

TransFiguring

The artwork is a complex, layered collage. At the top, a large, semi-transparent yellow oval frame contains a central portrait of a woman with dark hair, wearing a patterned top. This portrait is overlaid with various other elements: a dark, textured shape, a white and black abstract form, and a red and black shape. The background is a dark, textured surface, possibly a photograph or a scan of a physical object, with a prominent vertical crease or shadow running down the center.

Au-delà de la photographie

TransFiguring

Au-delà de la photographie

Si la photographie ne pose guère de difficultés de définition en tant que médium, il n'en est pas de même lorsqu'il s'agit de la définir en tant qu'art. À tel point que, quoique inventée plusieurs décennies avant le cinéma, elle n'est considérée que comme le huitième Art, et encore, en compagnie de la télévision et de la radio. C'est dire si la nature artistique de la photographie est problématique et, à bien des égards, le demeure deux cents ans après son invention.

Reposant sur la technique de la camera obscura connue depuis Léonard de Vinci, la photographie ne pouvait qu'entretenir un lien fort avec la peinture. Un lien conflictuel aussi. D'abord considérée sous l'angle de l'imitation mécanique, accusée par Walter Benjamin de ne pas posséder l'aura propre à la véritable œuvre d'art du fait de sa nature reproductible, la photographie a été vue à partir de la fin des années 1960 comme la fossoyeuse de la notion d'art elle-même, dénuée d'autonomie et contaminant le reste de l'art contemporain avec sa pauvreté technique, sa neutralité sémantique et le doute qu'elle véhicule quant à la possibilité même de créer de l'art après les expériences dans le conceptuel, la performance et le post-modernisme auxquelles elle a pris une large part.

Tout au long de son histoire donc, la photographie a posé problème pour trouver sa place dans le monde de l'art. Mais si, à ses débuts, elle pouvait être considérée comme une espèce d'auxiliaire sans qualités autres que techniques pouvant décharger la peinture de sa fonction de représentation fidèle de la réalité, notamment dans le portrait et le compte-rendu de la révolution industrielle et urbaine alors en cours, les choses n'en sont pas restées là. Malgré la hiérarchie initiale consacrant la primauté de la peinture sur la photographie, celle-ci n'a cessé depuis d'influencer celle-là de par les nouveautés visuelles qu'elle contenait : cadrage, vitesse, mouvement ou agencement des plans sont devenus autant d'approches communes et d'emprunts croisés qui consacrent les liens entre les deux pratiques.

Dans un paysage artistique bousculé de longue date, le mouvement TransFiguring constitue un îlot de résistance face à la perte de sens et au discrédit qui affectent les beaux-arts en général, la peinture et la photographie en particulier. Ce groupe de 13 artistes, fondé en 2014, a la particularité de compter dans ses rangs de nombreux peintres qui se sont convertis à la photographie, mais aussi des photographes qui utilisent la peinture ou d'autres éléments plastiques dans la réalisation de leurs œuvres. Si les techniques utilisées varient considérablement d'un artiste à l'autre, quelques traits communs émergent qui les rattachent à une histoire de l'Art où l'œuvre en tant qu'objet a encore de l'importance : un art de la représentation engendré par un auteur qui revendique pleinement sa subjectivité ; un refus de documenter le monde et au contraire une volonté de le transformer, de le transfigurer ; une approche picturale qui met le spectateur en face de tableaux composés et non de simples captations de l'environnement extérieur ; le recours aux nouvelles technologies, notamment numériques.

L'exposition se propose de montrer au public à quel point la photographie peut être variée et surprenante lorsqu'elle assume une intention artistique qui la fasse sortir des sentiers battus sans pour autant tomber dans un discours critique ou conceptuel où les mots auraient plus d'importance que l'image. Elle a pour ambition de présenter aux spectateurs, notamment aux plus jeunes parmi eux, des œuvres qui ne ressemblent pas aux photos qu'on voit par millions sur les réseaux sociaux, mais au contraire des œuvres issues du métissage, de l'hybridation avec d'autres techniques, anciennes ou contemporaines, manuelles et immatérielles, des œuvres curieuses, à la fois exotiques et familières, empreintes du monde extérieur et exprimant une vision intérieure.

Georges DUMAS

LE MAMA NIFES TE

Le mouvement Transfiguring a été fondé, à Paris le 5 décembre 2014, par 7 photographes plasticiens : Adrienne Arth, Olivier de Cayron, Georges Dumas, Marie-Laure Mallet-Melchior, Françoise Peslherbe, Isabelle Seilern et VAM.

Son but est la promotion et la défense de la photographie plasticienne.

Une photographie non consumériste, non stéréotypée, non documentaire, non évidente. Hors des conventions photographiques.

Une photographie placée sous le signe de l'expérimentation, des arts plastiques et des nouvelles technologies.

Une photographie qui ne cherche pas à rendre compte d'une vérité, mais de l'intimité d'un regard, d'un cheminement personnel à travers la photographie et son histoire.

Une photographie qui résiste, qui ne cherche pas à plaire à tout le monde, mais s'adresse à n'importe qui.

Une photographie figurative et dramaturgique qui explore le paysage humain, s'appuie et se nourrit du monde contemporain, de sa vitesse, de ses strates, de sa confusion, de sa multiplicité, de ce qui y apparaît et disparaît.

Une photographie qui cherche, filtre, construit/déconstruit, coud/découd la forme de la figuration ; qui joue de l'écart, qui décale le regard : celui de l'artiste et celui du spectateur.

Une photographie support d'exploration du réel et de ses formes.

Une photographie qui les transcende et les métamorphose.

Le mouvement TRANSFIGURING

La création de Transfiguring en décembre 2014 est d'abord et avant tout une histoire de rencontre. Une rencontre entre sept artistes qui se croisaient depuis plusieurs années à l'occasion de salons et d'expositions collectives et qui, malgré les différences évidentes qui existaient entre leurs démarches respectives, sentaient qu'une approche commune de la photographie les réunissait et méritait d'être défendue au sein d'un mouvement artistique. En parlant de mouvement et non de groupe, les sept artistes envisageaient déjà une dynamique dépassant la seule juxtaposition d'individualités à un moment donné et anticipaient l'élargissement de leur projet artistique à d'autres membres qui viendraient petit à petit l'enrichir de leur apport personnel. Six ans plus tard, Transfiguring compte treize membres et tout laisse à penser que le mouvement va continuer de s'agrandir.

Le projet artistique porté par Transfiguring a été fort bien analysé par l'écrivain et philosophe Claude Ber dans son texte écrit pour accompagner le manifeste en mars 2015. Il y était notamment rappelé qu'au-delà des grandes différences de style et de démarche, existait chez les membres de Transfiguring une « [...] volonté pour la photographie de se détacher du réalisme, de s'affirmer dans une indépendance équivalente à celle que la peinture a, elle aussi, conquise peu à peu, par rapport à la " mimesis " à ce réel, qui n'est jamais perceptible qu'à travers les multiples manières de le penser. » Le sociologue Jean-Philippe Melchior ajoutait pour sa part que « [...] la marque de fabrique du groupe [était] d'offrir des ambiances singulières qui renouvellent le regard qu'on a sur le réel ».

Cette volonté de « transcender » le réel, de « trans-figurer », de « figurer au-delà », est toujours ce qui distingue le travail des artistes de Transfiguring. Chacun d'entre eux poursuit une démarche personnelle dont le processus est

invariablement de capturer la réalité sensible environnante au moyen de l'appareil-photo pour la restituer ensuite selon une subjectivité propre immédiatement reconnaissable. Loin de la neutralité qu'on associe souvent à la photographie documentaire ou de reportage, il y a une volonté claire de transformer la réalité et la perception qu'on en a, sans pour autant tomber dans le commentaire ou une critique textuelle mise en images comme c'est souvent le cas dans la photographie contemporaine. Chacun des artistes de Transfiguring revendique avec force son statut d'auteur, de créateur d'œuvres et de tableaux qui sont l'émanation d'une vision intérieure et non la simple trace ou le seul témoignage du monde extérieur.

À plusieurs égards, « photographie plasticienne » est l'étiquette la plus adéquate pour résumer le mouvement Transfiguring, même si l'expression manque un peu de clarté. La dénomination « photographie plasticienne » sert généralement à qualifier les multiples croisements entre le médium photographique et les arts plastiques, or, tous les artistes de Transfiguring ne recourent pas forcément à d'autres arts plastiques pour créer leurs œuvres. Dans certains cas, il faut donc entendre le mot « plasticien » dans un sens métaphorique et non selon une définition technique : c'est la photographie elle-même qui est considérée comme un matériau pour créer l'œuvre, elle devient un outil de composition comme peuvent l'être la peinture, l'encre ou le fusain pour d'autres artistes. Dans tous les cas, que la technique utilisée soit strictement photographique ou qu'elle soit mixte en incorporant d'autres éléments plastiques, le résultat se traduit par une création dont la nature artistique ne fait aucun doute et il est proposé de dresser un panorama succinct dans les pages qui suivent.

Photographie pure

Le monde qui nous entoure regorge de trésors formels, de lignes, de courbes, de surfaces, de textures et de matières qui sont autant de tableaux naturels. Encore faut-il avoir l'œil pour les voir et les saisir. C'est un tel œil que possède Isabelle Seilern, qui pratique une photographie directe, sans retouche, sans artifice, preuve s'il en était besoin que la création artistique commence par le regard de l'esprit.

Matière n°17, 2018
Isabelle Seilern



Adrienne Arth pratique elle aussi une photographie en prise directe, sans trucages, mais au regard strict évoqué précédemment, elle ajoute d'autres possibilités liées au médium photographique telles que la vitesse et la superposition, ce qui lui permet d'ajouter des dimensions d'action et de mise en scène à ses œuvres, ou encore un pouvoir d'évocation qui serait l'équivalent visuel de l'association d'idées.

Paysage de cerveau 9, 2015
Adrienne Arth



Photographie de laboratoire

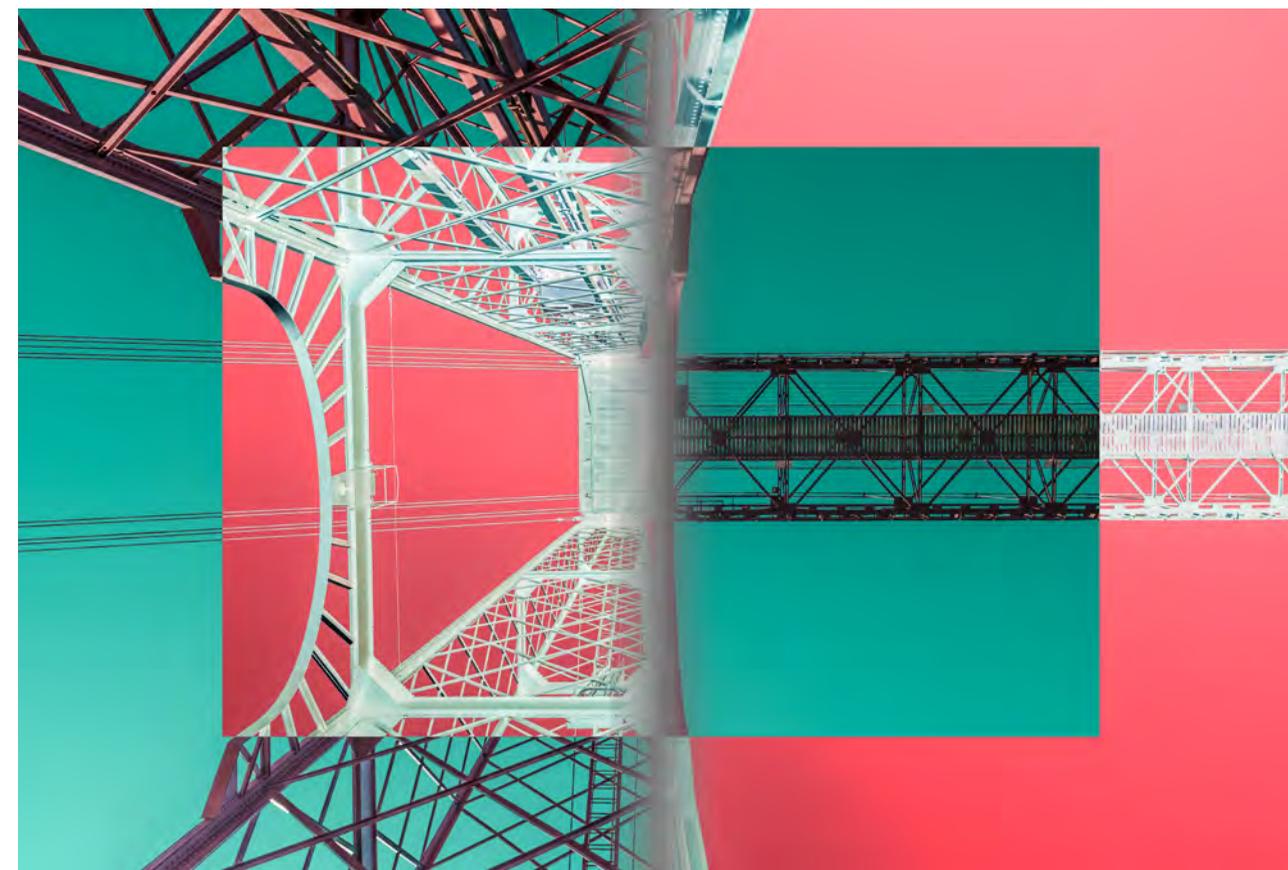
Lorsque l'artiste souhaite aller au-delà de la mise en tableau du monde ou au-delà de l'évocation et de la réminiscence, lorsqu'il souhaite recréer un autre monde qui se nourrit de son imaginaire, les techniques photographiques classiques ne suffisent plus, une intervention plus conséquente est nécessaire. Françoise Peslherbe parle de « laboratoire numérique » pour qualifier les interventions qu'elle fait subir aux clichés qu'elle prend de paysages et de personnages urbains dans le but de les transformer en narrations visuelles. Si le résultat final conserve une apparence de cliché photographique « normal », il s'agit en fait d'un travail parfois conséquent de (re)mise en scène par le biais de l'ordinateur. Il n'est plus ici question de superposition mais plutôt de collage, un collage sans colle ni ciseaux mais réalisé avec des outils contemporains qui permettent des juxtapositions souvent cocasses.

Zone Rouge Zone Verte, 2020
Françoise Peslherbe



Louve Delfieu possède elle aussi son petit « laboratoire numérique », dans lequel elle se livre à des manipulations subtiles et parfois très poussées sur les clichés qu'elle prend, transformant ces derniers en fictions photographiques troublantes de réalisme alors qu'elles appartiennent clairement au domaine du mythe et de l'imaginaire. Le spectateur sait que ce qu'il voit est faux, qu'il y a un trucage, que l'image est trafiquée, et pourtant l'aspect purement photographique de cette dernière entretient un doute : et si cette femme emprisonnée par une méduse avait vraiment existé ?

Asphyxie 5, 2013
Louve Delfieu



Blueprint 16, 2017
Jean-Philippe Deugnier

Jean-Philippe Deugnier explore lui aussi les possibilités de la photographie dans son laboratoire, mais au lieu de manipulations destinées à générer une nouvelle vraisemblance en conservant les codes habituels de la photographie, il se livre à des expérimentations qui questionnent la photographie sous un angle technique et scientifique, que ce soit dans la conception des œuvres ou dans leur réalisation concrète. L'utilisation de formes géométriques, de graphiques, de chiffres, de symboles mathématiques est assez fréquente dans son travail, de même qu'une composition de l'image par surfaces de couleurs différentes. De la même manière, il s'écarte volontiers de la présentation traditionnelle de la photographie sous forme de tirage sur papier et recourt à des techniques novatrices

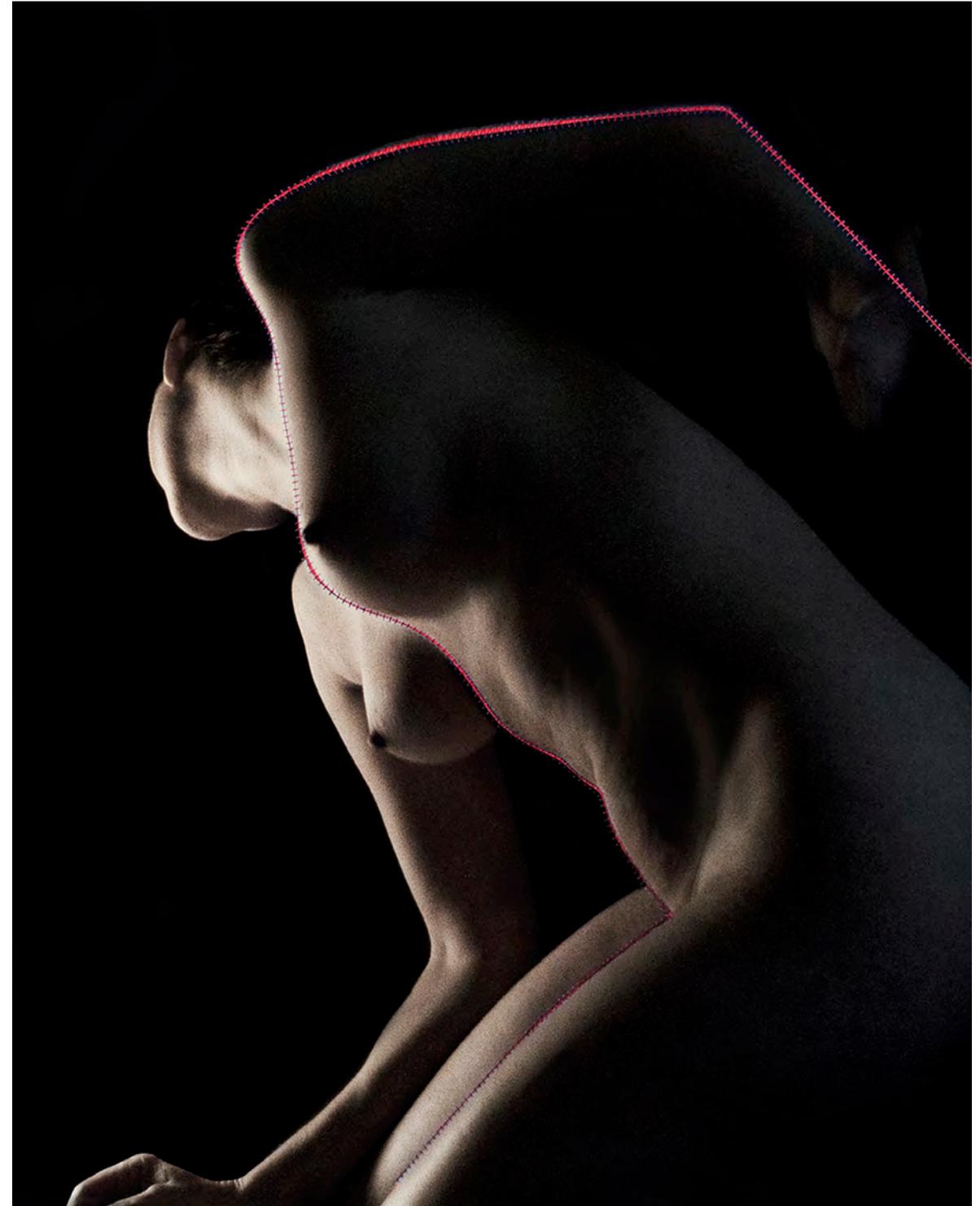
d'impression, parmi lesquelles le tirage lenticulaire est la plus spectaculaire : au lieu d'une image unique et fixe, ce sont deux images qui sont présentes simultanément sur le même support et qui apparaissent en fonction des déplacements du spectateur. De par sa nature vibratoire et instable, l'image lenticulaire peut être qualifiée d'optico-narrative, puisque, à défaut de vraisemblance, elle reste dans la figuration, tout en jouant sur des effets optiques propres à l'art cinétique et à l'Op Art.

Photographie rehaussée à la main

Au sein de Transfiguring, VAM occupe une position assez particulière. En effet, son travail se singularise par son sujet (la condition féminine dans tous ses aspects) et non par une technique ou un style particuliers. Ses œuvres se rangent autant dans la photographie pure que dans celle de laboratoire, mais aussi dans d'autres catégories plasticiennes qui seront évoquées plus loin dans ces pages. On peut ainsi considérer qu'elle est une artiste charnière au sein du mouvement. Dans la présentation faites ici des différentes techniques, une seule sera ici arbitrairement retenue pour évoquer la démarche de VAM (un autre exemple sera donné dans les portraits individuels) : celle où la photographie pure rencontre un autre moyen plastique, en l'occurrence la couture au fil de soie rouge. Dans sa série *J'apprends ma géographie*, l'artiste crée des photos de nu féminin de facture classique, puis les découpe suivant certaines courbes particulières du modèle, avant de rassembler à nouveau les deux pans du tirage en les recousant ensemble avec du fil. Par cette simple intervention, l'œuvre change de nature : la suture rouge n'a pas seulement un impact visuel qu'on aurait pu obtenir avec une manipulation informatique, elle donne une matérialité supplémentaire à l'image, qui devient dès lors un objet artistique et non plus seulement une représentation.

J'apprends ma géographie 1, 2013

VAM



La photographie comme objet de transformation plasticienne

Dans tout ce qui précède, la photographie conserve sa nature de médium à part entière. En d'autres termes, les œuvres présentées jusqu'ici, aussi créatives et aussi remaniées soient-elles, appartiennent clairement au domaine de la photographie, de par leur aspect et de par leur présentation sous forme de tirage sur un support « classique ». Les choses changent avec les autres artistes de Transfiguring.

Si, dans les œuvres qu'il présente au public, il conserve une présentation typique de la photographie avec des tirages sur papier contrecollés sur aluminium ou encadrés avec une marie-louise, Arnaud Sabot dynamite en revanche le médium lui-même dans son approche artistique : la photographie n'est plus seulement une manière de représenter le monde, elle devient elle-même un objet de transformation par des moyens qui n'ont rien à voir avec elle. Même si les outils numériques ne sont pas absents de son processus créatif (ils interviennent dans les réglages finaux de contraste et de couleur), c'est la photographie dans sa matérialité, à travers le négatif, qui est au cœur de la démarche de l'artiste : il s'en empare comme un support physique sur lequel il intervient avec des feutres, des acides, des liquides de toute sorte, des matières abrasives, brûlant, grattant, arrachant, jouant sur la chimie propre à la pellicule, chaque geste accompli sur l'image étant définitif.

Soleil Vert, 2016
Arnaud Sabot



À l'opposé, c'est entièrement sur l'écran de son ordinateur que Georges Dumas transforme ses propres clichés en œuvres qui se rapprochent de la peinture et de la sculpture. La photographie n'est qu'une base de travail qui fournit des formes, des contours, des ombres et des textures, autant d'éléments qui sont recombinaison ensemble pour aboutir à des tableaux cohérents mais clairement artificiels : l'image finale est fabriquée et s'affiche comme telle. La photographie est certes encore perceptible dans le modelé des personnages représentés, mais elle s'est muée en une autre forme picturale. La transformation en un nouveau médium est parachevée par l'utilisation de glaciés transparents réalisés à l'acrylique, l'œuvre finale se présentant sous la forme d'un tableau en technique mixte sur toile qui jette un pont supplémentaire en direction de la peinture.

Le Nouvel Adam, 2019
Georges Dumas



Photographie et peinture : fusion picturale

Willy Bihoreau propose également des œuvres en technique mixte sur toile, mais son processus créatif est très différent, car il part d'esquisses et de dessins qu'il réalise lui-même pour composer ses tableaux. La photographie ne vient donc que dans un deuxième temps, elle n'est pas la base du travail mais constitue un élément qui s'ajoute à un ensemble préexistant. Willy Bihoreau transpose à l'art graphique le principe de l'échantillonnage (ou *sampling*) que l'on connaît dans la musique électronique : il mixe, fusionne ensemble des éléments disparates pour réaliser des œuvres dans lesquelles il est difficile de distinguer la partie exécutée à la main et la part empruntée à un matériau photographique tout fait, qui se retrouve dès lors noyé dans la matière picturale.

High Maintenance v2, 2019
Willy Bihoreau



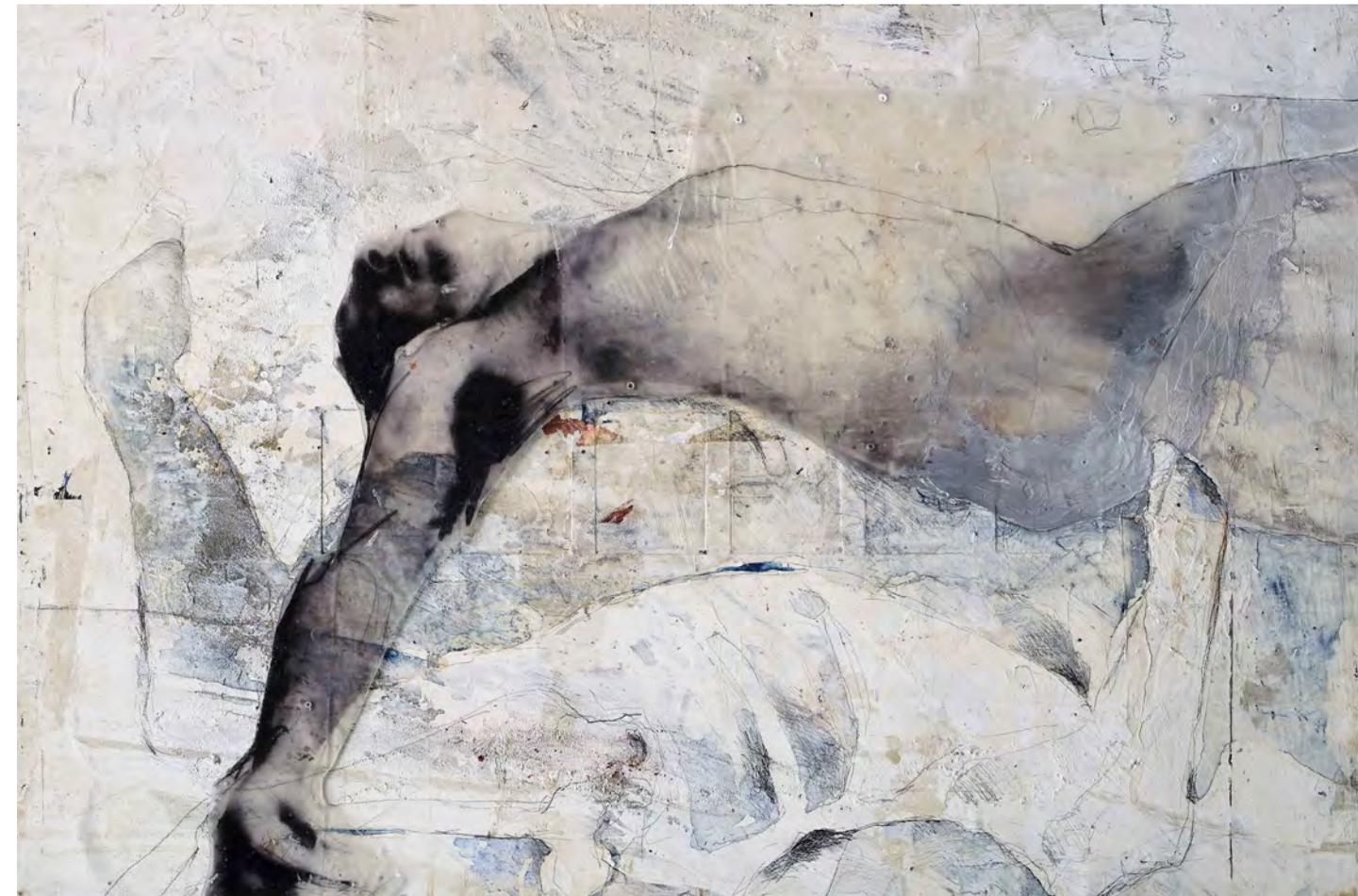
Dans le travail de Marie-Laure Mallet-Melchior, on retrouve ce même mélange intime entre la photographie et la peinture, mais selon une esthétique où domine assez nettement la matière picturale. La précision photographique est délaissée au profit d'une image dégradée et rendue floue où la réalité représentée semble l'être par petites touches peintes. Cette dégradation est liée à la technique de transfert utilisée par l'artiste (l'image n'est pas imprimée mais transférée sur son support à l'aide de produits chimiques qui l'altèrent au passage) ainsi qu'aux grattages et rayures qu'elle lui impose ensuite. Une dimension plastique supplémentaire provient de l'utilisation d'un support métallique qui apparaît à nu par endroits, notamment pour matérialiser les ciels : à la fusion entre le cliché de base qui donne sa composition au tableau et la peinture qui vient le compléter et le rehausser en rendant les deux techniques indiscernables, s'ajoute ainsi la présence de l'aluminium qui confère une instabilité à l'œuvre en réfléchissant la lumière.

La Cène, Quiberville, 2017
Marie-Laure Mallet-Melchior



Une autre fusion intime entre photographie et peinture est également à l'œuvre dans le travail d'Ulrike Bolenz, qui peut prendre plusieurs aspects. Il s'agit parfois d'un mélange entre les deux techniques, le dessin et la peinture semblant prolonger un fragment de cliché, les éléments dialoguant les uns avec les autres sans qu'il soit possible de dire quelle est la base de la composition. Dans d'autres cas, les deux techniques semblent se succéder l'une à l'autre, l'artiste réalisant une peinture ou un dessin qu'elle photographie ensuite pour l'imprimer sur du plexiglas en jouant à plein sur les transparences du support : la photographie ne capte alors plus le monde environnant, elle ne rend plus compte de la réalité, mais elle saisit ce qui est déjà une œuvre d'art pour la transformer en une autre œuvre d'art évanescence. On peut alors oser le terme de « translation de médium ».

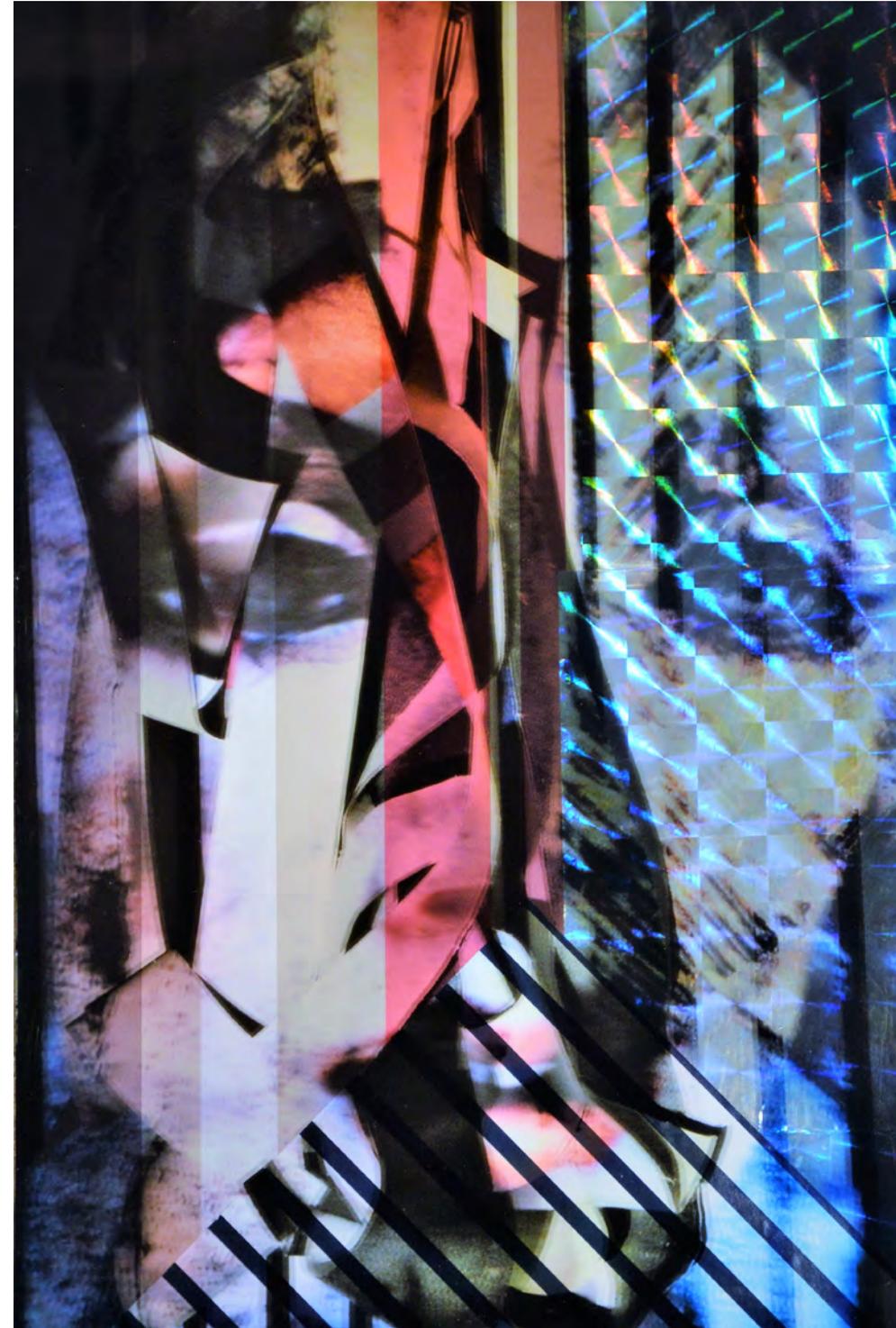
Beresina II, 2020
Ulrike Bolenz



La photographie comme matériau de construction plasticienne

Si Max Foggéa fait lui aussi cohabiter plusieurs médiums dans la composition de ses œuvres, il le fait d'une manière très particulière. En effet, plutôt que de mélanger plusieurs techniques sur un même support, il construit ses images comme des objets, en s'affranchissant dudit support, remplaçant ce dernier par une accumulation de strates de matériaux divers. L'œuvre est composée par la main, qui assemble en les empilant (après les avoir découpés, déchirés, brûlés, etc.) papier, carton, plastique, bandes réfléchissantes et plexiglas imprimé en transparence. C'est ce dernier qui porte les traces de la photographie et donne sa cohérence de lecture au tableau final, mais il n'est qu'un élément, un matériau parmi d'autres dans la confection d'une image qui n'est plus ni homogène d'un point de vue technique, ni tout à fait plane.

Digitale, 2018
Max Foggéa



Photographie tridimensionnelle

D'une certaine manière, Olivier de Cayron pousse la logique de stratification que nous venons de voir jusqu'à son terme, en proposant des œuvres en volume qu'on pourrait presque qualifier de sculpture photographique. L'image, généralement un cliché de voyage qui est transformé numériquement en une illustration colorée proche de la bande-dessinée, se dédouble et devient objet. À l'arrière-plan, elle reste intacte, tandis qu'au premier plan elle n'apparaît plus que de manière parcellaire, d'abord parce qu'elle est imprimée sur du micro-perforé qui est lui-même un matériau discontinu, et ensuite parce qu'elle est ajourée soit par des grands disques, soit par de larges bandes qui permettent au regard de passer à travers. Le décalage de quelques centimètres entre le fond qui a gardé l'image intégrale et le plexiglas qui porte l'image tronquée, fait qu'en fonction des déplacements du spectateur, l'image change légèrement, se pare d'ombres et se désaligne : elle perd la fixité de la photographie et gagne le dynamisme plastique de la sculpture.



Cuba La Havane, 2019
Olivier de Cayron ▶

LES

ART

ISTES

L'œil abstrait

Isabelle Seilern

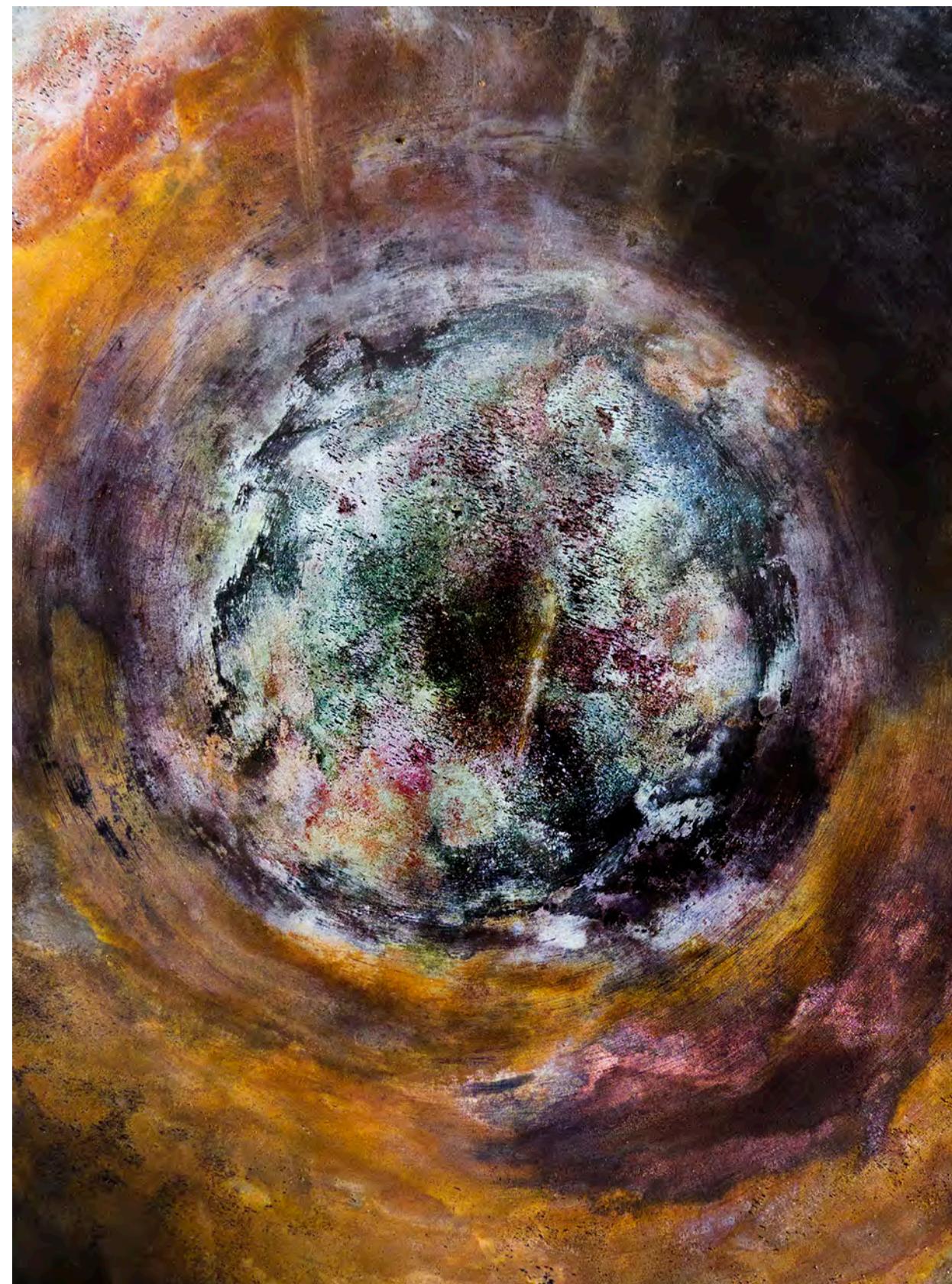
Est-il possible de parler de photographie abstraite ? À première vue, la notion semble incongrue, car la photographie capte la réalité là où l'abstraction éloigne de la figuration comme du vécu. Contrairement à la peinture, la photographie ne saurait être pure projection mentale, elle procède nécessairement du monde environnant dont elle arrache des parcelles visuelles et temporelles, elle a besoin d'un référent tangible, sensible, réel. Et pourtant, lorsqu'on regarde le travail photographique d'Isabelle Seilern, c'est bien le mot « abstraction » qui vient immédiatement à l'esprit.

Pour comprendre ce qui est à l'œuvre chez Isabelle Seilern, il convient de revenir aux sources du mot « abstraction » et de l'envisager comme une opération d'isolement, de décantation. Lorsqu'elle photographie ses sujets, Isabelle Seilern effectue d'abord et avant tout un travail de sélection dans le réel qui l'entoure. Elle concentre son attention sur un point précis et l'extrait de son contexte ; ce faisant, elle efface le cadre, l'environnement, et prive le spectateur du référentiel qui lui permettrait de situer ce qu'il voit. Dès lors, face à l'image, il n'est plus question de dégager un sens du premier coup d'œil, d'effectuer une lecture instantanée : on est happé par une surface déroutante qui résiste aux regards superficiels.

Le regardeur pourrait s'en tenir là et se comporter comme devant une peinture abstraite : fuir en courant parce qu'il ne comprend rien, détourner la tête parce qu'il est indifférent, ou s'absorber dans sa contemplation parce que l'agencement des formes et des couleurs plonge son cerveau dans de délicieuses sinuosités mentales. Mais le plus souvent, quelle que soit sa première impression, il reste pour regarder plus attentivement, car, sentant ou sachant qu'il est devant une photographie, il sait que ce qu'il voit n'est pas inventé, que c'est « vrai » d'une certaine manière, et il ne peut s'empêcher de chercher à deviner ce qu'il a sous les yeux. L'apparence, le rendu de l'image qu'il a devant lui le renvoie inconsciemment à quelque chose qu'il a déjà vu lui-même, ou quelque chose d'approchant, de familier. Ces stries blanches sur fond noir et noires sur fond blanc, il sait ce que c'est, il l'a déjà vu, c'est sûr, qu'est-ce que c'est, zut, il n'arrive pas à mettre le doigt dessus et pourtant...

L'œil abstrait d'Isabelle Seilern, cet œil qui sépare, qui isole, qui arrache, rencontre l'œil abstrait que chacun porte en soi. Tout le monde a déjà regardé la lumière se refléter dans l'eau ou sur une surface métallique, tout le monde a déjà observé de près une moisissure ou une coque de bateau rouillée, tout le monde a déjà vu des silhouettes à travers une vitre dépolie ou un glaçon : tout le monde porte en soi des fragments du monde vus sous un autre angle, d'une autre façon, à une autre distance. Et c'est parce que chacun porte en soi ces fragments à l'état de souvenirs inconscients que les images apparemment abstraites d'Isabelle Seilern trouvent si facilement un écho dans l'esprit de celui qui les regarde. Il est indifférent de savoir ou de comprendre ce qui a été capturé par l'appareil-photo, même si l'élucidation de l'image peut ajouter au plaisir de la regarder. L'essentiel est dans le voyage que fait l'esprit de la trace du monde imprimée sur le papier vers sa représentation qui flotte dans nos mémoires.

Matière n°20, 2019



Paysages de cerveau

Adrienne Arth

Cela peut paraître surprenant, mais dans la photographie de paysage, ce n'est pas forcément ce dernier qui compte le plus, mais l'œil du photographe. Un œil qui voit, un œil qui sent, un œil qui compose. Sans quoi, pour telle vue donnée, tout le monde prendrait le même cliché et aucune approche ne se distinguerait des autres. Une fois cela posé, il n'est pas faux de dire qu'avec la démocratisation des moyens de captation comme de la culture visuelle, beaucoup de clichés se ressemblent et être original n'est pas une mince affaire. Surtout que, même si le sujet ne fait pas tout, étant donné sa docilité de scène immobile, il a tendance à relativiser le talent du photographe, qui peut difficilement arguer d'avoir « saisi le moment » lorsqu'il s'agit de montrer une rue, une vue champêtre, un monument ou une forêt. Seuls les moyens techniques et financiers semblent laisser encore une marge de différenciation, avec notamment les vues aériennes et l'utilisation de drones qui autorisent à trouver des angles inédits. Mais même cela se démocratise...

Que faire alors lorsqu'on veut montrer un paysage à hauteur d'homme, mais en transcender les simples apparences que tout le monde peut saisir avec son appareil-photo ou son smartphone ? Adrienne Arth propose une voie passionnante à travers ses *Paysages de cerveau*. Elle prend des photos, sans artifices, sans trucages, sans retouches. Des photos qui ont touché son œil autant que son esprit. Il s'agit de scènes et de lieux porteurs d'une possible narration. Mais comme pour toute narration, ce ne sont pas les faits (ici les images) qui comptent, mais leur révélation et leur ordonnancement entre eux, avec une syntaxe et un vocabulaire qui soient propres à l'auteur. Et sa petite musique, Adrienne Arth la fait entendre à travers les techniques anciennes de la vitesse lente et de la superposition, qu'elle met à jour grâce à l'ordinateur et aux outils numériques : loin des tâtonnements inhérents aux négatifs exposés plusieurs fois ou superposés lors du tirage en chambre noire, elle peut, en toute lumière, en toute lucidité, en vue positive, composer ses paysages avec finesse en arrangeant ses clichés bruts sur écran. Un écran qui est le miroir de l'écran mental sur lequel chacun se fait ses films personnels, agençant images, sensations, humeurs

et pensées selon sa propre idiosyncrasie. Cette approche n'est pas très éloignée de celle du surréalisme qui a tant promu les associations d'idées et les cadavres exquis, même si Adrienne Arth, en metteuse en scène de théâtre qu'elle est par ailleurs sous un autre nom, privilégie la poésie et l'émotion à la bizarrerie et à l'inconscient. Ses superpositions ou ses floutés dus à une vitesse lente changent le sens du paysage, les oiseaux noirs qui traversent le cliché rendent la rue qui monte de mauvais augure, tandis que les hommes qui passent rendent vivante ce qui n'était qu'une vitre constellée de gouttes de pluie. Scènes de vie, vues urbaines, paysages, animaux et êtres humains viennent frapper l'œil et le cerveau, suprême organe de la vue, les transmute en persistances rétinienne à recomposer ensemble pour raconter des histoires et suggérer des ambiances.

Paysage de cerveau 5, 2015



L'image qui vaut mille mots

Françoise Peslherbe

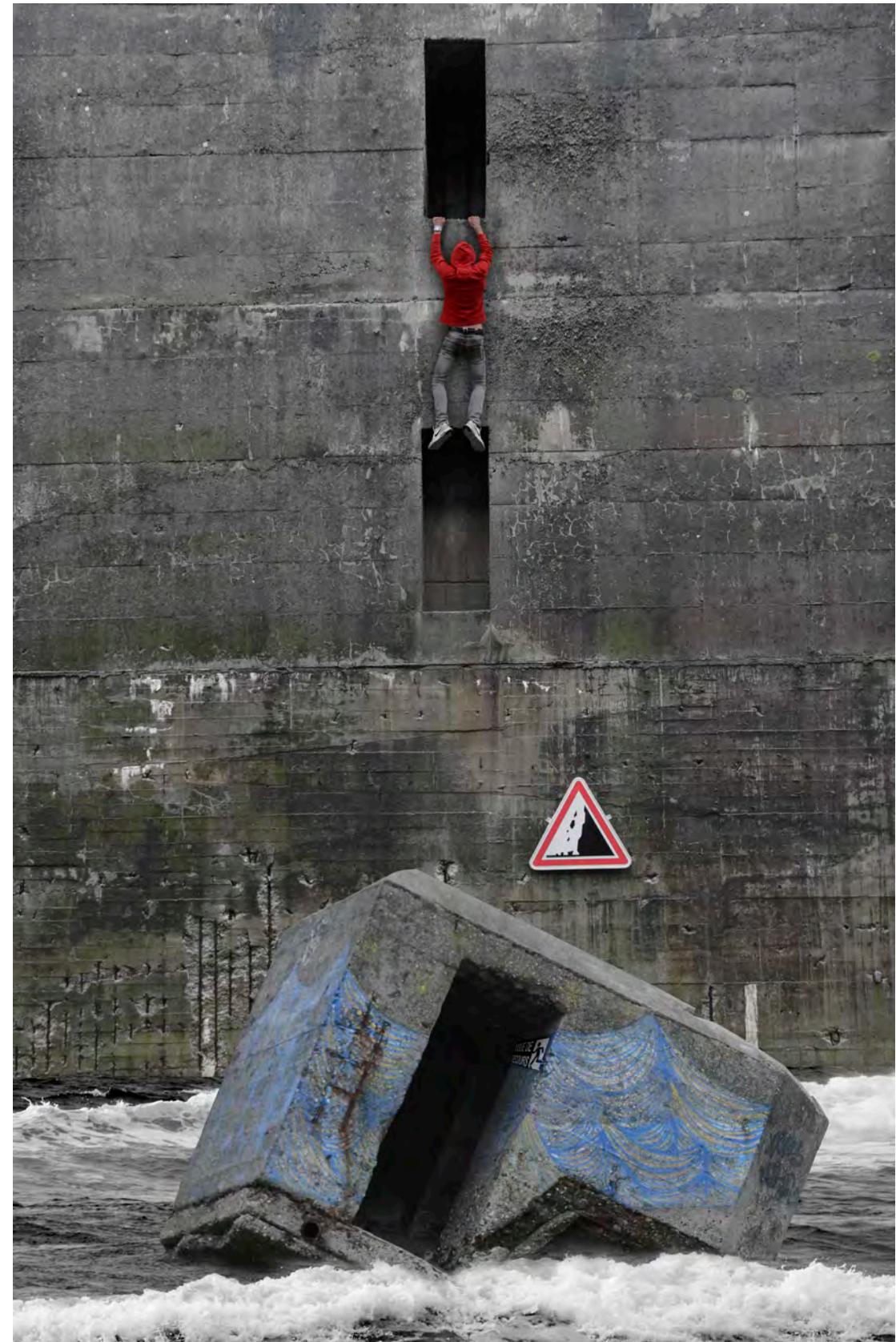
Si elle n'était pas photographe, Françoise Peslherbe serait certainement auteur de bandes-dessinées ou chroniqueuse de presse. Tout comme Quino l'avait fait avant elle en confrontant son personnage Mafalda aux événements de son époque et à l'air de son temps, Françoise Peslherbe nous entraîne dans un univers immédiatement identifiable (des personnages colorés dans des décors en noir et blanc) pour nous parler de notre monde contemporain dans toutes ses dimensions, souvent avec humour et ironie. « Nous parler » est ici à prendre dans son sens littéral : ce sont bien des histoires qui nous sont racontées, des messages qui nous sont passés, un art fondamentalement narratif qui nous est proposé. Mais un art mis en images et non en mots, un art qui passe par la vue pour toucher l'intellect.

À travers sa série au long cours intitulée *L'Homme Béton*, c'est la société contemporaine qui est mise en question, par le biais de mises en scène qui permettent d'aborder des thèmes tels que les relations sociales, les comportements humains, les modèles économiques ou l'environnement. Pas de message martelé, pas d'endoctrinement : l'image est construite sur le mode de la juxtaposition poétique, ses sens possibles ne sont que suggérés derrière une collision pas toujours vraisemblable entre un décor gris et des personnages hauts en couleurs. Le ressort narratif est celui de l'association d'idées, l'histoire se raconte à partir de deux éléments distincts — parfois contradictoires — dont la rencontre est porteuse d'un sens nouveau, différent de celui de chaque élément pris séparément. Il importe peu que cette rencontre se fasse lors de la prise de vue ou plus tard sur l'écran de l'ordinateur grâce à la technique du collage numérique, il s'agit là d'un détail technique qui influe éventuellement sur le degré d'humour ou d'absurdité de l'image, mais qui ne remet pas en cause la cohérence formelle du travail de l'artiste et son pouvoir d'évocation.

Une bonne manière d'aborder les œuvres de Françoise Peslherbe consiste à les regarder de près, en se fixant sur un détail pour commencer, avant d'explorer le reste de l'image comme le ferait un cinéaste : le glissement de l'œil sera comme la voix qui déroule l'histoire mot après mot.

Dans *Se compliquer la vie* par exemple, on peut entamer l'exploration par le bas, au niveau du bunker à moitié immergé dans une mer grise et lui-même recouvert d'un graffiti bleu qui imite les vagues. En prêtant attention, on découvre que dans l'ouverture du bunker est collé un petit panneau incongru indiquant « issue de secours ». En remontant un peu, l'œil découvre un autre panneau collé sur une paroi qui semble en béton et qui est le pictogramme avertissant du danger de chutes de pierres. En glissant un peu plus vers le haut, l'œil aperçoit bientôt un personnage accroché à bout de bras à une ouverture pratiquée dans l'immense muraille de béton, un jeune vêtu d'un sweater à capuche rouge dont on se demande comment il a pu se retrouver dans cette position inconfortable. On peut alors faire un zoom arrière et regarder la scène dans son ensemble. Le titre de l'œuvre colle parfaitement à la situation absurde qui est mise en scène, mais l'explication, l'interprétation demeure ouverte : est-ce que le bunker vient de tomber dans la mer et le jeune se trouvait à l'intérieur à la recherche d'une sortie qui n'est autre que l'ouverture dans la paroi ? Est-ce la chute du jeune homme et non une chute de pierres que le panneau annonce ? Est-ce que, tout simplement, on se trouve face à un personnage qui a le chic pour se mettre dans le pétrin, sans qu'on sache par quel moyen il s'est mis dans celui-ci ? Toutes ces hypothèses invérifiables sont autant d'histoires possibles que l'artiste propose au spectateur, et c'est ce dernier qui choisira celle qu'il préfère.

Se compliquer la vie, 2018



Le cauchemar de Prométhée

Louve Delfieu

Le monde de Louve Delfieu n'a pas d'âge. Ou il est de tous les âges si l'on préfère, comme la Nature. Comme les dieux. C'est un monde habité, où l'être humain a sa place, mais une petite place, une place qui ne fait pas de lui le maître de la Création, une place où il n'est pas autorisé à étaler sa civilisation, une place où il est nu, élément parmi les éléments, une bien petite chose en somme. Pourtant, malgré cette portion congrue qui lui est allouée, il est bien au cœur du travail de la photographe plasticienne, il en est même l'unique sujet, même si c'est pour être rapetissé, diminué, ramené aux modestes proportions qui sont les siennes par rapport au cosmos. Prométhée lui a donné le feu, mais il n'a pas su quoi en faire, il a raté sa libération, son émancipation.

Pour raconter cette histoire de l'humain enchaîné, Louve Delfieu fait de nombreux pas de côté, s'écartant de l'objectivité photographique pour puiser dans les ressources du rêve et du mythe. Ce faisant, elle revisite à nouveaux frais la démarche de certains artistes surréalistes, ceux qui ont exprimé une vision onirique et fantasmagorique à travers une esthétique « réaliste » : l'ombre de Hans Bellmer plane au-dessus des *Assemblages*, tandis que Dali et Delvaux, par leurs juxtapositions incongrues, préfigurent d'une certaine manière celles des séries *Asphyxie* et *Enracinements*. À ceci près que la photographie rend plus fine encore la frontière entre illusion et réalité : et si les *Assemblages* montraient vraiment des corps fabriqués en laboratoire, des cellules de membres devenues autonomes et croissant sans queue ni tête, spontanément ? Et si les fonds marins cachaient de tout temps des femmes emprisonnées dans l'enveloppe translucide et lumineuse des méduses ? Et si nos forêts abritaient des hommes et des femmes retournés à l'état végétal, jusqu'à devenir indiscernables des arbres ?

Rêves, cauchemars et fantasmes se mélangent avec une mythologie tantôt gréco-latine, tantôt païenne. Les *Métamorphoses* d'Ovide, le mythe de Méduse, des nymphes, des dryades, naïades et néréides ne sont jamais bien loin ; la littérature fantastique, qui est souvent une réactualisation de mythes évoquant les liens indissolubles entre la nature et l'être humain, non plus. C'est une vision de l'homme, et plus encore de la femme, profondément organique qui

se dégage des œuvres de Louve Delfieu : veines, fluides et membres répondent aux racines et aux branches des arbres, au squelette des feuilles, à l'environnement liquide de la mer ou des gouttes d'eau. Cette vie organique est souvent contrainte, enfermée, prisonnière, et elle suit les deux seules voies possibles qui lui sont offertes : se libérer, briser les liens, crever l'enveloppe, pour accéder à une autonomie qui sera fragile, difficile, et qui portera toujours le souvenir des chaînes passées, ou bien, le plus souvent, se fondre et disparaître dans une vie plus grande qu'elle, dans la Nature.

Asphyxie 13, 2013



L'envers du décor

Jean-Philippe Deugnier

Faisant sienne la phrase de Paul Klee : « l'art ne reproduit pas le visible, il rend visible », Jean-Philippe Deugnier bâtit son travail sur trois fondements principaux. Le premier se rapproche des visées scientifico-esthétiques du Bauhaus, notamment les essais théoriques de Paul Klee, Josef Albers et Wassily Kandinsky. Le deuxième tient aux expérimentations sculpturales non conventionnelles du mouvement Supports/Surfaces. Le troisième s'inspire quant à lui du rendu plastique doux et lisible de peintres tels que Edward Hopper ou Vilhelm Hammershøi. S'appuyant sur ces trois éléments, les images de Jean-Philippe Deugnier sont un support d'exploration du réel et de ses formes. Elles ne cherchent pas à rendre compte d'une réalité-vérité, mais la transforment en une représentation poétique, explorant le paysage humain, se nourrissant du monde contemporain, de ses strates, de sa multiplicité, pour la porter au-delà de la figuration.

Dans ses *Blueprint*, Jean-Philippe Deugnier utilise l'impression lenticulaire pour révéler au spectateur le dessous des cartes, l'envers du décor, le plan caché du réel. Le mot *Blueprint*, littéralement « impression en bleu », est un anglicisme qui signifie plan détaillé, dessin de définition, et qui tire son nom du procédé d'imprimerie, la cyanotypie, par lequel ces documents techniques étaient édités. Réinterprété par l'artiste, il désigne une espèce de réalité alternative, dissimulée au creux de l'image habituelle que nous avons du monde environnant. Le plus souvent, l'image cachée est la version négative de l'image qui nous apparaît en premier. Si l'on parle d'image cachée ici, c'est parce que la technique de l'impression lenticulaire permet de faire cohabiter deux images différentes sur le même support, l'une ou l'autre apparaissant en fonction de la position du spectateur face à l'œuvre suivant un phénomène vibratoire qui n'est pas sans rappeler les expérimentations visuelles de l'Optical Art des années 1960.

La plupart du temps, le sujet des *Blueprint* concerne la partie du monde moderne qu'on cherche généralement à cacher aux yeux du public : centres de production, équipements et éléments d'architecture fonctionnels, infrastructures, etc. En soi, les œuvres de Jean-Philippe Deugnier sont déjà l'envers de notre décor habituel. En travaillant numériquement ses clichés pour en livrer une version négative, où les couleurs

sont inversées, remplacées ou bien saturées jusqu'à obtenir une aberration chromatique, l'artiste offre l'envers de l'envers de ce qu'on voit normalement, ce qui équivaut à une représentation d'un lieu ou d'une scène dont toute vraisemblance a disparu et où il ne reste plus que le squelette des formes. Ainsi, dans la version négative du *Blueprint 2* (à droite de l'image reproduite ci-contre), tout a viré au vert et au rose et seules les lignes structurantes de l'image originale permettent de s'y retrouver. En se déplaçant devant le tableau, non seulement le spectateur sent l'image vibrer sur sa rétine par le pur jeu du changement de couleurs lors du passage de l'image positive à l'image négative, mais il bascule en outre d'une représentation à une autre, comme s'il était témoin de deux scènes différentes.

Blueprint 2, 2017



Corpus

VAM

Certains artistes se distinguent par un style, une esthétique qu'on retrouve dans à peu près toutes leurs œuvres. D'autres se reconnaissent à leurs thèmes qui reviennent sans cesse et constituent le soubassement d'un imaginaire particulier. VAM appartient plutôt à cette seconde catégorie, même si c'est un thème unique qui guide ses réalisations artistiques : l'identité féminine.

Identité est un mot singulier qui recouvre une pluralité de significations et d'interprétations à peu près inépuisable. La femme n'est pas ceci, la femme n'est pas cela, elle est ceci et cela, et cela d'autre encore, en même temps, alternativement, successivement, exclusivement. Objet d'étude et sujet de réflexion dont il est vain d'espérer faire le tour. Une œuvre ne saurait y suffire, en revanche un œuvre peut commencer à y parvenir. Un œuvre, ou un corpus d'œuvres.

Corpus est justement le titre d'une des séries phares de VAM. Un titre ambigu, qui en français signifie recueil ou ensemble de pièces, de documents, et qui en latin est le mot qui a donné corps dans notre langue. Alors : corps ou ensemble ? Ou ensemble de corps ? Certainement un peu des deux, tant cette série qui met en scène le corps féminin constitue également un moment charnière dans la carrière de l'artiste, une sorte d'agrégat de plusieurs explorations précédentes qui ouvre la voie à de nouvelles expérimentations. On y retrouve le rouge bien sûr, le rouge du sang, le rouge du désir, le rouge de la révolte. Un rouge qui donne sa couleur à la série comme à d'autres avant elle, presque une marque de fabrique. Le corps est évidemment au cœur des compositions de *Corpus*, un corps démonstratif, triomphant parfois, dans des postures dynamiques ou statiques, solennelles ou impudiques. Un corps et rien qu'un corps, miroir lisse et vierge des fantasmes et des blessures, sans visage identifiable qui détournerait l'attention du regardeur. On retrouve enfin la thématique de la déchirure et de la suture, sous la forme de fissures et d'agrafes virtuelles en lieu et place du fil de soie rouge qui recousait des pans photographiques entre eux dans certaines œuvres précédentes.

Corpus est aussi pour VAM le point de départ d'un nouveau rapport à la photographie. Cette dernière devient matériau pictural, élément de composition, et perd son autonomie

première pour s'inscrire dans une démarche plasticienne plus vaste. La photographie devient trace, une trace certes structurante puisque la composition s'appuie sur elle pour se déployer, mais une trace qu'on pourrait confondre avec du dessin ou de la gravure. La main de l'artiste tient un pinceau numérique qui place l'œuvre dans un authentique geste pictural tandis que les collages, notamment ceux qui dissimulent les visages, s'apparentent à ceux de la veine surréaliste, créant de curieux monstres qui captivent le regard. En donnant un titre de personnage archétypal à chacune des pièces de la série (*La Veuve*, *La Prêtresse*, *La Guerrière*, etc.), VAM achève de nous livrer sa mythologie personnelle à travers des figures fortes qui sont autant de facettes de l'identité féminine, objet de son insatiable exploration.

Série *Corpus* - *La Voleuse*, 2016



Photographie sous acide (et autres substances)

Arnaud Sabot

À première vue, travailler en argentique et proposer une démarche esthétique très contemporaine, cela ne va pas de pair. C'est pourtant ce que propose Arnaud Sabot, dont les œuvres n'ont pas grand-chose à voir avec celles des sectateurs de la pellicule d'hier et d'aujourd'hui. La première impression que le spectateur a en découvrant ses photographies, c'est qu'il y a eu un problème. Les couleurs explosent dans tous les sens, souvent dans des teintes criardes, saturées, elles n'ont rien de naturel, on imagine tout de suite que la chimie du révélateur ou celle du papier a mal supporté l'épreuve du temps, comme sur certains polaroids qui ont viré au psychédélique quelques années après la prise de vue instantanée. Et puis il y a ces rayures, ces griffures, ces déchirures, et ces taches et ces traces qui cachent et défigurent. Que s'est-il donc passé ? L'artiste aurait-il retrouvé des vieux clichés dans une malle défoncée laissée à l'abandon au milieu des rats et des insectes ? Aurait-il jeté des tirages en pâture à une horde d'enfants aux doigts sales et armés de crayons, de pinceaux, de colles, de rubans adhésifs et de ciseaux, pour les récupérer ensuite ?

Rien de tout cela. Ce travail de dégradation, de dissolution, de destruction, est bien celui de l'artiste et de lui seul, qui a décidé d'affronter la photographie dans sa matérialité la plus intime, à savoir à travers le négatif qui lui sert de support physique. L'outil numérique n'est pas absent de la démarche d'Arnaud Sabot, mais il intervient plus tard, longtemps après que la transformation de l'image a eu lieu sur le petit morceau de pellicule où elle a été fixée. Dans cette optique, utiliser l'argentique revient à réintroduire l'idée que l'image obéit à la fois à une matérialité et à une temporalité, notion qui s'est beaucoup diluée depuis que la photographie s'est dématérialisée sous forme de fichier. Dans le monde analogique, au moment même où la photographie est prise, le temps commence son travail d'usure, l'entropie est déclenchée. Arnaud Sabot ne fait qu'accélérer ce phénomène naturel de transformation et de dégradation, et pour cela il fait subir à ses négatifs l'épreuve d'un temps corrompé qui fonctionne comme la mémoire, occultant certains aspects, en oubliant d'autres, ne conservant que des souvenirs imparfaits

et imprécis du moment saisi par l'appareil-photo. Acides, poussières, colorants, feutres, scotch, empreintes digitales, peinture, brûlure, coups de cutter, de crayon ou de ciseaux, sont convoqués pour dénaturer une réalité qui se transforme en évocation et en souvenir. Le hasard et l'accident ont toute leur place dans cette démarche, l'entropie n'étant pas un mécanisme qu'on puisse tout à fait prédire et encore moins maîtriser.

Parce que l'image est transformée de manière radicale au plus intime de sa matérialité, elle cesse d'être une simple représentation du monde ; à la place, elle offre au spectateur l'écho poétique d'une scène un jour advenue, la trace artificielle d'une personne ou d'un paysage un jour croisés, un souvenir déformé qui compte plus que la réalité à laquelle il se superpose. Devenue perception trouble, l'image peut parler à l'inconscient de chacun.

À la plage, 2013



La Dictature du carré

Georges Dumas

Face aux œuvres de Georges Dumas qu'ils voient pour la première fois, les deux questions qui reviennent le plus souvent dans la bouche des spectateurs sont : « Et pourquoi le carré ? » et « Mais pourquoi le carré ? », le choix de la conjonction de coordination traduisant soit une curiosité bienveillante, soit une incompréhension légèrement désapprobatrice. On pourrait être tenté de répondre à l'une et l'autre question par un « Et pourquoi pas ? » taquin, mais cela écarterait à l'excès l'explication qu'une interrogation finalement légitime est en droit de recevoir. Car, à dire vrai, ce carré caractéristique du travail de Georges Dumas n'a rien d'évident.

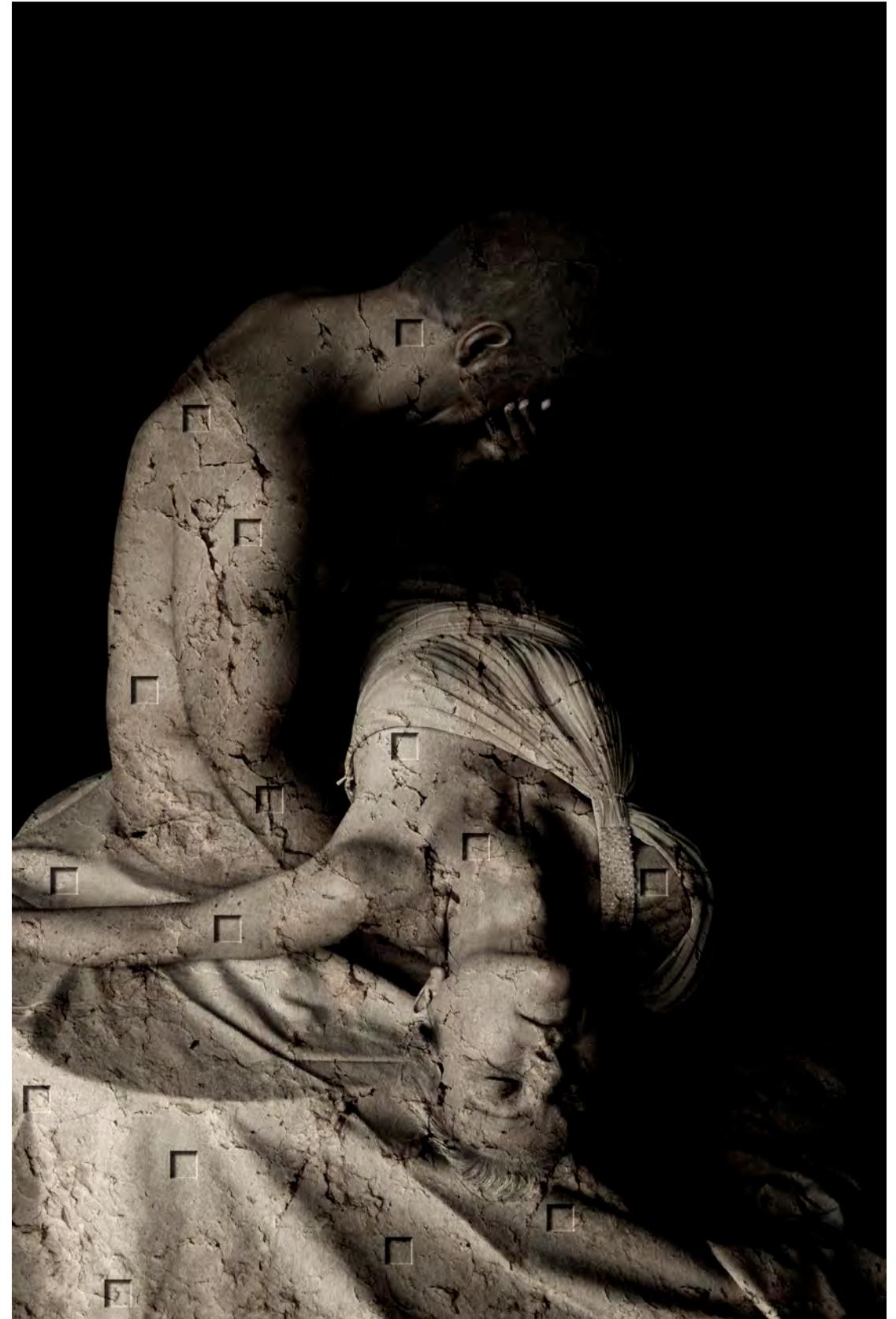
On peut en effet se demander pourquoi l'artiste semble saccager à dessein son propre travail en faisant apparaître des carrés qui perturbent la lecture d'œuvres par ailleurs simples de composition, des œuvres figuratives présentant généralement des personnages qui ressemblent à des statues. À cause de ces carrés, toute vraisemblance est anéantie, l'éventuelle véracité de l'image est tuée dans l'œuf. L'œil du spectateur a beau percevoir un modelé propre à la photographie et chercher à quelle référence il peut se rapporter dans le monde réel, la présence du carré le détourne aussitôt de cette quête et lui impose à la place l'affirmation imparable de l'artificialité intrinsèque de l'œuvre qu'il regarde. L'image qu'il a devant lui ne peut pas être une photographie de sculpture, de même qu'elle ne peut pas être une simple photographie : elle ne peut qu'être un artefact, une fabrication, un trompe-l'œil qui s'assume comme tel.

Une fois cela posé, on pourrait arguer qu'il y avait mille autres manières de souligner la nature artificielle de l'image, que ce soit en utilisant une autre forme géométrique que le carré ou un autre procédé graphique ou plastique. L'explication est à chercher dans deux sources distinctes, qui finissent par se rejoindre dans l'œuvre finale : la première se situe dans une tradition ancienne et se réfère aux marques laissées sur leurs propres œuvres par les sculpteurs et les architectes ; la seconde plonge quant à elle au cœur de la nature de l'image contemporaine, une image numérique composée de millions

de carrés microscopiques qu'on appelle pixels. En creusant ou en détachant des carrés sur les figures humaines qu'il a pétrifiées sur ordinateur, Georges Dumas transpose les gestes des sculpteurs du passé dans la contemporanéité digitale qui caractérise notre monde, laissant à son tour sa propre marque sur ses sculptures virtuelles à l'aide d'un burin électronique. Il donne au passage l'illusion d'une consistance à ce qui est par essence immatériel.

D'autres explications pourraient être avancées pour justifier la présence systématique du carré dans les peintographies de Georges Dumas, à commencer par le fait que, repris en relief à l'acrylique à la surface de la toile, il permet à l'artiste de quitter la planéité de la photographie et de la peinture pour introduire un début de troisième dimension dans son travail. Mais peut-être, tout simplement, faut-il envisager le carré comme une marque de fabrique, comme une signature, et une signature, ça ne se discute pas.

Romeo Must Die, 2016



Post-photographie pour post-apocalypse

Willy Bihoreau

Une révolte sourde, une colère tranquille, voilà ce qui se cache derrière le visage juvénile de Willy Bihoreau et derrière sa presque timidité. Il n'est pas un fort en gueule, mais un fort en mots et en images. Le fait de vivre au calme dans la campagne sarthoise ne fait pas de lui un indifférent à la marche du monde, tout au contraire, il est un spectateur engagé qui se désole des catastrophes contemporaines et nous alerte sur elles à travers ses œuvres dont la noirceur va bien au-delà du simple noir et blanc qu'il a adopté pour exprimer sa vision artistique.

Pour parler des grands dérèglements environnementaux qui menacent notre planète, Willy Bihoreau recourt à une esthétique littéralement apocalyptique : une esthétique de la révélation, du dévoilement. Or, pour dramatiques qu'elles soient, les catastrophes écologiques et sanitaires sont rarement photogéniques ou spectaculaires. Personne n'a encore réussi à photographier le réchauffement climatique, au mieux peut-on en saisir certaines de ses conséquences ; de même, les dégâts causés aux cerveaux et aux testicules par les ondes des téléphones sont invisibles. On pourrait en dire autant des radiations nucléaires, des pesticides, des virus ou des bactéries : autant de dangers mortels qu'on ne voit pas.

Dès lors, l'artiste ne pouvant montrer le cataclysme en cours, il se positionne après. La révélation de l'invisible étant impossible, il se place derrière, dans la post-apocalypse donc. La photographie étant l'outil qui enregistre le moment présent, elle ne convient plus à elle toute seule pour montrer le futur, pour dévoiler l'avenir. L'image, la vision, ne peut pas être saisie, elle doit être construite, composée, et ce faisant, ce n'est plus le processus de la destruction qui est mis en scène mais son résultat, qui s'apparente souvent à un champ de ruines.

Au service de cette vision qu'on qualifiera aisément de dystopique, Willy Bihoreau convoque son talent de dessinateur et de peintre, ses compositions procédant toujours d'esquisses préparatoires, et son talent de mixeur acquis à la cause de l'échantillonnage. Nul besoin d'être

photographe pour faire de la photographie lorsque cette dernière invente au lieu de restituer. On prend des morceaux de clichés, on désosse les images des autres pour n'en conserver que les pièces détachées utiles à son propre chantier de construction picturale. Le résultat est une subtile hybridation tant des techniques que des éléments, avec un rendu troublant qui évoque aussi bien les photographies de guerre du milieu du XX^{ème} siècle que les projections en réalité augmentée issues des bureaux d'ingénierie, les peintures de Giger ou de Beksiński que l'imagerie de la propagande altermondialiste. En utilisant la photographie dans son processus de composition, Willy Bihoreau active chez le spectateur le mécanisme de la reconnaissance et de la réminiscence, ce qui confère une puissante sensation de vraisemblance à ses images qui nous parlent pourtant d'un monde non encore advenu.

Destroid 6, 2021



Reflets dans un œil d'acier

Marie-Laure Mallet-Melchior

Il arrive parfois que contenu et contenant soient si intimement mêlés qu'on n'imagine plus l'un sans l'autre. C'est le cas des œuvres de Marie-Laure Mallet-Melchior, dans lesquelles le support et l'image sont inextricablement liés, l'un faisant littéralement partie de l'autre. Le support, c'est cette feuille de métal, cette plaque d'aluminium dont la surface n'est que partiellement recouverte par l'image créée par l'artiste. Le plus souvent, les parties laissées à nu ou bien grattées par la suite correspondent à des ciels ou à des éléments métalliques dans la réalité photographiée : matière et représentation ne font alors plus qu'un. Ainsi, pour montrer le métal d'un pont, d'une poutrelle ou de rails, la plasticienne ne le reproduit pas, elle utilise celui de son support, aboutissant à une osmose totale entre le sujet et sa traduction graphique.

Or, le métal, et notamment l'acier, est un élément récurrent dans le travail de Marie-Laure Mallet-Melchior. À travers ses pérégrinations en France, en Europe, aux Etats-Unis, en Inde, ce sont très souvent des paysages industriels qu'elle capte avec son appareil-photo, qu'ils soient à l'état de vestiges ou toujours en activité. Un monde qui est rarement un sujet artistique de nos jours, un monde qu'on trouve généralement sans poésie et sur lequel on ne s'attarde guère, quand on n'essaie pas de le cacher. En le retranscrivant à travers une esthétique particulière qui mélange la photographie, la peinture et l'utilisation du métal brut, l'artiste parvient à (ré)enchanter ce monde, tantôt sur un mode exotique, tantôt sur un mode nostalgique, toujours avec ce décalage qui permet à une réalité prosaïque de se muer en souvenir ou en évocation sensible. À mille lieues d'une démarche documentaire, les villes, les campagnes et les littoraux qui apparaissent à la surface de l'aluminium sont marqués par une picturalité grâce à laquelle on passe de l'anecdotique et du pittoresque à un reflet universel de la société industrielle, passée et présente, totale ou partielle, une société de fer et d'acier qui, même en l'absence de personnages, atteste la présence de l'homme à travers ses réalisations matérielles.

Cette société industrielle, souvent en déclin en Occident, inachevée en Inde et de nombreux autres pays, n'est pas figée, elle ne se cesse de se transformer, de s'étendre ou de se contracter, de se moderniser ou de tomber en désuétude. Le support métallique utilisé par Marie-Laure Mallet-Melchior est parfait pour refléter ces mutations incessantes ; les pans parfois assez vastes d'aluminium laissés à nu sont autant de surfaces qui réfléchissent les variations sans fin de la lumière. Pour s'en rendre compte, il suffit d'accrocher une des œuvres de l'artiste face à une fenêtre et d'observer comment les ciels métalliques épousent à la perfection les nuances de la météo du jour, de l'azur estival au rougeolement d'un coucher de soleil en passant par l'acier étincelant des orages, le blanc laiteux d'un matin d'hiver ou le gris plombé d'une journée pluvieuse. L'œuvre n'est jamais identique à elle-même, elle vibre et change en permanence en fonction de la position du spectateur, elle est tout à la fois reflet et représentation d'un monde instable.

N°225, Rajasthan, 2018



L'Art de l'évanescence

Ulrike Bolenz

Ulrike Bolenz est une artiste plasticienne dont l'œuvre est protéiforme, explorant des champs aussi variés que la peinture, le dessin, la photographie et une forme d'installation qui s'apparente à la sculpture. Pourtant, malgré la grande variété de ses pratiques, lorsqu'on pense à son travail, c'est presque inmanquablement l'utilisation du plexiglas qui vient à l'esprit. Un plexiglas qui, sans mauvais jeu de mots, permet l'émergence étonnante d'un nouvel art plastique. Il s'agit en effet d'une matière malléable et transparente qui autorise l'artiste à explorer les notions de profondeur et de superposition comme aucun autre matériau ne peut le faire. Tour à tour support, écran et structure, il change la nature de l'image, lui fait perdre une partie de sa consistance, la met à distance et parfois lui fait perdre sa planéité pour lui donner une existence spatialisée.

Comme le verre, la vitre et le vitrail avant lui, le plexiglas possède la double fonction de support et d'intermédiaire de l'image. Choisir ce matériau pour créer une œuvre d'art, c'est vouloir en exploiter les qualités physiques de transparence. Peindre sur papier, sur toile, sur bois, et peindre sur verre ou sur plexiglas, procèdent de deux démarches et deux visions radicalement différentes. Dans un cas, l'image créée possède une densité et une épaisseur qui arrêtent littéralement le regard, tandis que dans l'autre elle devient en partie évanescence, elle laisse la lumière la traverser et lui faire perdre ainsi un peu de sa consistance.

L'origine de l'œuvre n'a que peu d'importance. Qu'il s'agisse d'un dessin, d'une peinture ou d'une photographie, ce qui compte est le transfert réalisé par Ulrike Bolenz sur la matière transparente : c'est ce transfert, cette translation de l'opaque vers le translucide, qui signe l'identité visuelle de l'artiste. Dans certaines compositions cohabitent d'ailleurs plusieurs techniques initiales : une partie de l'œuvre vient d'une peinture ou d'un dessin, une autre d'une photographie, mais ce qui signe avec évidence le travail de l'artiste, c'est la fusion de tous ces éléments dans une nouvelle image qui semble

flotter sur son support transparent, une image dégradée, fantomatique, sur le point de s'évanouir, encore là mais déjà plus tout à fait là.

Ce qui trouble dans cette évanescence, c'est qu'elle paraît renvoyer à un état intermédiaire de la photographie, à ce que l'on ne voit jamais, surtout depuis l'avènement du numérique : le négatif avant le tirage ou, mieux encore, la diapositive, car les images d'Ulrike Bolenz sont « à l'endroit ». Cet état est celui d'un entre-deux où la lumière a été écrite, capturée sur un film transparent, reflet du monde, de personnages surtout, réels ou imaginaires, concrets ou créés par la main de l'artiste, mais où la lumière restera présence désincarnée, un écran qui n'arrête pas le regard, une virtualité jamais concrétisée sur un support solide et définitif. Et dans certains cas, lorsque l'œuvre se présente sous la forme d'une structure transparente en volume ou de plusieurs feuilles de plexiglas écartées les unes des autres, l'image est non seulement flottante et évanescence, mais elle est en outre instable et changeante, en fonction des déplacements du spectateur qui la regarde.

Profil Blau, 2019



L'étoffe des rêves

Max Foggéa

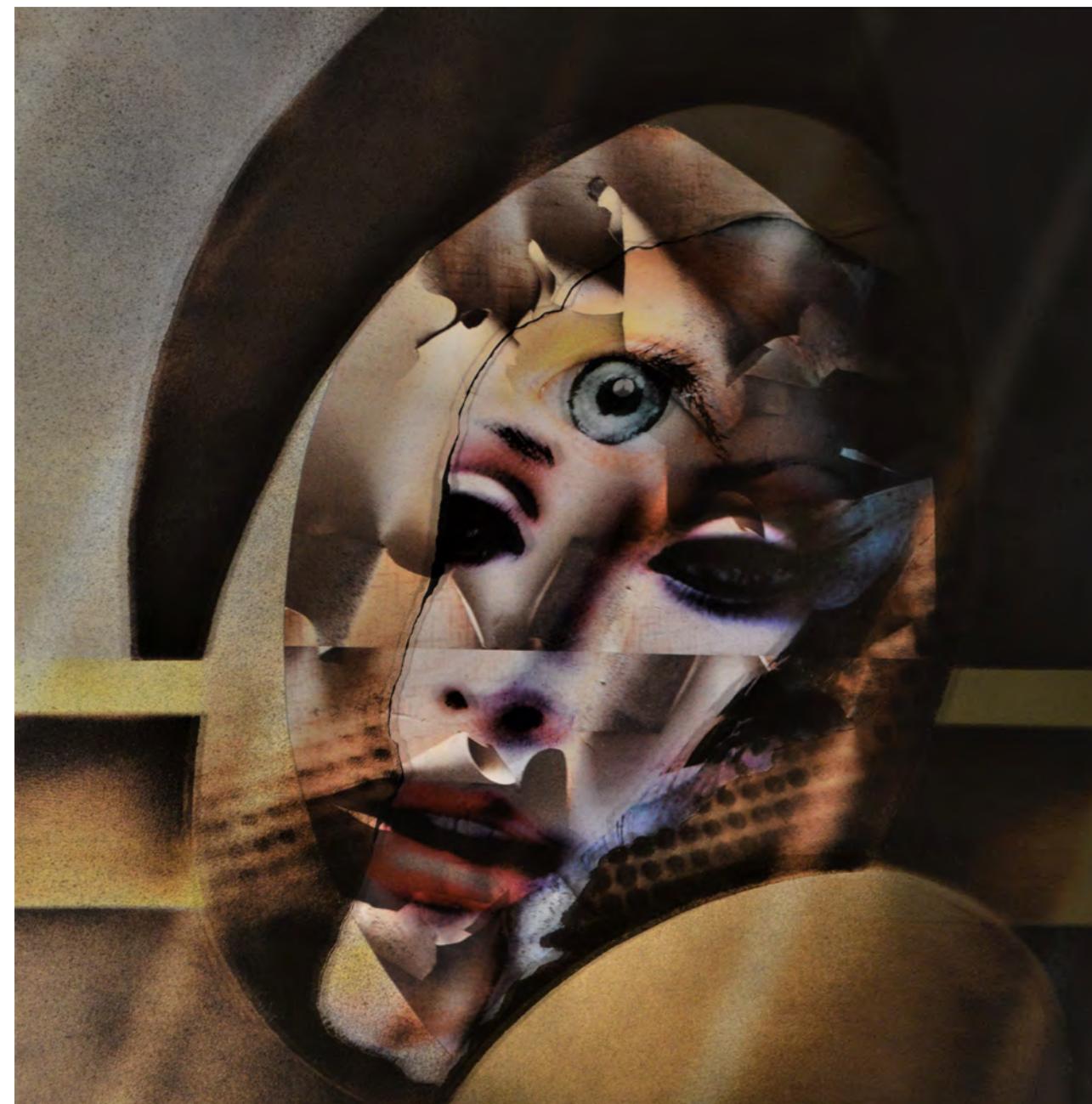
Lorsqu'on voit une œuvre de Max Foggéa pour la première fois, on est souvent décontenancé. La parenté photographique ne fait aucun doute et pourtant la nature de l'image qui est donnée à voir n'est pas claire, ni dans sa composition, ni dans sa construction, ni dans sa matérialisation. Il faut s'approcher pour comprendre. À quelques centimètres des yeux, l'image révèle un aspect primordial qu'on ne saurait saisir de loin ou sur un écran ou dans les pages d'un livre : elle n'est pas plane mais procède par couches superposées d'éléments disparates sur une profondeur de quelques millimètres. Il ne s'agit donc ni d'un tirage, ni d'un transfert ou d'une impression sur un support unique, mais d'un assemblage de strates variées qui se dévoilent au regard grâce à des jeux de transparence et de collages partiels.

Pour parler de peinture ou de photographie, on recourt souvent aux termes de « construction » et de « composition », entendus dans un sens assez intellectuel d'agencement des éléments pour occuper une surface plane. Il s'agit là d'un travail qui se fait d'abord et avant tout sur l'écran mental de l'artiste, avant d'être transposé soit sur une feuille ou une toile blanche, soit sur un négatif vierge, soit sur l'écran d'un appareil-photo ou d'un ordinateur. Chez Max Foggéa, on retrouve bien entendu cette notion d'écran mental, toutefois l'image finale n'est pas entièrement formée sur celui-ci, elle surgit au moins autant sous l'effet de l'intelligence de la main : l'image est construite en se construisant si l'on peut dire, elle n'apparaît qu'en se matérialisant, elle ne trouve existence qu'en devenant concrète, qu'en devenant objet, grâce à l'assemblage couche après couche de papiers, de morceaux de plastique ou de carton, de matériaux divers et variés, que seule la strate ultime, celle d'un plexiglas imprimé en transparence, vient unifier.

Cette démarche intrinsèquement plasticienne fait émerger des œuvres assez énigmatiques, à la fois figuratives et abstraites, dans lesquelles cohabitent une certaine rigueur géométrique et une subtile poésie empreinte de sensualité. La photographie est utilisée sous la forme de trace, de vestige du monde réel, elle ne prend pas toute la place ni à la surface de la composition, ni dans sa profondeur : largement transparente, elle laisse flotter les contours de visions familières, souvent des visages, parfois des corps ou

des silhouettes, au-dessus d'une matière protéiforme et abstraite. Ce faisant, elle semble donner corps à des rêves, à des songes, mélangeant la précision de certains souvenirs avec le flou désordonné qui sert généralement d'étoffe onirique. Conscient et inconscient se superposent jusqu'à devenir inextricables, un équilibre parfait s'installe entre la sensation pure suscitée par l'agencement de formes et de couleurs brutes et l'intellectualisation provoquée par la figuration photographique : l'image ainsi stratifiée se lit autant qu'elle se vit, se sent autant qu'elle se comprend, se déchiffre autant qu'elle demeure hermétique.

Troisième, 2020



(P)OP Art et Photographie

Olivier de Cayron

Olivier de Cayron est un enfant des sixties, fils naturel de Victor et Andy, en garde partagée entre le OP et le POP, refusant de choisir entre ses parents, même si officiellement il affichera toujours une préférence pour Vasarely et sa tribu et taira l'héritage qu'il a reçu de Warhol. Pourtant, cet héritage est évident et omniprésent dans les œuvres colorées d'Olivier de Cayron, l'esprit POP affleure en permanence dans les vues iconiques qu'il propose au spectateur comme dans le traitement graphique qu'il impose aux photographies qu'il va prendre aux quatre coins du monde. Cet esprit témoigne d'une culture populaire qui n'a cessé de s'étendre à la surface de la planète sous l'effet conjoint du soft power américain et d'une globalisation esthétique qui rendent familier ce qui autrefois était exotique. Les taxis colorés, qu'ils soient de New York ou d'Asie, les mangas, japonais de naissance et mondiaux de consommation, les gratte-ciel et autres buildings, symboles désormais universels de la modernité qu'on retrouve dans n'importe quelle mégalopole : autant de rejets directs des boîtes de soupe Campbell et des bananes de Warhol selon le même mouvement de transformation du banal en icône.

Cette extension considérable de l'esprit pop va de pair avec celle de la pratique photographique partout dans le monde. Lorsqu'il a délaissé la peinture abstraite pour la forme très particulière de construction photographique qui caractérise son travail depuis une vingtaine d'années, Olivier de Cayron s'est approprié un langage universel pour transmettre des visions universelles. De par la multiplicité des lieux qui lui servent de sujet et de par le travail graphique sur l'image qui renvoie à la bande-dessinée et aux illustrations numériques, l'identité anthropologique de l'artiste, son ancrage territorial et historique, ont disparu au profit d'une nouvelle identité flottante (comme une voiture des années 1950 qui flotte dans l'imaginaire collectif dès qu'on pense à Cuba), résolument contemporaine, sans frontières, sans passé. L'artiste est accidentellement français, européen, mais il pourrait venir de n'importe quel pays industrialisé tant son langage est universel.

Un langage universel, c'est justement ce qu'a toujours défendu Victor Vasarely à travers ses compositions cinétiques et abstraites et son souhait de démocratiser la création en mettant au point un vocabulaire formel élémentaire. Par ailleurs, à travers ses expérimentations visuelles poursuivies par d'autres artistes dans les années 1960 au sein de l'Optical Art (OP Art), Vasarely a introduit un rapport nouveau du spectateur vis-à-vis de l'œuvre, un rapport participatif et souvent ludique qu'Olivier de Cayron reprend à son compte dans ses pièces en trois dimensions où l'image n'est plus plane mais construite en profondeur sur plusieurs plans. Par le biais de bandes imprimées sur du micro-perforé et de plaques de plexiglas ajourées qui laissent passer le regard vers le fond de ses tableaux-sculptures, il invite le regardeur à se déplacer en face de l'œuvre, à faire des pas de côté pour animer cette dernière, la rendant ainsi vivante, changeante, dynamique.

Au final, les deux parents sont réconciliés dans la fusion entre une narration pop et des jeux optiques qui s'adressent à tout un chacun.

Cuba suspension, 2019



**Roissy
Pays de
France**
Communauté
d'Agglomération

