salle de fête, après la fête. Les portes vitrées, ouvertes en butée sur un mur, n'ouvrent plus sur les corridors qui eux-mêmes ne semblent mener nulle part. Désœuvrement de ces espaces sans travail, que la photographie constate. L'obscurcissement de l'image rappelle la qualité des premières photographies argentiques, mais ici le sujet n'est pas romantique, plutôt fantomatique. Pierre Olivier Arnaud ne sublime pas du côté de l'icône, il ne transcende pas le réel, mais pourtant il fait encore image à partir de celui-ci. Il fabrique une réalité nouvelle, parallèle, qui n'est pas un écho mimétique au présent mais lui confère un passé. Ces images sont chargées. Elles appartiennent à une histoire, celle, sociale et humaine du monde du travail, mais aussi d'un monde moyen, sans bords. Leur périmètre ne va pas au-delà du cadre. Il n'y a rien à deviner plus loin, pas de perspective ni de périphérie. Elles sont déjà périphériques, c'est-à-dire que leur centre est neutre. Ce sont des images du tiers, du tiers instruit dirait Michel Serres, c'est-à-dire qu'elles portent la conscience de cette histoire, comme les meubles seraient les témoins d'un passé révolu, elles sont hantées. Le drame n'est pourtant pas théâtralisé, joué jusqu'à la catharsis, on pourrait dire même qu'il ne se passe rien. Mais quelque chose s'ordonne. Une nouvelle objectivité pas si propre, sans message. Dans "entretien", 1999 (60x70cm), ce qui semble une table avec un plateau de verre horizontal compose un axe en croix. Cependant, ce pourrait être aussi bien un élément microscopique, une miniature bricolée. Et de fait, le rapport d'échelle est souvent problématique dans les œuvres de Pierre-Olivier Arnaud. Dans "entretien (vr01)", 1999, (60x70cm) et "entretien

Pierre-Olivier ARNAUD

Textes

(sans titre-please wait loading)", 2000, (60x75cm), l'élément naturel (les plantes, bosquets, pierres...) donne une mesure. L'encadrement des portes ou des fenêtres permet d'imaginer alors la place que prendrait un humain là. Mais jamais une figure ne vient animer ce qui dès lors s'organise en décor dans notre imaginaire. "entretien (sans titre-please wait loading)", 2000 (60x75cm) est exemplaire de cela, en ce que la temporalité y semble suspendue. Un échafaudage posé devant une fenêtre, que vient filtrer une bâche ajourée en filet pour retenir la poussière des gravas, et puis dans un coin, un tissu plus blanc. Au sol, quelques scories des travaux en cours laissent penser qu'une action a lieu ou a eu lieu dans ce cadre. Rien ne bouge, les plis des tissus ne sont pas les traces du vent ou du passage d'un homme. Les titres précisent "please wait loading", c'est-à-dire, "s'il vous plaît, attendez le chargement". C'est la formule utilisée pour faire attendre l'usager de l'ordinateur, le temps du chargement d'une information, d'une image. De fait, devant cette série où un "entretien" a cours, nous sommes requis pour attendre que quelque chose "se charge". De quoi s'agit-il ? De quel entretien ? Un nettoyage en cours ? Ou bien un dialogue inachevé, ici le jeu d'homophonie n'est pas réglé. Ou bien un échange a lieu, de l'ordre du langage, entre deux personnes, ou bien nous sommes devant un lieu qui n'est pas dans son état intégral, soit sale, soit en réparation. Le titre ne tranche pas. On nous demande d'attendre le passage d'un état à un autre. Il s'agit bien là encore d'un passage dont nous parlait Pierre-Olivier Arnaud au début de ce texte. "Entre-deux", et pourtant intransitifs, les espaces de Pierre-Olivier Arnaud ne sont pas des inventaires d'une réalité datée. Ils pourraient appartenir aux années 20/50/60 du XXe siècle, tout autant en Europe ou en Russie ou en Amérique du nord. Ainsi cette vitrine de miroirs de salle de bains portables, dont les faces convexes reflètent la lumière du ciel et les bâtiments adjacents ("entretien (sans titre-please wait loading)", 2000 (60x45cm). La lumière joue un grand rôle dans ces images. Qu'elle soit la grille d'un néon dans une salle d'attente, la brillance du sol du métro où se reflètent les éclairages, ou cette lampe d'architecte dont le "chapeau" présente une blancheur qui véritablement trouve l'image. Dans cette dernière œuvre (sans titre (aaton)", 2002, l'incongruité et "l'inquiétante étrangeté" proviennent de cette simple tache blanche qui révèle d'un coup la grisaille du reste. Pierre-Olivier Arnaud détient cette magistrale rigueur qui lui permet de moduler les gris, rare chez la plupart des photographes qui jouent de la forme et du contraste. Ici se produit une image par touches, un peu à la Seurat, qui nous fait face. Et c'est en cela que ce travail est incroyablement contemporain et toujours moderne : faire face aux images et tenir debout, c'est bien encore, une révolution possible.

ENTRETIEN AVEC PIERRE-OLIVIER ARNAUD

Par Sylvie Vojik

Réalisé pour l'exposition à Néon, Lyon, avril-mai 2003

S.V. : Tu travailles à partir du médium photographique. Tu réalises des images en noir et blanc d'espaces. Comment choisis-tu ces espaces ?

P.-O. A. : A l'origine on peut dire que mon travail était strictement photographique, dans le sens où il s'agissait effectivement de "captures", de prises de vue, que je réalisais lors de promenades, à ce moment là, les photographies produites étaient des rencontres entre des lieux et moi. Je ne choisissais pas vraiment ces lieux, j'étais plutôt intéressé par le fait qu'au cours d'une promenade ils apparaissaient et semblaient être présents déjà comme des images. Ce que je retiens maintenant de ce travail, ce sont les promenades, ces déambulations dans la ville, comment je m'y déplaçais, comment je l'arpentais, cherchais comme une mesure, ou des lieux à partir desquels je travaillais. Sachant aussi que petit à petit je cherchais des lieux strictement génériques, qui ne caractérisent pas une ville, une situation, que l'on peut rencontrer dans chaque ville occidentale en fait. Partant de là, la question devenait vraiment, d'où, mais aussi comment et au travers de quoi vois-je, comment se constitue donc le regard et au delà ou en deçà l'image.

Ces images capturées sont pour la plupart urbaines. La ville devient un sujet d'explorations mais même plus ce qui influence l'un ou l'autre, comment la ville façonne ou même invente au 19e, par son mouvement, l'idée du cinéma, et comment maintenant, dans la ville, nous pouvons voir sans doute 24 images à la seconde. Dans ce cas-là, je pense vraiment la ville comme un dispositif cinématographique, quelque chose entre la caméra et l'écran. Evidemment ce qui m'intéresse c'est cela, où sommes-nous quand on est dans l'un et dans l'autre, dans l'enregistrement, la fabrique et le lieu de réception ?

S.V. : L'espace et le temps concernent particulièrement la photographie. Depuis deux ans, tu associes à tes images photographiques des sculptures aux formes génériques. Ton travail s'oriente plus précisément autour des appareils de vision. Comment s'organise cette bipolarité entre des images en deux dimensions et les images construites en trois dimensions ?

Pierre-Olivier ARNAUD

Textes

P.-O. A. : Oui ce sont sans doute des images dans les deux cas, même si c'est paradoxal. Une maquette c'est une image. Quand je réalise des sculptures ou des maquettes, je pense que je travaille comme en photographiant, j'essaie d'isoler les lieux ou les objets et tente de les reconstituer. C'est toujours essayer de se mettre dans un entre-deux où le regard se dédouble, on est toujours placé face à un objet visuel et en même temps à sa propre constitution.

S.V. : Pour l'exposition à Néon, tu présentes de nouveaux travaux qui continuent ce questionnement autour du processus de la vision. Tu t'es intéressé à Palo Alto, ce site que Muybridge a fait construire pour y inventer la chronophotographie. Pourquoi cet intérêt et le choix de réaliser un wall drawing ?

P.-O. A. : C'est juste déplacer l'image dans l'espace, et la rendre "praticable", comme une projection, ce n'est qu'un espace projeté deux fois, sur le mur, depuis une image existante à partir de laquelle je reconstitue la maquette du site, une modélisation, puis dans l'espace du spectateur, le sien, celui de son regard, son propre espace projectif.

S.V. : Deux maquettes sont présentées dans l'exposition. La première est la reconstitution du site de Palo Alto, la seconde celle d'un stand de tir à partir duquel tu as réalisé des images photographiques et imprimées jet d'encre. La forme de ces deux sites est proche notamment dans la matérialité choisie pour leur réalisation. Pour toi, à quoi correspondent ces formes et comment les regardes-tu ?

P.-O. A. : Je les regarde comme une analogie de l'une à l'autre. Elles sont construites pour produire de la vision, de la précision, de la mécanique, ce sont des lieux qui ont pour objectif de voir mieux qu'on ne le peut. Ce sont à peine des architectures mais plutôt des dispositifs, des machines, du design.

L'exposition prend pour modèle l'exposition ou le projet d'architecture où tout est toujours à projeter, où les images ont des statuts différents aussi, à la fois des documents et des projections, on pourrait dire des prospectives (?).

Ici cela devrait procéder de la même manière et dans les deux sens, les maquettes sont réalisées d'après les photographies et en même temps les photos sont comme des textures que l'on pourrait appliquer aux maquettes. De telle sorte que l'on ne sait plus ce qui forme ou modélise quoi.