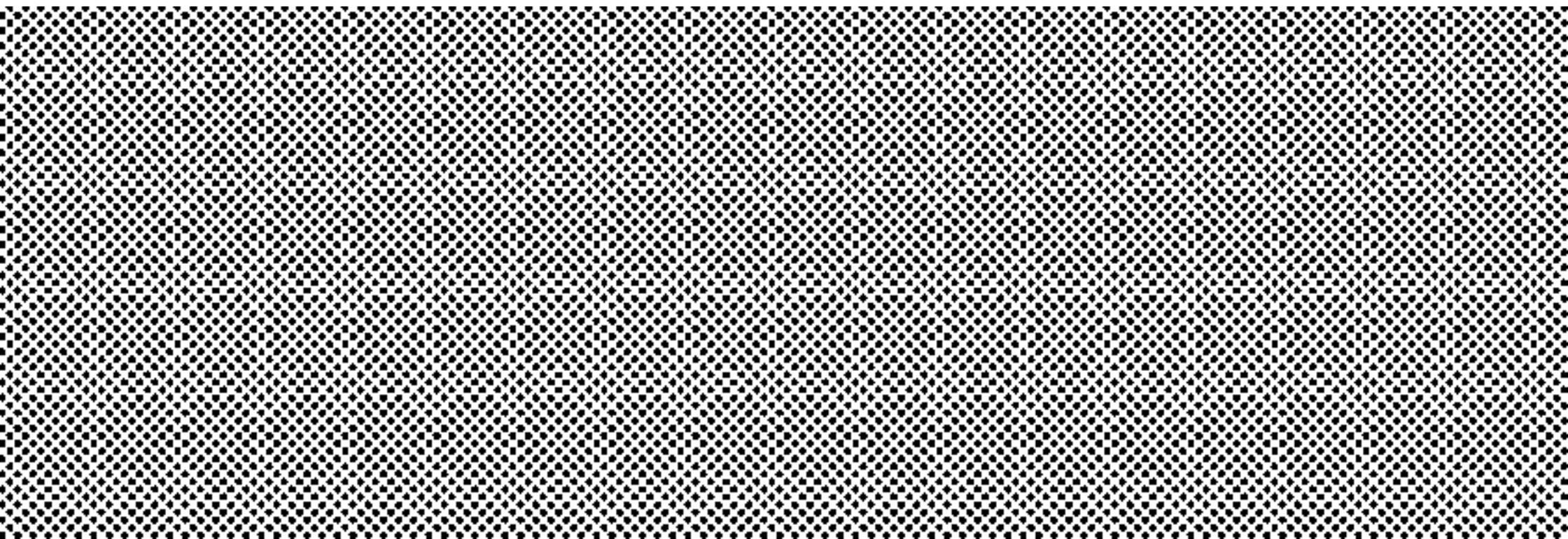


Alumni → 2015

ESBA-NÎMES



Lisa Ambros-Canas	DNSEP <i>Art</i>	p.03
Shoko Atsuchi	DNSEP <i>Art</i>	p.06
Lola Breard	DNSEP <i>Art</i>	p.09
Benjamin Coste	DNSEP <i>Art</i>	p.12
Yushan Dai	DNSEP <i>Art</i>	p.15
Elsa Delage	DNSEP <i>Art</i>	p.18
Esther Edouard	DNSEP <i>Art</i>	p.21
Nastasia Fontenay-Stipa	DNSEP <i>Art</i>	p.24
Maël Gagnieux	DNSEP <i>Art</i>	p.27
Emmanuelle Garcia-Sabatier	DNSEP <i>Art</i>	p.30
Xu Liu	DNSEP <i>Art</i>	p.33
Amandine Marque	DNSEP <i>Art</i>	p.36
Lia Marchetti	DNSEP <i>Art</i>	p.39
Ji Young Reu	DNSEP <i>Art</i>	p.42

Lisa Ambros-Canas

DNSEP

Art



Pour une part de son travail, Lisa Ambros-Canas semble tirer parti d'une démarche qui se fonde sur l'observation et la constatation de situations proches et lointaines toutes issues d'expériences construites au gré d'explorations urbaines et sociales menées notamment à l'occasion de déplacements géographiques. Ce faisant, sans emprunter de détours conceptuels, cette pratique se concentre sur une approche souvent frontale et objective de ses sujets, à travers la production de documents photographiques ou éditoriaux livrant les images ainsi réalisées dans le dénuement des informations qu'elles constituent. A l'égard de cet intérêt porté au réel, un séjour au Japon effectué en 2013 est venu augmenter les possibilités d'extraction de particularités locales propres à un milieu, et même de comparaison en contrepoint de la culture occidentale d'origine avec laquelle Lisa Ambros-Canas est allée regarder une part de la société japonaise. La série de photographies, *Tokyo vide*, souligne ainsi la surprise et le caractère d'étrangeté, et partant, l'effet de solitude imposé, que fut de découvrir et de parcourir, au gré d'un exercice de déambulation quotidienne, des espaces publics et commerciaux désertés au cœur d'une mégalopole fantasmée pour son hyperactivité et la présence d'une population massive. Mais de cette imagerie populaire de carte postale qui peut construire les idées reçues et nous parvenir jusqu'à saturation de l'espace visuel, dont l'accessibilité est accrue par les moyens de connaissance numérique et virtuelle de ces territoires éloignés, il est possible d'en faire autrement l'expérience : les deux éditions *Tokyo I* et *Tokyo II* en témoignent par la compilation d'images similaires de vues de la ville caractéristiques de son tissu urbain, qui contribuent à former une vision touristique de cette destination. Devant ces sujets de ville dont les cadrages et les points de vues paraissent identiques de l'un à l'autre des deux volumes, le regardeur s'interroge inévitablement s'agit-il des mêmes photos

et si oui, pourquoi redoubler la documentation ? Si la réponse n'est pas livrée *in extenso*, l'on comprend, par le doute suggéré, l'intérêt de la répétition qui a pour effet l'intérêt de la distinction : si les premières images sont celles qui ont été prises à partir des endroits visités par Lisa Ambros-Canas, les secondes sont des captures de photographies trouvées sur Internet après ce voyage. Ce rapport de correspondance est éloquent à double titre : ce que le regard du touriste perçoit d'intéressant dans un territoire inconnu, apparaissant à ses yeux comme l'émergence d'une expérience inédite, est aussi ce par quoi le regard d'autrui est déjà informé à distance par les technologies de l'information ; inversement l'on peut également penser que ces situations de découverte qui convoquent l'attention d'un regard neuf ont été particulièrement organisées, ne permettant pas de sortir si facilement des sentiers battus touristiques, et de telle sorte paysagés d'une certaine manière afin de participer par ailleurs d'une image de la ville pouvant contribuer à structurer l'identité urbaine par les moyens d'une communication par la suite mondialisée sous l'effet d'une diffusion virale de ces souvenirs d'un ailleurs percutant. Aussi, ce qui fait le caractère spécifiquement positif du dépaysement vient ici s'annuler par la voie d'un paysage globalisé avant et après qu'il ait été intimement découvert. De cette perception à l'égard d'une culture dont on découvre que certains de ses aspects culturels résultent d'un processus d'acculturation à distance, et plus précisément de transfert de stéréotypes, le diaporama *Mannequins* en révèle un symptôme supplémentaire dans le registre particulier de la mode féminine : en projetant dans un ordre aléatoire une vingtaine de photographies de visages de mannequins de boutique d'habillement rencontrés à Tokyo et à Nîmes sans que soit possible, une nouvelle fois, de distinguer l'origine des images, Lisa Ambros-Canas soulève ici un mécanisme de reproduction

et d'emprunts de codes qui se confondent dans des visages de démonstration. Modelés par l'adoption par la culture japonaise des critères occidentaux de beauté, ils témoignent d'une conséquence logique qui est celle du reniement de traits particuliers au profit de la standardisation des apparences, tout du moins s'agissant de ces objets anthropomorphiques qui peuvent véhiculer ce que la chair, qui ne peut pas toujours tout tolérer, peut au moins arborer. Au total, en se plaçant ainsi à bonne distance des problématiques approchées dont elles procèdent néanmoins par une relation de proximité, ces images qui résistent souvent à la compréhension par l'apparente simplicité des sujets livrés, apparaissent *in fine* comme les témoins d'une signification qui tend à la compréhension d'un monde contemporain où les échanges internationaux contribuent à modeler la perception de ce qui est étranger par de discrets et cependant persistants contrastes de culture.

(M.R.)

Lisa Ambros-Canas

*lisa.ambca@gmail.com
www.lisaambca.wix.com/artiste*



Lisa Ambros-Canas

lisa.ambca@gmail.com
www.lisaambca.wix.com/artiste



Shoko Atsuchi

Quand les lieux ont leurs histoires vraies, ils ont aussi celles qu'on leur invente. Et quand les histoires ont leurs lieux réels, il y a aussi ceux qui peuvent se superposer aux premiers. Entre ces deux segments, entre le réel et l'imaginaire, il y a ce que les lieux possèdent comme qualité latente de narration.

Ce faisant, Shoko Atsuchi, dans son travail photo et vidéo, est attentive à prélever et à construire des espaces en images, fixes ou en mouvement, à l'égard desquelles s'instaure la possibilité d'une fiction, nue ou ajoutée. Les séries de photographies *Urban spaces* (2013) et *Danchi* (2013) réalisées respectivement en France et au Japon, pays où elle vit pour l'un, pays dont elle est originaire pour l'autre, révèlent de manière objective cette perception en miroir d'espaces constitués et hétérogènes, ressentis d'une part pour leur disponibilité horizontale, d'autre part pour leur saturation verticale. Dans les deux cas cependant, le regard se pose sur eux pour le caractère d'étrangeté qui s'en dégage selon la perception de l'artiste, provoqué tantôt par une totale absence humaine, tantôt par une certaine discrétion urbaine.

Si l'attention se concentre sur des lignes simples et sur des signes minimums qui cohabitent à la faveur d'un rapport de balancement entre activité et silence, entre plein et vide, ces situations sont encore davantage dominées par le sentiment du passé et du futur bien plus que du présent. Et dans les courts métrages que réalise Shoko Atsuchi, ce rapport à la frontalité des éléments spatiaux cède précisément le pas à la mise en mouvement de l'imaginaire par l'intermédiaire d'éléments complémentaires de l'ordre de l'action et de l'intrigue, qui agissent comme autant de points de départ ou de jalons d'un schéma narratif qui se construit moins de façon linéaire que par superposition et condensation visuelle et verbale d'indices spatio-temporels d'où surgissent individus et péripéties, rapportés, *in absentia*. La ville, l'architecture,

les espaces construits ou naturels, habités, utilitaires ou abandonnés, y sont alors sollicités comme représentations ou réalités, comme fonds d'écran à une histoire supplémentaire qui n'est jamais tout à fait celle du lieu concerné ou montré, toujours envisagé dans un degré de perception par lequel ce qui paraît ordinaire induit une réalité autre, déplacée. Le pouvoir de la fiction prend en effet le relais pour donner à l'imagination les moyens de composer les éléments manquants au récit, à venir, qui affleure à l'esprit. *Son histoire* (2015) à ce titre résonne d'une manière toute programmatique tant il s'agit d'inscrire une ambiguïté entre le titre et l'identité des protagonistes par la « distance mentale » qu'instaure le récit entre la narratrice, omnisciente mais anonyme, le personnage de l'histoire, totalement invisible et le cadre donné à voir, *a priori* en dehors du sujet. S'il est question en creux de l'histoire d'une rencontre, d'une amitié, d'une perte de relation, d'une disparition — celle de Keiko, l'on saisit aussi qu'il s'agit d'une histoire fondée sur les souvenirs de la narratrice, devenant dès lors une histoire personnelle racontée alors que défilent les images hors propos mais apaisantes d'une île, sans traces de vie. Cette dichotomie entre l'image et le récit ouvre une troisième voie narrative et évacue toute dimension illustrative : ce que l'on voit n'est pas ce que l'on entend mais cela concourt à produire les conditions d'une histoire encore différente, d'une épaisseur interstitielle. Ainsi, *Laudomia* (2014) procède de ce même écart par l'absence supposée de correspondance qu'entretient l'histoire à son décor. Néanmoins, le récit de cette ville dont les habitants disparaissent progressivement suite à une catastrophe, qui s'inspire librement d'un roman d'Italo Calvino, *Les villes invisibles* (1972) et emprunte au genre littéraire de la dystopie dont la littérature d'anticipation est un développement, instaure également un rapport de distanciation entre le contenu de l'énonciation et celui

DNSEP

Art



de la représentation : alors que l'on suit l'histoire de la survie de Mila et Bruce dans un abri souterrain, l'on assiste en même temps à l'écriture et au dépôt de leur propre histoire pour l'avenir, de façon prémonitoire, dans un lieu de conservation d'archives. Ainsi, les lieux qu'empruntent et qu'inventent ces récits sont toujours ceux des hommes dont les identités se précisent ou restent en suspend — comme dans la vidéo *Façade* (2015) où les apparences sont celles de l'errance dans un lieu autant en friche que le personnage se cherche, amenés à y rester et à y revenir au moins symboliquement, par l'empreinte qu'ils y ont laissée physiquement ou qu'ils pourraient encore y laisser plus tard mentalement. En cela, les histoires que compose Shoko Atsuchi usent autant d'effets temporels et topologiques de distorsion du réel et du fictionnel qui ont pour finalité que le passé s'éteint pour les uns et que le futur se réalise pour les autres.

(M.R.)

Shoko Atsuchi

shokoatsuchi@gmail.com
www.shokoatsuchi.com



Shoko Atsuchi

shokoatsuchi@gmail.com
www.shokoatsuchi.com



Lola Breard

Vertical, hiératique, en équilibre, sous tension, toujours en action, jamais au repos, de pied ou tronqué, le corps que convoque Lola Bréard, qu'il soit matière ou sujet, s'affiche tantôt dans le temps réel de la performance, tantôt dans le temps différé de la représentation vidéo, souvent dans l'un et l'autre à la fois. Comme un corps-ontologique qui parle de ce qui le fonde et de ce qu'il poursuit, comme un corps-intrinsèque qui agit par ses qualités et ses ressources propres, somme toute comme un corps-manifeste qui s'exprime pour tous les corps, il est présent partout dans ce travail, tel un monument que l'on porte à bout de pieds et à bout de bras. La vidéo-performance *Prolongement respiratoire* (2015) en témoigne tout en verticalité, par fragments de têtes, de bustes, de bras et de cannes, à la fois supports et prothèses de quatre corps alignés qui, jamais visibles dans leur totalité, s'essaient à l'extension verticale de leurs membres en tension à la recherche d'un équilibre incertain, au risque d'imprimer à l'exercice un rythme irrégulier. S'il est le moyen d'une démonstration aussi prosaïque que symbolique, le corps est surtout l'outil et l'image et souvent même le moyen de l'image qu'il produit de lui-même et des conditions de son existence physique, sociale, publique et intime. Dans la performance *Toujours avec le sourire* (2015), debout, affublé par la rigueur toute classique d'un juste-au-corps et d'un tutu de danseuse, hissé sur la pointe des pieds, le corps tremble, il manque de vaciller, mais coûte que coûte, il tient sa posture du bout de ses ballerines bandées de la douleur qui point. Et le sourire que le corps-visage arbore aux lèvres, rosies d'un rouge d'apparat, de parade et de pacotille que l'on porte les soirs de spectacle, fut-il en carton, pastiche d'une convenance affichée, ne dupe personne et souligne bien au contraire le régime des apparences auquel peut être soumis le corps en société. Au-delà du corps fort, du corps maîtrisé, du corps doué de technicité, cette

action autant coup de pointes que coup de poing car il faut bien les serrer pour endurer l'épreuve, fait l'éloge du corps fragile prompt à se rompre sous le coup de l'épuisement qui guète. Et lorsque les efforts contenus dans le silence poussés jusqu'à l'extrême limite du supportable cèdent le pas à la nature émancipatrice du corps contraint jusque-là par l'autorité coercitive des diktats du paraître, la respiration se comprime, la poitrine se gonfle, le visage se crispe, les chevilles tressaillent, le corps souffre, le corps cri en silence dans une retenue qui oblige l'empathie, et *in fine*, le sourire tombe. Mais loin d'être là une défaite, c'est le signe d'une délivrance, d'une victoire, d'une conquête même de l'être sur les contingences qui l'étouffent, à l'encontre des surfaces de papier glacé qui engloutissent l'imaginaire à l'égard de ce que le corps peut de mieux : se libérer des carcans qui modèlent les standards des représentations, tel ce corps qui imprime à sa chair une déformation par le mouvement vertical qu'il opère (*Sans consistance*, vidéo, 2013), vivre profondément à l'image de l'expression de ce danseur de flamenco dont l'expression concentrée du visage traduit l'incorporation de ce que le corps porte de crispation et d'intensité (*Hap*, vidéo, 2015), mais aussi prendre position, et autant que faire se peut, exprimer une présence et installer une relation. C'est l'autre préoccupation que Lola Bréard a exploré dans des situations horizontales d'éloignement et de proximité, au-delà même des mises-à-distance : entre Dresden et Grenade d'une part, à travers une vidéo-performance réalisée en complicité avec Maël Gagnieux en 2014 où sur fond d'un paysage remarquable de la ville où chacun des deux protagonistes séjourne, l'un et l'autre tire de chaque côté d'une corde tendue pour tenter d'attirer réciproquement son partenaire au-delà de son territoire d'émigration temporaire. Si un lien affectif même virtuel trouve ici à s'exprimer malgré l'absence,

DNSEP

Art



il est des relations en toute présence qui, paradoxalement, même lorsque les individus s'entretiennent côte-à-côte, s'avèrent inopérantes si elles usent de l'absurdité des moyens technologiques de communication qui éloignent parfois d'avantage qu'ils ne rapprochent (*Interférences*, vidéo, 2015). *In fine*, parce qu'elle sait qu'il ne laisse que peu de traces derrière lui, à l'image de la performance vidéo *Huellas* ou chaque pas d'encre déposé souffre la vanité de son effacement à venir et en filigrane de sa disparition, Lola Bréard use d'un corps présent à lui et aux autres, somme toute d'un corps actif, qui même s'il échappe parfois, s'imprime et s'accroche, au demeurant.

(M.R.)

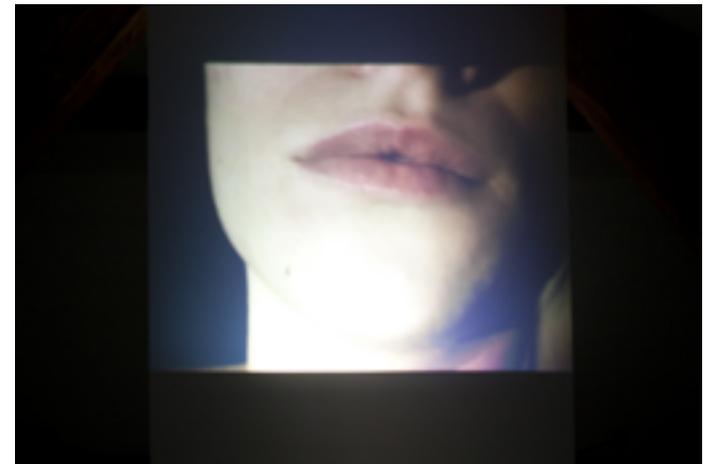
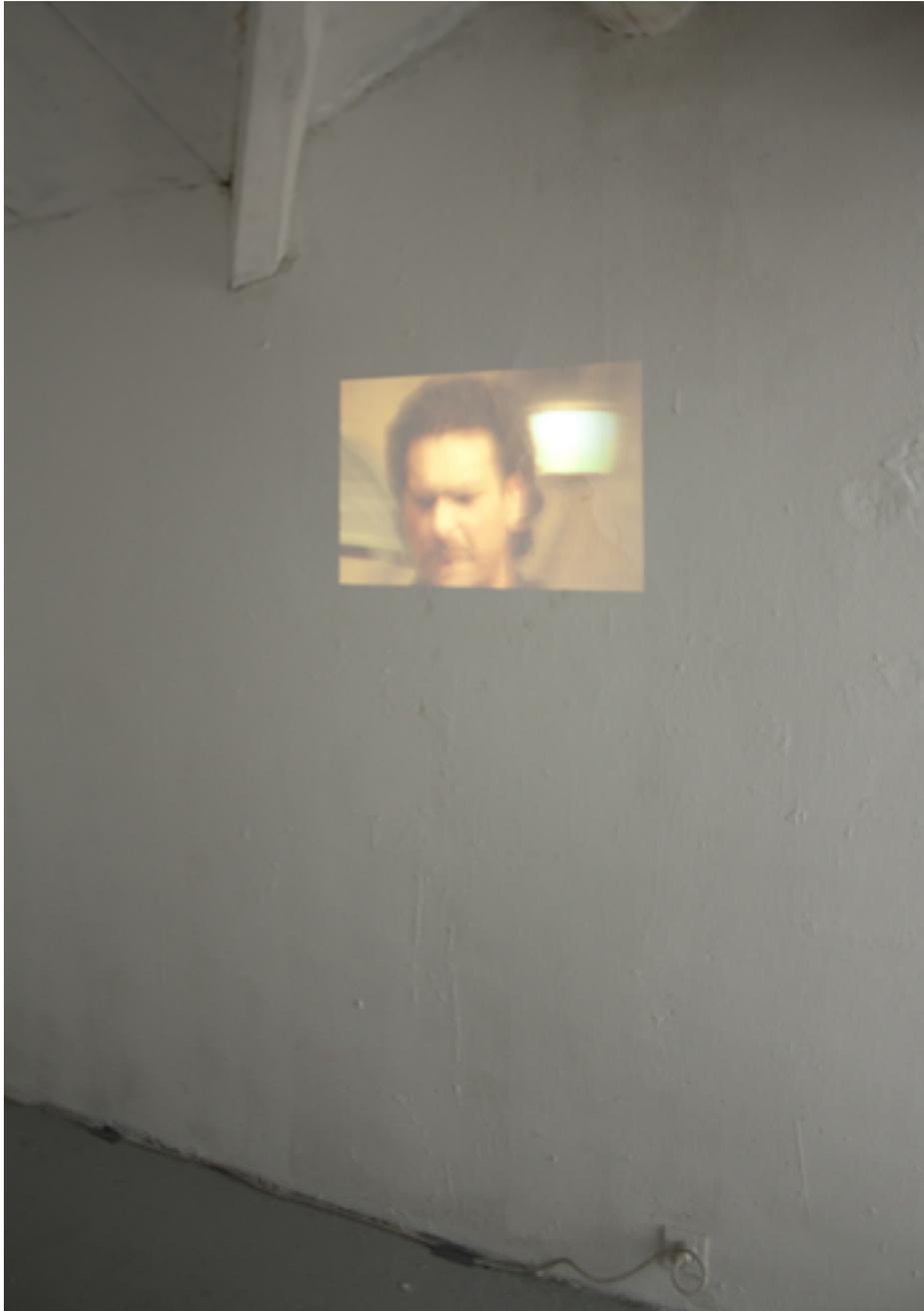
Lola Breard

lola.breard@laposte.net



Lola Breard

lola.breard@laposte.net



Benjamin Coste

Si la pratique de Benjamin Coste devait trouver à se définir par un médium, elle pourrait bien être de l'ordre de la sculpture considérée dans un champ élargi, dans la mesure où elle décrit une multiplicité de sites à travers un langage formel homogène. Mais il faudrait la concevoir initialement dans la perspective de la pensée du philosophe Martin Heidegger en ce sens que le premier matériau employé, l'espace, se définit dans un rapport au corps de l'individu qui projette la forme et qui la reçoit. Et bien davantage qu'un étant-donné, l'espace anodin aux yeux de tous devient aux yeux de l'art, et *a fortiori* dans cette pratique, autant le contour que le contenu de l'acte d'espacer. Ainsi, «l'espace espace» bel et bien d'une manière tautologique, mais une distinction pointée à condition de considérer le fait que, dans d'autres termes, spatialiser revient à essarter, à éclaircir, à dégager. Pour ce faire, Benjamin Coste sollicite des matériaux de construction — étais, tasseaux et planches de bois, parpaings en béton, serres-joints — qui, assemblés, composent des figures hiératiques qui s'installent pour aménager un environnement moins en chantier qu'il n'emprunte à cet univers son vocabulaire et ses outils. A y regarder de plus près, ces éléments éparses d'un gros-oeuvre en instance apparaissent avec le sentiment d'une absurde incertitude concernant leur fonction première ainsi déplacée et détournée. A quoi bon en effet tenter de construire des formes précaires dans des espaces bâtis qui n'ont pas demandé à être modifiés, si ce n'est pour s'immiscer et révéler les rapports de force propres aux espaces architecturaux investis ? Entre sol et plafond et entre deux pans de murs, les sculptures qui résultent de ces mises en tension épousent et adoptent des positions verticales et horizontales qui ne manquent pas de partitionner les lieux en des points de vue inédits par enchevêtrement de lignes métalliques et de fenêtres de fortune obtenues par

la confection de châssis, dont les formats en portrait et en paysage rythment la neutralité de l'environnement par un rappel fait à la conception de l'espace pictural en tant que «veduta» et à travers lesquels s'ouvre précisément l'étendue du décor qui n'en est pas un. Aussi, si ces ouvertures ne montrent rien d'autre que ce qu'elles sont, il faut alors considérer ces sculptures pour leur existence démonstrative propre. Et c'est une autre caractéristique de cette démarche constructive qui finit par interpeller : l'impression de solidité des dispositifs, répétés et déclinés selon différents formats et configurations çà et là, se mêle à celle d'une instabilité qui menace ces «sutures» monumentales de rompre sous le poids de l'enveloppe du bâtiment. Ici, les sculptures prennent certes la mesure des pièces occupées, permettent une projection visuelle dans une succession de plans, mais participent également d'une confrontation physique déléguée au regardeur dont l'acte de voir s'additionne à la déambulation qui lui est proposée. La dimension contextuelle du travail de Benjamin Coste lui permet en effet de faire sculpture par extension du champ de l'art, quand l'oeuvre recouvre une certaine fonctionnalité, non sans que son irruption incongrue ne pose de problème de praticabilité, d'usage et de durée. Il en va ainsi de la passerelle construite de toutes pièces dont l'inclinaison progressive débute le long d'un couloir étroit et se stabilise pour devenir un plateau bordé d'un cordon dans une salle plus vaste. En s'installant de bout en bout d'un interstice pour venir terminer sa course en parallèle d'un long mur blanc devant un grand vide, cette sculpture aux atours fonctionnels produit un parcours dont la courte échappée s'adapte au contexte et ce faisant aux conditions d'une création *in situ*. Mais en invitant tout individu à l'emprunter et à prendre quelque peu de hauteur, en somme à changer encore de point de vue, à gagner de nivellement supplémentaire en regard de l'espace environnant,

DNSEP

Art



cette pièce dont l'amplitude rivalise avec la précarité de sa solennité, informe une dynamique inverse aux précédentes verticales. Ici, à plusieurs dizaines de centimètres du sol, avant qu'un escalier ne permette la descente au beau milieu de rien, l'on peut considérer encore une autre signification du travail du sculpteur : s'il lui revient d'écarter, il lui incombe aussi de mettre de la distance, non plus entre la situation du regardeur et l'oeuvre considérée, mais à partir de celle que l'oeuvre permet d'adopter pour mieux embrasser dans une relation rétinienne les positions futures qu'il reste physiquement à conquérir, partout où le champ est libre.

(M.R.)

Benjamin Coste

benjamin.cost@hotmail.fr



Benjamin Coste

benjamin.cost@hotmail.fr



Yushan Dai

C'est avec un œil pictural que Yushan Dai regarde son environnement, souvent urbain, par la photographie et c'est inversement avec un œil photographique qu'elle compose les peintures issues de ce premier mouvement de regard. Si l'acte de photographe employé de même que l'on croque et cadre le réel par esquisse agit à la façon d'un révélateur de ce qui apparaît comme un élément pittoresque — autrement dit, digne d'être peint ou tout au moins d'être choisi et utilisé sans être représenté pour ce qu'il est strictement, cet acte répond d'abord à un mécanisme de rencontre et de reconnaissance de rapports formels et chromatiques repérés dans la ville et l'espace environnant. Et si par ailleurs cette pratique se met en ordre par allers et retours entre la sollicitation première d'un moyen de captation instantanée et un second geste de traduction par la matière du peintre, étape qui permet un nouveau cadrage, chaque image réalisée et exposée est néanmoins une image construite individuellement dans un processus de tension et d'ambiguïté entre la nature tangible et figurative du sujet observé à la source et la nature indicielle et abstraite du sujet par la suite travaillé. Ce faisant, sans être récalcitrante, l'image *in fine* réalisée possède l'épaisseur d'une trajectoire qui se construit moins par ajout que par soustraction de signes, à partir de situations visuelles elles-mêmes déjà observées pour la nature indicielle de leurs présences visuelles : ici, la façade triangulaire d'une habitation composée d'une grille de lignes diagonales faisant apparaître des carreaux noircis, là une composition de lignes verticales jaunes et blanches séparant des aplats de couleur rouge que l'on imagine issus d'un autre type de façade encore et cependant digne aussi d'un geste pictural. Ailleurs, quand la photo ou la peinture s'emparent d'artefacts ou de situations cadrées dans l'environnement extérieur ou intérieur, tantôt le plan s'élargit, s'agrandit ou se concentre sur le sujet mais il procède surtout

par une figuration minimum, sans aller toutefois jusqu'à une abstraction radicale tant le sujet s'envisage toujours, et s'oublie cependant souvent dans l'absence d'informations de nature contextuelle ou narrative. Seules affleurent des possibilités : là, les traces de projection de rayons de soleil sur le mur d'une chambre à travers les ouvertures horizontales à claire-voie d'un volet faisant de la lumière du jour autant la matière que le sujet d'une image aussi plastique que rétinienne ; tandis qu'ici une étendue bleue comme un ciel dont la base est rompue par la bordure discrète d'un muret ou d'un balcon organise la plus grande partie d'une surface qui pourrait tendre au monochrome si l'horizontalité du monde construit ne rappelait pas l'image à sa nature pragmatique. En somme, chaque élément au départ distinctif est reçu dans un état de forme simple ou de dénuement anecdotique ; c'est le cas s'agissant d'une sélection de peintures de petits formats qui imposent au regard d'effectuer une mise au point d'une composition à une autre lorsque l'agencement des aplats monochromes par associations de couleurs participe soit de l'apparition d'un détail soit d'un ensemble, résultant dans tous les cas d'un emploi libre de la peinture et de la surface qui n'accorde que peu de place au blanc de la feuille. Si alors tout est formalisme et chromatisme, les peintures de Yushan Dai ménagent encore quelques démarches complémentaires : la figure humaine n'est pas totalement absente et lorsqu'elle apparaît, comme dans la série de peintures réalisées d'après photos polaroids, c'est pour insister, comme pour les extraits de paysage qu'elle traite par ailleurs, sur le pouvoir de mémoire et d'enregistrement, par la reproduction du réel et ce faisant sa déformation, de toute image soumise au prisme de la perte de son événement premier pour rester une construction mentale. En contrepoint de ce processus par lequel sont concernées certaines tranches de vie familiale

DNSEP

Art



enregistrées par le médium photographique, Yushan Dai entreprend par ailleurs de conférer une certaine matérialité à ses images lorsqu'il s'agit d'évoquer le caractère construit de l'espace domestique : ainsi le détail d'un mur de briques rouges et d'une palissade de bois peint en bleu épouse par son support la forme enflée d'une demi-sphère et se détache ce faisant du mur d'exposition pour arriver dans l'espace tangible du regardeur. C'est ainsi par une double opération de mise à distance ou d'émergence du réel selon les cas que se développe ce travail sur lequel flotte néanmoins le témoin symboliquement fantomatique de la pratique même, présent dans une ultime peinture : comme situé derrière un voile, la figure schématique d'un chevalet représenté par de simples lignes tirées croisant celles d'une potentielle fenêtre, rappelle, s'il en était besoin, que la peinture aujourd'hui continue encore à se frayer un chemin, en négatif de ses moyens tutélaires, dans une synthèse des voies de la figuration et de l'abstraction, en amenant, en somme par assimilation, dans un mouvement d'alternance, tantôt la forme, tantôt le sujet, tantôt la matière à (re)faire doublement surface.

(M.R.)

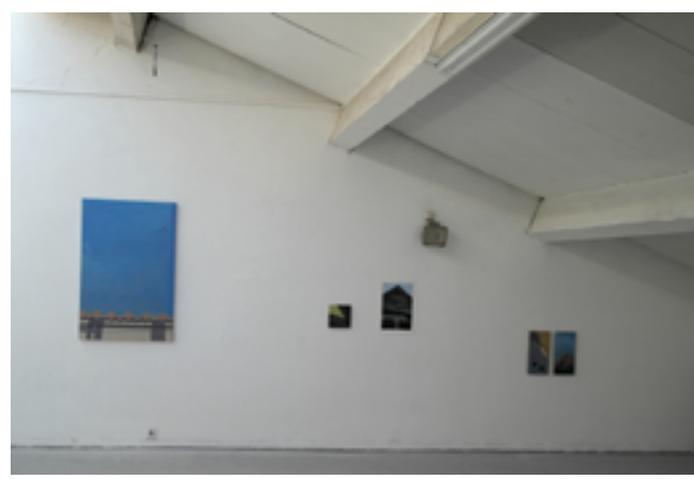
Yushan Dai

yushan.dai@yahoo.com



Yushan Dai

yushan.dai@yahoo.com



Elsa Delage

Convoquant l'image en mouvement et le son mis en espace comme les outils qui lui permettent de développer une recherche sur la mise en pratique plastique de conditions perceptives, Elsa Delage pense et conçoit des situations souvent immersives, par l'intermédiaire d'installations où l'emploi de la vidéo, entre autres éléments de composition d'ambiances expérientielles, permet d'installer un cadre spatio-temporel propre à la sollicitation du regard et du corps. En cherchant à «atteindre une certaine totalité sonore et visuelle à partir d'éléments simples, parfois anecdotiques», les environnements ainsi conçus visent «à produire des effets physiques sur le spectateur par le biais d'expériences sensorielles à travers des dispositifs épurés», explique-t-elle. Ainsi, cette intention se manifeste dans l'installation *Concerto spatial* qui use d'images filmées donnant à voir essentiellement une très forte lumière stroboscopique de concerts, qui irrigue à son tour, avec une certain effet de violence qui remplace celui de surprise, l'ensemble de l'espace de projection et de réception. Celui-ci s'enrichit, en plus de cette dimension visuelle, d'une dimension sonore par la diffusion en stéréo d'un montage de quatre pistes, extraites de quatre concerts différents de musique techno que l'on entend habituellement en rave party ou en boîte de nuit. Par cette juxtaposition, l'on est submergé, atteint même, de façon quasi coercitive, par malaise et inconfort potentiel, en étant contraint à prendre part à un événement dont l'écouter ne partage pas nécessairement la sensibilité, alors que le titre donné au dispositif, quelque peu trompeur, peut laisser imaginer à l'assistance qu'elle s'apprête à assister peut-être à une représentation musicale d'un genre apaisé. Les recherches menées par Elsa Delage se poursuivent par ailleurs par et à propos de l'utilisation de la lumière réduite à son état le plus (im)matériel et immédiat comme moyen plastique,

notamment avec une autre installation, développée de manière *in situ* avec la volonté d'échapper à l'écran, intitulée *Phare* : au milieu d'une pièce, une ampoule halogène montée sur socle et reliée par un câble vertical à l'alimentation électrique du boîtier du néon suspendu au plafond de la pièce en question, dont la grille démontée tombe à la verticale, indique que le circuit d'éclairage a été détourné pour donner à cette nouvelle source de luminosité rotative toute l'importance de sa centralité et de son rayonnement centripète, de son éblouissement même lorsque l'éclat lumineux de l'ampoule rencontre sur son parcours circulaire l'œil du spectateur, dispersé et dissimulé dans l'ombre de ce mécanisme aussi précaire et rudimentaire qu'ingénieux. Si l'effet de cycle est ici digne d'intérêt, et alors que cette approche temporelle par l'image avait déjà été explorée lors d'une tentative ayant visé au double enregistrement visuel et sonore du temps par l'intermédiaire d'un métronome déposé sur une surface réfléchissante en plein jour, faisant ainsi office de cadran solaire, Elsa Delage poursuit aussi cette approche sous des atours moins strictement techniques. D'une manière plus symbolique, l'installation *Sphère*, composée d'un mixage audio et d'une projection d'une forme sphérique en mouvement sur un imposant ballon de sport, a pour effet de produire une double image en deux et trois dimensions, à la fois dissociée mais en mesure de se fondre l'une dans l'autre en fonction du point de vue adopté. Formellement circulaire et ouverte à une interprétation éventuellement cosmique, cette image est d'une part celle du motif de lignes croisées projetées sur la surface rainurée du ballon, et d'autre part celle en partie tronquée et obscurcie par l'ombre du ballon projetée au mur, faisant apparaître un pourtour traversé des mêmes lignes autrement visibles sur l'objet en volume, donnant ainsi force de manifestation et de

DNSEP
Art



reconnaissance à des formes triviales qui peuvent se révéler porteuses d'un imaginaire sémantique. De cette sensibilité biomorphique apparaissent également d'autres travaux encore davantage concernés par une approche des formes du monde et de la nature. C'est le cas avec la vidéo de grand format *La Vague* et *Diphonie*. La première propulse le regard dans un environnement de nature maritime renversé dont l'écoulement s'accélère au rythme du déroulement d'une immensité d'eau submersive à l'apparence d'un ciel sens dessus dessous : les repères communs du haut et du bas s'y estompent pour laisser place à la perception d'un emportement haptique. La seconde quant à elle installe une double approche visuelle par une projection en deux surfaces, comme pour installer un rapport à deux voix. Alors que la plus grande fait apparaître plusieurs séquences enchaînées en plan filés d'un jardin en friche servant de terrain de maraîchage, ces images qui se succèdent les unes aux autres selon un emploi du temps accéléré ou ralenti, d'une sérénité saisissante, soulignent les modifications de ce milieu naturel au rythme des saisons dont le chant visuel vaut tous les éloges musicaux des quatre saisons. La seconde, plus discrète et néanmoins en avant dans l'installation, provoque un déplacement du regard que l'on posait sur le paysage parcouru jusqu'alors horizontalement, pour suggérer désormais de planter ses yeux dans la modestie de la terre en suivant le mouvement d'un râteau qui retourne le sol dans une litanie laborieuse mais qui n'appelle pas à moins de concentration. Car d'un environnement à l'autre, Elsa Delage tente de mobiliser toujours chez le regardeur l'acuité de son attention par ce qui peut le relier à la vie vécue et ressentie.

(M.R.)

Elsa Delage

elsa.delage@yahoo.fr



Elsa Delage

elsa.delage@yahoo.fr



Esther Edouard

On a pu penser, à tort ou à raison, que c'était terminé, que l'art actuel s'était débarrassé des vieux fantômes formalistes qui ont traversé le 20e siècle. Mais Esther Edouard surprend l'observateur dans ses certitudes, en recherchant absolument la forme, et plus encore, le motif, depuis ses cahiers de croquis de recherches formelles, strictement menées, jusqu'à l'espace visuel que ses réalisations en deux et trois dimensions occupent avec assurance. Et ce faisant, ce travail nous pose un problème sérieux : peut-on le considérer à l'aune de la part d'autonomie de la forme géométrique qui s'anime à la surface de la toile et à ses abords, ou à partir de l'inéluctable procédé de reconnaissance que notre regard contemporain opère à l'égard d'une culture visuelle moderniste qui entre inmanquablement en écho avec la portée auto-référentielle du principe du médium pur qui la constitue, plus encore de la pure visualité qu'il revendique ? En tout état de cause et de conséquence, il faut observer cette démarche avec l'empathie d'un regard qui ne chercherait point l'originalité là où il y a davantage avatar, peut-être sans le savoir, d'une post-modernité teintée de l'héritage critique greenbergien, selon lequel le caractère essentialiste du travail pictural est lié à la convention de la planéité du support, à l'avenant d'un intérêt pour la spécifié du médium qui exclue *de facto* toute approche anecdotique ou expressive du sujet. De ce fait, avec la série de peintures intitulée *Trame Couleur Transparence*, Esther Edouard annonce à la fois les moyens et l'horizon de cette recherche plastique, et partant, élabore un travail pictural dont la nature systématique se manifeste par la déclinaison d'un même motif géométrique développé dans une gamme de quatre couleurs différentes (noir, jaune, rouge, bleu) sur un fond blanc : chaque forme linéaire qui compose ce motif dynamique se juxtapose à sa répétition en valeurs de gris, contribuant ainsi à

l'animation rétinienne de la surface de chacune des toiles. Ainsi, c'est en multipliant l'expérience d'ordre visuel par le nombre, par l'addition chromatique et par l'effet de profondeur et d'épaisseur en trompe-l'oeil, que cette production par le motif, échappe de peu à une perspective ornementale qui ferait grincer les dents de ceux qui estiment que l'ornement est un crime. Mais cette juste échappée se confirme aussi avec *Combinaison dans le motif*, dont la composition sur toile se poursuivant sur le mur avec l'emploi d'un adhésif noir sur blanc, a pour effet de produire autant la disparition du support en quête de planéité que la mise en mouvement de cette surface par l'invitation faite au regardeur de se situer selon un certain point de vue afin de recomposer visuellement la globalité de la trame. Pourtant, alors que la modernité en art a su acquérir ses lettres de noblesse en conquérant l'autonomie de la forme sur le décor, Esther Edouard tutoie de près le langage de l'un comme de l'autre, produisant ainsi l'effet d'un modernisme dévoyé par la rencontre de certaines données vernaculaires, et ce faisant, inévitablement de l'ordre du kitsch, cette « valeur » toute relative que Clement Greenberg visait comme l'antithèse précisément du purisme formaliste défendu comme un dogme. Cette propension maniériste à la synthèse entre low & high culture s'exprime dans la pratique en question notamment par le volume à travers un ensemble de modules en bois peint, dont le titre ne dit rien d'autre que ce dont il pourrait s'agir : une *Matriochka géométrique* dont le design des formes est réduit à l'essentiel d'une figure polygonale à six sommets et qui, du fait de la possibilité de son empilement, agit telle une « poupée gigogne ». Cependant, cette démarche se confirme dans l'installation murale *Détournement Motif Enfance* composée d'une douzaine de motifs géométriques de surfaces carrées, organisées en deux lignes verticales se faisant face, qui, ainsi installées,

DNSEP

Art



épousent l'architecture et propulsent l'intention plastique dans une ambiguïté domestique que souligne l'emploi de perles à repasser en noir, gris et blanc pour la constitution des formes qui pourraient bientôt envahir l'espace pur de l'habitation et par extension, de l'exposition. Et c'est en s'attelant à convoquer la valeur iconique du « white cube » qu'Esther Edouard touche à la démonstration la plus prégnante de cette fusion du langage moderniste et postmoderniste : ses installations *in situ Lieux d'art avec tableau mis en espace*, procédant du tracé au scotch noir de lignes architecturées à même l'espace d'exposition, usent d'un vocabulaire puriste cependant que prennent place sur quelques unes des surfaces ainsi suggérées de ces galeries d'art virtuelles, des peintures aux motifs géométriques renvoyant l'abstraction, lorsqu'elle s'affranchit d'une visée systématique, à un état démonstratif. Et alors que celles-ci ne peuvent répondre à la définition historique que Brian O'Doherty donnait du cube blanc, comme le prolongement moderniste du tableau monochrome, ici absent, en tant que paradigme de la peinture moderniste, elles s'affichent avec force d'actualité et de perspective critique, tel un exercice de style, dans l'ambivalence de leur incertitude, entre forme autonome et discursive, sur l'état d'une époque qui n'en finit pas de digérer, par simulation, une certaine part cultivée de sa culture visuelle.

(M.R.)

Esther Edouard

flashning@outlook.fr



Esther Edouard

flashning@outlook.fr



Nastasia Fontenay-Stipa

Si la ville est ce motif caractéristique et néanmoins plurivoque de la modernité engagée dans un mouvement aussi horizontal que vertical, elle est aussi le support de l'apparition d'une organisation urbaine dont la mémoire bâtie et visuelle agit par palimpsestes, à l'avenant des différents états qu'affichent les architectures qui la constituent à travers le temps, selon qu'elles sont en chantier, érigées, ou concernées par un processus d'abandon, d'érosion, de transition et éventuellement de remploi, de réinvestissement. Après que l'esthétique de la ruine, du pittoresque et du sublime ait produit jadis, dans les esprits des temps modernes, son lot de modèles pour l'imagination à l'égard d'artefacts devenus antiquités du fait de l'usure du temps et de la reconquête de la nature sur ceux-ci, la ville offre aujourd'hui des situations qui, si elles ne sont pas nécessairement admirables pour leur caractère patrimonial, sont éventuellement dignes d'être l'objet d'un intérêt passager en raison de l'autorité que leur valeur entropique leur confère. Ce faisant, les investigations visuelles qu'entreprend Nastasia Fontenay-Stipa à l'égard de situations urbaines contemporaines — des bâtiments industriels en friche vus de l'intérieur et de l'extérieur, des détails de murs de fortune en tôle et de vitres brisées, des wagons abandonnés, des façades d'immeubles d'habitation en chantier produisant des images inversées de ruine, etc. — se mobilisent par le recours à la peinture et à la photographie, tantôt de manière distincte, tantôt de manière associée, en tant que ces deux principaux systèmes de représentation du réel, d'imitation et de subjectivation, somme toute d'interprétation de celui-ci, se partagent l'efficacité de la transcription de ces façades et de ces horizons édifiés, d'hier et d'aujourd'hui. Et s'ils ont engagé l'un par rapport à l'autre une course à la pertinence et à l'obsolescence depuis le 19^e siècle pour acquérir une autonomie de

champ à l'époque contemporaine, la photographie disputant au pictural sa portée plastique et narrative sous couvert toujours de l'extension du principe aristotélicien de la mimésis, ici, c'est à un syncrétisme visuel qu'aspire la rencontre et la discussion de ces deux pratiques par lesquelles fusionnent de fait les mécanismes respectifs d'unicité et de reproductibilité d'images qui tentent de traduire le réel au plus près, désormais par illusion de culture et non plus de nature. Ainsi, c'est toujours à partir d'un document photographique que se poursuit la composition du sujet ainsi figé dans sa transformation, parfois dans son altération, ou dans son actualité, qu'il laisse place en totalité à une extension du sujet par la peinture, qu'il soit imprimé directement sur toile en laissant des espaces vacants que la peinture ne peine pas à investir en trompe-l'oeil, ou encore que l'impression photographique soit rehaussée de touches de peinture. Parfois les recherches prennent appui sur un ancrage archivistique qui s'augmente d'une actualisation photographique et dont la finalité visuelle, par l'ajout de parties peintes pour le traitement de certains motifs, brouille les distinctions temporelles. Il en va ainsi du travail effectué à partir de la représentation datée d'un établissement nîmois, toujours existant mais transformé par les aléas des évolutions urbanistiques, dont l'image source a fait l'objet d'une nouvelle photographie selon le même point de vue sur le lieu même, avant d'être interprétée encore sur toile selon un procédé d'association d'images qui, par l'ouverture de fenêtres spatio-temporelles, disjointes par un décalage chromatique en valeurs de gris et cependant reliées par la proximité des éléments architecturaux, contribue à produire les indices d'une narration figurée si ce n'est, de façon anachronique, d'une figuration narrative. Au total, de ces recherches en deux dimensions à celles, plus actuelles, sur des surfaces planes transparentes de Rhodoïd de la taille

DNSEP

Art

d'une carte postale, et en volume par l'inclusion d'images dessinées sous quelques surfaces de résine, les procédés mis en oeuvre cherchent d'une part à captiver le regard par le sujet choisi et à le tromper par la concomitance et l'indétermination des moyens employés pour faire advenir des images d'une actualité teintée d'obscurité, si ce n'est parfois d'opacité, tant ces états de ville sont, en somme, appelés inéluctablement à devenir les témoins d'un présent déjà engagé dans son passé.

(M.R.)

Nastasia Fontenay-Stipa

bouly.art@gmail.com



Nastasia Fontenay-Stipa

bouly.art@gmail.com



Maël Gagnieux

Maël Gagnieux, à fleur d'écran, de près, de très et de trop près, embrasse de façon impudique, à pleine bouche, dans un geste d'amour presque solitaire, où son seul partenaire pourrait être le regardeur. Ici, on n'échappe pas au corps, quoiqu'en s'en écartant, par les côtés, et encore il est un impondérable, depuis Ullay et Marina Abramovic, on le sait. Maël Gagnieux sourit, prend la pose, sur fond de papier peint démodé, de musique d'ascenseur à écouter et de bibelots domestiques disposés ; à d'autres occasions, il serre et secoue des mains, déambule parmi la foule, sourit toujours, vêtu d'un costard-cravate, sous les flash des appareils photos des badauds et des paparazzis. Personnalité politique, star ou crooner, tout y est pour faire semblant — l'acteur, le public, la situation de représentation, entre mauvais goût et excentricité, et la célébrité, fut-elle de courte durée. Maël Gagnieux, rampe parfois, car il est rude d'exister, n'est-ce pas, mais il court aussi dans les lieux de l'art contemporain, par exemple au Carré d'Art — Musée d'art contemporain de Nîmes : petites foulées, en passant sans trop les regarder devant les oeuvres de Daniel Dezeuze, Dahn Vo, Walid Raad, Giuseppe Penone, Suzanne Lafont et autres pairs déjà célébrés, avant de consacrer à un Viallat quelques genuflexions et étirements, parce que l'art cela remet en forme, assurément. Mais face à l'art et à ses figures et à ses monuments, il ne fait que passer, car l'étudiant avant, le jeune diplômé qu'il est aujourd'hui, en a encore du chemin à parcourir, il le sait. Et si c'est une épreuve que d'être artiste, il en est, les amateurs, pour qui c'est un sport que de courir tous les lieux de culture ; ce n'est dans tous les cas pas une sinécure, alors autant que cela devienne un parcours de santé. Maël Gagnieux invite à une conférence, fait patienter l'auditoire, un réveil est posé sur une table, sous un micro et sous une lampe — le temps est devenu là autant le sujet que l'objet, il sonne, le

conférencier pense-t-on — mais c'est aussi l'exécutant chargé de la basse besogne, arrive en costard-cravate toujours, pour l'arrêter, d'un coup de massue qu'il sort d'une valise, et repart. Bourreau du temps et temps sacrifié. Il était 17h15 pétante, c'était l'heure d'une conférence qui n'a jamais eu lieu, c'était aussi l'heure et quelques minutes plus tard de manger des chips devant un reportage animalier : exemple tout relatif de la façon dont en veut bien employer son temps, peut-être même lui échapper. Maël Gagnieux, pétard et briquet à la main, tue le père — et pas n'importe lequel, un artiste, un performer, un enseignant, dont le visage et la silhouette gesticulent sur une vignette de foire avant de partir en fumée : petit événement symbolique presque râté pour célébrer la fin d'un parcours qui ne fait que commencer. Passage de relais. Et si Maël Gagnieux joue au bout-en-train, au sens propre, tambour battant sur un quai de gare alors que le train passe comme s'il s'employait à célébrer en vain le passage furtif de ce qui le dépasse ou de ce qu'il a manqué, les performances qu'il développe avec l'énergie et le désordre apparent qu'offrent les voies possibles du jeu et parfois du divertissement interpellent — et déclenchent souvent le sourire ou l'hilarité —, en ce qu'elles tentent, par leur propres règles du jeu, de déjouer celles d'un monde environnant, social et politique soumis aux structures du temps et qui bien qu'organisé, ne fera lui aussi que passer. Alors, si l'envie est celle de convoquer, en regard du mouvement du temps présent, une époque adoucie et révolue, déjà imaginée il y a un siècle par l'esprit de la modernité qui fantasmait douce poésie en regard du bruit concomitant de la technologie, cela vaut bien la peine d'orchestrer encore aujourd'hui, avec la volonté de l'harmonie, un concert de flûtes, dont les joueurs en maillots de bain se laissent glisser dans le cours d'un ruisseau pour offrir un spectacle dissonant, peut-être sans ordre et sans beauté

DNSEP

Art



académique certes, mais sans heurts et sans tracasseries. Car il y a là, maintenant que tous les réveils sont brisés, loin de la civilisation, au milieu de la nature, l'occasion, comme Matisse l'a peint et Baudelaire l'a écrit, d'en appeler encore, avec une tendre maladresse, à un peu de luxe, de calme et de volupté.

(M.R.)

Maël Gagnieux

mael.gagnieux@laposte.net
www.adolfhibou.bandcamp.com



Maël Gagnieux

mael.gagnieux@laposte.net
www.adolfhibou.bandcamp.com



Emmanuelle Garcia-Sabatier

DNSEP

Art



Pour Emmanuelle Garcia-Sabatier l'espace public est un terrain au sens propre et figuré, un terrain d'élection même, propice pour y inscrire des actions d'ordre artistique en ce qu'elles s'appuient sur les usages que le sens commun opère, afin d'en révéler ou d'en critiquer les pratiques qui y ont cours. Il en est ainsi notamment de l'affichage public, de l'utilisation des réseaux sociaux, du système des petites annonces ou encore du mode de correspondance épistolaire que représente la carte postale. Si ce sont là des vecteurs de signes et de langage, souvent visuel et parfois verbal, en tant qu'inducteurs d'une relation, et si leur existence peut être effective dans et par cet espace public qu'ils traversent et contribuent à densifier, leur manifestation peut tout autant faire l'objet d'une existence différée : le geste artistique contextuel est aussi appelé à faire image, à prendre le statut de document rapporté ou d'archive, ou à devenir oeuvre autonome au-delà de son temps d'existence et de monstration *in situ*. Le projet *Fenêtres sur rue* (2013) en est représentatif : en insérant dans l'espace de la rue des affiches de détails architecturaux de ce même environnement et en déplaçant dans l'espace d'exposition ces situations mises en abîme à travers des formats agrandis d'affiches rendues homogènes par un même ton de gris, ce geste suggère l'activation d'un exercice actif pour le regard, invité à se saisir, au-delà de l'aplatissement des surfaces qui trompent l'oeil, de ce qui relève du réel et de sa représentation. L'image *Rencontre* (2015) installe quant à elle un autre sentiment d'ambivalence s'agissant des parts d'autorité et de subjectivité qui sont à l'oeuvre dans l'espace public. Ce photogramme extrait d'une vidéo documentant l'action du même nom, agit d'une part comme la trace de l'inscription visuelle éphémère d'un portrait découpé représentant un enfant craintif, collé volontairement sur une façade, et d'autre part comme celle de la rencontre et de la réaction qu'elle suscite

par ricochet à travers le geste enregistré visuellement, à double niveau de lecture, d'un agent communal qui s'emploie, de façon règlementaire, à supprimer ce collage illégal. Et alors que cette action de remise en règle et en neutralité de l'espace public témoigne d'une certaine forme de violence symbolique, la scène ainsi construite et provoquée convoque l'empathie si ce n'est le malaise du spectateur, témoin potentiel direct et indirect de cette confrontation inégale. Mais il faut aussi comprendre l'acception d'espace public dans les travaux d'Emmanuelle Garcia-Sabatier en ce qu'il est autant investi pour les caractéristiques urbaines tangibles qu'il offre par son tissu construit et pour les formes dématérialisées qu'il peut revêtir. S'il s'agit de singer certaines des conditions d'interaction et de communication, visuelle et humaine, celles-ci peuvent en effet prendre les atours, tout en dépassant leur fonction initiale, des outils de communication numérique qui permettent de tisser des rapports et des échanges souvent instantanés. Il en est ainsi du projet qui porte le nom de son auteure à travers lequel le réseau social Facebook a été utilisé de sorte à agréger une communauté d'individus, volontaires pour constituer de mémoire le portrait-robot en image de la commanditaire. Ce faisant, en participant ainsi du désir communément exprimé de constituer un cercle social élargi par l'intermédiaire de ces technologies considérées comme les vecteurs d'une activité relationnelle permanente, les moyens de l'art témoignent ici d'un des effets de l'époque actuelle à l'aune de laquelle aux non-lieux de la vie urbaine se substituent ceux d'une existence virtuelle. Sans que cela ne règle pour autant la problématique de la perte et de l'usure d'un certain sentiment collectif, cette double incursion de l'art et du virtuel dans le champ public s'installe au seuil d'un défi politique et sociétal : constituer une densité interpersonnelle là où il n'existe pour l'heure que des flux individuels, jumeaux de

ceux que la rue a connue déjà mais dans une moindre mesure avant la révolution numérique, et qui continue *in fine*, d'en subir les effets de l'indifférence.

(M.R.)

Emmanuelle Garcia-Sabatier

garciaemmanuelle26@gmail.com



Emmanuelle Garcia-Sabatier

garciaemmanuelle26@gmail.com



Xu Liu

La pratique picturale de Xu Liu, qu'elle prenne le peintre ou son environnement social et culturel pour sujet, sans correspondre pour autant strictement au genre de l'autoportrait, se développe d'une manière autobiographique à partir d'une expérience de vie qui lui est personnellement attachée. Et si le document photographique intervient souvent en tant qu'intermédiaire à la transcription et à la transformation du réel vu et vécu, par la peinture, celle-ci tente aussi parfois une diversion du réel par quelque emprunt au champ de la fiction cinématographique, néanmoins toujours ramenée à la peinture. En tant qu'individu originaire de Chine vivant en France, il faut comprendre cette propension à partir de soi en regard de la situation de migration qui est la sienne et du sentiment qu'il en perçoit : «être mal placé», c'est-à-dire ne pas se sentir à sa place, «être coincé» selon ses mots, évoluer dans une position d'inconfort, ressentie par la totalité de l'être. De cette situation de déplacement et d'éloignement par rapport au territoire d'extraction, et d'acculturation à l'égard du pays d'accueil, naît un intérêt pour les motifs de l'abandon, de la solitude, de l'épreuve, de la fuite et de la quête. Le rôle de personnage qu'occupe l'autre motif du fauteuil en tant qu'objet laissé et trouvé dans l'espace public, ponctue comme un symptôme le corpus de ces images chaudes et froides, tant il désigne à la fois la présence et la trace du corps en creux, un corps qui avait sa place domestique et qui se retrouve désormais livré aux vicissitudes du rejet et du déclassement. Si certains scènes de ces huiles sur toile s'emparent de l'espace urbain dans lequel trône ces encombrants issus d'un monde intérieur comme si rôdait par là, dans les ruelles et forêts, l'ombre de leurs propriétaires et usagers, d'autres scènes tendent à apparaître sur des fonds chromatiques brossés dans des teintes glissant vers l'homogénéité chromatique si ce n'est pour certains, vers le pur monochrome.

La toile intitulée *Les autres* (2013) issue de la série *L'impression vécue* annonce la couleur : c'est sur un fond vert, à l'image de ces espaces d'incrustation propres aux films de fictions digitales où tout peut encore arriver, et s'inventer lors de l'étape de post-production, que se détache la silhouette d'un homme de profil faisant corps avec son fauteuil, liés l'un à l'autre par l'obscurité morne des gris qui les rassemblent, qui les fondent même l'un dans l'autre ; l'artiste a disparu ici au profit d'un personnage «parce que la figure dans mes peintures n'est jamais vraiment ma figure, elle devient un rôle avec qui tout un chacun peut s'identifier», dit-il. Je est évidemment toujours un autre, on le sait depuis Rimbaud. Et ailleurs, un autre précisément et toujours en quelque sorte le même, saute et sort du cadre (*Le premier*, 2013) tandis qu'un corps plus loin, sur fond orange, quitte la pièce tant bien que mal, tout en contorsion par l'étroite lucarne qui s'offre à lui pour échapper à sa situation de quasi dénuement (*L'étranger*, 2013). De ce pôle de production artistique symboliquement personnel, Xu Liu n'est cependant pas atteint de la cécité du mal du pays et continue à voir de loin la Chine avec l'acuité de la distance ainsi acquise : c'est là, on imagine, un mal pour un bien que d'adopter la position nécessaire au développement d'un regard critique à l'égard des siens, tantôt teinté de neutralité, de sarcasme, et d'empathie. Si l'on s'interroge de voir sur un ensemble de toiles (série *Facekini*, 2014-2015) des femmes vêtues de cagoules colorées en bord de mer, l'artiste témoigne en fait là d'un trait culturel propre à la société chinoise des loisirs favorisée par l'émergence des congés payés qui profite à une partie de la population depuis une décennie environ : la mode des baigneuses est ainsi soumise à l'impératif de protection d'un teint de peau clair, signe de distinction sociale et néanmoins paradoxalement ici d'une inquiétante dissimulation. Quand sa propre identité

DNSEP

Art



est touchée de fragilité — à l'instar de cette scène de voyageurs chinois figés dans un effet bougé en train de souiller la terre tibétaine de leur urine au bord d'une route (série sans-titre, 2013) ou d'une autre où l'abstraction du traitement du sujet tend à dissimuler l'acte malveillant mais témoignage de pauvreté, d'un voleur de gaz, la façon dont apparaît la vie d'autrui vient *in fine* comme le moyen de parler d'un peu de soi aussi et d'où l'on vient. Car regarder les autres, c'est regarder dans sa mémoire et sur sur les bords de son actualité, c'est peut-être entrevoir aussi le chemin où l'on va, malgré l'obscurité de l'île, si dense dans la série de peintures réalisée d'après un tournage sur l'île de Porquerolles, que l'on peine à distinguer le chien du loup sur ce territoire hostile que l'on traverse à travers les yeux de Xu Liu : sans discerner ni l'horizon ni les marges, comme le sont les lendemains incertains, lorsque en tant qu'étranger, et en situation d'étrangeté, le jour vague succède à la nuit trouble.

(M.R.)

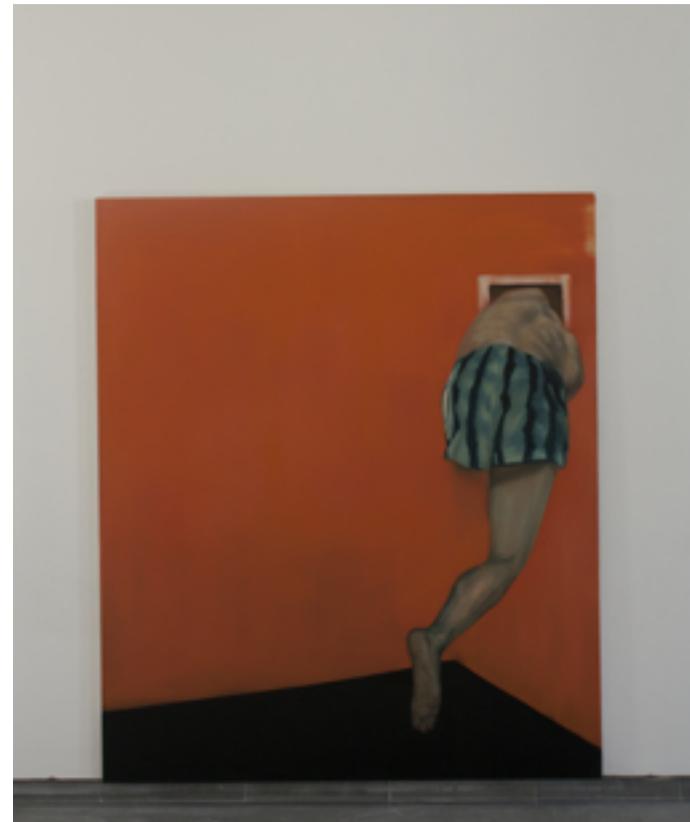
Xu Liu

liuxu1222@hotmail.com



Xu Liu

liuxu1222@hotmail.com



Amandine Marque

Amandine Marque pratique la photographie à 100 % et partage aujourd'hui cette activité entre des travaux de mise en scène du quotidien et des travaux de commande dans lesquels domine essentiellement le genre du portrait. Ce faisant, cette double approche de prime abord distincte fait apparaître des images dont le traitement de la mise en scène et de la composition ainsi que les choix de présentation en série ou par association de formats, annule cette distinction à l'égard du statut de ces photographies qui répondent *de facto* à un impératif artistique permanent. Qu'il s'agisse de traiter le sujet féminin, très présent dans ce corpus photographique, tantôt pour son individualité expressive tantôt pour sa part iconique, symbolique et critique, ces situations photographiques posées et organisées côtoient des «réalités fabriquées» et portent toujours un intérêt certain aux individus et aux objets regardés et agencés dans une attention propice à ouvrir une lucarne pour que se mobilise les éléments d'une fiction teintée d'un réalisme franc ou maquillé, tendre ou scénarisé. A ce titre, il faut considérer d'une part l'ensemble de photographies dans lesquelles de jeunes femmes — l'une, par exemple, assise sur une chaise de jardin en bois, l'autre adossée à un canapé rouge — vêtues de façon élégante, apprêtées comme le sont les mannequins de mode ou de publicité, apparaissent dans des positions bien problématiques. Figées, hiératiques, tendues, voire mécaniques, les postures observées par ces modèles au cœur de ces énigmes visuelles distillent un effet d'étrangeté et de malaise par le contraste frappant qu'elles installent dans des images *a priori* séduisantes et chaleureuses mais d'où l'humanité qui en émane semble être celle d'une féminité dévoyée par des corps rendus à la fonction d'automates, si ce n'est d'objets de représentation. Le regard que porte Amandine Marque sur la marchandisation du corps s'affirme encore à travers deux autres photographies

en noir et blanc qui peuvent fonctionner en diptyque tant leur relation de proximité provoque un rapport de passage entre ce qui relève d'une part de la frontalité de l'identité et de l'expression personnelle et d'autre part de l'anonymat du détail du sujet. Passant d'un visage de femme en plan serré à l'image d'un avant-bras et d'une main fléchie, après avoir considéré l'efficacité individuelle des clichés, l'œil butte sur l'étiquette suspendue à ce poignet anonyme, comme si elle désignait là un produit de consommation anodin, à l'extrémité duquel cependant, hors-champ, s'accroche une vie, observée en amont et à laquelle on revient inévitablement, dont le regard, au centre d'un visage pâle, émacié, quasi métallique, fait face et s'adresse avec force, peut-on penser, au monde responsable du consumérisme de la chair. Et si cette double image accuse avec contenance, Amandine Marque aborde par ailleurs les stigmates de la société de genre par un autre diptyque photographique qui met autrement en scène, non sans dérision, les stéréotypes dépositaires d'une imagerie moderne qui a contribué à forger les diktats sexistes qui accompagnent dans l'imaginaire collectif l'assignation de la femme aux rôles domestiques de la ménagère, gants et fouet de cuisine en mains. Et si la liberté du deuxième sexe reste encore à conquérir, la photographie en témoigne, loin de l'iconographie sexuée et érotique mise au service des fantasmes globalisés, en célébrant la féminité aussi forte que fragile d'un visage aux yeux fermés et d'un dos nu à la peau plissée par l'effort de la tension de la musculature ambigüe d'un corps qui, vu ici pour sa vigueur propre, devient l'image vaillante de l'autonomie d'une anatomie vive et non contrainte, si ce n'est par le tissu de son discret vêtement noir. Les bords de la photographie pour leur part, s'ils circonscrivent ce qui s'y joue, ont le pouvoir, dans le travail d'Amandine Marque, d'ouvrir le temps et la

DNSEP

Art



place nécessaires au développement et à l'amplitude de l'être, accompagné tantôt pour ce qu'il est, tantôt pour ce qu'il pourrait être.

(M.R.)

Amandine Marque

marque.amandine@gmail.com
www.amandinemarque.com



Amandine Marque

marque.amandine@gmail.com
www.amandinemarque.com



Lia Marchetti

Il semblerait que certains des stéréotypes de genre véhiculés par les milieux de la mode et de la publicité soient perçus par Lia Marchetti comme des vecteurs d'assimilation de conventions qui encadrent aujourd'hui en société la conception du corps féminin, tant physiquement que dans son apparence. Dès lors, *a contrario* d'une représentation sans nuances et cependant équivoque de la femme, l'intérêt critique de Lia Marchetti se mobilise à travers la conception d'objets, de situations et d'images où le corps de la femme et les artefacts qui l'accompagnent sont souvent mis en jeu à contre-emploi de standards dont ils prennent précisément le contrepied pour en souligner l'absurdité. Ainsi, face au canon de la minceur communément promu dans le double espace visuel et public qui nous environne, que se passe-t-il en effet quand ce critère physique devient une nouvelle norme pour la production vestimentaire, en deçà même des tailles pratiquées couramment ? Avec *Petilus* et *Patron Petilus*, de façon tout à fait fictionnelle et pourtant matérielle, il se pourrait que les professions de la couture et de la production textile, industrielle ou d'atelier, se soient dotées de la mission de penser des formes cousues à l'aune d'une mode coercitive, en allant jusqu'à établir le patron d'une robe, réalisée, impossible à porter pour qui n'a pas intégré dans ses proportions et mensurations la règle et le culte du corps filiforme, si ce n'est de la maigreur, conséquence d'un régime alimentaire drastique ou même d'une déviance anorexique. Si cette robe noire manufacturée de toutes pièces apparaît étrangement aux dimensions physiques d'une enfant, suspendue à un cintre équivalent, la coupe de l'habit rappelle le pouvoir de séduction de ce vêtement qui pourrait être celui d'une femme d'âge adulte. En donnant le sentiment que la commercialisation de ce produit a été rendu possible, Lia Marchetti indique par là les effets que pourraient représenter la diffusion, risquée, d'un modèle et d'une

mode, en mesure de modeler autant les esprits et les corps, dans une perspective sexuée, depuis l'enfance même. S'agissant de cette obsession vouée à l'obtention d'un corps le plus fin, la réflexion engagée touche par ailleurs aux objets du quotidien et aux modes de vie : en proposant des couverts — fourchette, couteau, cuillère — impossibles à utiliser, qui, tronqués de certaines de leurs parties, abandonnent leur fonction, la série de *Couverts à régime* agit à ce titre comme une solution paradoxalement vaine pour qui souhaiterait reconsidérer son alimentation, puisqu'elle n'en serait ici que limitée en quantité et non pas augmentée ou réévaluée en qualité. De même, en s'employant à coudre les extrémités de certains vêtements de seconde main, choisis peu ou prou pour la qualité de leur design ou de leur matière textile, Lia Marchetti décide d'en modifier leur usage : en les rendant impraticables et inadéquats à la fonction du corps social, ils apparaissent tels des objets autonomes et fermés, de manière analogique à une cage qui conditionnerait le corps et son développement spatial par le prisme des artifices qui le recouvrent et l'empêchent. Mais la problématique de culte du corps féminin demeure au coeur de la réflexion de Lia Marchetti à travers la mise en cause de l'iconographie d'une féminité séductrice et policée que diffuse, tel une norme hégémonique, le flux médiatique. Cette autre cage, mentale celle-ci, conditionne et modifie en même temps une réalité globale plus contrastée qu'il pourrait y paraître. La série des *Déformations* le rappelle avec ironie : les reproductions photographiques de visages déformés de modèles féminins choisis pour leur beauté objective font apparaître, sous l'effet d'un point de vue qui manque lui, d'objectivité, quelques malformations à la surface de ces images de papier glacé qui échouent à leur mission de promotion d'une apparence physique homogène qui se doit d'être préservée des maux du

DNSEP

Art



corps. Et si les modèles demeurent, ils ne sont que de l'ordre d'un superficiel pastiche, car il ne suffit pas d'arborer sur le visage un masque de papier à l'effigie de Kim Kardashian pour en adopter les prétendus atouts, qui sont aussi les atours des dérives intimes et publiques de ce personnage sulfureux. A l'égard de cette entreprise de charme médiatique, Lia Marchetti enfonce le clou en associant dans un montage vidéo (*Sans-titre, captures d'écran*) des extraits de publicités télévisées où l'image de la femme est employée à des fins de promotion mercantile pour des produits domestiques ou alimentaires, à des extraits sonores de films pornographiques qui se concentrent sur des voix féminines. En mettant en cause l'écueil de cette tentation commerciale et consumériste du corps qui a basculé du côté d'un certain porn-marketing où le sujet féminin, pourvu qu'il soit attrayant, séduisant et érotique peut rendre attrayant et alléchant autant un produit de beauté que, de façon plus triviale et dérisoire, une marque de gâteau, de glace ou même de fromage, Lia Marchetti suggère aussi et surtout que si les médias ont le pouvoir de la servitude, nous avons aussi celui d'y résister, de nous en détourner.

(M.R.)

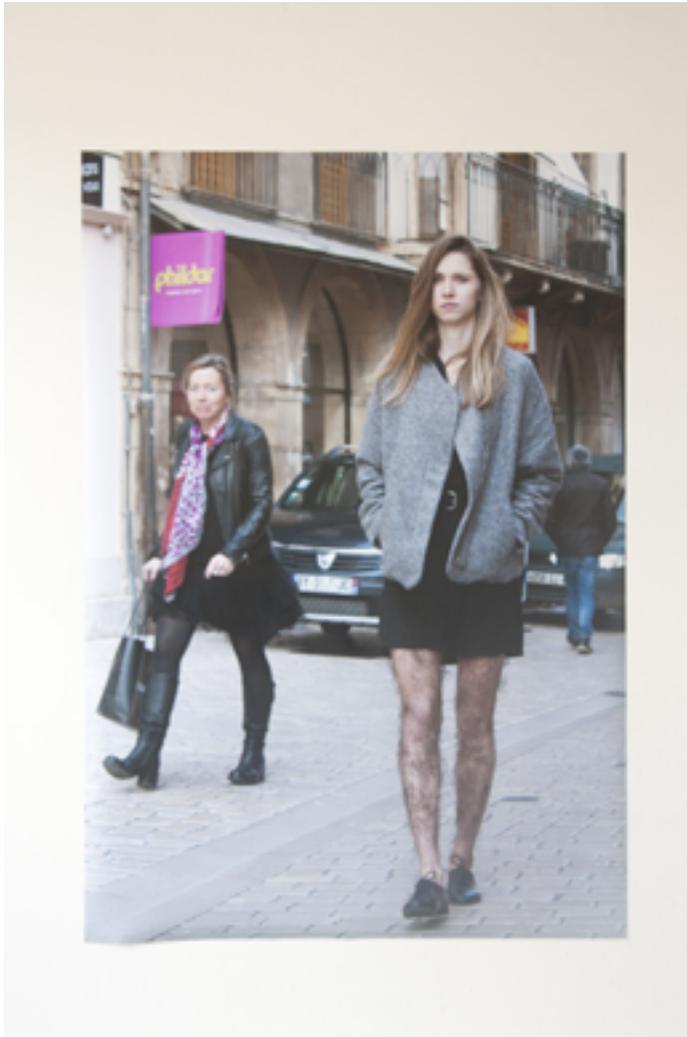
Lia Marchetti

lia.marchetti@hotmail.fr



Lia Marchetti

lia.marchetti@hotmail.fr



Ji-Young Reu

Que voit-on ? Et que faut-il voir ? Qu'est-ce donc que l'image nous empêche de reconnaître et ce faisant de comprendre ? Inversement, quelle est cette simplicité supposée de l'image — et par là même de ce qu'elle désigne — qui peut nous emmener à considérer avec le goût du minimum la part du peu qui s'y joue ? Cet état d'indices nous permettrait-il de déjouer l'apparente planéité des éléments construits, délibérément et fortuitement, qui la composent pour y lire une possible épaisseur, si ce n'est profondeur du champ, par cohabitation de signes ? Par une démarche toute tournée vers la photographie, investie comme l'outil d'une «vue quotidienne», Ji-Young Reu s'emploie tantôt à perturber la reconnaissance de situations communes *a priori* banales, tantôt à porter son attention à des scènes ordinaires qui par la surprise qu'elles ont la qualité de produire ponctuellement dans sa sphère visuelle, la persuadent qu'il y a de bonnes raisons pour que d'autres regards s'arrêtent à sa suite sur ces événements. Pour ce faire, Ji-Young Reu s'attèle à oeuvrer par l'intermédiaire d'opérations conjointes et cependant différenciées, qui permettent d'apprécier l'apparition de ces «moments visuels» dans le cadre de récurrences ou d'assemblages visuels. D'une part, le choix de traiter par le grand format certains sujets mineurs a pour effet de troubler la perception de l'objet montré dans des dimensions qui ont pour conséquence de provoquer un état d'indistinction, autrement dit, une difficulté d'identification. Sans répondre à un effet de distorsion mais davantage de perturbation, les photographies résultant de cette procédure ont pour particularité de rapprocher le regardeur de ces formes empreintes de l'usage du quotidien dans le même temps que l'oeil y est projeté au plus près, comme face à un portrait objectivé, mais dont l'identité manquerait de familiarité. C'est ainsi que souvent, d'ailleurs, le regard s'interroge, sur ce qu'il voit au cours d'un

effort de mise au point : est-ce à l'endroit, à l'envers, à quel élément connu ce que l'on perçoit d'informe — parce que l'on n'y met pas encore de nom — peut-il faire écho ? A cet égard, il faut considérer la série de trois photographies de même format, dont on pourrait croire, en un seul coup d'oeil, qu'elles représentent des tâches en bleu, rose et vert. Chacune cependant focalise l'attention sur un point central qui est à la fois la source du problème et la clé de sa résolution, de sa transparence. Sombres, obscures même, ces noeuds visuels faits de plis indistincts, s'irisent d'une couleur intense qui tend à se diffuser en corolle et à disparaître en s'écartant du centre. Et c'est par le truchement d'une lecture de près en loin que ce qui n'avait jusque là point de sens en acquiert un, lorsque le dit appendice central devient pour l'oeil, par un mécanisme de prise de distance permettant à ce contraste d'apparaître comme une évidence, le noeud réel et non plus le noeud sémiotique d'un vrai ballon baudruche dont l'extension de la matière, par l'effet de l'air qu'il contient, explique la dilution de la couleur jusqu'au blanc de la marge de l'image qui se confond avec le fond. L'objet donc se fait trompeur en même temps que la photographie du réel n'emprunte pas toujours la voie de sa présentation objective. Ainsi, l'incertitude d'un état ne s'oppose pas à la réalité. Il en va de même dans une autre série d'images, intitulée «Au-delà de la réalité». Mais à vrai dire, dans ces images, il n'y a pas tant d'autres dimensions, ou de dimension cachée, qu'une réalité retournée par modification du sens de présentation, dans le même temps qu'il s'agit de désigner une réalité rapprochée. C'est le cas avec cette image devant laquelle on bute un certain temps : présentée à la verticale, elle est un mystère de surfaces en inox, salies, et de lumière électronique vue de très près, entre autres éléments d'informations. On n'y reconnaît presque rien, mais la patience de la concentration finit par permettre la

DNSEP

Art

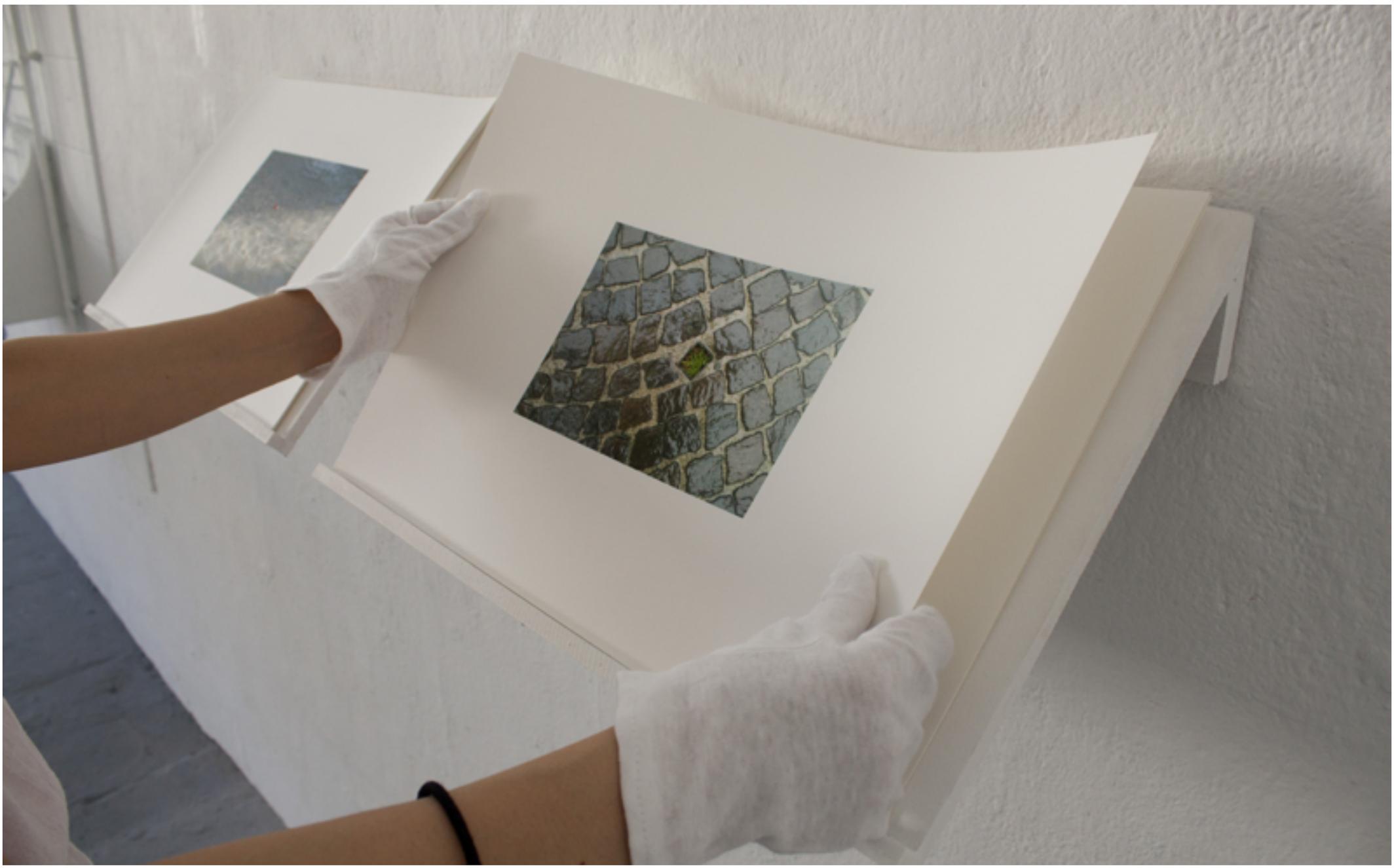


compréhension : il s'agit de la fente lumineuse à carte bancaire d'un distributeur de billets de banque donné à voir dans une position qui empêche de reconnaître sa fonction. Mais la perturbation provient aussi par la cohabitation d'une image avec une autre qui, ce faisant, a le pouvoir d'induire une lecture par association d'idées, et de la fausser éventuellement. Ici, ce fut le cas de la photographie d'une situation d'intérieur où un rideau à franges dialogue avec une porte entre-ouverte plongée dans un clair-obscur lugubre mais dont les couleurs ne sont pas sans rappeler celles plus vives de la photographie voisine. Par cette pratique des associations, Ji-Young Reu témoigne d'une conscience de la mise en espace et en récit de ses images qui, construites a minima, délèguent à l'accrochage cette part de construction d'une fiction. Ainsi, ce travail échappe à la définition d'une photographie plasticienne et rappelle au demeurant que l'exercice de la photographie, s'il ne réside pas seulement dans la responsabilité de déclencher avec incidence l'enregistrement du sujet, encore faut-il, pour que la photographie vienne à exister, qu'elle procède d'un processus averti de sélection de ce qui est digne de devenir une image durable pour la mémoire, par les problèmes qu'elle aura posé au regardeur, pour s'y retrouver.

(M.R.)

Ji-Young Reu

wldud9729@gmail.com



Ji-Young Reu

wldud9729@gmail.com



Directeur de Publication :
Christelle Kirchstetter

Coordination éditoriale :
Brigitte Bauer

Textes :
Michaël Roy

Conception graphique :
Studio des formes

Crédits photographiques :
©Iris B.-L. 2015

L'École supérieure des beaux-arts de Nîmes est un établissement
public de coopération culturelle.
Il bénéficie du soutien de la Ville de Nîmes et du Ministère de la Culture
et de la Communication / DRAC Languedoc-Roussillon-Midi-Pyrénées.

École supérieure des beaux-arts de Nîmes
10 Grand'Rue, F-30 000 Nîmes
+33 (0)4 30 06 20 00

<http://www.esba-nimes.fr>