

L'œuvre en programme

Les apparences sont souvent trompeuses

Regard 6

Bulletin de liaison entre le capcMusée
et les professeurs de l'enseignement secondaire

L'œuvre en programme
Les apparences sont souvent trompeuses



« Regard » a pour vocation de donner envie aux professeurs des collèges et des lycées d'effectuer une visite au capcMusée en présence de leurs élèves.

Non exhaustif, ce document s'attache principalement à éclairer certaines œuvres, artistes ou démarches



Roman Opalka,
Opalka 196511-∞,
détail du Détail 993460 - 1017875, 1965.

Galerie Ferrère et galerie Foy au deuxième étage du capcMusée,

« **L'œuvre en programme** » : 4 février - 22 mai 2005,

et « **Les apparences sont souvent trompeuses** » : 4 février - 15 mai 2005,

sont deux expositions à regarder en résonance. Les œuvres présentées ne s'offrant pas au regard en une fois semblent d'un abord plus intellectuel et plus conceptuel que celles qui étaient données à voir précédemment dans la nef pour « Hors d'oeuvre, ordre et désordre de la nourriture ».

« L'œuvre en programme » expose des *démarches d'artistes* inscrites dans le temps, un temps qui peut-être parfois très long comme pour le peintre Roman Opalka qui continue depuis quarante années d'inscrire sur une toile grise des chiffres à la peinture blanche.

« Les apparences sont souvent trompeuses » présente des *œuvres uniques* inscrites dans l'histoire de la peinture des quatre dernières décennies.

« L'œuvre en programme »

Copier, recouvrir, inscrire, installer, écrire, peindre, envoyer par courrier, reproduire, photographier, constituent ces *gestes programmés* que les artistes, réunis dans cet accrochage, se sont donné pour mission d'accomplir à travers le temps.

Visite ordonnée de l'exposition

D'étranges autoportraits d'Edouard Boyer à travers les âges, sortes de portrait-robots réalisés de clichés successifs (sur la demande de l'artiste à la police scientifique), ouvrent l'exposition.

Face à eux est accrochée en file indienne et à hauteur des yeux une quinzaine de sous-verre sur laquelle rien n'est réellement lisible. Il faut s'en approcher au plus près pour y déchiffrer cadre après cadre, les « portraits » d'individus incarnés par une succession de dates imprimées. Il s'agit de l'ensemble de toutes les journées vécues par des personnes depuis leur naissance jusqu'au moment où elles auront passé commande de leur « portrait » à l'artiste Claude Closky.

Viennent ensuite le travail de Gilles Barbier consistant à re-copier en grand format une page d'un dictionnaire Larousse daté de l'année de sa naissance, et dans la première alcôve qui lui succède, celui de Hanne Darboven, ouvrage d'écriture fait de « tableaux » sur lesquels on déchiffre des noms et des dates- scientifiquement ordonnés- liés à la vie de Dostoïevski.

Dans la seconde alcôve, les peintures de Jeff Geys reproduisant des enveloppes de sachets de graines et leur appellation scientifique juste en dessous, introduisent de vives touches de couleur entre le travail de Rober Racine qui refaçonne quelques unes des 2130 pages du Petit Robert, et l'installation intimiste de Collin-Thiébaut : un cabinet de travail témoignant du geste d'écrire et de sa durée, où voisinent meubles et vitrines et sur les murs duquel, parmi bien d'autres choses, on peut admirer de grandes peintures/puzzles parfaitement encadrées, imitations d'œuvres célèbres.



Edouard Boyer, *Missing*, 2002 - 2004.

Aux peintures et aux livres d'On Kawara (qui ne doivent rien au hasard puisqu'ils représentent des dates précises aux typographies spécifiques), succèdent les prises de vue journalières de John Miller plus aléatoires dans leur confection. L'exactitude ou le hasard dans ces deux postures attestent des rapports étranges qu'entretiennent l'espace et le temps.

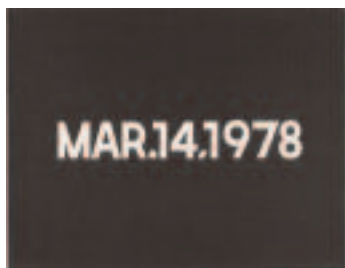
Un passage dans la cloison portant les œuvres d'On Kawara ouvre sur une salle comprenant à droite une toile écrue tendue sur toute la surface du mur et sur laquelle est peint un carré bleu outremer sur fond blanc. Ce même motif bleu, que le peintre Patrick Des Gachons agrandit un peu plus chaque année, est reproduit sur une série de toiles carrées, tendues sur un châssis, et disposées serrées l'une derrière l'autre, enchâssées sur une structure en bois qui rend les toiles difficiles à lire parce qu'elles sont inamovibles.



Eric Cameron, *Shoe (100)*, pièce réalisée de 1979 au 27 juillet 2004.
Photo © : DR

L'exposition s'achève sur le travail d'Eric Caméron dont on peut voir quelques objets blancs recouverts de couches successives de gesso, et celui d'Olpaka mystérieusement pictural, photographique et sonore à la fois. C'est la voix d'Opalka qui se fait entendre dans toute la galerie, discrète puis beaucoup plus précise, récitant en polonais les nombres qu'usuellement l'artiste appose à la peinture blanche sur sa toile grise. Un nombre considérable de pinceaux exposés dans une vitrine, ainsi que des photos du visage de l'artiste à des âges différents révèlent que, entre la première toile accrochée sur la cimaise et la dernière, il s'est écoulé une vie.

Au terme de cette déambulation ordonnancée par les Commissaires d'exposition, on remarquera comment le temps s'impose comme véritable sujet dans toutes ces démarches picturales, témoignant par ailleurs d'une réelle connivence entre écriture et image.



On Kawara, *Mar.14, 1978*
Photo © : Yves Bresson

On comprendra que chacun des artistes dans cette manifestation a choisi un geste et décidé de s'y tenir un certain temps ou bien toute une vie. Ce choix très limité empêchant tout débordement incite le regardeur à se demander pourquoi, quand et à quel moment, l'artiste décide d'adopter une seule manière de faire, écartant la venue de toute autre, et se consacrant entièrement à une pratique quasi monastique. Quel enfant n'a pas un jour été obligé d'arrêter de compter, alors qu'il s'était promis de le faire éternellement. Opalka, On Kawara, Hanne Darboven, Rober Racine et tous les autres artistes dans cette exposition relèvent ce défi. Leur pratique artistique révèle la force d'une idée, et sa tenue dans le temps. « *Les œuvres présentées ici laissent percevoir que ces disciplines strictes aussi réfractaires à la fantaisie personnelle, aussi hostiles aux pulsions incontrôlées de leur auteur soient-elles, peuvent néanmoins donner lieu à des expressions d'une richesse formelle toujours renouvelée* ». (in Journal des expositions n°2)

« Les apparences sont souvent trompeuses »

Sarkis et Munch : apparence d'une oeuvre

Assis sur un tapis dans la grande nef du capcMusée (Exposition SARKIS, 21.01.2000/ 09.04.2000) le peintre Sarkis donne son interprétation du « Cri » de Munch. Il dit que ce n'est pas un cri. A son avis, le personnage représenté sur la passerelle, bouche grande ouverte, ne crie pas. Simplement, il se bouche les oreilles pour ne pas entendre les hurlements des animaux que l'on exécute.

Sarkis a mené l'enquête sur les lieux de l'œuvre et découvert qu'au moment où Munch peint « le Cri », il y a, situé juste en dessous de la passerelle où se tient le personnage, un abattoir.

C'est une histoire d'enfance qui mène Sarkis sur cette piste. En effet, fils de boucher, l'artiste a souvent dû poser ses mains sur ses oreilles pour ne pas avoir à entendre la douleur des animaux que l'on menait à la mort. Munch n'est plus là pour raconter sa version des choses et cela n'a d'ailleurs aucune importance. En effet, quoi que puisse en dire un créateur, il n'existe pas de version « vraie » d'une œuvre tout comme il n'existe pas de version vraie du mythe. Cela ne veut pas dire que toutes les interprétations en sont possibles, mais qu'il existe une marge de liberté avec laquelle le spectateur peut jouer, celle-ci lui permettant de dialoguer avec sa propre histoire. Outre cette première donnée cela veut dire aussi que dans l'histoire de l'art, lorsque les œuvres se présentent souvent sous des apparences « trompeuses », ce n'est pas toujours dans le but de piéger le regard.

Que le personnage sur la passerelle crie ou ne crie pas, qu'il se bouche les oreilles ou bien qu'il crie tout en se bouchant les oreilles, que l'abattoir ait ou non existé, tout cela a peu d'importance. Cela signifie simplement que le sens des œuvres n'est pas donné d'emblée en une seule fois et d'une seule manière, mais qu'il se construit et se déconstruit au fil du *temps* et des lieux, au fil de celui ou de celle qui en fait le commentaire. Par ailleurs la parole de Sarkis dans la grande nef n'est pas la parole de Sarkis donnée dans un autre lieu. Ce n'est pas non plus de l'écriture. Physiquement présent dans la nef du capcMusée, assis sur un tapis face à un public qui l'écoute, Sarkis parlant du tableau de Munch évoque premièrement un personnage et des lieux représentés sur un support et deuxièmement des animaux hurlants qu'il convient d'imaginer. Ni l'original de l'œuvre ni les animaux qu'il évoque ne sont présents. C'est donc *la voix parlée de Sarkis qui donne du sens à l'œuvre, qui fait œuvre*. Conséquemment et malgré lui, le spectateur qui aura entendu l'histoire ne verra plus et ne comprendra plus jamais « le Cri » de Munch de la même façon. Qu'il ait adhéré ou non au récit de Sarkis, sa mémoire aura été transformée, ajoutant au sens premier de l'œuvre la version qu'en aura donné Sarkis...

Vingt huit œuvres provenant en grande partie de la Collection du capcMusée réunissent vingt cinq artistes pour un accrochage exclusivement consacré à la *peinture* des précédentes décennies : « Les apparences sont souvent trompeuses ».

Les commissaires d'exposition ayant pour objectif de présenter les œuvres de la Collection de manière historique, thématique ou singulière ont très volontairement choisi de montrer une exposition thématique sur la peinture. Très conceptuelle, cette peinture est toujours à lire et à relire depuis la proclamation de sa « mort » jusqu'à l'annonce de son « retour ».

Les œuvres, des plus anciennes au plus récentes, ont été sélectionnées pour leurs capacités à « projeter la peinture en avant », c'est-à-dire qu'elles ont été choisies pour leur faculté intrinsèque à faire réfléchir sur ce que peut bien encore vouloir dire « peindre ». Vingt- huit œuvres recouvrent une période étendue de 1967 à 2002. On compte trois œuvres entre 1967 et 1980, huit pour la décennie suivante 1980/1990, quatorze entre 1990 et 2000. Trois œuvres émanent du 21^{ème} siècle. La majorité de ces peintures s'inscrit donc dans la mouvance du quart de siècle passé.

Aujourd'hui comme hier, « Châssis », 1967, (n° 2 sur le plan, site internet arts plastiques artsplastiques@ac-bordeaux.fr), de Daniel Dezeuze s'expose décroché, à même le sol et posé contre une cimaise. Il s'agit d'une structure en bois recouverte d'un plastique transparent. Le plastique est tendu sur le châssis comme une toile. On pourrait y peindre mais on n'y peint pas. L'œil est donc obligé *d'accommoder* sur la transparence, d'en parcourir la surface puis de la traverser pour constater un peu plus tard et un peu plus loin qu'il s'est égaré sur la cimaise, sur le sol et sur l'espace environnant. Participent à cette ouverture spatiale les œuvres voisines, les murs, les plafonds, et les fenêtres. Traditionnellement un tableau était une peinture sur toile qui avait pour fonction de représenter, c'est-à-dire de rendre présent. En balayant largement l'histoire de la peinture, on peut dire que depuis la Renaissance il s'était agi de produire une composition abstraite ou figurative sur de la toile au format rectangulaire limité.

A la renaissance, était contemporain le peintre qui signait son oeuvre, travaillait pour des mécènes, empruntait la perspective comme dispositif visuel, utilisait la toile comme support et la peinture à l'huile comme technique. Précédemment, au Moyen Age, dans l'Antiquité, et depuis presque toujours, cette peinture avait eu lieu sur un objet, sur du bois ou sur un mur. « Châssis » désigne à la fois ce qui faisait la nouveauté de la peinture sur toile au XVème siècle et renvoie en même temps à ce qui en 1967 en révèle l'obsolescence.

En ne montrant rien de visiblement peint sur la surface, « Châssis » révèle un certain nombre de questions propres aux années 70 dont une essentielle : il s'agit pour les peintres de trouver les moyens de « redéployer la peinture à travers la mise en évidence et l'inventaire des composantes de sa matérialité première » (in Encarta).

Cela signifie que les artistes du groupe support/surface auquel Daniel Dezeuze appartiendra au début des années 70 inventeront ces nouveaux moyens de peindre qui engendreront forcément d'autres manières d'exposer : toile libre non préparée, tamponnement d'empreintes, trempage, pliage.

Ainsi, décroché et posé sur le sol « Châssis » ne s'expose plus comme une peinture à laquelle il ressemble pourtant, il *s'installe* dans l'espace de la galerie ou du Musée avec lequel il dialogue repoussant les limites entre peinture et sculpture puis entre sculpture et architecture.

L'échelle de l'architecture et celle du paysage et du site (travailler in situ) relègueront pendant quelque temps *l'atelier* du peintre aux oubliettes.

C'est ce dont témoigne le travail de Buren (qui revendique dès lors le statut de plasticien) illustré dans cette exposition par une oeuvre picturale, sculpturale et architecturale : « Encadrant-encadré, 3 rythmes pour 4 murs, 1991 » (n° 24) mais également celui de Stéphane Dafflon (n°10), Claude Rutault (n°11), Christian Eckart (n°13) Damien Mazières (n°18) rappelant par leur forme ou leur contenu que la cloison, la cimaise, le mur, le sol d'un bâtiment, l'architecture et la ville font partie intégrante des questions contemporaines.

Dans les années 80/90 certains artistes retournent dans des *ateliers*. Peter Halley qui a lu Foucault y travaille à une peinture *dia grammatic* qui montre comment la connectique met en relation son appartement avec le monde environnant.



Stéphane Dafflon, *PRPMGE001*, 1999.
Photo © : M. Dugardi



Peter Halley, *Prison*, 1989.
Photo © : F. Delpech



Christian Robert-Tissot, *Sans titre*, 1995.
Photo ©: A. Morain



Joan Mitchell, *La grande vallée XX (Jean)*, 1983. Photo : © F. Delpech

La peinture actuelle peut également renvoyer vers l'histoire de la peinture du demi-siècle passé : Gerhard Richter (n° 5) fabrique mécaniquement des gestes de peintre, simulacre qui rappelle dans ses grandes lignes la *vraie* peinture expressionniste de Joan Mitchell (n° 27).

Ben (n° 1) comme Robert-Tissot (n°17) font usage de l'écriture pour faire de la peinture le lieu du texte représenté : écriture blanche sur un fond noir ou peinture noire avec un texte blanc, en réserve. Profession de foi énoncée par un titre : « Eviter l'esthétisme » ou lieu commun inscrit sur la toile « Quelle est votre couleur favorite ? », ces aphorismes ont pour vocation de faire image et de poser des questions propres à la philosophie de l'art, c'est-à-dire à l'esthétique. La première en rapprochant deux mots antithétiques : esthétique et esthétisme, et la seconde en évoquant le goût.

La question de l'esthétique (mort et renaissance de la peinture), du goût, du simulacre, l'espace de la toile et celui de l'atelier remis en cause, le rapport entretenu par chaque artiste avec l'idée de nature ou de culture, fondent la peinture des trois dernières décennies. Il serait réducteur d'évoquer toutes les œuvres de cette exposition en les rangeant par style, ou par catégories auxquelles elles seraient sensées appartenir.

Toute œuvre a un support, est née d'un geste, s'inscrit dans un lieu, a un voisinage. Près d'elle il y a, telle une pièce d'identité, un cartel qui la désigne : titre, dimensions, date, propriétaire. Si le titre est souvent peu explicite dans l'art contemporain, la lecture de la notice qui lui est adjointe permet quant à elle d'apprendre un certain nombre de choses qui peuvent aider à situer l'œuvre dans le contexte de travail de l'artiste et dans celui de l'art contemporain de manière plus générale.

C'est en se souvenant de cette histoire du « Cri » de Munch que l'on pourra en confiance visiter cette exposition. Entre ce que l'on verra des œuvres (première histoire) et ce qu'on en lira sur les notices (deuxième histoire), on comprendra l'écart existant entre l'œuvre telle qu'on la perçoit d'abord et en dehors de toute référence et l'œuvre telle que son commentaire écrit la révèle ou l'obscurcit, étant entendu que cette présentation au titre explicite « Les apparences sont souvent trompeuses » fonctionne comme une incitation et une invitation à *regarder au moins deux fois* ce qui est présenté.

Isabelle Thevenon

Professeur d'arts plastiques collègue Edouard Vaillant
Missionnée DAAC, capcMusée d'art contemporain

Pour me joindre : les jeudis de 13 h 45 à 17 h 30

Téléphone : 05 56 00 81 88 (si je ne suis pas à mon poste, laisser un message auprès du *service des publics* avec vos coordonnées)

Regard 6 ainsi que le **dossier pédagogique** (plans des expos, listes des artistes et commentaires, propositions pédagogiques) pour ces deux expositions sont consultables sur le site Arts Plastiques du Rectorat de Bordeaux artsplastiques@ac-bordeaux.fr