

Cahier Œ

Œuvres
Expositions

Richard Monnier 2023

Notes sur le moulage.

- 1- Fonction informatrice du moulage en cire de l'intérieur du cœur (expérience de Léonard de Vinci).
- 2- Fonction reproductrice du moulage de la sculpture.

Dans le deux cas antériorité d'une forme

- 1- qu'un désir de connaissance pénètre pour s'instruire
- 2- qu'une nécessaire conservation demande de reproduire.

- 1- Une forme dont l'aspect extérieur ne livre pas le fonctionnement interne : la cire chaude en *empreinte* les parois. La cire froide en fige la circulation.
- 2- Une forme dont seule l'apparence est intelligible : le plâtre liquide en épouse les contours. Le plâtre sec en fixe le volume.

- 1- Quand l'expérimentateur coule la cire dans les ventricules rien de ce qu'il voit ne lui permet de déduire les caractéristiques de l'organe qu'il étudie. Précisément, c'est l'ambiguïté de la forme apparente qui l'a induit dans son expérimentation.
- 2- Quand coule le plâtre dans le moule, plus rien n'est à découvrir pour le sculpteur. Précisément, c'est quand il a évalué que sa forme répondait à ses intentions, qu'il l'a jugée reproductible.

- 1- Le moulage des ventricules ne révèle qu'un agencement. Les correspondances que l'expérimentateur discerne ne peuvent qu'appeler à un fonctionnement plus général : l'organe a été isolé empiriquement. Impossible de fixer l'attention sur le moulage comme objet où se condenserait une connaissance *objective*. Plus l'organe est compris, plus il est saisi dans ses détails, plus il signale ses afférences. Connaissance diffuse.
- 2- Dans le moulage se concentre une somme de connaissances. Même si dans l'élaboration des esquisses du modelage, le sculpteur s'est écarté d'une vision traditionnelle, même s'il a affronté des incertitudes, le moulage n'offre plus dans sa finition qu'un lieu où se fixent, *s'objectivent*, une histoire, un sujet, une expérience. Le regard doit contourner le volume pour lier les parties, l'envelopper pour comprendre l'intention. Objet à reconnaître que la reproduction multiplie uniquement.

Dans les deux cas, l'expérimentateur et le sculpteur assistent à un même moment : la cire et le plâtre se figeant.

- 1- Ce moment inaugure la découverte de l'expérimentateur. Toutes les précautions que celui-ci met en œuvre ont pour fin de faire apparaître des particularités que ses expériences précédentes, ses intuitions, ses réflexions ont pu lui suggérer. Un défaut, une surface indéchiffrable seraient encore instructifs quant à la configuration de l'organe. Refaire l'expérience ne serait pas, ici, reproduire le moulage. Même quand celui-ci réapparaît identique, il confirme seulement une première lecture. Quand il est différent, il l'infirme et reconduit alors l'expérience, laquelle s'affirme comme telle, de toutes façons.
- 2- Ce moment termine la reproduction du modelage dont le moulage efface l'originalité en absorbant d'un seul jet, le travail laborieux de la terre. Ainsi même si le moulage n'est tiré qu'à un seul exemplaire, il est déjà une reproduction qui nous éloigne de son élaboration.

Cat. *Richard Monnier 1977 - 1987* Édition CREDAC, Ivry, Musée Ziem, Martigues, Galerie Arlogos, Nantes.

A propos d'un commentaire de B. Grove sur les dessins de Georges Seurat.

« Les figures et les objets ne sont pas donnés une fois pour toutes. Ils semblent se réaliser perpétuellement » (...)

« Il n'y a pas de conception à priori de l'espace précédant l'élément (...) rigueur de la conception objective et liberté absolue dans le processus de sa naissance » .

B. Grove définit bien ici, des impressions qui étaient restées pour moi, informulées. Il me permet d'élargir mon point de vue sur ce que j'avais appelé dans un entretien avec Philippe Cyroulnik, les conditions d'apparition de la forme.

B. Grove note que le dessin en général « unit dans un même processus la vue et l'action de la main ».

D'un point de vue traditionnel, dans les planches anatomiques de Léonard de Vinci, par exemple, le dessin reproduit le geste de la dissection. Il discerne les objets, sépare l'intérieur de l'extérieur. Par contre chez Seurat, l'objet n'est pas désigné, il apparaît dans un faire et le faire est toujours apparent.

Le dessin est alors le support d'une apparition. Seurat a intégré le processus comme forme dans les arts visuels. Le spectateur peut passer alternativement d'une appréhension matérielle macroscopique : de la poudre noire accrochée au grain du papier, à une vision globale d'une figure, d'un espace unifié. C'est seulement l'attention du spectateur qui module cette alternance.

Cat. *Richard Monnier 1977 - 1987* Édition CREDAC, Ivry, Musée Ziem, Martigues, Galerie Arlogos, Nantes.

Notes sur Eva Hesse.

Rosalind Krauss a su rendre opérantes les appréhensions contradictoires qu'on a d'Eva Hesse. *Hang Up* qui est, à mon avis, l'œuvre manifeste de l'artiste provoque une double perception. En réaction à la forte impression de dérision que je ressens devant cette œuvre, je ne peux m'empêcher de voir la tige de fer qui sort du cadre pour étaler sa courbe sur le sol, comme une réduction ramollie du cône de vision, un peu comme dans les batailles de San Romano d'Uccello où les lances cassées sont disposées sur le sol imitant des résidus de lignes de fuites. Contrairement à l'opposition établie par Lucy Lippard, *Hang Up* n'est pas un peu minimaliste parce qu'elle montre un cadre rigide et un peu Pop parce qu'elle est molle comme du Oldenburg. Suivant Rosalind Krauss, *Hang Up* n'est pas sculpturale car elle nous renvoie sans cesse au mur et à ses conventions picturales, et elle n'est pas picturale car elle est un obstacle à la vision frontale.

Cat. *Richard Monnier 1977 - 1987*, Édition CREDAC, Ivry, Musée Ziem, Martigues, Galerie Arlogos, Nantes.

Les Lignes Nazcas

Depuis des siècles, l'évidence des sculptures érigées (obélisque, statuaire) a imposé une relation unique au manifeste. Il était facile et il est toujours aussi facile de se laisser glisser le long de la métaphore qui conduit du solide au durable pour accéder à la permanence, et, du monolithisme à l'indivisible pour croire à l'intégrité. (Quel que soit leur objet, les représentations militantes trouvent encore là le moyen d'ériger leurs idéaux.)

Les Lignes Nazcas sont des signes qui ne se distinguent manifestement pas. Le désert où elles sont inscrites a gardé son intégrité au point que les colonisateurs l'ont traversé comme s'il était inoccupé et vierge de toute culture. Ceux-ci admirent plus tard que ces lignes devaient être des signes destinés à d'éventuels visiteurs aériens puisque c'est de cette façon que eux-mêmes les ont découvertes. Cette hypothèse avait l'avantage de rattraper les lignes qui fuient vues du sol, elle permettait de nier leur relation à la terre, elle en redressait le sens et permettait de continuer à ignorer que ces œuvres sont le témoignage d'une volonté qui peut s'affirmer sans s'ériger et s'étendre sans gésir.

Catalogue de l'exposition *Au Pignon sur rue* Association Galerie Arlogos, Nantes 1979.

Fourmi-lion

Du sable de rivière sec recouvre une plaque réfractaire ronde posée sur la sole d'un four. Au centre de cette plaque, a été creusé un trou, à travers lequel s'écoule le sable. Le sable écoulé laisse un vide en forme de cône renversé dont le sommet est le trou de la plaque.

Le sable étant réfractaire, j'utilise ce cône creux comme moule, je le recouvre d'une couche régulière de verre pilé.

Pendant la cuisson, les grains de verre pilé fondent, se soudent entre eux et se collent à la surface du sable sur lequel ils sont posés.

Après la cuisson, le verre solide restitue la forme du cône. Sa surface interne est translucide, sa surface externe est recouverte d'une couche de grains de sable devenus roses. Ce changement de teinte est dû à la présence de l'oxyde de fer dans le sable de rivière.

Ainsi l'écoulement du sable est figé dans une forme positive évasée, le verre solide en restitue la pente mais il apparaît encore comme une fuite. On se souvient que le sommet du cône renversé est troué : de toute évidence, cette sculpture ne peut être classée dans la catégorie des contenants.

Je reconnais que cette sculpture ne tient pas debout, que son équilibre est précaire mais je me réjouis de voir qu'elle repose sur un trou, le trou qui a déterminé sa forme : trou fondateur. Aussi nécessairement qu'une théorie, cette sculpture repose sur son fondement.

Aussi naturelle et calculée que le piège d'un fourmi-lion.

Carnet de Bord , CIRVA 1996 , Images en Manœuvres Éditions.

Dé

Petite réserve d'imprévu contenue dans une sphère décalottée.

Qui doute que le dé jeté ne retombe sur une de ses faces? Qui doute que c'est, soit le un, soit le deux, soit le trois, soit le quatre, soit le cinq, soit le six qui va être joué ? Ces quelques possibles qu'on peut compter presque sur les doigts d'une main contraignent la chance à se couler dans la suite des nombres, à se fondre dans un ordre et réduisent finalement le dé à un objet qui contient plus d'arbitraire que de hasard.

Les nombres affichés sur les faces du dé nous empêchent de nous fier à notre perception, vraie génératrice d'inattendu, de fortuit et d'accident. Ils nous persuadent que le dé a six faces alors qu'il en a que deux ou trois comme chacun peut le voir.

La préséance du su sur le perçu nous pousse à déchiffrer le dé. Ainsi, la somme des faces opposées toujours égale à sept est un cas particulier de la règle selon laquelle la somme des extrêmes

$a(m) + a(n)$ d'un segment de la suite des entiers naturels $m...n$ est égale à la somme $a(m+1) + a(n-1)$ et est égale à $a(m+2) + a(n-2)$ etc.

De ce calcul, il résulte que le dé gagne en force spéculative ce que le sort perd en puissance.

Die

Die est le titre d'un cube de 1, 80 m. de côté en acier peint en noir dont l'auteur, le sculpteur Tony Smith définissait l'échelle par défaut : "plus petit le cube deviendrait un objet, plus grand le cube deviendrait un monument".

Ni générateur d'événement, ni célébration d'événement, *Die* est l'amplification silencieuse d'un dé qui ne chute ni ne s'érige.

Un dé qui repose.

Cat. *Pas à pas* La Chaufferie , Strasbourg 1998-1999.

Un million d'années

On Kawara, artiste d'origine japonaise, décide de consigner dans un livre, en comptant à rebours à partir de l'année 998 031 avant notre ère, toutes les années jusqu'à 1969, date de la mise en oeuvre de cette entreprise dont la forme finale présente dix tomes de deux mille pages intitulés *One Million Years*. Le premier abord de cette oeuvre permet de reconnaître la réalité des conséquences d'un acte arbitraire assumé. Malgré la dimension imposante et l'austérité de la reliure noire des dix tomes, *One Million Years* ne s'impose pas comme une somme.

Emporté par sa démesure et en même temps, arrêté par la singularité de chaque date qui la compose, le lecteur se surprend à survoler pas à pas une étendue. A d'autres moments, le lecteur se fixe très précisément sur une année quelconque, dans une ère sans histoire.

On Kawara écrit là une préhistoire aussi personnelle qu'anonyme : « 689543 BC 689542 BC 689541 BC 689540 BC 689539 BC ... » Avec *One Million Years*, On Kawara trace son propre chemin pour arriver de nouveau là où il est. A la fin de ce laborieux recul, il redécouvre les temps présents. Contrairement à ce que suggèrent certains de ses biographes, son attitude ne relève pas de la discipline zen, elle ne recherche pas la simplicité édifiante du moine, son recul n'est pas une retraite, et elle ne s'accorde pas non plus à la croyance antique qui donne vie au nombre. On Kawara est un artiste contemporain qui s'impose des contraintes pour dessiner ses propres grilles sur des repères préétablis (plans, cartes, calendriers) pour naviguer à son allure. Parce que la remontée dans le temps de *One Million Years* n'est pas un retour à une origine, parce qu'elle n'offre aucun mystère à déchiffrer, elle cause la déception des interpréteurs. On Kawara énumère, il pave un désert.

Vouloir s'écarter de l'aspect littéral de l'oeuvre d'On Kawara, vouloir l'élever, en faire une méditation sur le temps c'est la précipiter hors de son faire. L'artiste pratique un art au quotidien. Sa matière première est l'unité (ici la date, dans d'autres oeuvres le point) mais il ne s'attarde devant aucun chiffre en particulier, "Présent à suivre" note R. Denizot à propos des *Date Painting*. On Kawara néglige consciencieusement de répondre aux grandes questions de l'origine, de l'homme, de la vie, du monde, à l'écart de ces débats à succès où toutes les réponses se valent : avant de satisfaire la raison, toutes les hypothèses émises sur ces questions satisfont d'abord l'homme qui se sait être lui-même à l'origine de la question de l'origine. Toutes ses interprétations aussi contradictoires soient-elles ont en commun le goût de la maîtrise, l'homme se repaît alors de ses propres représentations, il gave un désir.

Dans une nouvelle oeuvre, O.K. enregistre le dénombrement oral et public d'un million d'années mais cette fois vers le futur. Les mises en scènes de cette nouvelle entreprise font dates : Dia Art Fondation 1993, Documenta 2002, mais en créant des temps forts, elles segmentent la suite des nombres et perturbent la continuité de l'oeuvre. L'exécution de cette nouvelle énumération par deux acteurs isolés dans un studio de verre produit un spectacle captivant mais bien que leur "dialogue" ne contienne que des nombres et soit peu propice à la construction d'une fiction, l'attention se suspend néanmoins à un temps qui s'écoule vers un futur plus conforme aux attentes du public.

Décembre 2003.

Grégoire Bergeret, « l'esprit Benjamin Franklin »

En observant la grande diversité des œuvres de G. Bergeret, je m'interroge sur le rapport qu'elles peuvent bien avoir entre elles. Je les vois se détacher sur un fond commun que j'appellerais la persistance de « l'esprit Benjamin Franklin ».

Qu'est-ce que c'est ? Un peu d'histoire :

Durant tout son parcours de physicien, Pierre-Gilles de Gennes a voulu préserver ce qu'il appelle dans son livre *Les Objets fragiles*, « l'esprit Benjamin Franklin » en hommage au savant, connu pour être l'inventeur du paratonnerre, et dont certaines expériences comme celle qui consiste à verser doucement une cuillère d'huile sur l'eau d'un étang pour mesurer l'étendue de la pellicule qui se forme ainsi à la surface de l'eau, ont pu intéresser le physicien. Alors que la recherche sur la supraconductivité où il était engagé mobilisait de nombreux laboratoires dans le monde, P - G de Gennes se rendit compte qu'il n'était plus possible de supporter la concurrence dans cette direction sans être accaparé par la recherche de financements de projets. Il réussit alors à convaincre une partie de son équipe de se tourner vers un objet d'étude beaucoup moins coûteux, le mouillage et le "démouillage". C'est ainsi qu'à la fin des années 70, pendant que la communauté scientifique s'affairait autour de synchrotrons, se passionnait pour la biologie moléculaire ou discutait des différentes théories sur l'origine de l'univers, une équipe de chercheurs (théoriciens et ingénieurs) se penchait sur les comportements de la goutte pour voir comment elle mouille.

« L'esprit Benjamin Franklin » exige de reconnaître le quotidien fondamental comme axe de recherche. Cette disposition permet de redécouvrir les objets les plus proches et de répondre à des questions que personne ne pose. Par exemple, concernant deux des sculptures de G. Bergeret : quelle rapport y a-t-il entre une boule de neige et une orange ? Question d'autant plus intéressante qu'il n'y a pas de méthode prescrite pour y répondre. Faut-il aller chercher du côté des philosophes ? : « Toutes choses se tiennent par quelque similitude : tout exemple cloche. Et la relation qui se tire de l'expérience est toujours défailante et imparfaite. On joint toutefois les comparaisons par quelque bout. » (Montaigne) Du côté de la poésie ? Nous savons que même les plus belles métaphores qui rapprochent des réalités très éloignées ne sont encore que des moyens termes.

Faisons le pari que l'expérience du sculpteur n'est pas « toujours défailante et imparfaite ». Partons de cette situation banale : G. Bergeret observe une boule de neige en train de fondre tout en épluchant une orange. La fonte et l'écorce seront les premiers termes de la différence entre les deux objets qui s'ignorent. Sa méthode va consister à permuter ces premières données : il va tout mettre en œuvre pour voir comment l'orange peut fondre elle aussi et, réciproquement comment la boule de neige peut être contenue dans une écorce. Sous l'effet d'une très lente cuisson dans un four (24 h environ) et à très faible température, il constate que l'orange ne se déforme pas, elle se contracte sans se flétrir, la sphère durcit en se calcinant, elle prend l'apparence d'un boulet de métal. Le 25 Août 2006, Grégoire Bergeret découvre le carbure d'agrumes.

Après quelques essais avec de la paraffine, il choisit le plâtre pour mouler une sorte de cornet de 1m de haut rempli de boules de neige, comme un cornet rempli de marrons. Le plâtre versé du côté le plus ouvert coule dans les interstices créés entre les boules mais il ne s'introduit que partiellement entre celles qui sont situées au fond du cornet parce qu'il commence à se figer. Ce remplissage incomplet, ce défaut, est aussi un avantage, d'une part parce qu'il réserve des ouvertures qui permettent à la neige fondue de s'écouler hors du moulage et d'autre part, parce qu'à travers ces ouvertures, lorsque le plâtre a pris et que le cornet est déroulé, on peut voir le

moulage des interstices entre les boules devenues creuses. C'est l'invention du moulage à la neige perdue.

Même dans ses dessins réalisés sur ordinateur, G. Bergeret veut se maintenir dans le faire, il se confectionne son propre « canevas » (autre nom utilisé pour désigner la surface de travail).

Toujours

attentif au mode de production, il se penche cette fois sur l'élément constitutif de l'image affichée sur l'écran : le pixel. Sur une image très agrandie, il navigue au-dessus des pixels qui apparaissent dans la fenêtre de travail et dépose sur un calque quelques pixels noirs lorsqu'un motif le sollicite. D'une certaine façon, il reproduit partiellement l'image originale, mais un peu à l'aveugle, sans vision globale et sans règle stricte si bien que le modèle est difficilement reconnaissable dans le dessin final tiré sur une feuille de papier d'environ 1 mètre de côté. Le résultat est une forme diaphane (s'agit-il de flammes, d'ondes?) qui nous oblige à nous interroger sur son mode d'apparition.

Il serait difficile de passer en revue toutes les pratiques qu'il aborde, les photographies sur fond gris de ce catalogue en rendent compte justement. Il fallait à l'aide de quelques exemples montrer de quelle manière et de quelle matière se nourrit un esprit.

Novembre 2007. Texte paru dans le catalogue Grégoire Bergeret, éditions AREA.

Revu et corrigé en Janvier 2019

Monumental

Dans un article paru dans *Le Monde* 2 quelques semaines avant l'ouverture de son exposition qui aura lieu au Grand Palais à Paris dans le cadre de la manifestation annuelle *Monumenta*, l'artiste Richard Serra livre quelques clés pour appréhender son installation intitulée *Promenade*. Dans le Grand Palais entièrement vide, il va dresser cinq plaques d'acier de 17 mètres de haut, de 4 mètres de large et de 13 cm d'épaisseur. En insistant sur l'idée de "circulation", on comprend bien qu'il n'envisage pas que le visiteur s'arrête devant chacune des plaques pour les contempler comme des "objets sculpturaux" mais qu'il veut provoquer une "déambulation" et qu'il est seulement intéressé par "le mouvement de déplacement (du public)". Il veut créer "une nouvelle tension" nous dit-il. Et par ailleurs, il juge nécessaire de revendiquer son appartenance à "l'abstraction radicale", comme si on pouvait douter que les plaques d'acier directement sorties des laminoirs ne soient pas abstraites.

Il faut se rappeler que R. Serra a déjà utilisé en 1998 ce même type de matériau dans une circonstance très particulière. Il s'agit d'une seule plaque d'acier dressée au milieu du bassin sidérurgique de la Ruhr et intitulée *Bramme* en hommage au passé industriel de l'Allemagne. Manifestement, il a rompu à ce moment là, non seulement avec les caractéristiques formelles habituelles de ses sculptures (équilibre de plusieurs plaques posées les unes contre les autres ou courbes ouvertes auto-portantes, points de vue multiples) : la sculpture est visible au loin et se détache sur un sol plan comme un clocher dans une plaine ou un obélisque sur une place, mais surtout il a introduit, pour la première fois, une fonction commémorative à son œuvre. Et si on éprouve une tension celle-ci ne vient pas tant des 50 tonnes d'acier en équilibre que de la douloureuse question : à qui revient précisément cet hommage quand on sait que le territoire de la Ruhr (Ruhrgebiet) a été le fief de la famille des Krupp ? Même si on convient qu'une plaque verticale a toujours deux faces et que *Bramme* pourrait être aussi un hommage au monde ouvrier, on ressent ici une menace qui ne vient plus de la perte de repères que provoquerait la sculpture mais de son utilisation soudaine pour un devoir de mémoire dangereusement orienté. Je fais l'hypothèse que R. Serra a conscience de cette lourde charge symbolique ambiguë liée à ce qu'il faut bien appeler une stèle célébrant la puissance industrielle d'un pays et qu'il a besoin de l'en délester par des propos valorisant la liberté de mouvement. C'est d'ailleurs ce qu'avait déjà entrepris Rosalind Krauss avec sa délicatesse légendaire, dans un texte sur le sculpteur en comparant la déambulation entre les plaques de métal disséminées dans le paysage... au parcours en voiture à cheval du jeune Proust entre les clochers de Martinville et de Vieuxvicq...

S'il était encore possible d'introduire un grain de futilité, entre la fonte monumentale du 19^{ème} siècle du Grand Palais et l'acier Corten du 20^{ème} siècle, je ferais remarquer que les termes employés par R. Serra à propos de *Promenade*, pourraient être aussi bien utilisés pour décrire les installations de fils de laines tendus du sol au plafond de Fred Sandback qui, je le rappelle est l'inventeur de l'expression « pedestrian space ». Les installations de ce sculpteur économe pourraient répondre au même programme : elles créent une nouvelle tension, provoquent des déplacements et utilisent un vocabulaire radicalement abstrait. Mais alors, quelle différence y-a-t-il donc entre 250 tonnes d'acier et une pelote de laine ?

L'irréductible présence massive de la matière, incontournable justement.

"Moi ce qui m'intéresse, c'est la matière. J'aime l'idée que la gravité est une force." déclare R. Serra. Ce propos est très exactement celui que tenait Carl Andre à la fin des années 60. Ce sculpteur qui a "couché" la *Colonne sans fin* de Brancusi, posait des plaques de métal horizontalement sur le sol, ce qui permettait au visiteur d'éprouver les forces en jeu tout en déambulant librement. L'image qu'il utilise dans un entretien est très éclairante quant à son

souci de lier la gravité et la mobilité : il comparait la perception qu'on pouvait avoir de ses œuvres avec la force que l'on ressent au fond d'un canoë et qui est amplifiée par la proximité de la surface de l'eau qui nous porte. Au contraire de ce flottement, R. Serra a planté des bornes verticales, et je les ai ressenties comme un violent dommage à l'œuvre de C. Andre à laquelle il doit beaucoup.

Mais R. Serra avait sûrement d'autres soucis, *Promenade* répond correctement à une commande officielle dans le cadre historique de *Monumenta* et participe en quelque sorte à la célébration de la grandeur de notre patrimoine. *Promenade* comble le public qui a besoin de vertige stable. D'autre part, elle rassure le philosophe qui s'inquiétait de la dissipation de "l'art à l'état gazeux".

6 mai 2008 Blog *Gravité Futilité, Des Règles qui se dérèglent.*

Les lignes, la ligne de Toni Grand

Quand il expose ses sculptures en bois à la galerie Eric Fabre en 76, T. Grand est toujours en accord avec une tendance de cette époque où des artistes réduisent les matériaux à ce qu'ils pensent être leur plus simple expression, néanmoins il s'en distingue parce qu'il ne s'arrête ni à la naturalité de la branche comme D. Nash, ni à la présence massive des billes de bois comme C. Andre ou R. Grosvenor, ni à la puissance constructive de la poutre comme R. Morris. Avec sa scie à ruban, il suit le fil du bois dont il extrait des lignes. Ses sculptures sont bien produites à partir d'un matériau réduit à sa plus simple abstraction, il s'agit bien d'une figure équarrie mais cette opération géométrique épouse les courbes capricieuses du bois qui a crû.

Une autre façon de mettre en évidence la ligne du bois, consiste paradoxalement, à occulter ses qualités de surface. En appliquant plusieurs couches de résine jusqu'à ce que celle-ci devienne à peine translucide, la couleur du bois et les divers accidents de la pousse disparaissent. L'accumulation des couches de résine souligne en l'estompant le dessin des branches. La résine devient une nouvelle écorce d'un arbre dont on ne reconnaît pas l'espèce, une écorce générique.

Avec l'ajout de poudre de graphite dans la résine, la couleur du bois disparaît complètement et la ligne se distingue encore plus nettement. Mais T. Grand ne s'arrête pas à ce qu'on a appelé du "dessin dans l'espace". Le recouvrement de résine pigmentée et le ponçage sont envisagés comme processus et non pas comme une manière de produire un objet fini. C'est ce qui distingue T. Grand de l'artisan mais contrairement à beaucoup de ses contemporains qui manipulent des matériaux manufacturés, il lui reste toujours le désir viscéral de la fabrication manuelle couplé à l'envie irrépressible d'en rajouter une couche. Ce processus est donc réitéré sans raison sous des formes diverses jusqu'à produire des objets monstrueux (la "racine" exposée à la galerie Pailhas à Marseille). Pour cette dernière sculpture, T. Grand a plaqué une épaisse couche de terre glaise entre le bois et la résine d'où l'augmentation rapide et à demi contrôlée du volume.

Après avoir si bien exploité une règle jusqu'à son dérèglement, T. Grand s'est mis, apparemment sans transition, à recouvrir des congrès avec de la résine polyester. Il a trouvé dans cet animal ce qu'on en attend le moins : une unité de mesure, pour de nouvelles règles. Même les œuvres les plus abstraites des sculpteurs minimalistes contemporains devaient lui sembler trop familières, trop humaines : elles se mesurent encore en pouces et en pieds. Il réalise un congrès-cube qui s'inscrit dans la lignée des "cubes-manifestes" de la deuxième moitié du XX^{ème} siècle et qui s'en distingue sur plusieurs points : il n'est pas anthropomorphe comme *Die* de T. Smith qui pourrait accueillir un homme debout ou gisant comme le suggère aussi son titre. Le congrès-cube nous est un objet étranger contrairement au *Mètre Cube d'Infini* de Pistoletto par exemple qui invite à se projeter, à spéculer, et il n'est pas intimiste comme l'intérieur d'Accretion II d'E. Hesse. On a d'ailleurs dit de cette artiste : "The square becomes the sculptural frame, a receptacle for the body, her body in personal and associative layers." En excluant le corps humain, T. Grand nous confronte à une figure qui nous ignore, à une géométrie d'une toute autre nature.

Avec des lignes de congrès mis bout-à-bout, T. Grand va mesurer le grand hall du musée des beaux-Arts de Nantes, ainsi qu'une salle du Musée d'Art contemporain de Lyon. Une géométrie si fluctuante, si peu universelle n'est pas auto-suffisante : les lignes ondulantes qui traversent les salles d'exposition sont étayées avec des tréteaux ou des escabeaux. Ces objets à échelle humaine sont sans rapports et sans proportion avec les lignes qu'ils supportent, cette inadaptation se manifeste pleinement dans une autre œuvre où un banc de congrès file à

contre-courant sur des échasses en aluminium, sculpture présentée à la galerie Arlogos. Et quand à la fin de sa vie, T. Grand produit de nouveau des lignes de bois équarri, on comprend alors le chemin qu'il a parcouru depuis les années 70. En 2002 il réalise une profusion de fines lignes de chêne vert peintes en blanc fermées sur elles-mêmes et haussées jusqu'à la verrière de la galerie sur un élévateur hydraulique dont la puissance est sans commune mesure avec sa charge. A coté de cette tonitruante érection qui nous empêche de voir ce qu'elle est sensée exposer, un point de lumière rouge sur le mur de la galerie signale qu'un rayon laser traverse horizontalement la salle en passant au-dessus d'une autre accumulation de lignes en bois posées sur le sol. Notre première réaction est de considérer la présence dans son exposition d'un des emblèmes des nouvelles technologies comme une excentricité de la part de l'artiste qui passe la majeure partie de son temps dans son atelier devant sa scie à ruban. Toute autre interprétation semble vaine. T. Grand rirait bien s'il me voyait chercher une analogie entre le rayon laser et ses lignes. Néanmoins, il me plaît de penser que le laser dirige, réduit à un seul rayon la diffusion en tous sens de la lumière naturelle comme T. Grand élague et met bout-à-bout différentes branches pour en faire une seule ligne. Le laser règle en une phase unique les différentes ondes lumineuses comme T. Grand met au carré les différences de section dues à la croissance naturelle des branches.

Jusqu'ici, nous avons vu que les lignes de T. Grand prenaient toute leur dimension dans des lieux d'exposition, dans du bâti. En retour, les lignes donnaient toutes leurs dimensions aux lieux d'exposition, au bâti, elles les mesuraient en quelque sorte. Lorsqu'il a répondu à la commande publique du parc de sculpture de Kerguéhennec T. Grand a dû radicalement tout reconsidérer. D'une certaine façon, le congré allait retrouver son élément, non pas l'eau de mer mais au moins un bain naturel de frondaisons et de couleurs mouvantes. En plantant verticalement une ligne de congrés dans le sol, T. Grand semble rejoindre le geste le plus archaïque de la sculpture. Ce pourrait être le totem du clan de "l'anguille des mers" s'il n'avait pris soin d'employer une épaisse couche de résine qui n'apparaît plus que comme une ligne ondulée. Le poisson n'est plus visible mais il impose un rythme de l'intérieur (une âme diraient justement les spécialistes du moulage). Tout semble réuni pour que ce mât devienne le lieu d'un culte, mais dès qu'on s'en éloigne, il devient vite imperceptible, et se confond avec les arbres du parc, ce qui en fait un signe peu rassembleur. Une dernière ligne, vouée à la disparition.

31 mai 2008 Blog *Gravité Futilité, Des Règles qui se dérèglent.*

1960 Manzoni, Klein

Une photographie montrant Piero Manzoni entrain de dessiner une ligne de 7 km sur des bobines de papier journal, illustre l'article de Jaleh Mansoor intitulé « Material value » paru dans la revue *Artforum* du mois de Mai.

Assis sur le sol, P. Manzoni, tenant à deux mains un gros stylo fabriqué spécialement pour l'occasion, trace un trait continu sur une bobine de papier qui tourne sur elle-même, se dévide en passant au-dessus de lui et est rembobinée par un ouvrier qui tourne une manivelle.

Manzoni surveille ou contemple le défilement de la ligne sans voir la bobine qui s'enroule derrière lui. Nous savons que le public n'aura accès qu'à des boîtes contenant ces lignes et à l'extérieur desquelles des inscriptions mentionnent la longueur et la date d'exécution des lignes. A ce propos, le personnage en cravate est peut-être un huissier qui est chargé d'authentifier les faits qu'on ne pourra évidemment plus vérifier quand les boîtes seront scellées.

Mon esprit de "contredistinction", c'est-à-dire ma manie de comparer par opposition ou de comparer pour mieux distinguer, m'a immédiatement rappelé la photographie de Yves Klein en train de diriger ses modèles pendant la réalisation d'une de ses "anthropométries".

Une histoire de l'art moderne conventionnelle associe encore ces deux artistes comme représentants de l'avant-garde européenne des années 60 sous la bannière du monochrome. Par ailleurs, ils ont chacun à leur manière (la merde d'artiste et l'expo "vide") créé le scandale. Ces deux photographies qui datent de 1960 montrent que les deux artistes étaient également soucieux de remettre en cause les pratiques artistiques traditionnelles mais en même temps, elles révèlent qu'ils opèrent sur des modes totalement différents. Le lieu de l'événement, les personnes présentes, la pose des deux artistes et leur tenue vestimentaire, les assistants et les moyens utilisés pour produire l'œuvre, la disposition finale de l'œuvre, autant de points à partir desquels on peut opposer leur pratique respective .

Debout, les bras horizontaux, Y. Klein, accompagné par un orchestre qui, nous le savons joue sa "symphonie monoton", dirige des femmes nues qui se sont recouvertes de peinture dont elles portent elle-mêmes les pots, et qui pressent ensuite leur corps peints contre une toile accrochée au mur. Même inachevée, la peinture est déjà exposée à la bonne hauteur pour le public invité que nous ne voyons pas sur la photo.

Il serait difficile d'opposer de façon aussi évidente les deux artistes, alors qu'ils sont tous les deux occupés à se mettre en scène. D'un côté, le "faiseur de tours" inclus dans la production d'une ligne, son "paint-stick" bricolé dans les mains et de l'autre, "le Maestro" qui dirige l'exécution de son œuvre.

31 mai 2009 Blog *Gravité Futilité, Des Règles qui se dérèglent.*

Une vieille idée fixe de la sculpture

Je viens de recevoir ce courrier :

« Pour la ville de Milan, le quotidien "La Repubblica" a lancé un sondage pour décider si oui ou non la sculpture "*L.O.V.E*" de Maurizio Cattelan doit rester de manière permanente installée sur la Piazza Affari de la ville.

Le Centre international d'art et du paysage de l'île de Vassivière s'associe à cette démarche et vous invite à voter pour que cette œuvre puisse perdurer dans le temps. »

Avant d'inciter le public à voter pour qu'une œuvre puisse "perdurer dans le temps", il faudrait savoir si cette revendication correspond bien à l'intention de l'artiste et à la nature de cette œuvre.

Contrairement aux œuvres anciennes ou aussi bien contemporaines qui ont une fonction commémorative et qui, de ce fait doivent être pérennes, les œuvres de Maurizio Cattelan sont des gestes, des interventions (des attitudes) qui demandent à être appréhendés dans leur surgissement plutôt que dans leur permanence. Bien sûr, on a compris que le "doigt levé" est réalisé en marbre et qu'il est dressé sur un socle pour s'opposer dérisoirement à l'autorité des colonnes du bâtiment de la Bourse, Piazza Affari, mais cela n'implique pas que cette sculpture doive être installée en permanence.

On ne voit pas bien au nom de quel principe ou de quel dogme une œuvre d'art devrait nécessairement restée installée en permanence sur une place publique, même s'il s'agit d'une commande. Un bras d'honneur même en marbre, se fait dans l'action et d'autre part, on connaît la mobilité et la multiplicité des points de vue de cet artiste : par exemple il a exposé HIM (sculpture d'Hitler en culotte courte et à genoux) dans différents lieux. Il n'y a pas que la Bourse comme lieu d'autorité et de pouvoir dans Milan et on aurait même plaisir à voir "dito medio" confrontée à d'autres monuments ou placée dans d'autres situations et prendre peut-être d'autres significations.

15 octobre 2010

Simon Hantaï.

Faut-il encore en 2013, soumettre les œuvres des artistes français aux critères, aux filtres de l'art américain pour qu'elles soient reconnues internationalement ?

Hélas oui. Carter Ratcliff exécute cette sale besogne dans le supplément d'*Art Press* de Juin 2013, dédié à Simon Hantaï. Après avoir attribué au peintre français la mention bien pour le "all-over" et une mention passable pour le "process", il se lance dans cette comparaison : « Les photographies reproduites en sérigraphie de Warhol sont tout aussi mécaniques que le mode de fabrication que Morris et Judd ont délégué à des usines, et celui-ci est comparable à la technique du pliage d'Hantaï. En remplaçant les méthodes traditionnelles de l'atelier par des méthodes qui n'impliquaient plus l'intervention de la main, ces Américains ont évacué l'aura de l'objet unique qui renvoyait à un au-delà, l'aura de l'objet fait à la main ; c'est aussi le cas de la méthode du pliage d'Hantaï. La différence est qu'Hantaï a créé ses peintures dans son atelier en utilisant les matériaux familiers du peintre. »

Manifestement, C. Ratcliff ne s'est pas relu ou alors, il pratique une très haute ironie. Reprenons, selon lui, la méthode du pliage de Hantaï ressemblerait aux méthodes de ces artistes américains des années 60, à cette différence près qu'il fait exactement le contraire sur tous les points : il cultive le travail fait-main, il entretient la pratique de l'atelier et il utilise les matériaux traditionnels de la peinture. Je pourrais citer également la comparaison avec Robert Smithson, tout aussi intenable mais je préfère retourner travailler dans mon garage.

08 août 2013 Blog *Gravité Futilité, Des Règles qui se dérèglent.*

Un article écrit par Molly Warnock vient de paraître dans le numéro d'octobre de la revue *Artforum* à propos de l'expo de Simon Hantaï. En voici un extrait : « Incompréhensible seulement comme un nouvel avatar du « all over » pollockien, ces peintures posent une question ouverte concernant la place laissée à la peinture à l'époque de la modernité laïque ... Sa relation traditionnelle incluse dans un contexte primitivement catholique. »

Il faut que ce soit une revue américaine qui pose les bonnes questions à propos de la peinture de

Hantaï. En effet, comme me le rappelait Matthieu Provansal, une oeuvre manifeste du peintre *Écriture Rose* était une toile sur laquelle était recopiée la Bible à la main. La considération de ce seul fait pourrait déjà orienter l'analyse vers des questions sur « le dévoilement » par exemple, sur la place du blanc dans la toile etc...

17 octobre 2013 Blog *Gravité Futilité, Des Règles qui se dérèglent*

" De Paris à Paris par mer "

« De l'extérieur, le nuage comme l'appelle Franck Gehry, fait l'effet d'une apparition. Comme un gigantesque vaisseau maritime enveloppé de 12 immenses voiles de verre surgissant des arbres du Bois de Boulogne.» Le Monde

« L'édifice prend l'allure d'un voilier aux voiles gonflées par le vent d'Ouest » Wikipedia

« [It] looks like sails, and it looks like a boat » Paul Goldberger, Vanity Fair

« With its shiplike exterior of billowing glass sails » Mayer Rus, Architectural Digest.

Les nombreux commentaires concernant la Fondation Vuitton, qu'ils soient élogieux ou critiques, s'entendent au moins sur un point : de l'extérieur, l'édifice leur a inspiré la même pauvre métaphore du bâtiment-vaisseau. Une telle unanimité vient du fait que les amateurs et aussi bien les spécialistes ont le même point de vue, ils tournent autour de l'édifice comme l'architecte lui-même tournait autour de ses maquettes. Ils abordent l'architecture comme un objet exposé « dans son écrin » sur lequel ils projettent les mêmes images qu'un enfant posant sa goélette sur l'eau du bassin du Jardin d'Acclimatation. Et pourquoi pas, interroge Mayer Rus :

« Après tout, pourquoi les gens viennent-ils dans le jardin sinon pour jouer ? »

Moi aussi, j'aime bien jouer avec les images et justement, dernièrement, quand je suis allé visiter la Tour Eiffel avec mes parents, j'ai trouvé que, vue du dernier étage, la Fondation ressemblait à un crash de coléoptère albinos.

Mais tout jeu a ses limites, ici, il se termine brutalement dès que le visiteur se retrouve sous les surfaces de panneaux de verre qu'il appelait voiles avant d'entrer dans la Fondation.

Rowan Moor (The Observer) « est consterné par une telle exhibition de fioritures d'ingénieries ». « En réalité, c'est un enfer de colonnes d'acier et de poutres en bois laminé-collé, jetées pêle-mêle dans un assourdissant tintamarre d'entretoises et d'étais. » Oliver Wainwright (The Guardian).

Manifestement, d'après ces témoignages, les calculs et les programmes fournis par les architectes et ingénieurs de l'agence Gehry n'ont pas suffi à créer "quelque chose d'évanescant" ni à "créer une impression d'éphémère" comme le voulait l'architecte. Les dépliants de présentation de la Fondation Vuitton nous vantent le dépôt de 30 brevets résultant des recherches occasionnées pour la construction de l'édifice, en ce sens celui-ci n'est peut-être qu'une vitrine pour exposer des innovations technologiques et, à proprement parler, une démonstration de forces.

F. Gehry est devenu un intouchable qui peut se permettre de répondre aux critiques dans les conférences de presse par des doigts d'honneur. Il ne me reste plus qu'à célébrer son génie en signalant qu'il a réussi à intégrer son œuvre dans le paysage culturel français de façon bien plus subtile qu'on ne l'a dit jusqu'ici dans la presse. Il est devenu l'égal d'un autre génie grand inventeur lui aussi de fantaisies très calculées et qui a conçu un vaisseau qui devait comme la Fondation Vuitton, naviguer « de Paris à Paris par mer. » Il s'agit du Docteur Faustroll qui semble d'ailleurs s'être déjà adressé par anticipation à l'architecte américain : « Il est vraisemblable que vous n'avez aucune notion, Panmuphle, de la capillarité, de la tension superficielle, ni des membranes sans pesanteur, hyperboles équilatères, surfaces de nulle courbure, non plus généralement que la pellicule élastique qui est l'épiderme de l'eau. » Il n'est pas certain que les ingénieurs de l'entreprise Gehry Technologies aient bien assimilé toutes ces notions mais pour l'essentiel ils ont réussi à s'élever au niveau des exigences que s'était fixé le Docteur Faustroll lui-même pour son crible : « Je suis d'autant mieux persuadé de l'excellence de mes calculs et de son insubmersibilité, que, selon mon habitude invariable,

nous ne naviguerons point sur l'eau, mais sur la terre ferme. »

L'intégration réussie de cette œuvre dans le paysage culturel français se confirme d'ailleurs quand on visite le sous-sol de la Fondation. Les murs redeviennent orthogonaux et les salles rectangulaires, une d'entre elles a d'ailleurs les proportions de la chapelle du couvent de La Tourette nous confie l'architecte. Les riverains du bois de Boulogne apeurés par l'implantation de la Fondation Vuitton peuvent être rassurés, sous une agitation extérieure très superficielle, tout est en place pour une célébration traditionnelle de l'art.

4 janvier 2016

Un pigment noir qui fait tache, Anish Kapoor doublé.

Ci-dessous une Traduction du site BLACK 2.0

« *Black 2.0*

C'est la peinture noire acrylique la mieux pigmentée, qui permet les meilleurs aplats et la plus mate du monde.

Elle a été développée en collaboration étroite entre des centaines d'artistes du monde entier.

*Leur vision étonnante, leur entraide et leur inspiration ont produit cette peinture super-black unique pour la satisfaction de tous les artistes. **

** Excepté Anish Kapoor.»*

Les lecteurs non avertis doivent bien se demander pourquoi l'artiste Anish Kapoor et lui seul, est exclu de ce généreux élan d'une communauté artistique.

L'invention de Black 2.0 est en fait une « réplique » pris dans les deux sens de ce terme.

Réplique d'un produit déjà existant appelé Vantablack, pigment capable d'absorber 99,8 % de la lumière nous précise ses promoteurs. Et Black 2.0 est aussi une réplique, une réponse à l'appropriation du produit Vantablack par Anish Kapoor qui en a acquis l'exclusivité en 2014 en accord avec la société Surrey NanoSystems son inventrice.

Les œuvres du sculpteur réalisées avec Vantablack qui bénéficiaient ainsi d'une sorte de garantie d'originalité sont aujourd'hui concurrencées ou au moins banalisées par celles qui seront réalisées avec Black 2.0.

Quand on connaît cette histoire, on comprend mieux pourquoi Stuart Semple et ses collaborateurs ont donné au nom du produit qu'ils ont inventé, la forme du nom d'un logiciel. Black 2.0 est non seulement la deuxième version de ce produit, mais il est aussi le résultat de la coopération d'une communauté qui veut lutter contre le copyright et ici la privatisation d'un bien industriel par un artiste. Cette invention est la plus belle réponse qu'on puisse faire à un processus d'identification-personnalisation-privatisation-valorisation qui régit le marché de l'art et dont l'attitude de A. Kapoor représente l'étape ultime ou la caricature, comme on voudra. Comme si l'artiste devenu entrepreneur avait encore besoin de rivaliser avec des grands groupes comme Lafarge par exemple et son béton Ductal®

24 avril 2017

Anish Kapoor 0.2

Dans le post précédent, je rappelais comment A. Kapoor, après avoir acquis l'exclusivité du pigment noir Vantablack, avait été « doublé » par un collectif d'artistes et de chercheurs qui ont produit un pigment quasi équivalent appelé Black 0.2 pour le mettre en vente libre. Sans diminuer l'importance de ce fait de société, je voudrais revenir sur la décision de A. Kapoor qui me paraît encore plus malheureuse d'un point de vue artistique quand on la situe dans l'évolution de son œuvre propre.

Dès le début des années 80, A. Kapoor utilisait du pigment qu'il saupoudrait sur ses sculptures posées directement sur le sol. Le pigment de couleur pure débordant sur le sol autour des sculptures formait une sorte « d'aura » lumineuse. Cette pratique distinguait le sculpteur de ses contemporains influencés par l'art minimal qui cherchaient encore à intégrer leurs œuvres dans l'espace de la galerie et à les mettre en relation avec ce qu'ils appelaient « l'espace réel ». En 1989, A. Kapoor expose des sculptures intitulées *Void Fields* constituées de blocs de pierres approximativement parallélépipédiques mesurant environ 1 m cube et au-dessus desquels on pouvait se pencher pour voir un trou dont l'ouverture mesurait une dizaine de centimètres et dont la cavité, recouverte de pigment noir, échappait à toute mesure (a deep velvety hole coated with black pigment). Le contraste qu'il y avait entre l'aspect concret des pierres et le trou noir opaque qu'on pouvait percevoir de loin comme une pastille mate et de près comme un puits (sans fond) ou comme l'entrée d'une grotte (sans les ombres), était déstabilisant et fascinant.

En 1992, pour la documenta de Kassel, A. Kapoor expose *Descent into Limbo*, un édifice cubique de 6 m de côté dont seulement un mur est doté d'une entrée étroite. A l'intérieur, un trou d'environ 1,50 m de diamètre est creusé dans le sol et recouvert de pigment noir comme pour les pierres de *Void Fields*. Avec ce changement d'échelle, l'artiste ne produit pas seulement un agrandissement d'une œuvre, il en change la nature. *Descent into Limbo* n'est pas une sculpture, c'est un temple où le spectateur est confronté à un vide dans lequel il pourrait chuter. Cette sensation est amplifiée par le fait que le visiteur isolé du monde extérieur est en quelque sorte plus contraint, sans repères contrairement à *Void Fields* où le visiteur avait toute latitude pour passer instantanément de la sensation de profondeur insondable du trou noir à l'aspect concret et fini de la pierre et où il était libre de composer une relation avec l'œuvre. La possibilité de faire le choix entre céder à une illusion et pouvoir en même temps mesurer les limites de cette illusion, constituait toute la force paradoxale de *Void Fields*. Après le succès de *Descent into Limbo*, A. Kapoor a eu les moyens de réaliser de très grandes œuvres qui vont produire des effets puissants et dominateurs : miroirs déformants *C Curve*, structures gonflables *Leviathan* devant lesquelles ou à l'intérieur desquelles le spectateur ne peut que constater qu'il n'aura jamais assez de ses membres pour pouvoir les embrasser. Le sculpteur cherchait à produire du vertige, le changement d'échelle en produit à tous les coups en lâchant le visiteur dans le vide de figures évidentes.(1)

Hypothèse :

En considérant son évolution artistique sur 30 ans pendant lesquels ses premières sculptures douées d'ambivalence disparaissent au profit d'images plus univoques qui satisfont (ou provoquent) spontanément un plus grand public jusqu'à pouvoir devenir l'œuvre signal des Jeux Olympiques de Londres, A. Kapoor, s'est peut-être avisé qu'il était temps de raviver sa propre flamme. L'acquisition de l'exclusivité des droits sur le pigment Vantablack pouvait alors prendre place dans la recherche d'une nouvelle distinction et l'emploi de ce pigment fournir un nouveau gage d'authenticité pour les œuvres à venir.

(1) Quelques œuvres se distinguent de cette évolution, par exemple : *Descension* installée dans les jardins du château de Versailles se confronte efficacement avec les dimensions et la nature du lieu et crée une fascinante « aspiration » vers les profondeurs qui vient contrarier les perspectives aériennes du Roi-Soleil. Cette œuvre me rappelle une œuvre de Fabrice Pichat réalisée lorsqu'il était étudiant à l'école des Beaux-Arts d'Annecy. Au fond d'une flaque d'eau située dans une cour, il avait placé une petite hélice dont la rotation formait un tourbillon qui donnait l'illusion d'un écoulement sans fin et qui produisait un trouble d'autant plus insidieux que la flaque d'environ 1 m² n'était pas immédiatement perçue comme une installation.

9 mai 2017

Rappel à propos de la sculpture *Forme Extraite 2*

Pendant le vernissage de l'exposition *Sculpter Faire à l'Atelier* qui a eu lieu à Rennes, j'ai constaté que de vieilles questions que je croyais réglées, ont été de nouveau posées et je me suis dit que je devais répondre aux interrogations d'un public qui n'était peut-être pas né aux moments de la réalisation de ma sculpture qui fait partie de la collection du Frac Bretagne. Ces informations pourraient éventuellement servir comme matière à une visite commentée. *Forme extraite II*, 1986, tube PVC, nommée ainsi pour se distinguer des formes dites abstraites ou concrètes que les artistes puisaient dans un répertoire de formes géométriques préétabli (cercle carré triangle, cube etc...). Les deux ellipses ne sont pas construites mais véritablement « extraites » d'un matériaux préexistant, ici des tuyaux PVC (qui sont utilisés, il me plaît de le rappeler, pour l'évacuation des eaux usées). Ces formes géométriques ne sont pas étrangères à l'histoire de l'art abstrait en général, ou à l'Art Concret et à l'Art Minimaliste en particulier, mais elles s'en distinguent comme « géométrie de chantier ». (Cette remarque est valable pour beaucoup d'autres de mes sculptures réalisées avec du sable ou du treillis soudé par exemple). Cette distinction apparaît jusque dans la façon dont j'ai tracé le trait de coupe sur les tuyaux d'origine. Sans avoir recours au rayon laser, j'ai plongé obliquement les tuyaux dans une benne remplie d'eau. Avec un crayon à l'aniline, j'ai suivi la ligne qu'on pourrait appeler la « ligne de flottaison » dessinée par le plan horizontal de l'eau autour des tuyaux.

Sans connaître toutes ces informations, quelle expérience le visiteur peut-il faire de ces deux ellipses ?

Elles ne sont pas assez creuses (ou assez épaisses) pour être considérées comme un objet, un tuyau, et pas assez planes pour être considérées simplement comme un dessin. Elles ne s'élèvent pas, néanmoins, elles se distinguent du sol, elles affleurent. Le visiteur peut d'abord marcher autour, les longer, et se rendre compte, en suivant du regard le trait de coupe, qu'il passe insensiblement de l'extérieur à l'intérieur de la forme (un peu comme quand on suit du doigt un anneau de Möbius et qu'on se rend compte qu'on parcourt à la fois le recto et le verso du ruban). Les formes étirées orientent les déplacements et peuvent amener le visiteur à s'en éloigner et ainsi constater que vue à une dizaine de mètres de distance, l'ellipse est devenue (redevendue) un cercle (voir photo sur le site *Documents d'Artistes Rhône-Alpes*) qui est en fait la section du tuyau d'origine, soit ici un cercle de 50 cm de diamètre. De retour au-près de *Forme extraite II*, on peut alors la percevoir comme une sorte d'anamorphose ce qui augmente encore la première impression de forme flottante à peine émergée.

Toute cette description n'est qu'un scénario entre d'autres possibilités d'appréhension de ces deux formes qui peuvent très bien provoquer des images de Kayak ou de tout autre objet susceptible d'embarquer l'imagination du visiteur.

15 Septembre 2018

***Volos* , Hubert Dupras**

« Et si Hubert Duprat avait planté une hache en pierre polie, dans un pain de terre juste pour voir si elle pousse ? »

C'est un artiste, idiot convaincu qui pose cette question. Souvenons-nous, cette hache pouvait aussi bien être une lame fixée au bout d'une houe qui était utilisée pour le défrichage grâce auquel les hommes préhistoriques ont pu commencer à pratiquer l'agriculture. Dire que les pierres peuvent pousser n'est pas une absurdité, H. Duprat a effectivement récolté sa hache néolithique dans un champ labouré ; c'est idiot. Cette remarque peut être soutenue par une observation que font couramment les agriculteurs. Même quand on a épierré un terrain, des pierres réapparaissent à la surface du sol quelques années plus tard. Ce renouvellement est dû à des micro-pressions exercées par la dilatation de la terre mouillée sur les pierres enfouies et à ses retraits successifs lorsqu'elle sèche (sur un mode légèrement différent, on peut observer que le gel et le dégel déplace les pierres).

Dans le très beau petit livre intitulé *Volos*, qui est aussi le titre de la sculpture constituée de la hache en pierre plantée dans le pain de terre, Natacha Pugnet nous apprend que H. Duprat a pratiqué l'archéologie (il y a très longtemps) et elle note : « *Volos* suggère une tension qui sans cesse échappe vers un originaire avec l'énigme duquel il s'agirait de renouer », faisant écho à la citation de Leroi Gouran mise en exergue de son texte : « Les richesses archéologiques éveillent presque en chaque homme un sentiment de retour [...] La recherche des mystères des origines ... »

C'est dans un tout autre état d'esprit que j'aborde les œuvres préhistoriques en général et *Volos* en particulier. Quand je visite la grotte Chauvet par exemple, des animaux en mouvement surgissent de toute part, immédiatement identifiables grâce à des détails morphologiques très précis comme je les ferais moi-même, si je savais dessiner. Ces représentations me paraissent très actuelles et je les reçois immédiatement, sans grille de lecture, profitant en cela de l'ignorance que nous avons du contexte dans lequel elles ont été réalisées. Sans manuel d'iconologie, délesté de la biographie des artistes, je peux apprécier ces œuvres pour ce qu'elles sont aujourd'hui sans avoir à chercher la couleur d'origine sous le vernis qui craquelle. Comme les outils de silex taillé, elles ont conservé tout leur tranchant.

D'éminents savants veulent me persuader que la hache néolithique qui compose *Volos* est le témoin d'une étape majeure de l'évolution de nos civilisations mais pour moi, elle brille de tout son poli et je suis ébloui par son évidence sans histoire. (Elle n'est d'ailleurs pas le produit d'une fouille archéologique, elle n'a pas été trouvée in situ). N. Pugnet signale l'état « stérile » de la terre encore emballée dans son film plastique, c'est vrai, malgré la puissance de la pénétration de la hache dans la terre humide, il n'y a rien à attendre de leur union.

N. Pugnet dit plusieurs fois que la hache est « fichée » dans la terre, sa réflexion est orientée vers l'objet. Je dis que la hache est « plantée » dans la terre, mon approche est orientée vers le sol.

N. Pugnet fait référence à des peintures de Barnett Newman à propos desquelles le peintre disait que « le zip était suffisant pour déclarer l'espace ». Du même artiste j'évoquerais plutôt la sculpture intitulée *Here I* qui se réduit à une étroite plaque de métal verticale fixée (plantée?) sur une base en forme de pyramide tronquée et qui à sa façon, « déclare l'espace », ici. Elle « se tient droit comme un I » comme on dit d'une personne vertueuse, et manifeste une rigidité un brin ostentatoire. Ce rapprochement de *Here I* avec *Volos* permet de distinguer la hache qui « reste plantée là ». Le geste est nettement affirmatif sans être déclaratif. Il nous invite à penser qu'un lieu n'est pas unique et ne peut être le résultat d'une volonté, aussi impérative soit-elle.

La hache ici et la terre là.

La hache et la terre, ici et là.

31 janvier 2019, Ed. Brouillon Général.

Corrigé en 2021.

Actualités préhistoriques.

Les peintures rupestres ne sont pas fragiles, elles se sont très bien conservées pendant des milliers d'années sans être entretenues ni restaurées. Elles sont devenues fragiles depuis qu'elles sont visitées par un public nombreux, c'est pourquoi certaines grottes ont été fermées. Toutefois, même à l'abri de toute dégradation, les peintures courent encore le risque d'être exposées aux interprétations. Par exemple, Matthieu Bontemps note à propos de la grotte dite du Sorcier : « Le sorcier est unique. Décrit comme adulte, nu et ithyphallique, c'est-à-dire en érection, avec la tête de profil. Mais en sommes nous si sûrs ? L'équipe actuelle de chercheurs voit son visage de face plutôt que de profil, avec ses deux yeux donc. Pour le préhistorien Jean Airvaux, sa grosse tête et la position fléchie de son corps, indiquent qu'il s'agirait d'un nouveau-né, le « phallus » étant en fait un cordon ombilical. » En ajoutant chacun leur propre interprétation, les chercheurs ne nous éclairent pas, au contraire, ils font naître un doute quant à la nature de ces œuvres et au lieu de les conserver dans toute leur épaisseur, ils les rendent aussi inconsistantes que des nuages où l'on croit discerner d'abord une tête d'animal puis une carte de France, au gré du vent.

*

Bien avant qu'on ne s'avise de « sanctuariser » la grotte de Lascaux, l'Abbé Breuil y avait déjà vu une nef et des absides. Dans la grotte Chauvet Pont-d'Arc, Jean Clottes note à propos de la salle du crâne : « l'ensemble évoque irrésistiblement un autel » et dans son élan il découvre une « sacristie » tout au fond de la grotte. Une telle tolérance envers les anachronismes entretenue depuis plusieurs générations de préhistoriens dénote une grande liberté d'esprit qui a pu s'exprimer d'autant mieux qu'on est encore ignorant des coutumes des hommes du paléolithique. Dans ce cadre extrêmement permissif où il est facile de s'égarer, les savants ont négligé cette première évidence : les hommes des cavernes ont été les premiers adeptes des salles obscures, les premiers à s'enfermer dans le noir pour voir des images.

*

Les hommes des cavernes n'allaient pas à la messe, ils allaient au cinéma. L'insuffisance des statistiques concernant la répartition des populations et de la faune de cette époque, ouvre le champ à toutes les hypothèses et rien ne m'interdit de penser qu'ils vivaient dans une économie de subsistance qui leur laissait du temps libre, sans peurs ni culpabilité, comme les indiens d'Amazonie avant que les Jésuites ne s'attaquent avec une violente ferveur à ce qu'ils ont appelé « l'oisiveté » des sauvages. Je peux très bien imaginer que les hommes des cavernes perdaient du temps dans des activités futiles et qu'ils aimaient se faire peur en se retrouvant face à un mammouth au détour d'une salle comme nous le faisons au cinéma devant des tyrannosaures ou qu'ils étaient fascinés par le surgissement d'une horde de chevaux, spectacles magnifiés par l'éclairage mouvant des torches.

*

L'ours est le seul animal qui ait laissé plusieurs types de traces dans les cavernes avant les hommes. Les griffades, « les polis d'ours » (surfaces de roches lustrées par les frottements répétés de l'ours qui se gratte le dos) et les bauges sont des traces d'actes déterminés et non pas simplement des traces de pas ou des restes d'ossements, elles manifestent la présence d'un animal dans son habitat ou plus exactement dans son lieu d'hivernation. Il est étonnant de

constater que dans leurs recherches passionnées des origines, les préhistoriens mésestimèrent ces tout premiers signes alors que ceux-ci résument assez bien les trois activités majeures des hommes préhistoriques, à savoir la gravure sur les parois, la pierre polie et les premières sépultures.

*

Une préhistoire écrite à la plume, sauvegardée grâce au digital, actualisée à coups de griffes.

*

Que pouvait bien imaginer un homme préhistorique quand il constatait que les ours étaient capables de survivre dans leurs grottes pendant plusieurs semaines sans manger ? Pour qui devait chasser même pendant l'hiver et qui ignorait évidemment ce qu'était l'hypothermie, cette faculté pouvait être perçue comme un privilège réservé aux ours qui devaient alors en imposer encore plus que par leur force physique. Aux yeux de l'homme préhistorique, le phénomène d'hivernation devait être chargé de mystère. Quelle énergie les ours puisaient-ils dans leur bauge pour pouvoir se maintenir en vie ?

Cette seule question pouvait inciter l'homme préhistorique à voir la grotte autrement que comme un simple abri et lui attribuer une force régénératrice qu'il aurait essayé de capter à son tour. Cela va dans le sens de la réflexion d'Alain Clottes : « Les très nombreuses ponctuations rouges réalisées en apposant la paume de la main sur la paroi pouvaient servir à capter les forces que l'on croyait affleurer. »

*

Mais sur quoi Alain Clottes peut-il fonder cette autre affirmation : « Nous avons des indices d'une pensée tournée vers la communication avec le monde de l'au-delà. » ? Pourquoi aller chercher dans l'au-delà les aspirations des hommes préhistoriques alors qu'une forme de magie se manifestait ici-bas sous leurs yeux ? « La terre fait pousser les plantes, elle nourrit l'ours dans sa bauge, elle peut bien entretenir mes morts ». Cette pensée, pur produit de mon empathie avec les hommes des cavernes, ne me paraît pas plus fantaisiste que toutes les interprétations officielles. Sur le site de Regourdou, on peut voir la plus vieille tombe avec un coffrage en pierre qui contient un squelette de Neandertal en position fœtale accompagné d'un squelette d'ours brun. Autour de la tombe, une vingtaine de petits caissons contenaient de nombreux ossements d'ours. Émouvante proximité de l'homme et de l'ours partageant la même fin.

*

Pourquoi aller chercher dans l'au-delà l'inspiration des hommes des cavernes quand seulement une fissure dans une paroi leur évoquait le profil d'un bouquetin, quand une protubérance de la roche imposait le corps d'un bison qu'il suffisait de cerner ? Comme Picasso, ils ne cherchaient pas, ils trouvaient. Plutôt que d'élever ce premier état de notre civilisation comme voudraient le faire les préhistoriens en cherchant les indices d'une religion, il faudrait d'abord insister sur la virtuosité des peintres des cavernes toute orientée vers le plaisir de faire apparaître, vers une pratique de la magie, non pas une magie qui révélerait des forces cachées mais une magie enrichie de nouveaux tours témoins de nouveaux savoirs. Ce n'est pas en voulant l'élever au dessus de sa condition mais en se basant sur son faire qu'on pourra le mieux célébrer celui qui a su tirer de l'ocre de la terre une si vive conscience de son art.

Mars 2019 Ed. Brouillon Général.
Corrigé en 2021.

Bara Bahau. La main grave la main.

La grotte de Bara Bahau est le seul site préhistorique qui ait conservé le dessin d'une main gravée à partir d'une griffade d'ours. En ajoutant les contours des doigts aux 4 traits d'une griffade, l'homme des cavernes se montre attentif aux traces des animaux comme tout bon chasseur mais ici, il cherche à ajouter ses propres traits à un signe qui manifeste l'ancienne présence dominante de l'ours. Après avoir appris à lire en suivant les traces laissées par les animaux, l'homme aurait-il eu envie de dessiner, stimulé par les griffades ?

Contrairement aux autres dessins préhistoriques (animaux, mains négatives ou certains symboles dits « abstraits ») qui ont été l'objet de multiples interprétations, la main de la grotte de Bara Bahau a très peu retenu l'attention des préhistoriens. Étant unique, elle est difficilement classable, elle ne rentre pas dans un répertoire de formes connues ou dans un corpus qui pourrait constituer un objet d'études. Sa nature hybride (mi-ours, mi-homme) en fait même un objet accidentel, trop particulier pour ceux qui veulent élever leur recherche à une science du général. Ce faisant, en laissant de côté une œuvre qui ne rentre pas en conformité avec leurs méthodes, les préhistoriens l'isolent dans sa singularité et en font un objet sans pareil. Une œuvre dénuée de tout voile interprétatif dont l'accès immédiat est heureusement entretenu par l'indifférence des préhistoriens à son sujet, c'est assez pour exciter la curiosité d'un artiste.

Accès immédiat qui est possible également grâce à la configuration de la caverne qui me place réellement dans une proximité physique avec l'œuvre. Même en tenant compte des différents phénomènes géographiques postérieurs à la gravure comme l'érosion du sol due à l'écoulement des eaux souterraines ou comme les effondrements de voûte par exemple, je me trouve bien dans le lieu où elle a été exécutée. Tout en scrutant les accents de chaque traits modulés suivant la densité de la roche, je me rends compte que les conditions de réalisation de la main ont été conservées elles aussi et cela lui confère une troublante actualité.

Pendant que le guide modifie les éclairages pour faire apparaître les reliefs de la paroi sous différents aspects, je me retrouve seul à seul devant cette gravure difficile à déchiffrer autant peut-être qu'elle a été difficile à exécuter. Loin de la virtuosité spectaculaire des grottes ornées d'animaux identifiables grâce à des détails anatomiques précis, la main de Bara Bahau impose sa gaucherie. Elle ne me fait pas rêver. Sans disposer d'une histoire qui me permettrait de l'approcher et sans possibilité d'évasion vers un imaginaire, je suis devant une griffade d'ours, celle-là même qu'un humain a choisi comme motif.

*

Quand l'homme des cavernes dessine une main à partir d'une griffade d'ours, celle-ci n'est plus seulement une trace du passage de l'animal, elle devient le signe qui incite l'homme à fixer ses propres repères. En même temps qu'il admet la présence de l'ours, il apprend à se reconnaître. C'est par mimétisme qu'il va pouvoir se distinguer. A ce stade, l'homme ne traque plus une proie, ce qu'il capte n'est pas une prise, il se cherche comme modèle. Son acuité momentanément libérée des nécessités de la chasse, son champ de vision s'élargit ; il perçoit entre les quatre traits verticaux produits par le coup de griffes les premiers indices d'une mire.

Pendant la visite, le guide m'informe que la main de Bara Bahau date de l'époque Magdalénienne. L'exactitude concernant la datation de cette œuvre, alors que je suis encore sous son emprise, me paraît bien accessoire d'autant plus que son exécution sommaire ne témoigne pas précisément d'une évolution des techniques ni du savoir faire de cette période. Elle aurait pu être réalisée bien avant ou après sa datation officielle. Là encore, cette œuvre est un objet inutile pour les préhistoriens qui ne peuvent pas la poser comme jalon d'une évolution. Elle ne peut être intégrée aux grandes questions de l'origine de l'homme qui préoccupent tellement les paléontologues. Elle ne m'éloigne pas dans un passé, elle pointe le moment où l'homme se découvre lui-même. Elle ne témoigne pas de ce que l'homme a pu être, elle me montre ce que je suis.

Octobre 2019 Ed. Brouillon Général.
Corrigé en 2021.

Nuit surexposée.

Exposition *En Chemin*, musée des Beaux-Arts de Nantes.

Extraits du Livret d'Exposition :

« L'œuvre intitulée *Night Enclosed in Marble* de C-J H. Boutros est constituée d'une boîte en marbre blanc de Carrare (Italie) contenant 1 cm cube de nuit recueillie au cœur de la forêt Naas au Mont Liban. »

...

« Ce geste impossible, ce concept d'emprisonner l'impalpable repose sur la capacité du spectateur à imaginer la nuit à l'intérieur, comme s'il s'agissait d'un rêve ou d'une idée. »

On le sait bien, beaucoup d'œuvres reposent sur la capacité du spectateur à imaginer, que ce soit 1 cm. cube de nuit dans une boîte de marbre ou 1 m. cube d'infini contenu entre 6 miroirs. Dans l'œuvre de Pistoletto, la présence des miroirs qui se font face nous permettent effectivement d'imaginer l'intérieur d'un cube dont les faces se réfléchiraient à l'infini. Dans l'œuvre de C-J H. Boutros, ce n'est pas la boîte de marbre, parallélépipède très hermétique, qui nous permet d'imaginer la nuit à l'intérieur. Il faut lire le livret de l'exposition ou le cartel pour suivre la démarche de l'artiste, l'œuvre repose alors sur une narration, une « croyance » comme le dit le livret. « Ce geste renvoie à la croyance et aussi à la mort, à l'obscurité définitive qui attend chaque être vivant. La poésie s'allie à la finitude. »

Dans les entretiens de l'artiste et dans les commentaires sur son œuvre, il est question « d'expérience spirituelle », « l'objet passe à un registre plus mental », le livret de l'exposition introduit même la notion de « sublime » et Léa Bismuth invente le « conceptualisme romantique », s'acquittant ainsi de l'opération routinière qui consiste à créer un nouveau label pour donner l'impression d'avoir cerner une démarche artistique.

En 1969, Robert Barry, était déjà très intéressé par la représentation des choses invisibles, impalpables. Par exemple, une de ses œuvres consistait dans cette description : « Dans la matinée du 5 mars 1969, 2 m. cube d'hélium ont été lâchés dans l'atmosphère » et dans une autre œuvre réalisée avec du krypton, il ajoute cette formule qui résume bien sa démarche : « From a measured volume to indefinite expansion ». La même année, il fait fermer la galerie pendant tout le temps de son exposition, il manifestait par là, radicalement, que l'idée, le concept ne nécessitant aucun support réel autre que le langage, le lieu d'exposition devenait accessoire. C'était également un geste qui manifestait lucidement les limites de cette position artistique à l'intérieur du système traditionnel d'exploitation des œuvres d'art. Malgré tout, 50 ans après, des artistes continuent de jouer la carte conceptuelle mais cette fois, leur intervention est théâtralisée dans une débauche d'espace muséal dont la monumentalité accentue la fragilité des propositions jusqu'à les rendre très précieuses. « *Night Enclosed in Marble* » est protégée par un cordon qui empêche de s'en approcher, elle se perçoit comme une sorte de stèle, elle impose le recueillement et nous replonge dans une situation que des générations d'artistes (d'un autre siècle) ont toujours voulu éviter : le pouvoir sacralisant du musée.

15 juillet 2019

« La puissance »

Pendant son entretien avec Philippe Parreno, Arnaud Laporte ne peut s'empêcher d'employer, par deux fois, le mot « puissance » pour qualifier ce qu'il avait ressenti en visitant l'exposition de l'artiste au palais de Tokyo. Cette expression est étonnante quand on connaît l'œuvre de l'artiste faite de tremblements (de lumières), d'évocations (Marylin). Lorsqu'il questionne l'artiste sur sa façon de « s'emparer du lieu », celui-ci refuse ce terme en précisant que son intention est de procurer des sensations, de mettre le visiteur en relation avec des données qu'il ne perçoit pas (le changement du niveau de la Seine, par exemple) en laissant beaucoup de possibilités de vacance et de déambulation. Je ne crois pas que les 5 panneaux blancs de Robert Rauschenberg aient dominé les visiteurs même s'ils ont une stature historique. En tant que surfaces sensibles révélant les changements de lumière, ils pouvaient être considérés plutôt comme une clé de l'exposition et sans doute un hommage.

Autant de propositions qui ne cherchaient pas à faire autorité. Néanmoins, il est une donnée qu'on ne peut ignorer, c'est la nature du lieu lui-même. Alors que l'artiste revendique une attention particulière à l'espace d'exposition et qu'il tient à la notion de travail « in-situ », il est difficile de faire abstraction des escaliers monumentaux, des proportions des salles, des colonnes de 15 m de haut, autant d'éléments caractéristiques de cet ancien pavillon de l'exposition internationale de 37 qui était censé représenter la France comme "puissance".

Nous y sommes. À vouloir mettre en œuvre « l'apparition et aussi la disparition » des formes comme le dit Philippe Parreno, c'est finalement l'autorité de l'architecture conçue pour s'imposer qui prend la place de nos impressions. L'artiste offre une telle latitude au visiteur dans son appréhension de l'espace qu'il autorise même les contre-sens. C'est ainsi qu'un professionnel de l'art, sans doute sensible aux formes autoritaires, attribue malencontreusement les qualités du lieu d'exposition à l'œuvre de l'artiste qui y expose.

31 décembre 2020

Seul avec Rembrandt

Hier, je suis allé voir l'exposition des gravures de Rembrandt qui a lieu au Couvent Sainte Cécile, siège de la fondation Glénat à Grenoble. J'ai été étonné de ne rencontrer aucun autre visiteur pendant tout mon parcours, surtout en cette période estivale. Seul au milieu de la salle d'exposition, j'ai l'impression d'avoir toutes les œuvres à ma disposition. Mais les petits formats des gravures sur cuivre (certaines mesurant 6 cm. sur 5 cm.), ne me permettent pas d'avoir une vue d'ensemble. Je dois les voir une par une et de très près. La petitesse des œuvres s'impose singulièrement. Après avoir pensé, juste un instant, à la foule qui doit se presser pour voir la Joconde, je m'approche d'un portrait intitulé "Saskia malade". A première vue, ce dessin pourrait être considéré comme une esquisse, "on dirait un croquis" remarque Jean-Paul Roux dans un des carnets édités par le Fonds Glénat consacrés aux gravures de Rembrandt. Mais il s'agit bien d'une gravure, le 2ème état final d'une gravure. L'artiste n'a pas représenté les riches étoffes ni le chapeau fleuri dont il avait l'habitude d'habiller son modèle favori pendant leurs moments de bonheur. La tête penchée, le regard dirigé vers le sol, la pose exprime une lassitude. L'heure n'est plus à la fête. Trop insister sur des détails biographiques, qui sont tragiques comme l'indique le cartel, serait une façon de surcharger ce portrait dont l'artiste a éliminé volontairement tous les signes particuliers. Aucune indication de lieu. La coiffe informe et le vague tissu posé sur les épaules ne permettent pas d'identifier cette personne, rien même n'indique précisément que c'est une femme. L'artiste a eu besoin de ces abstractions pour exprimer un dénuement essentiel. Il assiste à une lente disparition d'un être proche et il cherche dans son visage à retenir les derniers traits d'une vie.

§

En continuant ma visite, je pénètre dans des sortes de box où je peux voir une gravure à plat, non pas dans une vitrine mais sur une table haute sur laquelle je peux m'accouder (voir photo). Cette disposition m'offre le privilège (6 € l'entrée) de me pencher sur une œuvre. Je me demande s'il n'y a pas de la part du "scénographe" une discrète provocation en concevant ce que j'ai envie d'appeler des isolements, alors que s'imposent depuis quelques temps, de nouvelles formes d'immersion du public dans les images. Ce sont des images vidéo projetées sur les murs et sur le sol en flux continu qui produisent une forte attraction. Tout s'agite autour de moi, j'éprouve un certain vertige, qui me paralyse. Ici, je jouis de la possibilité de me concentrer sur une œuvre. Je peux varier ma distance d'approche, il y a même une loupe à ma disposition si je veux jouer à l'expert.

§

En me dirigeant vers la sortie du Couvent Sainte Cécile, je rencontre des Hollandais qui sont surpris de voir l'édifiante collection d'albums édités par Glénat, se dresser sur plusieurs étages dans le cœur même de la chapelle. Les compatriotes de Rembrandt ne sont peut-être pas au bout de leurs surprises. Ce n'est pas sûr qu'ils aient eu l'occasion de voir les gravures du maître dans d'aussi bonnes conditions.

25 juillet 2023

Tables des matières

Notes sur le moulage.	2
Les dessins de Seurat.	3
Note sur Eva Hesse.	4
Les lignes Nazcas.	5
Fourmi-lion.	6
Dé – Die.	7
Un million d'années. On Karawa.	8
"L'esprit Ben Franklin". Grégoire Bergeret.	9
Monumental. Richard Serra.	11
Les lignes de Tony Grand.	13
1960, Manzoni, Klein.	15
Une idée fixe de la sculpture. Maurizio Katelan.	16
Simon Hantaï.	17
"De Paris à Paris, par mer". Franck Gehry.	18
Un pigment noir qui fait tache. Anish Kapoor.	20
Anish Kapoor 0.2	21
Rappel à propos de <i>Forme Extraite</i> .	23
<i>Volos</i> , Hubert Duprat.	24
Actualités préhistoriques.	25
Barah Bahau.	27
Nuit surexposée.	29
La puissance.	30
Seul avec Rembrandt.	31