

NOS AMOURS DE VACANCES

28 artistes contemporains dialoguent avec la collection du CIAC
Une proposition d'Emmanuel Régent et Marc-Olivier Vignon

Cet ouvrage constitue le catalogue de l'exposition

NOS AMOURS DE VACANCES

1^{er} juillet - 10 septembre 2006

Une manifestation de la communauté de communes les Coteaux d'Azur
(Le Broc - Gattières - Carros)

Exposition présentée au centre international d'art contemporain
château de Carros, Alpes-Maritimes

CIAC - Place du château, 06510 Carros, France
ciac@wanadoo.fr - www.ville-carros.fr/culture/ciac.php
Tél./Fax. 04 93 29 37 97

stArt, 6 rue de France, 06000 Nice
<http://start06.free.fr>
Achevé d'imprimer sur les presses d'Imprimix Nice (06)
© Éditions stArt et les auteurs
Dépôt légal : juin 2006
ISBN 2-913222-46-3

Artistes de la collection + Artistes contemporains invités :

Marcel Alocco + Maxime Thieffine
Karel Appel + Florence Obrecht & Axel Pahlavi
Arman + Laurent Moriceau
Arman & André Verdet + Cynthia Lemesle & Jean-Philippe Roubaud
Martin Barré + Olivier Nerry
Martin Caminiti + Raphaël Zarka
César + Guillaume Constantin
Max Charvolen + Yann Delacour
Noël Dolla + Dominique Figarella
Henri Goetz + Carole Brand
Hans Hartung + Gaël Davrinche
Hans Hunold + Caroline Challan-Belval
Ladislav Kijno + Stanislas Amand
Peter Klasen + François Paire
Yves Klein + Emmanuel Régent
Fernand Léger + Duncan Wylie
Fernand Léger + Raphaël Renaud
Michel Néron + Frédéric Clavère
Thomas Papadopérakis + Jean-luc Verna
Pablo Picasso & André Villers + Fabien Verschaere
Pablo Picasso & André Villers + Jean-Robert Cuttaïa
Le Douanier Rousseau + Ida Tursic & Wilfried Mille
Claude Troin + Gregory Forstner
Raoul Ubac + Mathieu Weiler
André Verdet + Marc-Olivier Vignon

Textes :

Frédéric Altmann
Cécilia Becanovic
Anne Bouvier
Frédéric Brandi
Vincent Chabaud
Camille Debrabant
France Delville

Mylène Ferrand
Marie-Charlotte de Ferron
Charlotte Foucher
Céline Ghisleri
Jérôme Lefèvre
Catherine Macchi de Vilhena
Anne Malherbe

Guillaume Mansart
Philippe Manzone
Nadège Marreau
Estelle Pagès
Gérard Selbach
Jacques Simonelli
Jean-Philippe Vienne

Emmanuel Régent Marc-Olivier Vignon

Commissaires de l'exposition

Préliminaires...

Dialogue avec Emmanuel Régent et Marc-Olivier Vignon

Quelle est l'origine de ce projet ?

M-O.V. : Au cours d'un déjeuner il y a deux ans, Frédéric Altmann m'a proposé de réfléchir à une proposition d'exposition individuelle ou en duo. Suite à cette discussion j'ai demandé à Emmanuel de me rejoindre pour travailler ensemble sur le projet en concertation avec le CIAC qui nous a offert à tous deux cette carte blanche.

Pourquoi "Nos amours de vacances" ?

E.R. : Il nous paraissait plus intéressant d'inviter un grand nombre d'artistes à la mesure de l'espace disponible au château, nous avons donc formé 25 couples en rapprochant pour chaque duo une ou plusieurs œuvres d'un jeune artiste avec une œuvre de la collection. Ce projet est avant tout une exposition légère et si possible drôle, présentée dans le cadre particulier du château qui réunit le temps d'un été "Nos amours de vacances".

Comment avez-vous sélectionné les œuvres de la collection et choisi celles des jeunes artistes pour former vos duos ?

E.R. : Pour notre première sélection parmi l'ensemble de la collection, nous nous sommes intéressés aux œuvres qui nous ont permis d'établir certains liens avec des univers ou des travaux précis de jeunes artistes (dont quelques "aînés" qui ont bien voulu jouer le jeu).

M-O.V. : La collection du château provient principalement de dons qui témoignent du XXe siècle sur la côte d'azur. C'est dans l'idée d'une introduction que nous avons utilisé ces pièces parfois modestes, même s'il était difficile de passer à côté de Picasso-Villers, Léger, Klein ou du Douanier, nous n'avons pas choisi en fonction de la notoriété des artistes ou cherché à établir des échelles de valeur en fonction de nos préoccupations esthétiques. Nos choix sont parfois très éloignés de nos partis pris d'artistes, nous avons pensé ces

rapprochements parfois surprenants en "ping-pong" sur des liens formels qui souvent rejoignent des questions de fonds. E.R. : Nous avons ensuite invité un certain nombre d'auteurs à se joindre au catalogue avec un texte individuel pour chaque duo afin d'accentuer l'intimité entre les œuvres.

Quel est votre positionnement de commissaires et comment vous êtes-vous répartis les rôles ?

M-O.V. : Il s'agit d'un commissariat occasionnel, nous ne sommes pas vraiment "curators", nous utilisons simplement la possibilité de cette proposition comme un jeu, pour mixer la collection et introduire en contrepoint le travail de jeunes artistes de régions différentes qui pour certains n'avaient pas encore exposé sur la côte d'azur.

E.R. : C'est aussi une manière de réunir des publics différents et plusieurs tendances de l'art contemporain, ce qui est peut-être la particularité de notre commissariat d'"artistes", car il n'y a pas une mais plusieurs "chapelles" avec des artistes aux opinions et engagements si différents qu'ils auraient théoriquement très peu de chances d'être réunis en d'autres occasions. Nous avons eu envie de créer des rencontres...

M-O.V. : Emmanuel, qui vit la moitié du temps à Paris, est plus proche de la majeure partie des artistes et des auteurs rencontrés lors de ses études aux beaux arts ou à la suite de son parcours. Dans un premier temps, il s'est davantage occupé d'établir les duos puis nous avons validé ensemble avec le CIAC les choix définitifs de chacune des œuvres. E.R. : Sur place à Nice, Marco a défini la conception de la scénographie et de l'accrochage pour conserver une cohérence de chacun des duos avec l'ensemble.

Nous remercions Frédéric Altmann pour cet espace de liberté et pour sa confiance, tous les artistes, les auteurs et Frédéric Brandi pour la coordination générale de "Nos amours...".

Frédéric Altmann

Directeur du CIAC

Depuis sa création, le centre international d'art contemporain de Carros poursuit son vagabondage dans l'histoire de l'art. Nous sommes heureux en ce bel été 2006 de mettre en évidence une partie de nos collections en impliquant la jeune création contemporaine, et cela à l'initiative de deux artistes de notre région, Emmanuel Régent et Marc-Olivier Vignon, sur le thème évocateur de "Nos amours de vacances". Ainsi se crée un parcours favorable aux rencontres les plus diverses et à l'émergence de correspondances, directes ou plus inattendues, entre des mondes parfois si éloignés... De la peinture à la sculpture, sans omettre le dessin, la photographie, la vidéo et les installations, chacun des acteurs apporte une bouffée de fraîcheur et de créativité, naviguant de la figuration à l'abstraction dans des univers riches d'espoirs.

Nous remercions les artistes, les écrivains et les critiques d'art qui se sont associés à ce projet ambitieux, ainsi que les prêteurs, les collectionneurs et les galeries qui défendent certains des 28 jeunes artistes présentés. Nous tenons également à saluer tous les donateurs ayant contribué à constituer le fonds permanent du CIAC qui, peu à peu, dessine une mémoire de la création artistique moderne et contemporaine au-delà même de notre région, et devient le moteur d'une démarche qui prend toute sa place au sein de la politique culturelle de la communauté de communes les Coteaux d'Azur, comme l'illustre cette exposition.

Peut-être est-ce un pas de plus vers "une nouvelle hygiène de la vision", chère à Martial Raysse ? L'avenir nous le dira ! Ici en effet ne sévit aucune compétition mais règne un amour immodéré pour les grands espaces artistiques et les territoires inexplorés.

Il y a Ève, l'icône traditionnelle de la Femme, et Aubade, une représentation de la femme moderne. Il y a Ève, sans qui nous ne serions pas libres de nos désirs, et un buste sérigraphié qui alimente les fantasmes d'hommes et de femmes.

L'œuvre présentée de Marcel Alocco interroge directement l'acte du peintre. L'artiste s'approprie cette fois une Ève de Lucas Cranach l'Ancien (1528) qu'il transpose au pochoir sur la trame d'un tissu. Il ne conserve que les contours de la figure et se débarrasse très simplement de son intention religieuse première. L'Ève d'Alocco est la représentation d'une représentation, et ce n'est plus la Femme, mais une femme dont le sous-titre Fragment n° 218 B souligne la vacuité. C'est peut-être un curieux destin pour l'art que d'anticiper, comme le fait Alocco, sur un "inéluçtable" devenir décoratif de la peinture. Mais on ne doit pas s'y tromper, son acte est à ce titre très critique à l'égard de l'image et de sa reproductibilité mécanique.

En pendant, Maxime Thieffine développe une réflexion sur le décor urbain et la surcharge visuelle qui le caractérise. Dans sa vidéo, il pointe notamment l'imagerie commerciale comme l'un des parasites à une expérience originelle tant espérée. Il s'appuie par exemple sur une série de sourires et de fragments corporels photogéniques pour incarner l'image d'une

femme, mais dont on ne perçoit finalement aucune identité. Grâce au diaporama, l'artiste nous confronte aux résidus fantasmatiques de ces images publicitaires. Leur caractère chimérique est souligné aussi par l'utilisation de filtres de couleurs jusqu'à la saturation, ou par la décomposition de la trame sérigraphique, tout au long du film. Ces images se dispersent sans cesse dans nos esprits, sans réelle consistance, jusqu'à s'imbriquer les unes les autres et créer à terme nos référents culturels.

Chez nos deux artistes, nous ressentons beaucoup de fatalité, ou plus exactement un questionnement sur le destin contemporain de l'image. Aujourd'hui, le musée imaginaire de Malraux "s'est étendu à toute sorte d'images nobles et vulgaires"⁽¹⁾. Entre l'Ève de Cranach et les "Nouvelles Ève" d'Alocco et Thieffine, nous sommes passés d'une icône moraliste et religieuse à une représentation marchande, fade et reproductible. Ces artistes alertent notre "sur-culture" de l'image, sachant pertinemment que notre perception est profondément influencée par nos prédispositions inconscientes. Mais leur propre crainte est sensible ici, à savoir celle de ne plus différencier un jour l'art et une image.

Philippe Manzone

¹ Catherine Millet, L'art contemporain en France, Paris, Flammarion, 1994, p. 100.



Marcel Alocco
(Né à Nice en 1937)

Patchwork, Fragment n° 218 B - Eve blanche, fond bleu - 1985
Peinture sur tissu, avec défilé - 53 x 43 cm
Collection CIAC - Ville de Carros - Don de l'artiste



Maxime Thieffine
(Né à Compiègne en 1973)

Faire connaissance - 2002
DV transféré sur DVD - 8'15", muet
© Maxime Thieffine

Karel Appel

Florence Obrecht & Axel Pahlavi

Ce n'est pas simplement un rapport formel évident qui a poussé les deux curators Emmanuel Régent et Marc-Olivier Vignon à apparier le Portrait d'André Verdet⁽¹⁾ par Karel Appel à X de Florence Obrecht et Axel Pahlavi. Ces deux œuvres entretiennent un dialogue et une attirance l'une envers l'autre bien plus profond et invisible... C'est l'amour fou, révélé le temps d'un été... À l'heure des nouvelles technologies, c'est la rencontre entre deux générations différentes de peintres ressemblants : ceux qui rejettent tout formalisme, qui glorifient la spontanéité et l'instinct et qui s'objectent à une approche uniquement intellectuelle de l'art.

Karel Appel fut l'un des principaux membres de Cobra⁽²⁾. Il entretient des liens forts avec moult poètes et écrivains, et notamment avec André Verdet⁽³⁾. Dans son effigie, Appel réduit la gamme de couleur à son minimum mais pousse l'expression du poète à son comble. Les traits, semblables aux dessins naïfs d'enfants, rendent visible une physionomie marquée par une vie extraordinaire ; "visage-fenêtre" selon l'expression de Verdet lui-même.

X lui répond comme une surenchère. Séparés par un demi siècle, Florence Obrecht et Axel Pahlavi⁽⁴⁾, croient comme lui à la liberté absolue dans la peinture. Le personnage central est la fusion des deux autoportraits des auteurs. La dualité, l'hétérogénéité, la schizophrénie presque épileptique sont caractéristiques du travail d'A. Pahlavi. Comme le mystère d'ailleurs. En effet, l'univers de Pahlavi est constitué de chevaliers, créatures autobiographiques et de mythes qui sont les héros adolescents de

narrations freudiennes. Le point de départ de X⁽⁵⁾ est l'histoire d'un artiste qui aurait tué une jeune fille romantique. Le fond monochromatique et abstrait est celui que l'on retrouve dans les peintures de Florence Obrecht. Le protagoniste tient également un masque - heaume de chevalier - nouvelle hybridation grotesque des deux artistes, du meurtrier et de sa victime. Selon Pahlavi, c'est "l'assassinat potentiel de la propriété de notre peinture, en référence à l'éclatement de la peinture au XX^e siècle". Ce qui était une recherche formelle anti-esthétique chez Appel, aboutit chez O / P au kitsch, comme nouvelle limite entre le Beau et le Laid. L'œuvre est orageuse, mais drôle...

Ce mariage éphémère semble heureux. Mais à la différence d'Appel qui cherchait à s'extirper de références récentes trop oppressantes, O / P assument leur "culturation". Le leitmotiv, le désir primitif de l'émotion, conduit le peintre hollandais vers des formes vernaculaires, tandis qu'O / P s'inscrivent ici dans une histoire de la peinture.

Mylène Ferrand

1 1984, Huile sur toile, 116 x 89 cm. Collection CIAC Carros. Donation Verdet.

2 Karel Appel, 1921-2006. Un des artistes-phares des années 1950 à Paris. Cobra est ce mouvement artistique (1948-1951) en réaction à la "querelle absurde" entre abstraction et figuration. Il se réfère aux arts populaires ou à l'automatisme surréaliste.

3 1913-2004. Poète d'abord, mais également peintre, sculpteur, céramiste, cosmologue, il appartient à la légende de Saint-Paul de Vence. Une œuvre d'André Verdet est confrontée à celle de Marc-Olivier Vignot dans l'exposition.

4 Florence Obrecht est née en 1976 à Metz. De 1995 à 2001, elle étudie à l'Ecole Nationale Supérieure des Beaux-Arts de Paris, notamment dans les ateliers de Bernard Piffaretti, dont une œuvre est exposée dans l'exposition. Axel Pahlavi est quant à lui né en 1975 à Téhéran. Tous les deux vivent et travaillent à Nice et sont actuellement en résidence à Sofia.

5 2005, Huile sur toile (210 X 160 cm). Créé pour l'exposition "Fiction", du 27 avril au 2 juin 2005, à la galerie Sintitulo de Mougins.



Karel Appel
(Amsterdam, Pays-Bas, 1921 - Zürich, Suisse, 2006)

Portrait d'André Verdet - 1984 - Huile sur toile - 116 x 89 cm
Collection CIAC - Ville de Carros - Donation André Verdet



Florence Obrecht
(Née à Metz en 1976)
Axel Pahlavi
(Né à Téhéran en 1975)

X - 2005 - Huile sur toile - 210 x 160 cm
Galerie Sintitulo, Mougins

La représentation de l’objet et l’objet en lui-même ne font qu’un chez Arman. Miroir d’un caractère et d’une vie, l’objet est à la fois l’expression de lui-même et de celui qui le possède. Enfermé dans cette boîte de plexiglas, cet amas farfelu raconte, de manière décousue et aléatoire, le parcours de son ami poète André Verdet.

L’objet ne peut être que ce qu’il est mais son image peut traduire ce ne qui n’est pas visible ou ce qui n’est pas avouable. Les perméables de Laurent Moriceau sont des vêtements réalisés en papier photosensible non impressionné et destiné à ne pas l’être. L’emploi habituel du papier photographique est détourné pour exprimer l’idée d’un objet plus que l’objet en lui-même. Réalisée avec Christophe Legoux, l’image fantasmatique et fantomatique de cette basket est à la frontière entre imaginaire et réalité, entre le palpable et l’évanescent.

La boîte transparente d’Arman est le reflet d’une intimité dévoilée au regard. Les objets trahissent mais ne peuvent mentir : ils ne montrent que ce qui est ou ce qui a pu être. Ces papiers, ces vêtements, ces bouts

de tissus et autres éléments remplacent le regard, le sourire, la voix et la gestuelle d’André Verdet. Ils nous dévoilent une image entière, complète et profonde de ce poète. Si la peinture est une fenêtre ouverte sur le monde, alors cette boîte est une fenêtre fermée sur l’intimité humaine.

Chez Laurent Moriceau et Christophe Legoux, la photographie révèle un monde méconnu et fugace teinté d’un rouge sensuel et convivial : une chaussure qui est là et qui pourtant paraît nous échapper dans une chaleur étouffante. Cette boîte de plexiglas est la représentation d’une chambre photographique : le lieu où naît l’image, où celle-ci prend vie lentement sur le papier sous la lumière inactinique. Alors que l’objet se faisait portrait et image, l’image devient portrait de l’objet.

La réalité et la vérité, l’imaginaire et la représentation de l’objet se mélangent et se confondent.

Tout ne devient qu’une histoire de représentation...

Marie-Charlotte de Ferron



Arman
(Nice, 1928 - New York, USA, 2005)

Portrait d'André Verdet - 1982
Technique mixte (accumulation d'objets dans polyèdre de Plexiglas) - 80 x 60 x 12 cm
Collection CIAC - Ville de Carros - Donation André Verdet

Laurent Moriceau
(Né à Saint-Symphorien d'Ozon en 1964)

Sans titre (Le projet des perméables, avec Christophe Legoux) - 2002
Papier photographique noir et blanc non impressionné assemblé par collages et coutures.
Lacets, pressions, liens élastiques, attaches et fermetures.
Boîte lightproof en altuglass inactinique - 35 x 22 x 22 cm
Edition : 3. N° 1/3



Arman & André Verdet

Cynthia Lemesle & Jean-Philippe Roubaud

Une petite entreprise qui ne connaît pas la crise

Longtemps Cynthia Lemesle et Jean-Philippe Roubaud ont échangé recettes de "cuisine" et propos théoriques sur leur pratique respective dans l'espace d'un atelier partagé. De cette proximité de la main et de l'esprit est née l'évidente nécessité de réunir leurs singularités en cosignant un prolifique travail. Il serait vain de chercher à savoir qui fait quoi dans cette entreprise tant l'un est au fait des processus de travail et des mécanismes de la pensée de l'autre. Ainsi Cynthia Lemesle et Jean-Philippe Roubaud peignent à deux mains des tableaux somptueux qui recyclent sans vergogne, de long en large et du haut vers le bas, la longue et fructueuse histoire de la représentation : en gros, des primitifs flamands à nos modernes écrans d'ordinateurs. Nul ne s'étonnera de voir à travers cette débauche de moyens (aquarelle, huile, vernis, marqueterie, laque, résine, paillettes, etc.) les époques et les styles se télescoper. Dans ce désordre baroque et festif, tous les coups sont permis : Peter Halley fait irruption chez Van Eyck, Grünewald refait le décor des objets spécifiques minimalistes, les grilles de l'op art criblent les planches d'oiseaux d'Audubon, and so on. Au pays de la déconstruction, la mimesis fait encore la loi : ici, la tapisserie mille fleurs, le ciel étoilé des Frères Limbourg ou le décor quasi abstrait de brocards et de rinceaux ornant ironiquement le voile de Sainte-Véronique font autant motif que le wall paper délicieusement démodé des années 70. La déraison et la vitalité de cette entreprise sont un pied de nez à

ceux qui voudraient encore enterrer Dame Peinture. Mais la multcentenaire se porte à merveille, que Diable ! Elle continue de se parer de mille atours telle une jeune femme convoitée et ne semble avoir rien perdu de sa beauté : satin, velours, drapé, strass, plumes et mouches font d'elle le plus désirable des objets. Jouant de la coexistence des divers systèmes de représentations de l'histoire de l'art occidental, Cynthia Lemesle et Jean-Philippe Roubaud ne renoncent à rien. De la figuration et de l'abstraction, de la peinture et du ready made, ils gardent le meilleur, misant sur l'impureté et l'hybridation d'une culture qui arbore la toute-puissance de l'image picturale. Confrontés à l'œuvre d'Arman et de Verdet, ils affirment avec humour et jubilation le plaisir de faire dans la posture du saumon : définitivement à contre-courant ! Là où leurs aînés s'employaient encore à détruire la notion de beau à travers le geste iconoclaste du déchirement, Cynthia Lemesle et Jean-Philippe Roubaud accumulent des réflexes doucement iconolâtres, citant avec bonheur les incontournables de la peinture, toujours magnifiée. Au dessin de Verdet démembré et jeté dans la résine, sur le mode des célèbres poubelles d'Arman, s'oppose une série de précieux moulages étincelants de beauté qui rivalisent avec les non moins fameux Gâteaux bobo d'un certain Noël Dolla. Peinture, on sait ce qu'on te doit.

Catherine Macchi de Vilhena



Arman
(Nice, 1928 - New York, USA, 2005)
André Verdet
(Nice, 1913 - Saint-Paul, 2004)

Inclusions "Formes Idoles noires" - 1965 (vues recto et verso)
Technique mixte (papiers déchirés, inclusion) - 60 x 40 x 04 cm
Collection CIAC - Ville de Carros - Donation André Verdet

Cynthia Lemesle
(Née à Paris en 1974)

Jean-Philippe Roubaud
(Né à Cannes en 1973)

Tondo, le cœur de cible - 2004-2006 - Pin, acier thermolaqué, résine polyester, pigments iridescents et autres, visserie - Ø 120 x 12 cm
Épanouie II - 2004 - Résine polyester, pigments iridescents et autres, paillettes, ... - Ø 23 x 5 cm
Enlacés II - 2006 - Acier inox, résine polyester, papier cuve, pigments iridescents, paillettes, diptère d'argent - 64,5 x 54,5 x 20 cm



Martin Barré

Olivier Nerry

Au jeu des 7 erreurs, il faudrait relever, entre l'œuvre de Martin Barré et celles d'Olivier Nerry, une différence :

- 1. de formats : de dimensions variées (62 x 47 cm chez Martin Barré contre 162 x 130 cm chez Olivier Nerry)
- 2. de couleurs (opposant le trio rose-jaune-bleu du jeune peintre au gris-carmin-écru de son aîné)
- 3. de traces (ligne du pinceau de O. Nerry contre touche de couteau de M. Barré)
- 4. de formes (l'architecture compacte de l'œuvre de 1957 éclatée avec les blocs de 2002 et 2006)
- 5. de supports (papier contre toile)
- 6. de rendu (précision contre flou)
- 7. de matière (transparence contre opacité).

Mais ce serait oublier que les deux artistes sont ici rapprochés par un troisième regard, qui orchestre pour la première fois la rencontre de leurs œuvres. Pourtant elles entretiennent une étrange connivence, ancrée dans un commun rejet de la figuration.

Unies par une même économie de moyens, leurs peintures reposent sur un vocabulaire plastique restreint, régi, chez Olivier Nerry, par trois composantes essentielles : la couleur, la ligne et la forme. La sobriété de ses combinaisons chromatiques fait écho à celles de Martin Barré, ne cédant rien à la tentation du décoratif. Chez l'un et l'autre artiste, la couleur se libère de la ligne qui opère comme un

révélateur de formes, qui sont systématiquement rejetées sur les bords de ces trois œuvres.

La division de l'espace en plans, le refus de la profondeur, l'économie de moyens, l'autonomie de la ligne, de la couleur et de la forme sont autant de repères qui jalonnent l'œuvre des deux peintres, employés au service d'une recherche équivalente de bi-dimensionnalité. Dans ces œuvres s'insinue la même ambiguïté entre le fond et la forme, encore renforcée par le blanc figurant tantôt la réserve – blanc du papier ou de la toile –, tantôt devenant l'outil d'un recouvrement.

À la sédimentation à l'œuvre dans le travail de Martin Barré répond la stratification plus ou moins apparente dans les toiles d'Olivier Nerry, recourant aux voiles couvrants du blanc mais aussi aux "jus" translucides de l'acrylique.

Nourri de multiples influences, à chercher du côté des tenants de l'expressionnisme abstrait américain, de Matisse voire de Tony Cragg, le travail d'Olivier Nerry offre l'occasion d'un dialogue fertile avec l'œuvre de Martin Barré, dépassant de très loin le seul rapprochement formel. D'ailleurs les qualificatifs utilisés cinquante ans plus tôt pour interpréter l'œuvre de l'aîné, tels la "délicatesse", l'"affleurement" ou l'"inachèvement", sonnent également juste pour désigner l'œuvre du plus jeune.

Camille Debrabant



Martin Barré
(Nantes, 1924 - Paris, 1993)

Sans titre - 1957 - Technique mixte sur papier - 62 x 47 cm
Collection CIAC - Ville de Carros - Donation André Verdet



Olivier Nerry
(Né en 1966)

07/2002-2, 01/2006-1
Acrylique sur toile - 162 x 130 cm chacune



Fragments

A en croire l'artiste appropriationniste Sherrie Levine, "Le monde est plein à étouffer. L'homme a apposé sa marque sur chaque pierre. Chaque mot, chaque image, est loué et hypothéqué." Ce constat qui signe la complétude du monde trouve immanquablement un écho dans la pratique artistique de Raphaël Zarka. Les formes et les images surabondent aujourd'hui et l'expression créative n'est alors plus pour lui qu'une histoire d'assemblage, de collage ou de redécouverte. Ainsi, sa sculpture de parpaings, fonctionne sur le mode de la reprise, celle d'une pièce de l'artiste brésilien Iran do Espírito Santo. Les briques rouges de la découpe circulaire originelle ont été remplacées par des parpaings bruts. Par ce geste Raphaël Zarka réalise la sculpture d'une sculpture comme on fait la photographie d'un objet d'art. Mais en redoublant le medium et en signant la reprise comme une œuvre, il interroge alors la notion d'originalité et la possibilité de relecture ou d'interprétation de toute production artistique. Dans sa constitution même, l'œuvre n'est pas sans rapport à la photographie, elle paraît être un cadrage, le fragment d'un tout figurant en hors champ. De plus, par la force statique de son "corps", la sculpture fige le mouvement qu'elle induit. L'artiste parle à son propos d'oxymoron en ce sens qu'elle figure l'instrument manifeste de la mobilité à partir d'un matériau signe de l'immobil(i)é(r). Dans cette pièce le mouvement se trouve fixer dans sa matière même.

Si l'esthétique diverge, il semblerait, au regard de sa production, que Martin Caminiti partage cette idée selon laquelle la création est aujourd'hui une

question de montage. Son œuvre s'écrit à travers un vocabulaire plastique restreint qui constitue un réservoir de formes inépuisable. La roue, les cadres, fourches de vélos, les cannes, fil de pêches... sont autant d'éléments qui s'unissent en un art du collage qui n'est pas sans évoquer quelques grandes figures de l'ère moderne, de Picasso à Duchamp. Pièce montée (Union) est ainsi une sculpture hybride qui en plus d'assembler divers fragments d'objets, se dessine dans l'espace. D'un point de vue formel son œuvre paraît répondre à celle de Raphaël Zarka, mais la "roue" qu'il présente appelle pour sa part irrésistiblement le mouvement. Les éléments qui la composent, plutôt que de s'inscrire dans le paradoxe, vont dans le sens d'une unicité tendant vers la légèreté et la vitesse. A la "force tranquille" de la sculpture de béton, Martin Caminiti préfère la tension latente des objets. Dans sa pièce deux scions en fibre de verre tendus comme des arcs surmontent une roue et sa fourche. La sculpture est immobile mais elle semble bloquée dans quelques starting-blocks prête à filer en roue libre à tout instant, propulsée par la force retenue de ces antennes recourbées.

La spécificité du rapprochement de ces deux œuvres ontologiquement dissemblables pourrait tenir dans le fait qu'elles s'accordent à présenter différents états du mouvement dans l'immobilité. Autour d'une forme simple elles expriment une attente, une impatience, peut-être retardent-elles alors un départ toujours plus imminent.

Guillaume Mansart



Martin Caminiti
(Né à Taurianova, Italie, en 1959)

Pièce montée (Union) - 2003
Haut relief (assemblage métal, caoutchouc, fibre de verre) - 135 x 95 x 15 cm
Collection CIAC - Ville de Carros - Don de l'artiste



Raphaël Zarka
(Né à Nîmes en 1977)

Reprise #1 (Iran do Espírito Santo)
Roue en Parpaings et ciment - Ø76 x 15 cm
Vue de l'exposition Anthony Duchêne / Raphaël Zarka,
Librairie-Galerie Histoire de l'œil, Marseille, 2005
Photographie : Eric Pasquiou

Guillaume Constantin

À partir de 1967, César entreprend, sous le titre générique d'Expansions, une imposante série de sculptures. Celles-ci seront le résultat de nombreuses expériences autour d'une nouvelle matière : le polyuréthane. Chacune de ses interventions (qu'elles soient réalisées au cours de happenings ou dans l'atelier), consiste aussi simplement qu'étrangement en une coulée de matière qui voit son volume augmenter subitement par réaction chimique. Le caractère instable du polyuréthane a très vite posé des problèmes de conservation que César a résolus avec l'invention d'un système (une sorte de peau protectrice à base de résine de polyester, de laine de verre et de laques acryliques) permettant de vaincre leur friabilité. Depuis quelques années, Guillaume Constantin conçoit un ensemble d'objets hétéroclites qui oscillent entre le ready-made pur, le détournement bricolé et la mise en scène théâtrale. Il partage avec César une démarche de sculpteur marquée par une véritable curiosité pour les matériaux les plus divers. Mais tandis que le premier tente de trouver une

solution pour remédier à la fragilité du matériau, le second en fait un principe de sa démarche artistique. Ici, les différents éléments préfabriqués d'une vitrine en bois sont assemblés de manière précaire avec de la pâte à fixer. Ce matériau dont on se sert plus volontiers pour accrocher un poster accentue l'impression de dessin dans l'espace. Les vitrines d'exposition, dont la fonction est indécise et le sens trouble, deviennent des meubles de fortune qui évoquent des contenants sans contenu, des supports sans choses à soutenir, des cadres sans tableaux. À côté de celles-ci, sont disposées avec soin de parfaites répliques de rochers en carlène (matière plastique utilisée pour des panneaux temporaires) qui, pourtant, ne pèsent rien et ne renferment que du vide. Construites sans armatures, les différentes facettes de la pierre sont assemblées grâce à de rudimentaires soudures à chaud. Le sentiment d'absence et d'inquiétude qui se dégage de cette installation n'est pas loin d'un univers métaphysique à la De Chirico.

Cécilia Becanovic

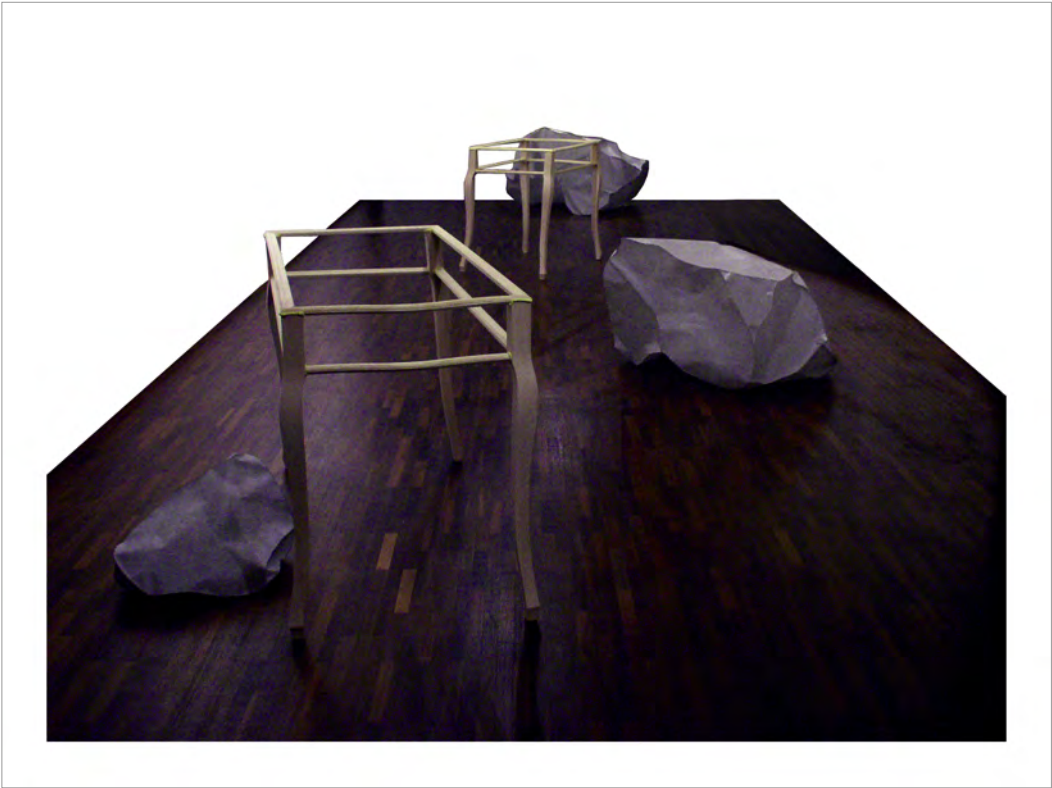


César
(Marseille, 1921 - Paris, 1998)

Sans titre - Expansion (coulure métal) - 50 x 50 cm
Collection CIAC - Ville de Carros - Donation André Verdet

Guillaume Constantin
(Né à Tours en 1974)

L'état des objets collés - Sculptures : bois, décors de porte, pâte à fixer, feutre géotextile soudé
Vitrines : 53 x 68 x 74 cm, 53 x 101 x 74 cm ; Rochers : 45 x 22 x 18 cm, 90 x 90 x 64 cm, 105 x 112 x 78 cm
Vue de l'installation 2003





Max Charvolen
(Né à Connes en 1946)

Sans titre - 1997 - Technique mixte (Toile goudronnée peinte) - 80 x 130 cm
Collection CIAC - Ville de Carros - Donation André Verdet

Vous présentez vous-même votre travail comme étant à la frontière entre photographie, estampe et sculpture. Pourquoi ?

On peut considérer la photographie comme un arrachement au réel. Je pense précisément le contraire. L'acte photographique dans mon travail consiste précisément à amener le regard à se frotter au sujet. Je n'arrache pas par l'acte photographique, j'écrase. Cet écrasement du regard s'apparente à l'estampage de la terre dans un moule en plâtre.

La toile goudronnée et peinte de Max Charvolen semble être mise à mal : celle-ci porte les traces de la main de l'artiste. On retrouve cette même idée de traces "humaines" dans vos quatre photographies de traces de pneus. Pouvez-vous expliquer votre position par rapport à cela ?

Les traces des pneus dessinent un parcours en trois dimensions dues à la direction et au poids. Ces notions de mouvements et d'écrasement ou d'enfoncement sont liées au mouvement du regard parcourant l'œuvre photographique. Ce qui s'écrase dans la terre est le regard et plus précisément l'œil de celle ou de celui qui regarde. J'inverse la compréhension commune de l'acte photographique. Ce n'est donc pas l'œuvre qui est mise à mal.

L'œuvre de Max Charvolen investit un espace qui semble sans limite. Quel rôle accordez-vous au cadre dans votre série de photographie ?

Le cadre est le second élément qui met à mal. Il coupe et sélectionne. Il délimite ce qui est présent de ce qui est absent tout en rendant précisément présent cette absence. Il y a toujours un cadre et donc un au-delà.

Max Charvolen met en scène son travail : il construit un véritable espace pour sa création. Qu'en est-il pour vous qui semblez préférer un espace naturel ?

L'œuvre photographique s'inscrit dans un cadre en chêne carré. Je ne sais pas si l'on peut entendre le carré comme étant un espace naturel. C'est à dire que ce qui peut-être discuté est précisément en jeu dans l'œuvre et pas ailleurs, ni avant. Si une hypothèse temporelle est possible, ce serait celle d'un œil pris de vitesse pendant la lecture de la photographie. La question du fait main ou de l'objet trouvé est une question qui n'a aucun sens ici. Je pense ces photographies comme des sculptures. La troisième dimension est ce lien entre l'œuvre et le spectateur : le regard. L'architecture se ramasse autour de la photographie, c'est le cadre. Le spectateur dans l'œuvre de Charvolen est co-présent à son travail dans un environnement précis. Il se situe dans un entre deux - un espace écartelé entre la forme posée comme une peau et son architecture matricielle. Je travaille sur ce vers quoi on ne peut que faire face. Je donne corps au regard. La posture est sensiblement différente.

Propos de Yann Delacour recueillis par
Marie-Charlotte de Ferron
et Charlotte Foucher



Yann Delacour
(Né à Saint-Brieuc en 1974)

Sans titre - Photographie - 4 pièces, 120 x 120 cm chaque - © Yann Delacour

Les silences de la fumée, tel est le titre d’une série de tableaux que Noël Dolla réalise entre 1986 et 1992. Pour chacun d’eux, l’artiste procède de la même façon. Il promène sur la surface de la toile un flambeau de cire et de suif dont la fumée va venir se fixer dans la peinture encore fraîche. Sur le tableau de l’exposition, on peut donc voir le hasard contrôlé des traces laissées par le noir de fumée.

À côté de cette œuvre, un tableau réalisé en 2002 par l’artiste Dominique Figarella, dont l’élaboration peut prêter à sourire.

Sur une planche de bois standard, on découvre, négligemment collés (du moins on le suppose) par simple pression du doigt (je parierai sur le pouce, le plus joueur de nos doigts) une bonne poignée de Malabars à la fraise.

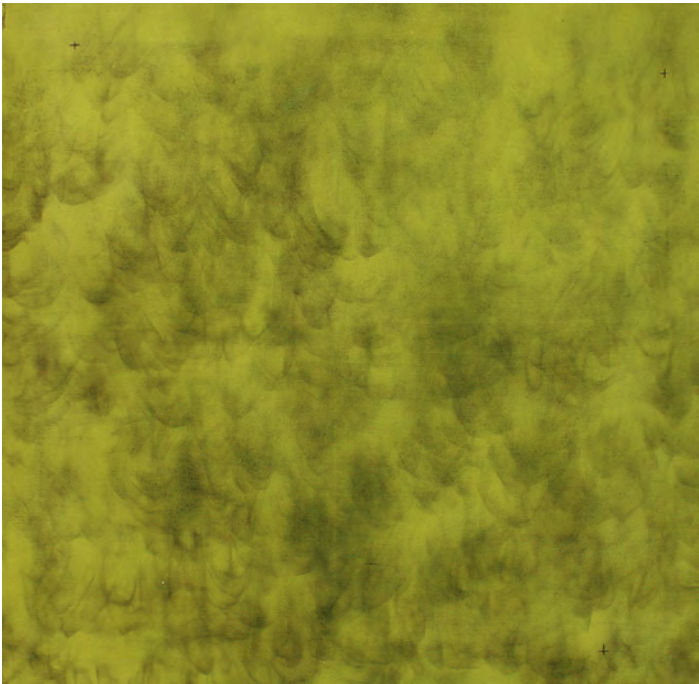
Outre le fait que l’espace du tableau soit encore et toujours le lieu privilégié de nouvelles approches et d’expérimentations en tout genre, on aurait tendance à classer nos deux artistes dans la famille des désinvoltes, de ceux qui ont tout du mauvais élève ; celui qui joue avec le feu ou bien colle son chewing-

gum sous sa table. Dolla et Figarella aiment à se servir dans le réservoir inépuisable des accessoires de la société de consommation et ils le font, le plus souvent, en privilégiant les matériaux les plus inappropriés, les plus ordinaires et les plus vulgaires. Mais si dans le travail de Dolla persiste un certain "respect" pour la peinture classique (il y a quelque chose de romantique dans l’utilisation de la fumée), celui de Figarella semble plus irrévérencieux, plus ironique et de toute évidence plus "pop".

Quand Dolla réalise Les silences de la fumée c’est en adressant un clin d’œil à la légendaire technique de Léonard de Vinci, le Sfumato.

Figarella écrit au contraire que ses tableaux "ne parlent de rien". Le chewing-gum n’a même pas la classe du rouge à lèvres (que l’on pense au monochrome de Fabrice Hybert), plus ironique, c’est un substitut de la peinture que l’histoire de l’art pourrait difficilement sauver.

Cécilia Becanovic



Noël Dolla
(Né à Nice en 1945)

Les silences de la fumée - 1988 - Technique mixte sur toile - 100 x 100 cm
Collection CIAC - Ville de Carros - Donation André Verdet



Dominique Figarella
(Né à Chambéry en 1966)

Sans titre - 1993 - Bois, chewing gum - 22 x 20 cm - Collection Noël et Loupio Dolla

Se présentant peintre abstrait dès 1936, Henri Goetz crée un monde où ses formes ovoïdes et insolites ne doivent rien à la réalité. Pourtant, à y regarder de plus près, on semblerait distinguer une parenté au monde de l'infiniment petit, où molécules, microparticules et petits organismes se côtoient. Quand aux bulles de savon de Carole Brand, elles pourraient ressembler à un ensemble cellulaire vu au microscope. Ce rapport quasi scientifique au monde définit la démarche de l'artiste. En effet, qu'elles soient peintes, sculptées ou sonores, les pièces de Carole Brand sont le résultat d'un décryptage, d'une exploration rigoureuse d'une chose pour en extraire ses propriétés intrinsèques. Chacune d'entre elles sollicite les antagonismes du réel tels le plein et le vide, le doux et le piquant. Par exemple, à l'occasion de cette exposition, l'artiste s'est intéressée aux serviettes éponges d'usage quotidien et les a reproduites dans un matériau tout autre : la porcelaine. Suspendus à un crochet de salle de bain, ces objets, ayant perdu leur utilité première deviennent des sculptures. Les propriétés contradictoires des matériaux s'entremêlent, entre douceur et rugosité, épaisseur et finesse, fragilité et

solidité, spongiosité et imperméabilité. Le tissu remplacé par la porcelaine suscite en nous la confusion. Le spectateur, confronté à de tels objets, se trouve surpris, déstabilisé, voire frustré devant cactus aux bulles de ne pas pouvoir saisir les bulles de savon qui éclatent quand la main les touche et dont il ne peut qu'admirer la trace laissée sur le papier. La trace prend une importance primordiale dans la gravure, un domaine où excellait Henri Goetz qui inventa en 1968 une technique de gravure au carborundum. Celle-ci permet à la fois d'être très proche de la peinture puisqu'elle met en avant la matérialité du support peint (reliefs, creux, etc.), et aussi d'utiliser les techniques du graveur. La trace est une nouvelle fois présente quand les serviettes de toilette recouvertes de porcelaine liquide sont enfournées à 980°. La cuisson effectuée, il ne reste plus que l'empreinte du tissu carbonisé.

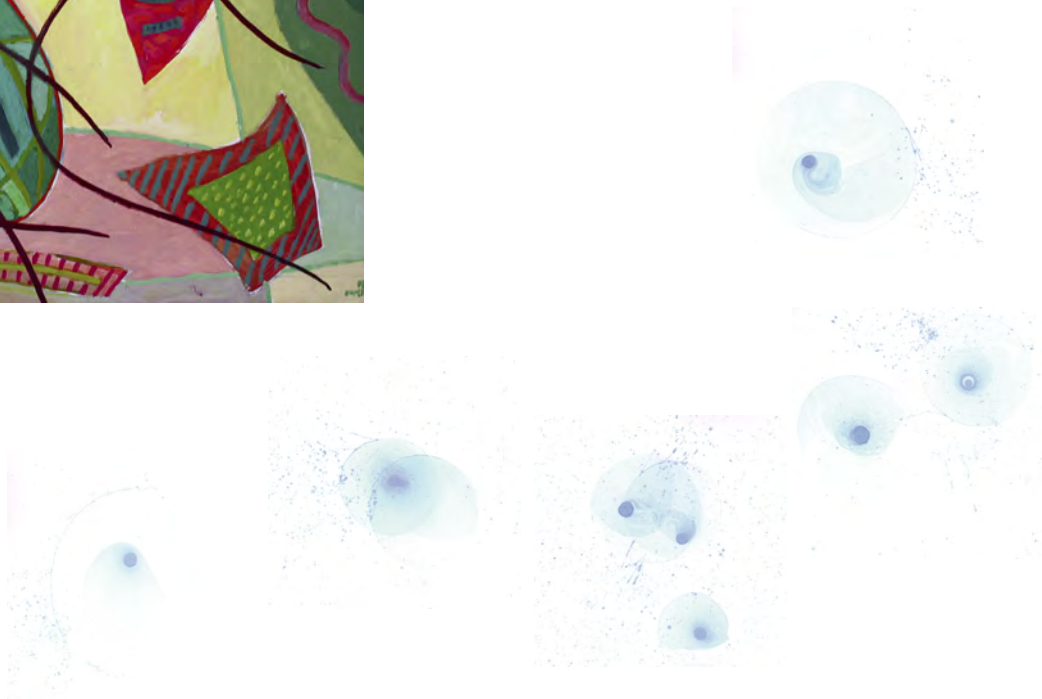
De l'univers microscopique, de l'infiniment petit à la trace, tout n'est que subtilité, finesse et détail, à la limite du visible, voire imperceptible.

Nadège Marreau



Henri Goetz
(New York, USA, 1909 - Nice, 1989)

Présences captées - 1983 - Huile sur toile - 65 x 54 cm
Collection CIAC - Ville de Carros - Donation André Verdet



Carole Brand
(Née à Annecy en 1973)
Cactus aux bulles - 2002 - Aquarelles
Serviettes - 2006 - Céramiques



Hans Hartung

Gaël Davrinche

Lorsqu'en 1808, Ingres sacrifie la cohérence anatomique de sa grande baigneuse, en ajoutant une vertèbre à son modèle, afin de parfaire la courbe de son dos, il annonce la désormais moindre importance du sujet en faveur de la beauté pure de la forme. Quelques années plus tard, Manet radicalise la question du motif. Il soustrait le tableau à ses strictes fonctions de représentation et le soumet à ses propres lois. Puis la peinture devint sujet elle - même... Les peintres ne s'intéressèrent plus désormais qu'au potentiel plastique de la forme et de la couleur. "Je veux produire un tableau qui permettrait à la peinture de paraître aussi belle que lorsqu'elle est dans son pot." Frank Stella

Un jour donc, la peinture cessa de représenter le monde pour le signifier. Pour certains, trop de choses à dire, en ces temps d'après guerre, que la figuration ne pouvait plus exprimer. L'ineffable trouva un moyen de se dire dans l'abstraction, à travers la couleur, la forme et bientôt le geste. Le jour où j'ai visité l'atelier d'Hans Hartung, j'avais en tête ses œuvres à la touche énergique et rapide; des lignes agencées comme une calligraphie obscure, seule capable de révéler les différents états affectifs du peintre. Les agressions subies par la toile et le geste d'Hartung, mouvement perceptible de l'artiste, créent une sensuelle promiscuité avec le regardeur. Trouble, que l'on ressent, au milieu de cette pièce, jonchée du sol au plafond, partout sur les murs, de milliers de petits points de couleur à la manière d'un tableau pointilliste.

Innombrables éclaboussures, points finaux du geste d'Hartung, témoin de la frénésie, de la vigueur, de la trace du peintre. L'œuvre de Gaël Davrinche, syncrétisme de 20 siècles de peinture, semble tiraillée entre les différentes solutions picturales qu'offre aujourd'hui l'Histoire de l'Art. "J'évolue dans cette tension qui règne entre asphyxiante culture et liberté." Aquoiboniste de la peinture, Davrinche puise dans un vivier visuel déjà constitué et réutilise les œuvres d'Ingres, Van Gogh, Bacon, ou comme Manet propose des sujets presque' anodins: un chapeau, un jardinier, une fillette qui saute à la corde... Prétextés à l'organisation des formes et des couleurs. Comme si la nouveauté, l'originalité, étaient aujourd'hui inaccessibles pour l'artiste qui choisit la peinture. Vanité supposée de l'acte de peindre qui offre encore à présent à l'artiste la possibilité de laisser une trace. a quoi bon révolutionner la peinture ? Davrinche préfère marquer son territoire avec des sujets bossés à la touche nerveuse et libérée. Après 50 ans de concepts et d'éphémère, c'est encore bien de cela dont il s'agit: laisser une trace. Davrinche interroge pour ce faire les traces qui lui sont personnelles. Il cherche par le dessin d'enfants son geste fondateur. Le premier geste, libre, celui qui, du plus loin qu'il s'en souvienne, lui procura un jour "le plaisir primitif de tracer un trait avec de la matière", renouant avec ses premières expériences esthétiques.

Céline Ghisleri



Hans Hartung
(Leipzig, Allemagne, 1904 - Antibes, 1989)

Sans titre (à André) - Crayon de couleur sur papier - 35 x 33 cm
Collection CIAC - Ville de Carros - Donation André Verdet



Gaël Davrinche
(Né à Saint Mandé en 1971)

Monsieur Bertin
Peinture acrylique sur toile - 180 x 160 cm

Hunold, dans le goût de l'érigé de certains du Bauhaus, et de beaucoup d'autres ensuite de l'Abstraction Géométrique, avec dès les années 80 des techniques de pointe, traitement thermique du verre, laser, Computed Assisted Design, et retour aux sources comme inévitable question de l'Origine, nomme "stèles" ses espèces de totems, échos des premiers hommes songeant à s'approprier les potentialités du ciel tout en en conjurant les forces menaçantes. L'aspect ondulatoire des "Vagues", la complexité des "Parallélépipèdes" convoquent la charge énergétique des plateformes pétrolières, rampes de lancement, stations orbitales, scaphandriers lunaires, guerres des étoiles. Face aux écailles de la "Stèle sur fond rouge III" dépliée dans la cage d'escalier du CIAC, douée d'un anthropomorphisme de masque Sirige occidental, veilleur dentelé aux portes d'un avenir questionné, le choix des "Gardiens d'étoiles" de Caroline Challan Belval sonne juste : cinq dessins à la pierre noire, plume, lavis et encre, et une photographie tirage sur papier backlitt, six pièces extraites de deux séries d'esprit différent mais qui se répondent. Etudes d'armures copiées dans les musées de France et d'Italie, de Dauphins, Joutes etc., du XVIe siècle, puis photographies d'hommes et de femmes plus ou moins habillés d'interprétations dures ou légères, réinventées, d'oripeaux belliqueux. Cinéma poétique au sens fort : recreation du monde avec mythes personnels, comme s'il fallait inverser le trajet entre la Maria de Metropolis (Fritz Lang) et sa mutation en androïde, dans ce retour aux limbes après lesquels il

faut se vêtir de quelque chose qui nous ressemble. Mise en scène qui détisse, déconstruit l'iconographie installée, faisant surgir des néo-chevaliers pour sauvetage du néant. Cette Chanson de Geste dont l'angoisse n'est pas absente déborde de beaucoup l'art de détournement, récupération, commentaire, analyse que l'on peut dire démarche essentielle des jeunes générations. Récupérer la Beauté établie tout en la subvertissant, paie. Quoique salie, entamée, l'image hiératique peut dorer tout ce qu'on veut. Il faut qu'un vrai discours puisse soutenir ces filiations dangereuses. C'est le cas ici lorsque, avec ses "Gardiens d'étoiles", Caroline Challan Belval croise la route d'Hunold : là où les cuirasses sont vides (pas de regard) elles rejoignent la signalétique des grands insectes survivants sous verre acrylique, produisant le même fétichisme au sens magique de métaphore, déplacement. Dans la même série, d'autres armures sont occupées par des anatomies, érotiquement, jusqu'à s'effacer devant une érection d'une autre sorte. Le "Gardien d'étoiles" n°4, s'il est lui aussi en armure, en est libéré à quelques endroits, la densité du corps a le dessus, et ressuscite des rites de passage, visage tatoué, poitrine "rétro-éclairée". Chez tous les Gardiens une zone est éblouissante du côté du plexus, de la gorge, incandescente d'un cri muet porteur du Vivant en fusion. Le paléontologue Yves Coppens prétend que nous sommes enfants des étoiles.

France Delville



Hans Hunold
(Né à Zürich, Suisse, en 1939)

Sans titre - 2000
Peinture sous verre acrylique - Ensemble de 5 panneaux - 600 x 205 cm
Installation permanente au château de Carros - Dépôt de l'artiste



Caroline Challan-Belval
(Née à Cognac en 1977)

Gardien d'étoile
Tirage sur papier baklitt rétro-éclairé - 150 x 90 cm

Sans titre
5 dessins d'étude à la pierre noire, lavis, plume et encre - 21 x 28 cm chacun



Juxtaposition arbitraire, rapprochement improbable... Que ne dirait-on, à première vue, de l'accolage hasardeux de l'œuvre de Ladislav Kijno et de celle de Stanislas Amand ? Deux supports différents : l'un toile peinte, l'autre papier photographique ; deux genres dissemblables : l'un abstrait, l'autre figuratif ; deux univers aux antipodes. Puis une lecture plus attentive de cette scénographie duelle repère une résonance formelle commune dans la rondeur de la sphère chez Kijno et celle du ballon chez Amand. Perception jumelle de globes bleus, certes, mais, dans une telle situation de contact, l'entre-deux noue-t-il un dialogue créatif explicitant la convergence de formes ? Dans sa composition abstraite, L. Kijno reprend un de ses thèmes visionnaires favoris où une boule, telle une planète mystérieuse, est éclairée par une pâle lumière d'un bleu sidéral, à l'aube d'un nouveau monde. Il peint ici une sphère comme assaillie de larges traits sombres, justifiant ses dires : "Le monde est élastique, sphéroïdal et constamment en expansion ; il y a plusieurs mondes ; la matière est multiple, stratifiée ; il y a une énergie, une force dont il faut rendre compte sur cette petite toile". Cet énoncé révèle soudain la filiation avec la mise en scène photographique décrite par S. Amand : "Par un

reflet, le ballon devient support de l'image produite par une expiration. L'image-ballon se dilate en même temps qu'elle masque l'identité de celui qui la produit. Au sens physique, le fond remonte à la surface (...) Elle ressemble à une image ratée d'un album de famille. Le reflet est placé dans une bulle rêvée où mémoire et réalité plastique co-existent en osmose". Inapparente de prime abord, l'interférence des deux univers se dévoile ainsi dans le discours des deux artistes sans que pour autant ils se conforment à un langage formel univoque. À travers son cliché de vacances facétieux, Amand poursuit un jeu sérieux de recherche documentaire qu'il trouve dans la banalité du sujet intimiste, tout en reconnaissant que cette prise de vue est aussi "prétexte à rêvasserie, support de rêverie. Le plaisir est palpable ; il y a de l'enfance dans l'air". Retrouver son âme d'enfant, le temps de jouer à cache-cache avec un ballon à côté d'un verre de lait, par un beau matin d'été, témoigne une fois de plus du parallèle avec le questionnement de Kijno : "Et si créer, c'était de ne pas devenir adulte, de rester désespérément un enfant, si c'était transformer les lettres en couleurs comme Rimbaud ?"

Gérard Selbach



Ladislav Kijno
(Né à Varsovie, Pologne, en 1921)

Sans titre - Technique mixte sur toile - 100 x 84,5 cm
Collection CIAC - Ville de Carros - Donation André Verdet



Stanislas Amand
(Né à Toulon en 1964)

Le Ballon
Cibachrome marouflé sur aluminium - 100 x 130 cm - Collection Michel Poivert

Le langage des signes

Ce qui peut unir le temps d'une exposition l'œuvre de Peter Klasen à celle de François Paire réside dans cet usage chronique du signe en tant qu'élément premier de vocabulaire plastique. S'il faut différencier les signes logos du second, des signes fonctionnels du premier, il faut aussi souligner que cette différence marque dès le départ une distinction fondamentale dans l'appréhension comme dans l'analyse de leurs travaux respectifs.

C'est dans la société de consommation que François Paire puise ses images. Les étiquettes de fruits dont il récupère les logos dans ses œuvres, auraient pu faire l'objet d'un chapitre dans les célèbres Mythologies de Roland Barthes. Entre la "cuisine ornementale du magazine Elle" et "le bifteck / frites", on peut imaginer qu'elles auraient eu leur place en ce qu'elles constituent, elles aussi, ce que l'auteur nomme un mythe, une parole, un système de communication. Elles ne sont pas des stratégies publicitaires, pas vraiment non plus des objets de marketing, ces autocollants ont un statut indéfini que leur réappropriation exacerbe. A propos du Pop Art, qui développa ce geste de récupération, Baudrillard écrit "[Peindre les sigles ou les slogans] c'est reconnaître l'évidence de la société de consommation, à savoir que la vérité des objets et des produits, c'est leur marque." Mais l'œuvre de François Paire, par la singularité de ses sujets, échappe à cette analyse critique. Les sigles qu'il reprend, agrandit, transforme

en caissons lumineux, en toiles "imprimées", sont ceux de produits nus. Ils ne sont pas "la vérité des produits" mais leur coquetterie, leur détail insignifiant pour le monde de la consommation de masse. Contrairement à l'ensemble des logos, ceux-ci ne cachent rien et c'est ce qui leur confère une relative inoffensivité commerciale qui laisse alors sa chance au motif. Par le geste de l'artiste, le logo redevient portrait, image graphique, typographie... Définitivement débarrassé du produit, il retrouve alors une réelle valeur esthétique.

Contrairement à ceux de François Paire, les signes qu'utilise Peter Klasen dans ses tableaux affirment leur rudesse. Ils sont la marque d'un danger latent, chimique, électrique... Ses œuvres expriment une tension à travers les codes du monde industriel. Il ne s'agit plus de logos mais de symboles, ils ne recouvrent plus une image mais résonnent physiquement sur le regardeur. La portée graphique qu'ils recèlent renvoie chacun à son propre corps. Et la composition fragmentée renforce encore cette impression de heurt que la frontalité de l'aplat induit dès le premier regard. A la subtilité esthétique des sigles de François Paire, l'œuvre Peter Klasen préfère l'intensité physique des symboles. Ce vis-à-vis curatoriale apparaît alors comme l'indice implacable de la multiplicité de notre rapport à ces signes prolifères.

Guillaume Mansart

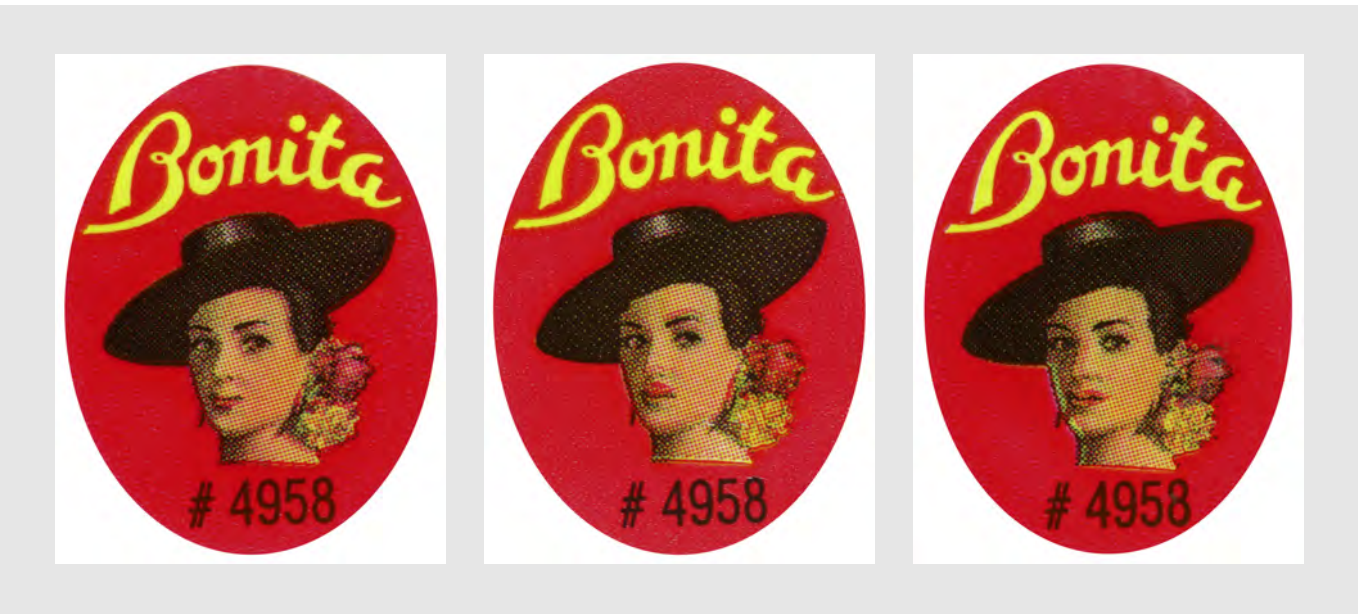


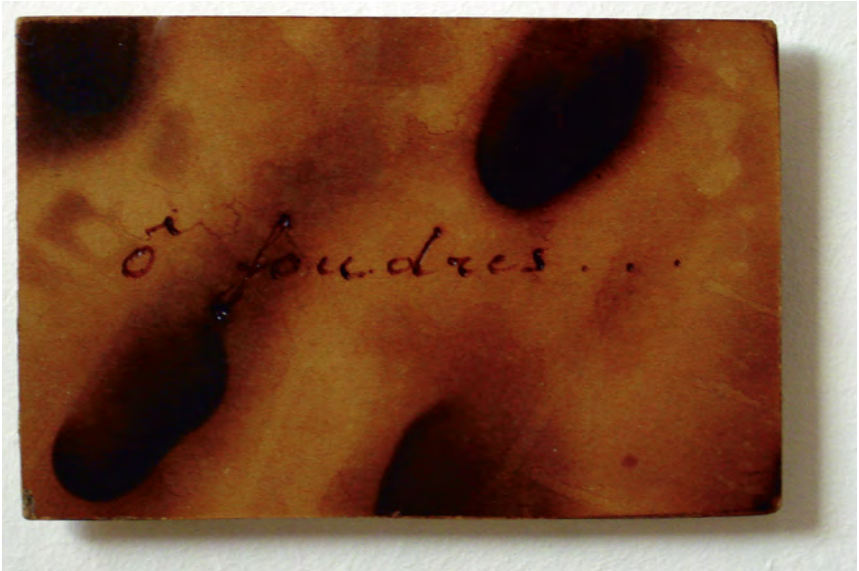
Peter Klasen
(Né à Lübeck, Allemagne, en 1935)

Manette rouge / noir - 1995 - Peinture sur toile - 35 x 27 cm
Collection CIAC - Ville de Carros - Donation André Verdet

François Paire
(Né en 1964)

Sticky Labels - 2003 - Impression jet d'encre sur toile - 3 pièces, 116 x 89 chaque - © François Paire





Pour Yves Klein

Ô foudres planètes et fusées

Par le feu et par l'eau
Yves KLEIN le croisé
Envers et contre tout
D'un seul jet purifie
L'espace du tableau
Par le feu et par l'eau
Dans le grand flamboiement
Du vide sidéral
Yves KLEIN reconstruit
L'iris vierge de l'œil
Par le feu et par l'eau
Yves KLEIN le croisé
Passe au bleu de la flamme
Lessive originelle
L'histoire du tableau

Ô foudres soleils et rosées

André Verdet - mai 1962

Yves Klein (Nice, 1928 - Paris, 1962)

Ô Foudres - 1961 - Brûlage sur carton - 17 x 11 cm
Collection CIAC - Ville de Carros - Donation André Verdet

Light my fire

Au début des années 60, Yves Klein réalise une petite pièce résultant de ses expérimentations de peinture au chalumeau. Les silhouettes dansantes de Klein dessinées par la flamme et la suie sont à l'image des célèbres anthropométries. Il utilise aussi librement le feu que l'eau ou la couleur du ciel...

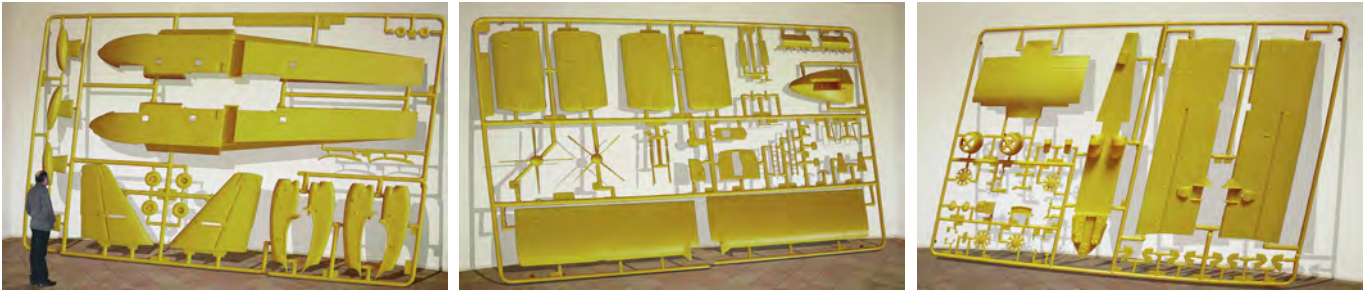
Dans l'exposition à Carros, Ô foudres d'Yves Klein est mise en regard avec plusieurs dessins d'Emmanuel Régent. Ce dernier a choisi un rapport simple avec l'œuvre de son illustre aîné. Il s'en amuse. Le dialogue établi entre les pièces d'Emmanuel Régent et celle d'Yves Klein échappe brillamment à une lecture formelle. Il s'agit ici d'avantage de suggérer le feu : une fusée, la flamme de l'amour exprimée dans une étreinte... Peut-être ce sens littéral a-t-il été induit par le fait que la pièce de Klein soit elle-même basée sur un poème ?

Plus loin encore, l'artiste propose même un moyen d'éteindre ce feu : une des pièces conçues par Régent - dont l'étude est reproduite ici - consiste en un canadair en kit à la manière des ouvrages de modélisme. Immanquablement, les deux artistes ont en commun l'humour. Ils partagent aussi un caractère espiègle, dans l'œuvre comme dans la vie. Par exemple, Emmanuel

Régent réalise une série de nus à travers lesquels il revisite quelques highlights de la photo de charme en leur conférant une distance inédite. Emmanuel Régent ne les rhabille pas. Plutôt que d'entraver cette trop exquise vision, l'artiste propose simplement un chemin détourné : il crée un rapport à la fois plus discret et plus intime. Car si vous n'y voyez rien de loin, l'image vous est dévoilée en vous en approchant. Mais dès lors vous êtes dans la sphère intime... La technique fréquemment utilisée par Régent consiste à peindre ses dessins et superposer les couches de papier pour créer le relief. Il peint aussi sur le dessin. C'est le cas d'Aldebaran présentée dans l'exposition.

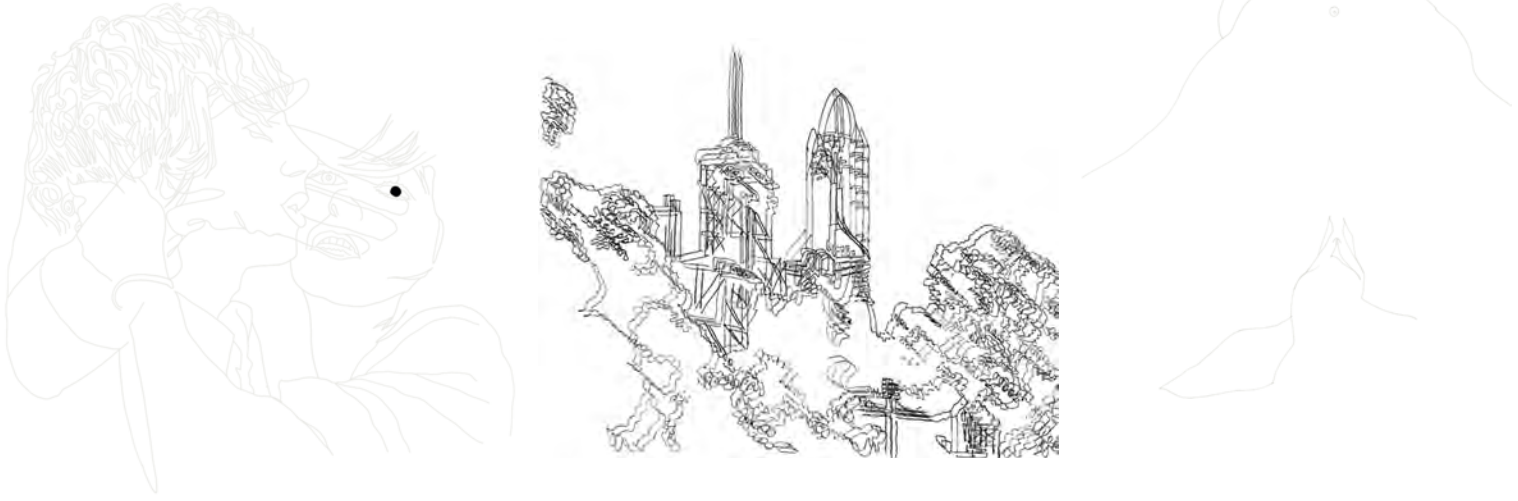
Finalement, les pièces de Klein et de Régent évoquent des sujets simples : par les éléments comme l'eau et le feu, elles se réfèrent à la vie elle-même, à ce qu'elle a de plus excitant. Ici, l'eau c'est la vie et le feu – y compris celui de l'amour - c'est un peu la mort. Nos sociétés sont ainsi faites... Sinon pourquoi diable aurait-on imaginé qu'il faille forcément brûler en enfer (et par là-même s'ennuyer si mollement au paradis) ?

Jérôme Lefèvre



Emmanuel Régent (Né à Nice en 1973)

"Canadair" - 2005 (tirage 2006) - photographies contrecollées - 17 x 11 cm chacune
"Aldebaran" - 2004 - dessin au feutre sur papier - 23 x 32 cm
"Cyprès de chez moi flou" - 2005 - dessin au feutre sur papier - 23 x 32 cm
"Strip" - 2005 - multiple - 23 x 32 cm (courtesy Schirman & de Beaucé)



Fernand Léger

Duncan Wylie

Fernand Léger était fasciné par les fragments. Le cinéma n’a pas été étranger à la naissance de cette attirance puisqu’il lui a permis de découvrir en très gros plan des détails de la réalité qui devenaient alors aussi surprenants que l’univers infra visuel perçu au microscope. Au début des années 1950, ce goût pour le fragment incite le peintre à réaliser une série de toiles consacrées aux troncs. Ici c’est au contraire la miniaturisation et la simplification qui prévalent puisque ces œuvres, comme celle que conserve le Centre d’art de Carros, sont de format modeste et que les troncs y sont stylisés, presque méconnaissables. Des aplats colorés les traversent, qui les animent de leurs propres vibrations. Parfois vus en coupe, parfois à la verticale, géométrisés, pourvus de contours un peu mous, ces troncs témoignent de la labilité des formes vivantes. Accrocher une peinture de Duncan Wylie à côté de celle de Fernand Léger révèle toute la pertinence que possèdent aujourd’hui ces notions de fragment et de labilité. Wylie agence sur la toile, en les faisant se

télescoper, des morceaux de ville (garages, palissades graffitées, cours de récréation, grillages, asphalte), pour lesquels il s’inspire de photographies. Comme le cinéma pour Léger, la médiation de l’image permet de saisir le potentiel de la réalité. Ici, l’artiste exploite ce qu’au-delà de sa discontinuité, de son anarchie ou, au contraire, de sa logique urbaine, la ville possède de fluidité ignorée. En redistribuant, comme dans un kaléidoscope, ses bâtiments et son mobilier, il dégage l’énergie souterraine des formes et des couleurs de la ville. Les raccourcis et les entrecrocs entrent dans un jeu à la fois fou et maîtrisé qui nous fait glisser d’une tache de couleur à une autre, d’une ligne verticale à un plan incliné. Ainsi, un toboggan acquiert un impact visuel inattendu en serpentant au travers de la peinture pour en lier les morceaux de sa lumière rouge rosé. C’est une œuvre qui nous apprend à nous amuser avec le chaos.

Anne Malherbe



Fernand Léger
(Argentan, 1881 - Gif sur Yvette, 1955)

Sans titre - 1951 - Gouache sur papier - 36,5 x 31,5 cm
Collection CIAC - Ville de Carros



Duncan Wylie
(Né à Harare, Zimbabwe, en 1975)

Out there in this big thing - 2006 - Huile et bombe fluorescente sur toile - 130 x 162 cm
Collection particulière, Épinal

L'exposition qui se déploie au CIAC est dénommée : "Nos amours de vacances". Cet intitulé, "Nos amours de vacances", peut être mis en relation avec l'œuvre de Léger. "Sans titre (Trouville)" représente des cabines de plage en toiles de couleurs et des mâts qui se dressent sous un ciel bleu foncé maculé par le passage de quelques nuages blancs. En 1949, Léger achève "Les loisirs", un grand tableau manifeste qui, dans une seconde lecture, plaide pour un allongement des congés payés en faveur des travailleurs. Trouville n'est-elle pas un lieu propice pour oublier la rudesse du labeur en s'abandonnant à des amours de vacances ?... Donner comme sous-titre, "Nos amours de vacances", à la peinture de Renaud intitulée "Marché de Bordeaux", convient. Le point de vue aérien, permet à l'observateur d'embrasser le marché pratiquement dans sa totalité. Des toiles de couleurs (les tentes de marché) et des points minuscules (les personnages) émergent en quantité de cette œuvre. Le temps est clair - c'est probablement la saison d'été - et la foule se presse devant les étalages. Pendant les vacances, nous avons la liberté de nous déplacer. Ainsi, flâner sous le soleil dans les allées d'un marché local constitue un must. La fréquentation des marchés n'incite-t-elle pas à aimer davantage les vacances ?... Renaud, fasciné par les vues aériennes et la représentation des grands espaces, lors d'un entretien, s'est expliqué : "Avec le monumental, je me concentre sur le détail, le point et l'abstraction... qui finalement découle d'un choix pictural". "Marché de Bordeaux" nous renvoie à l'image d'Epinal mais un examen attentif de la peinture révèle son positionnement à la frontière

de l'abstraction et de la non-abstraction. Image composée de points (ou pixels), l'œuvre dialogue avec la photographie dans la lignée d'un monument de la peinture contemporaine allemande : Richter. Chez Léger, ce qui frappe, c'est une économie de moyens, une absence totale de personnages, une raréfaction dans le traitement du sujet à l'aide de quelques traits et de larges aplats. Chez Renaud, c'est plutôt la profusion qui l'emporte avec le rendu du fourmillement multicolore du marché et de la foule qui l'occupe. Le point de vue de la gouache de Léger est frontal, à hauteur d'homme, tandis que celui de la peinture de Renaud est aérien et reproduit la Terre vue du ciel... Une composition en deux dimensions, une lumière identique, des couleurs vives, des lieux touristiques installés au bord de l'eau, deux images qui invitent à songer aux vacances, à ses plaisirs et pourquoi pas à ses amours, unissent notre couple d'œuvres Renaud/Léger. Laissons la parole à ce dernier qui s'exprime lors d'une conférence en 1947 : "Quand au peuple, il est hors de doute que, lorsqu'il aura les loisirs qu'il mérite, développant par des visites plus fréquentes aux musées ou tout autre lieu de manifestations artistiques, son jugement esthétique spontané, il se tournera non pas vers la prétendue peinture engagée mais vers l'art libre...". Succès assuré pour l'exposition d'art contemporain "Nos amours de vacances" au CIAC ? Réponse à la fin de l'été 2006...

Vincent Chabaud



Fernand Léger
(Argentan, 1881 - Gif sur Yvette, 1955)

Sans titre (Trouville) - 1950 - Gouache sur papier - 21 x 27 cm
Collection CIAC - Ville de Carros - Donation André Verdet



Raphaël Renaud
(Né à Blois en 1974)

Marché de Bordeaux - 2004 - Huile sur toile - 150 x 150 cm

Tous les hommes en chapeaux ne naissent pas chez Magritte. Ici, les uns, regards sans yeux tournés "vers le dedans", semblent attendre, figés. En réponse à cet interrogatoire immobile - silencieux jusqu'au mutisme signifiant de l'absence de titre - les autres, visages masqués par des loups, agissent ("Dacodac ? Ô mes frères"), glorifient le mouvement et tranchent dans le vif.

Alexandre de la Salle décèle chez Michel Néron le point de rencontre d'une pratique, picturale, et d'une connaissance, celle de l'histoire de l'art ou plus précisément celle de la peinture figurative occidentale, vaste tentative d'appréhension du visible et de l'invisible dont l'artiste chercherait sans fin à comprendre le fonctionnement. Chez Frédéric Clavère, que Jean-Pierre Ostende situe "du côté du temps et du secret", l'aventure de la connaissance passe également par le portique de l'étrange. Les calvaires de Clavère parlent de mort et d'éternité, ses repères artistiques balayaient la même histoire parallèle, et l'ironie des autoportraits multiples qui peuplent ses toiles trahit une omphalophilie critique dans sa traque de l'inavouable. Quelque facétieux comparatiste pourrait tracer du côté d'un autre Néron - l'empereur romain - les sources de la souffrance, de la violence qui s'expriment dans cet univers pictural chimérique, déchaînement de bruit et de fureur sollicitant histoire, mythes et mythologies.

Gardiens de la surface, les êtres costumés des tableaux de Michel Néron nous maintiennent à

l'extérieur, avec la froide autorité d'une conscience totalitaire intégrée. Mais quand la douceur trompeuse des nuances brunes et terriennes de leur monde cède la place à la nudité et à la grisaille tonale infinie de l'enfer intérieur peint par Frédéric Clavère, le spectateur sensible au syndrome de Stendhal peut basculer dans un cauchemar digne du "Théâtre de l'âme", pièce réputée injouable écrite par Nikolai Evreinov en 1912, dans laquelle des personnages sous influence (de Freud, quelle époque !) vivent une action expéditive, l'espace de trente secondes à l'intérieur d'une âme, donnant lieu à un suicide spectaculaire du "moi émotionnel", sacrifice rituel qui n'est pas un accomplissement mais un point de départ, certes effrayant, celui du "moi éternel" vers la modernité.

Si à certaines époques le sol a pu sembler se dérober sous les pieds des créateurs, pour les artistes d'aujourd'hui en revanche, habitués à danser sur l'instabilité du monde, l'imminence de la catastrophe relève aussi bien de l'ordre que du chaos. Voilà ce qui rend si troublant le rapprochement des œuvres de Frédéric Clavère et de Michel Néron. Si, dans sa quête, ce dernier atteint, selon Avida Ripolin, "des zones d'énigme où l'être refuse d'être soumis", c'est encore une forme d'insoumission, de rejet du milieu en faveur des extrêmes, qui conduit son voisin d'exposition au CIAC vers des territoires inconnus, au-delà même des limites de l'amour.

Frédéric Brandi



Michel Néron
(Né à Colombes en 1931)

Sans titre - 1976 - Huile sur toile - 115 x 146 cm chacun
Collection CIAC - Ville de Carros - Donation Alexandre de la Salle



Frédéric Clavère
(Né à Toulouse en 1962)

Les limites de l'amour - 1998 - Huile sur toile - 200 x 200 cm
Photographie Jean-Christophe Lett



Thomas Papadopérakis

Jean-Luc Verna



Thomas Papadopérakis
(Spila, Grèce, 1943 - Nice, 2002)

Portraits d'André Verdet - 1997 - Mine sur papier (2 dessins dans 1 cadre) - 45 x 64 cm
Collection CIAC - Ville de Carros - Donation André Verdet

Jean-Luc Verna
(Né à Nice en 1966)

69 - Transfert sur papier réhaussé de crayons et de fards, cadre bois - 36,5 x 41,5 cm
Courtesy Air de Paris, Paris

"L'un et l'autre..."

Thomas Papadopérakis a représenté André Verdet, artiste, poète et critique d'art, pourfendeur, de toute une histoire artistique qui a fait la richesse de la côte d'azur : deux portraits au crayon, deux attitudes, deux temps du visage, comme s'il tentait d'apparaître, de se révéler, de s'extraire de la feuille, pour être là, parmi nous. Le dessin est flou, évanescent pris dans un halo mais jouissant d'une transparence qui laisse percevoir les hésitations expressives de ce moment de la représentation. L'image a toujours quelque chose d'intouchable surtout quand elle ne souffre de peu d'artifice. L'artiste, Jean-Luc Verna, à côté de Verdet, est lui aussi, niçois. S'il existe une parenté, c'est vraisemblablement dans cette nécessaire volonté d'occuper des territoires divers, d'être un artiste polymorphe. A la fois dessinateur, photographe, interprète, marqué par la musique disco et la culture rock, travaillant avec chorégraphes et musiciens, il est de ceux, pour qui,

être artiste est un tout, à la manière d'un corps social, intellectuel et artistique, en porosité, en résonance, sensible et formelle aux expressions du moment. Néanmoins, il investit une certaine tradition et savoir-faire du dessin "classique", qu'il déplace au travers de narrations où mythes, fées, stars, chimères forment un univers déroutant, scabreux et charnel. Le dessin est l'aveu du corps, de sa présence comme ici. Ils sont deux corps nus, non seulement enlacés mais emprisonnés, prisonniers l'un de l'autre, l'un avec l'autre, l'un pour l'autre. Ils forment un tout. Chacun des visages est enfoui dans le corps de l'autre, dans sa partie la plus intime, ne laissant place à aucune respiration visible. Les corps se sont figés à la manière de cette branche sèche prise dans les pieds de l'un tandis que l'autre détient une étoile à terre. Le sol et le ciel ont été inversés.

Estelle Pagès



L'enfant est une cible
comme les autres

Depuis que je connais le travail de Fabien Verschaere, une chose m’amuse énormément : je pense à lui à chaque fois que j’entre dans un McDonald. Ce célèbre fast-food représentait plus jeune un royaume fantastique, une sorte de parc d’attractions, et la boîte du Happy Meal, qui renfermée un sandwich et un jouet, était un véritable cadeau. J’étais en effet l’un de ces enfants croquant dans son hamburger comme dans un gâteau au chocolat, ou alignant sur son étagère les sourires de Ronald, le clown bienveillant. À cette même époque, des spots publicitaires racontaient les aventures du clown et ses amis : Hamburglar, Birdie, Grimace, et une bande de petites boules de poils jouaient ensemble dans un monde prodigieux où les frites poussaient comme les blés. Il m’arrive encore d’aller au McDonald, mais un sentiment de culpabilité s’est installé depuis. Je pense désormais à la puissance économique de l’enseigne, à l’employé non syndiqué qui balaie devant la porte des toilettes et au Happy Meal, devenu un grotesque outil de propagande marchande. Ronald et ses amis ont à présent disparu des campagnes publicitaires, remplacés par des slogans vantant la flexibilité de l’emploi ou la traçabilité des steaks hachés. En quelques années, le clown s’est changé en un vampire sanguinaire, aux lunettes fumées et au sourire cynique.

Face aux œuvres de Fabien Verschaere, nous pouvons ressentir cette même désillusion du monde de l’enfance. Au premier abord, son univers est teinté d’onirisme et d’une certaine innocence juvénile. Mais dès que l’on pénètre ses figures, la situation se crispe. On découvre que ses couleurs sont en réalité savamment dosées selon la recette d’un confiseur industriel, et à peine y a-t-on goûté que des monstres accourent et nous entraînent dans un carnaval démoniaque. Fabien Verschaere convoite nos âmes les plus candides, qu’il dévorera sans doute comme la sorcière dans Hans et Gretel. Picasso, autre "artiste-monstre", est évidemment présent à ses côtés. Porté par son mythe, on imagine aisément l’artiste traçant ses formes avec autant de fureur expressive que de maîtrise technique. Dans le masque présenté ici, il invoque la force et la liberté de la rêverie nocturne. Mais un soupçon de mélancolie nous suspend à une douleur lointaine, comme s’il ne reconnaissait plus en lui cet "enfant crépusculaire". Ainsi, quand le premier revêt un costume d’Arlequin, le second se farde ici de l’angélisme d’un Pierrot. Et c’est sans doute pourquoi les enfants préfèrent Fabien Verschaere.

Philippe Manzone



Pablo Picasso
(Malaga, Espagne, 1881 - Mougins, 1973)
André Villers
(Né à Beaucourt en 1930)

Sans titre (avant "Diurnes") - 1958
Découpage - montage original réhaussé d'un dessin sur photo - 40 x 30 cm
Collection CIAC - Ville de Carras - Donation André Verdet



Fabien Verschaere
(Né à Vincennes en 1975)

Bi self - 2004 (n°733) - Aquarelle couleur - 65 x 50 cm
Pape - 2004 (n°720) - Aquarelle couleur - 65 x 50 cm
Princess in me - 2004 (n°700) - Aquarelle couleur - 65 x 50 cm
Elephant angel in the death - 2003 (n°19) - Aquarelle couleur - 65 x 50 cm
Galerie Michel Rein, Paris



Pablo Picasso & André Villers

Jean-Robert Cuttaïa

"Il faut regarder toute la vie avec des yeux d'enfants"⁽¹⁾, nous disait Henri Matisse. Quand on se penche sur la complicité presque fusionnelle entre les deux artistes Pablo Picasso et André Villers, on ne peut s'empêcher de songer à cette jolie phrase. C'est en mars 1953 que le jeune Villers rencontre Pablo Picasso, artiste déjà confirmé, à l'aube de ses 70 ans. Très vite, le jeu et l'humour s'installent entre les deux amis. Picasso semble avoir trouvé en Villers un alter ego.

Jean-Robert Cuttaïa, lui, s'est créé son double : une petite poupée de trente centimètres qui lui ressemble étrangement et que l'artiste s'amuse à manipuler, à déplacer dans des univers réels ou fictifs. Dans l'esprit du spectateur, se crée une certaine confusion, un trouble certain. Entre réalité et fiction, le monde de Jean-Robert Cuttaïa est un monde merveilleux et poétique dans lequel la part d'enfant qui sommeille en chacun de nous se réveille. Avec la série des "Paysages à l'endroit", la poupée de Cuttaïa devient l'ombre du héros derrière lequel elle semble se cacher. On s'amuse à y reconnaître un dompteur, King-Kong ou Tarzan dans des univers tout droit sortis de notre enfance.

Découpage, collage, assemblage. Quand création rime avec récréation, c'est tout un monde qui s'offre à nous. Les petits personnages de Picasso semblent s'être appropriés avec joie et bonne humeur la photographie de Villers qui ne devient plus qu'un décor. Il n'y a qu'à noter la façon dont leurs membres et leur corps épousent les formes du châssis.

Sensibilité et gaieté des deux personnages noir et blanc s'harmonisent avec joie à la rationalité des nombres. La poupée de Jean-Robert Cuttaïa investit aussi avec poésie les décors découpés : le cirque, la ville et la jungle. Le bleu et le blanc dominent comme dans un rêve nébuleux. Avec toute son innocence et sa vulnérabilité, la petite poupée prend place dans un décor parfois menaçant où les lions bondissent, où les avions survolent et où les serpents rôdent.

Alors que les personnages de Picasso semblent inviter le spectateur à la danse et à la fête, la poupée de Cuttaïa ne nous regarde pas. Pire, elle nous tourne le dos. Envers et endroit, endroit et envers. Chez Picasso et Villers, la toile est contre le mur. Chez Cuttaïa, le spectateur est face à l'envers du décor, le personnage nous boude et devient l'ombre de la silhouette. La poupée se dérobe tout en se présentant à nous, inévitablement.

Entre réalité et fiction, jeu et simulacre, envers et endroit, ces deux œuvres mettent en scène un monde gai, créatif et ludique semblant nous rappeler qu'après tout, comme le disait l'écrivain et peintre français, Max Jacob : "L'art est un jeu. Tant pis pour celui qui s'en fait un devoir"⁽²⁾.

Charlotte Foucher

1 Henri Matisse, Ecrits et propos sur l'art, Paris, Hermann, coll. Savoirs, 2000. Cette citation est extraite des propos recueillis par Régine Pernoud dans Le Courrier de l'Unesco en octobre 1953.

2 Max Jacob, Conseils à un jeune poète, Paris, Gallimard, 1945



Pablo Picasso
(Malaga, Espagne, 1881 - Mougins, 1973)
André Villers
(Né à Beaucourt en 1930)

Sans titre (avant "Diurnes") - 1958 - Découpage - montage original sur photo - 39 x 28 cm
Collection CIAC - Ville de Carros - Donation André Verdet



Jean-Robert Cuttaïa
(Né à Moulins en 1964)

Paysage à l'endroit - 2000 - 3 tirages, photographie couleur, sur aluminium - 120 X 120 cm
© Jean-Robert Cuttaïa



Henri Rousseau (dit Le Douanier)

Ida Tursic & Wilfried Mille

Déjà réputés pour l'accord qu'ils ont su construire entre leur pratique violente et sensuelle de la peinture et les sujets joyeusement pornographiques qu'ils y mettent généralement en scène, Ida Tursic et Wilfried Mille montrent à l'occasion de l'exposition de leur aquarelle Mariage à Las Vegas, accrochée "en duo" avec une huile du Douanier Rousseau, Sans titre, 1905, que leur talent ne saurait se résumer à la seule valeur provocatrice des sujets qu'ils traitent le plus souvent ou, du moins, que la provocation est plus large ou plus subtile que l'effet pornographique pourrait le laisser d'abord supposer.

De même en effet qu'il serait sans doute un peu rapide de vouloir réduire la production du Douanier Rousseau à la seule manifestation d'une imagination naïve, et le portrait du couple présenté ici en témoignerait s'il en était besoin, de même le travail d'Ida Tursic et Wilfried Mille déborde-t-il, et de beaucoup, la seule énonciation de leurs sujets, comme le met en évidence la confrontation proposée des deux tableaux. Dans les deux cas, il s'agit de la représentation d'un couple ; mais, au-delà des nombreuses différences qui se font jour dans leur traitement proprement pictural, les deux

Mariage à Las Vegas,
divorce de deux peintures

images relèvent de deux modalités presque opposables de la représentation : alors que le Douanier Rousseau éternise le couple qu'il peint dans une attitude intemporelle, qui est d'ailleurs propre à la tradition du portrait, Ida Tursic et Wilfried Mille engagent un protocole de l'image qui serait plutôt celui de l'instantané photographique, ainsi qu'ils le font, de façon plus générale dans l'ensemble de leur production, attentifs qu'ils sont à cette temporalité très particulière du plaisir, que soient recherchés les signes du moment précis où il se produit, ceux des tensions impatientes qui le précèdent ou la lente dilatation du temps qui le suit. C'est cette méthode qui donne à leurs peintures une réelle dimension critique, contemporaine en cela qu'elle échappe aux codes du symbolique, et qui met en question tout aussi bien le statut de nos comportements que celui de nos sociétés. La présence d'Elvis, de trois quarts dos, dans Mariage à Las Vegas, l'attention portée par le marié au passage de l'anneau au doigt de sa femme, la complicité du regard que celle-ci porte à la star renforcent encore les dimensions critiques du tableau.

Jean-Philippe Vienne



Henri Rousseau (dit Le Douanier)
(Laval, 1844 - Paris 1910)

Sans titre - v.1905 - Huile sur bois - 23 x 32 cm
Collection CIAC - Ville de Carros - Donation André Verdet



Ida Tursic (Né à Belgrade en 1974)
Wilfried Mille (Né à Boulogne sur mer en 1974)

Mariage à Las Vegas - 2003 - Aquarelle sur papier - 24 x 34 cm
Collection Jean-Pierre Courmut - Crédit Photo : Galerie Pietro Sparta

Associant l'œuvre récente de deux artistes niçois, ce duo présente deux peintures affichant un ensemble de caractéristiques formelles communes. Claude Troin comme Gregory Forstner recourent à une technique équivalente d'huile sur toile, affectionnent tous deux les grands formats, favorisent un cadrage serré du sujet et déclinent leurs œuvres dans des camaïeux de bleus et de gris. Plus encore, leurs deux toiles affirment avec force la présence de la touche, qui chez Gregory Forstner se rappelle à nous jusque dans les coulures de l'huile.

Mais ce qui apparente sans doute avec le plus de conviction ces deux œuvres, c'est leur commune oscillation entre abstraction et figuration.

La peinture de Claude Troin, intitulée Autre chose bleue et datée de 1998, procède d'un agrégat de formes, où la touche prend le pas sur la "chose", si bien que le regard cherche en vain à identifier dans ce réseau serré de traces le mystérieux objet - que d'aucuns assimilent à un sac à dos, révélé par une poche, un bouton ou des bretelles. Nature morte revisitée, l'œuvre rallie aussi bien le genre du portrait pour peu que l'on ne reconnaisse plus un sac mais une tête, monumentale, difforme, solidement plantée sur des épaules carrées, et dotée de deux petites oreilles ou cornes.

Au contraire de Claude Troin qui assigne, par son titre, un rôle essentiel à la couleur, renouant avec

une certaine tradition abstraite, Gregory Forstner confie, en langue allemande, ce sujet de 2005 : Lachender Narr Zeigt auf sein Narrenzepter II (Le fou montre sa marotte en riant II). Inscrite sans ambiguïté dans le genre du portrait, cette peinture ne se résigne pas complètement à choisir entre figuration et abstraction et opte pour une conciliation réfléchie des deux modèles historiques. C'est dans le traitement du paysage que s'opère le partage : tandis que l'épaule gauche du bouffon se détache devant un vallon verdoyant surplombant une étendue d'eau, son épaule droite se découpe sur fond de larges aplats bleus où domine la nervosité du geste. La même duplicité transparaît dans le rendu liquide de la manche droite du vêtement du modèle où la forme se dilue dans la couleur.

Quant au personnage, modèle de prédilection de l'artiste depuis 2003, il conserve ici jalousement sa marotte, qui figure son double inversé.

Partageant une certaine étrangeté, les deux œuvres semblent sous-tendues par le même effort de dépassement des catégories et des genres esthétiques traditionnels et militent toutes deux en faveur d'un refus de l'illusionnisme. Tirer la langue, ainsi que le fait la marotte du fou de Gregory Forstner, n'est-ce pas justement défier ces conventions et ces codes ?

Camille Debrabant



Claude Troin
(Né à Annot en 1938)

Autre chose bleue - 1998 - Huile sur toile - 130 x 97 cm
Collection CIAC - Ville de Carros - Don de l'artiste



Gregory Forstner
(Né à Douala, Cameroun, en 1975)

Lachender Narr Zeigt auf sein Narrenzepter II - 2005 - Huile sur toile - 240 x 190 cm
Collection F. Fauchon, Nice - Courtesy Galerie J. Wolff - photographie: François Doury

Au delà de la correspondance formelle - palette et trame, le travail de Raoul Ubac et celui de Mathieu Weiler se rencontrent ailleurs : dans l'étrange passage de l'imaginaire au réel, de l'abstrait au figuratif. Les deux artistes organisent chacun selon un rapport inversé cette circulation qui très tôt marque la pratique, notamment photographique d'Ubac.

Raoul Ubac est, en effet, proche dans les années 30 du mouvement surréaliste. A cette période, il centre son travail sur la photographie, qu'il utilise en procédant par la solarisation, la surimpression, l'association de négatifs à un détournement du motif. Revenu à la peinture et à la sculpture, l'artiste réinvente un vocabulaire abstrait et poétique dont témoigne cette œuvre. Le dessin de Raoul Ubac, étude pour une mosaïque conservée dans les collections du CIAC, s'articule autour de larges tracés sombres. Derrière ces lignes abstraites se dessine pourtant un paysage imaginaire, hypothétique tracé de chemins vus d'en

haut, que la proximité des tableaux de Mathieu Weiler matérialise peut-être plus encore. Le motif rappellerait alors celui des Labours et des Sillons chers à l'artiste.

Dans les tableaux de Mathieu Weiler liés à la série des paysages urbains, la terre a cédé la place aux autoroutes et autres équipements urbains. Ces derniers se donnent à voir a priori sans détour dans une image presque photographique. Et pourtant, l'illusion ne doit pas tromper le spectateur, il s'agit là d'une fiction, pure construction de l'artiste qui complexifie l'espace et stoppe le mouvement. Faux semblant. Progressivement, comme le réseau chez Ubac se faisait chemin, le réel ici, s'évapore pour laisser jouer grilles, couleurs, rythmes, rapports et s'affirmer pleinement... la peinture.

Anne Bouvier



Raoul Ubac
(Malmédy, 1910 - Dieudonné, 1985)

Sans titre (étude pour une mosaïque)
Papier marouflé - 38 x 79 cm
Collection CIAC - Ville de Carros - Donation André Verdet



Mathieu Weiler
(Né à Grenoble en 1976)

Pont d'autoroute - 2002 - Huile sur toile - 150 x 100 cm
ZAC - toboggan 1 et toboggan 2 (détails) - 2006 - Huiles sur bois - 40 x 25 cm



Parallèlement aux Cosmogonies qui en représentent le versant lyrique, André Verdet entreprit vers 1975 la série des Tableaux-Théorèmes, dont fait partie la sérigraphie sur toile E=MC2. Le peintre-poète, après avoir inscrit la célèbre formule, fait subir à ses termes toute une série de permutations, totalement irrecevables sur le plan scientifique, puisqu'elles en détruisent irrémédiablement le sens.

Comme le montre la reproduction, l'axe vertical de symétrie du tableau exerce son pouvoir de réflexion sur l'ensemble des quatre premières lignes. Mais, dès la cinquième ligne, l'image échappe à cette organisation symétrique. C'est cette légère distorsion (analogue au clinamen, à la déclinaison minime qui chez Lucrèce permet la liberté des êtres animés, cette "faculté arrachée au destin") qui introduit à la partie poétique de l'œuvre, elle aussi construite sur une fausse symétrie : être possible dans le domaine des probables n'a pas le même degré de certitude qu'être probable dans le domaine des possibles.

Tout semble imposer dans le halo final, semblable au disque d'accrétion de l'un de ces trous noirs qui fascinaient Verdet. Mais, à "L'Anti" qui "Se dresse à la fois / Contre le Oui / Et contre le Non" (Le ciel et son fantôme), le poète oppose, au-delà des pôles contradictoires symbolisés par le Oui et le Non, l'intuition d'un Intelligible, sorte d'absolu que l'homme, pensée incarnée du cosmos, relie au monde de la Nature, et à un Univers "Stationnaire dans sa mouvance / Sa mutation / Ou sa métamorphose / Son renouvellement / Dans son flux / Et son reflux" (Le ciel et son fantôme).

Pour dialoguer, ainsi qu'il l'a choisi, avec le Tableau-Théorème d'André Verdet, Marc-Olivier Vignon

présente le projet de sculpture monumentale Conscience 1, qui est le fruit de ses réflexions sur la théorie de Galois, basée sur l'étude de la substitution des racines des polynômes. "Il s'agissait, écrivait Galois, de voir a priori, dans une relation entre des quantités ou fonctions transcendantes, quels échanges on pouvait faire, quelles quantités on pouvait substituer aux quantités données, sans que la relation put cesser d'avoir lieu."

Marc-Olivier Vignon transpose par analogie les conclusions de Galois dans le domaine des arts plastiques. Partant de pavements, objets bidimensionnels construits à partir des permutations des éléments carrés qui les constituent, il développe en trois dimensions les résultats acquis. Le noyau minimal réalisé au départ de chacun de ses assemblages détermine la forme ultérieure de l'œuvre, qui est susceptible d'une extension indéfinie, par changements successifs des positions de ses constituants. La sculpture obtenue dessine dans l'espace une géométrie dynamique, ajourée, animée et consciente, au sens où les lois de la nature semblent y prendre conscience d'elles-mêmes.

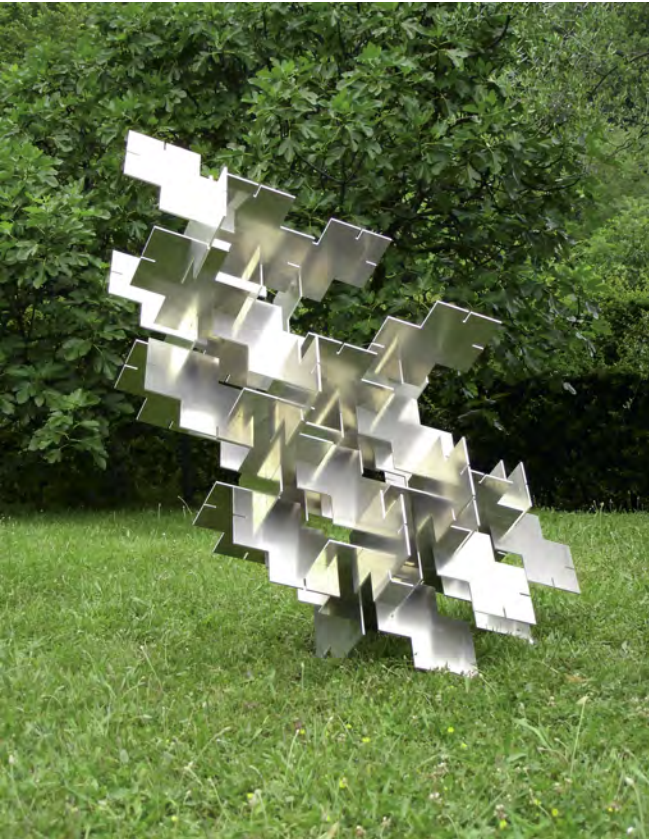
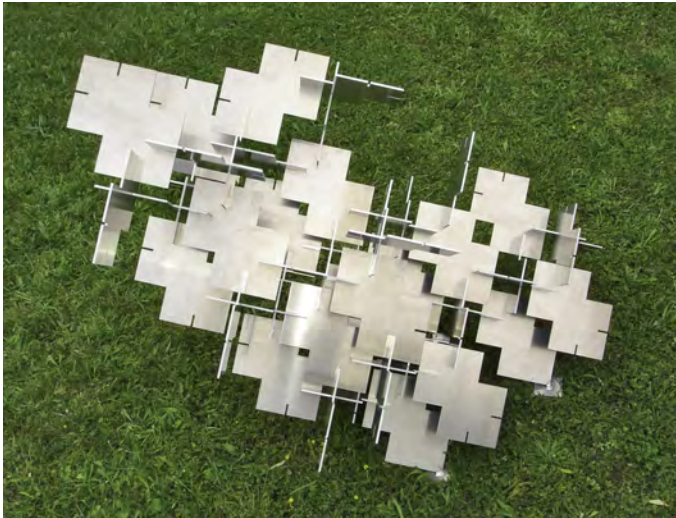
Les deux œuvres en apparence si différentes d'André Verdet et de Marc-Olivier Vignon s'avèrent donc entretenir des relations profondes, entre elles comme avec les pensées scientifiques d'Einstein et de Galois, et répondre pleinement aux exigences de celui-ci, qui assignait "la beauté", et même "l'élégance" - en somme l'esthétique - pour but aux "efforts des géomètres les plus avancés".

Jacques Simonelli



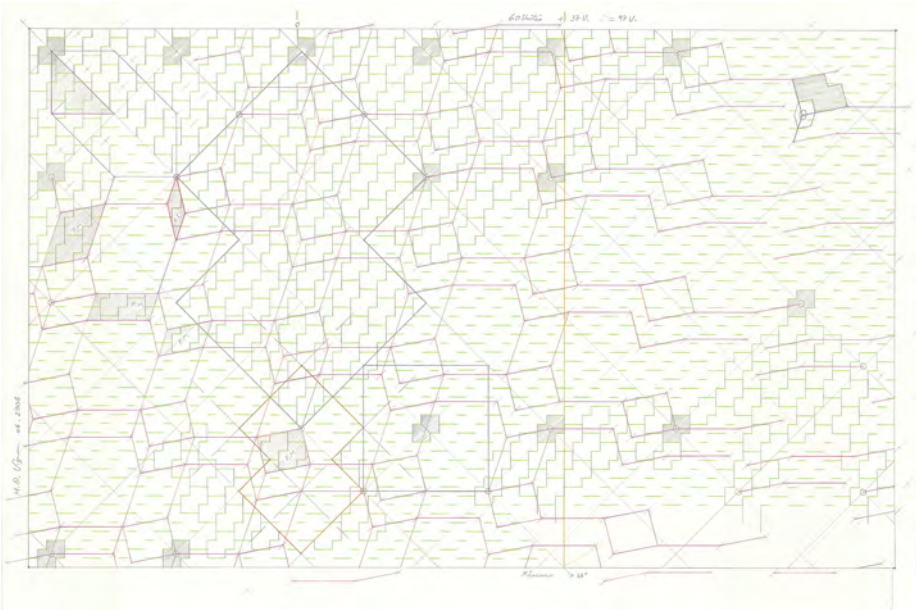
André Verdet
(Nice, 1913 - Saint Paul, 2004)

E=MC2 - 1993 - Graphie sur toile - 70 x 70 cm
Collection CIAC - Ville de Carros



Marc-Olivier Vignon
(Né à Cannes en 1971)

Conscience 1 - Aluminium - 200 x 150 cm
Pavement 1 position 1 Système unitaire minimum
H2 2 2 1 - V4 3 - crayons - 2006



Nos amours de vacances

Une manifestation de la communauté de communes les Coteaux d'Azur

Que soient ici remerciées toutes les personnes grâce à qui cette exposition a pu avoir lieu et cet ouvrage se réaliser, et tout particulièrement :

Emile Tornatore, Maire de Le Broc, Président de la CCCA
Antoine Damiani, Maire de Carros, conseiller régional de Provence-Alpes-Côte d'Azur
Marius Papi, Maire de Gattières, conseiller général des Alpes-Maritimes
Christine Charles, adjointe à la culture de la ville de Carros

Emmanuel Régent et Marc-Olivier Vignon, commissariat de l'exposition
Frédéric Altmann, Directeur du CIAC
Frédéric Brandi, coordination générale du projet
L'équipe du CIAC, le service culturel de la CCCA et les services de la ville de Carros

Gilbert Baud, Jean-Louis Charpentier et l'association stArt (Nice), conception et mise en forme de l'ouvrage

Les auteurs, qui ont fourni des contributions inédites pour cette publication, les artistes et les collectionneurs qui ont prêté les œuvres, ainsi que les galeries Pietro Sparta (Chagny), Dukan & Hourdequin (Marseille), Sintitulo (Mougins), Air de Paris, Michel Rein, Schirman & de Beaucé, Jocelyn Wolff (Paris)

