

RETOURNER VOIR

L'art contemporain au prisme de l'archéologie



H2M

Espace d'art contemporain

5, rue Teynière
Bourg-en-Bresse

Yves Bresson, Céline Cadaureille,
Nicolas Daubanes, Jean-Marc Cerino,
Max Charvolen, Philippe Gronon,
Simon Hantai, Beat Lippert, Jérémy Liron,
Éric Manigaud, Nicolas Momein,
Rajak Ohanian, Aurélie Pétrel,
Jean-Antoine Raveyre,
Sophie Ristelhueber, Vivien Roubaud,
Linda Sanchez, Maxime Sanchez,
Jean Marc Saulnier
Commissariat, Anne Favier

LIVRET D'EXPOSITION

Du 19 novembre 2022
au 19 février 2023

RETOURNER VOIR

L'art contemporain au prisme de l'archéologie

Yves Bresson, Céline Cadaureille, Nicolas Daubanes, Jean-Marc Cerino, Max Charvolen, Philippe Gronon, Simon Hantai, Beat Lippert, Jérémy Liron, Éric Manigaud, Nicolas Momein, Rajak Ohanian, Aurélie Pétrel, Jean-Antoine Raveyre, Sophie Ristelhueber, Vivien Roubaud, Linda Sanchez, Maxime Sanchez, Jean Marc Saulnier

Lorsqu'ils réactivent des motifs et des gestes archéologiques, les artistes contemporains retournent voir les fondements historiques de nos imaginaires actuels. Si l'archéologie construit les récits généalogiques de notre présent, les œuvres rassemblées dans cette exposition mettent à jour cette science des origines en lui empruntant librement des représentations, mais aussi des méthodologies pratiques et des procédés techniques.

L'exposition confronte les œuvres de 19 artistes contemporains, qui, de manière critique, décalée, anachronique, poétique ou humoristique, reconvoquent des modèles anciens ou rejouent des processus archéologiques : reconstitution et restauration d'artefacts, fabrication de vestiges et de ruines, relevé d'indices, enregistrement de traces, fouille, extraction, fossilisation, enfouissement, stratigraphie, sédimentation, prise d'empreinte...

De toute nature, les œuvres se font ainsi écho dans les différents espaces d'exposition et concourent singulièrement à remonter le(s) temps, à rappeler des formes ancestrales ou des images souterraines, mais aussi à dévoiler leurs faces cachées et à traverser les matières. Au-delà du potentiel narratif de certaines créations qui s'emparent de sources préalables, d'autres œuvres déploient leurs propres origines en révélant l'histoire de leur élaboration.

Pour la réalisation *in situ* d'un ensemble d'œuvres inédites, les artistes Max Charvolen et Nicolas Daubanes sont tour à tour revenus sur place à H2M après un temps de prospections et de recherches liminaires.

Le musée de Brou de Bourg-en-Bresse contribue en outre à enrichir l'exposition de dialogues transhistoriques en mettant à disposition des artefacts anciens (céramique antique, fragments de lapidaires de l'époque gothique), mais aussi une œuvre de Simon Hantai. Ce « mélange des genres » qui permet de révéler des concordances plastiques en traversant les époques, se manifeste également avec l'installation en regard des œuvres contemporaines d'objets d'étude du XIX^e siècle issus de la collection du Musée des Moulages de Lyon.

Dans le prolongement de l'exposition, des films documentaires reviennent sur la genèse de quelques productions artistiques et dévoilent leurs étapes de réalisation.

Pleinement inscrite en résonance avec la 16^e édition de la Biennale d'art contemporain de Lyon, sur le mode d'une archéologie actualisée et à venir, l'exposition RETOURNER VOIR invite à des allers-retours, aussi bien dans l'espace que dans le temps.

Anne Favier, commissaire d'exposition



Du grec Archaïos, « ancien » et Logos, « science, étude », l'archéologie est la science des origines, du passé. C'est une sorte de machine à remonter le temps, une science humaine qui vise à reconstituer le passé à l'aide de traces matérielles laissées par nos ancêtres (architecture, sculpture, peintures, poteries, vêtements, armes...). Elle s'intéresse à des territoires (l'espace) et à des époques (la chronologie). Cette science a pour but de comprendre les activités des hommes à toutes les périodes, tant au niveau politique, qu'au niveau social, économique, environnemental mais aussi au niveau des croyances et des coutumes. L'archéologie permet ainsi de reconstituer l'histoire des sociétés humaines qui n'avaient pas d'écriture grâce à la fouille et à des technologies sophistiquées. Même lorsque les textes existent, elle s'avère précieuse : les trouvailles archéologiques confirment ou non les documents écrits, souvent, elles les complètent. L'historien a donc besoin de l'archéologue pour vérifier ses sources.

En tant que science moderne, l'archéologie apparaît en Europe au XVIII^e siècle. Jusqu'au XIX^e siècle, l'archéologie est une simple chasse au trésor : c'est à celui qui trouvera le plus bel objet antique. A cette époque, connaître l'antique signifie retrouver les monuments et les objets de ces civilisations mais non apprendre

la vie quotidienne. C'est seulement au XX^e siècle que l'archéologie devient une véritable science. Les archéologues disposeront de techniques scientifiques élaborées pour dater les objets comme par exemple la dendrochronologie (méthode de datation d'un arbre, ou d'une pièce de bois, basée sur les cernes concentriques annuels de la croissance des arbres), ou encore la datation au carbone 14 (procédé scientifique qui permet de calculer l'âge de fossiles contenant du carbone).

L'archéologie permet donc aux hommes de mieux connaître leur passé pour les aider à comprendre leur présent et à leur permettre ainsi de construire leur avenir.

Edwige Molière

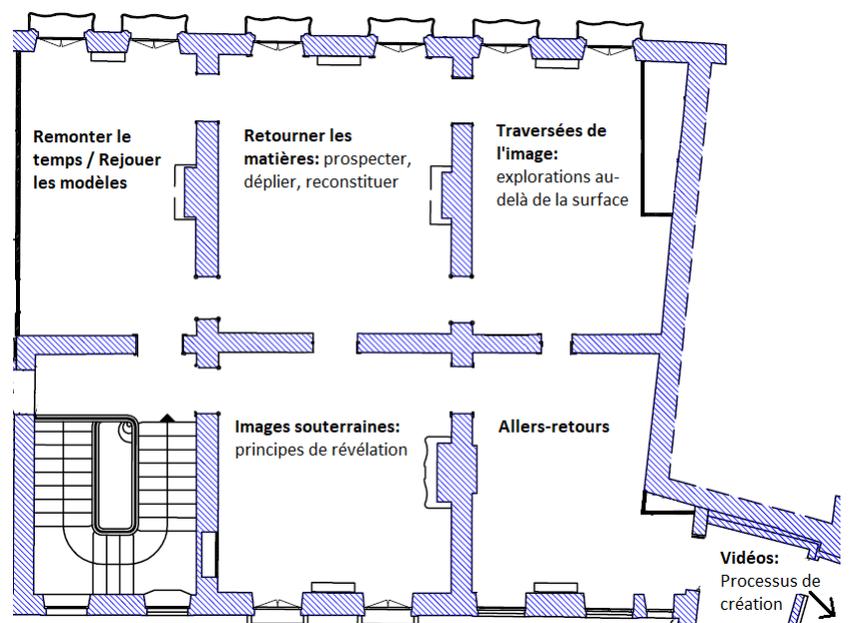
Responsable du service actions culturelles de Bourg-en-Bresse

Ce livret rend compte de la distribution des œuvres et des dialogues suscités par ces rencontres dans chacune des cinq salles d'exposition d'H2M. Les lectures d'œuvres proposées par Anne Favier sont enrichies de notes sur les pratiques scientifiques archéologiques rédigées par Edwige Molière.

Élément lapidaire gothique provenant d'une façade du monastère royal de Brou, Bourg-en-Bresse, prêt du musée de Brou.



À flasher, livret numérique de l'exposition à retrouver sur : <https://eclla.univ-st-etienne.fr/fr/publications/catalogues-numeriques-1.html>



REMONTER LE TEMPS / REJOUER LES MODÈLES

**Jean Antoine Raveyre**

L'exposition s'ouvre sur cette monumentale photographie, comme une plongée, aussi bien dans l'espace que dans le temps.

La forte perspective centrale crée une saisissante profondeur visuelle. Autour de cette ligne de fuite, par emboitements et répétitions de cadres, écrans, fenêtres... s'organise une vertigineuse mise en abyme. Nous-mêmes, spectateurs, sommes redoublés par un supposé archéologue/spéléologue figurant de dos, et symboliquement reliés par une corde tendue en contre-champ. Comme lui, nous sommes attirés ici et maintenant par le contraste d'un écran d'une lumière paradoxale. S'agit-il d'un écran d'ordinateur allumé et rétroéclairé, ou bien d'une simple surface blanche qui opère comme un réflecteur de la lumière qu'elle

reçoit frontalement – rappelant les dispositifs d'éclairage des studios de photographie ? À l'instar de ce personnage, nous fouillons la scène dans ses moindres détails et scrutons ses zones d'ombre.

Ici, tout a été minutieusement reconstitué pour la prise de vue photographique : les éléments architecturés, leur patine, les affiches (peintes), la culture des plantes volubiles (éclairées jour

et nuit des mois durant)... Une végétation ligneuse semble ainsi avoir eu le temps de se développer dans cet espace désaffecté gris-cendre aux allures de bunker ou d'ancienne boutique informatique. Relevons parallèlement une accumulation d'appareils technologiques surannés, témoins d'un autre temps déjà, et du processus d'élaboration de nos ruines de demain. Nous pouvons dès-lors remonter le fil d'une fantasmagorique découverte archéologique du futur. Quelle étrange dystopie sous-tend cette mise en scène des vestiges récents de notre modernité technologique obsolète ? Entre réalité et fiction, les bribes d'un récit post apocalyptique imaginaire font ressurgir la mémoire des catastrophes récentes ou à venir.

Les puissants clairs-obscurs, la rigoureuse composition, les contrastes des dominantes rouges et vertes de ce paysage souterrain, placent aussi le tableau photographique scénarisé par Jean Antoine Raveyre dans une *historique* généalogie picturale.

A.F.

*Historique -
Photographie N°3,*
2011, 125 x 236
cm, prise de vue
argentique, tirage
lambda, 125 x 236
cm. Coll. privée.
© J.-A.R.



Beat Lippert

Extase en Aval procède d'une performance conduite des semaines durant par l'artiste Beat Lippert. L'œuvre aménage un long voyage, aussi bien dans l'espace que dans le temps, en compagnie d'un des plus célèbres monuments archéologiques, La Victoire de Samothrace.

Datée de la période hellénistique, cette sculpture de marbre blanc devenue une icône antique copiée et recopiée, fut exhumée fragmentée et lacunaire lors de fouilles au XIX^e siècle sur l'île grecque de Samothrace. La déesse de la victoire Niké, drapée de voiles modelés par les vents est représentée sous les traits d'une femme ailée se posant sur la proue d'un bateau. Privée de sa tête et de ses bras, la sculpture originale conservée et exposée au musée du Louvre est le fruit d'une succession de reconstitutions ; elle est aujourd'hui dotée de deux ailes alors qu'elle n'en avait qu'une seule lors de sa découverte. L'aile droite restaurée est une duplication issue du moulage inversé de l'aile gauche.

Beat Lippert développe ces reconstitutions historiques et muséales en réalisant une réplique par moulage en papier mâché de la Victoire, à partir d'une copie miniature achetée à la boutique du musée du Louvre qu'il a d'abord sculptée selon les dimensions réelles du monument. Puis il réactive littéralement le mythe en installant cette figure de proue au-devant d'un radeau à moteur artisanal pour un voyage maritime de plus de 700 kilomètres sur l'aval de la Seine, entre Paris et le Havre. « La police maritime a arrêté une fois l'artiste et son véhicule. Mais lorsqu'il a pu prouver que le radeau auto-construit était équipé de tous les équipements de navigation et de sécurité requis par la loi, ils l'ont laissé conduire, lui et la déesse Niké.¹ »

Le déplacement spatial sur une embarcation

conduite par Beat Lippert renvoie l'artefact antique à ses origines mythologiques. Ensemble, ils remontent le cours de l'eau comme s'ils remontaient métaphoriquement le temps. La fragilité du matériau utilisé par l'artiste – papier mâché – accélère le processus d'entropie de l'objet et le ramène à son état premier de vestige détérioré lors de sa mise au jour plus de vingt siècles après sa création.

Aussi bien réelle que symbolique, la traversée fluviale d'une figure identifiée et déterritorialisée, résonne également de manière politique (le Havre est historiquement l'un des principaux ports d'immigration français).



En 2008, Beat Lippert faisait déjà voyager la réplique d'une colonne romaine, transportée à l'horizontale en voiture et en vélo, sur les routes suisses et italiennes (*Vehicle*, 2008). « Ce qui m'intéresse, c'est de libérer les œuvres de leur charge historique et de leur redonner vie. Je veux agir contre la mort (institutionnelle) de la sculpture », souligne-t-il.

Avec ses reconstitutions détournées de leurs territoires d'origine, Beat Lippert cherche avec humour à remonter le fil de nos imaginaires culturels façonnés par des représentations, des institutions, des objets, des vestiges...

Présentée initialement dans l'exposition *Arkhaiologia* au Centre d'art Pasquart de Bienne (Suisse) en 2011, la vidéo *Extase en Aval* est ici proposée dans un format inédit, accompagnée d'archives documentaires de la performance : catalogue, photographies, cartes postales.

A.F.

Extase en Aval,
2010, vidéo, 4 min
24 sec. documents.
Format inédit pour
H2M, 2022.
Courtesy de l'artiste
©Beat Lippert



Beat Lippert

Latence, 2008, de l'ensemble *Chimérisation*, résine acrylate, sable, 24 x 18 x 8 cm. Courtesy de l'artiste ©A. F.

Cet étrange diabolon fossilisé condense les opérations artistiques de reprise et de déplacement qui traversent toute l'œuvre de Beat Lippert. En travaillant des décalages et des déphasages, l'artiste suisse met au jour les mécanismes de nos représentations culturelles. Dans l'imaginaire collectif, à quoi ressemblerait un artefact archéologique ?

Ce vestige fictionnel est une doublure obtenue par moulage d'une innocente peluche. Le changement de matérialité produit une métamorphose des plus

troublantes : l'objet familier devient une chimère exhumée de ruines à venir. Entre une gargouille et une sculpture grotesque d'un gothique fantasmé, la reconstitution hybridée provoque un sentiment d'inquiétante étrangeté.

Avec un humour caustique Beat Lippert crée des faux-semblants comme avec cette petite sculpture pétrifiée qui semble revenir d'un autre temps ; il se joue à troubler les apparences pour mieux les donner à voir.

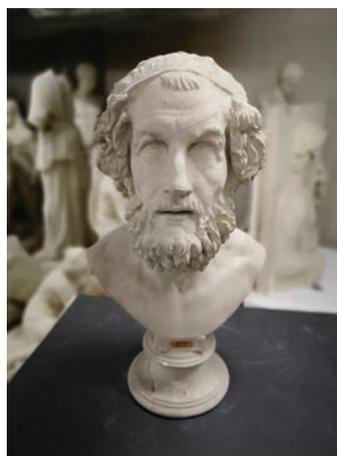
A.F.

Tête d'Homère, dit « aux paupières ouvertes », Plâtre, fin du XIX^e siècle, Lyon, Musée des Moulages, inv. L871.

D'après un original du III^e siècle av. J.-C., Postdam, château de Sanssouci. ©Mumo

Céline Cadaureille,

Tête d'Homère, 2020, grès émaillé, fer et cheveux synthétiques, buste reposant sur socle, 56 x 30 x 23 cm. Coll. Edouard Hoffmann ©C. Cadaureille



Céline Cadaureille

L'installation composée de deux bustes en plâtre du XIX^e siècle, associés à deux sculptures en céramique contemporaines, découle du projet de recherche-crédation *Face à face*, du plâtre au grès, mené en 2020 par Céline Cadaureille en collaboration avec le Musée des Moulages de Lyon (MuMo).

Ce Musée des Moulages a été « initialement dévolu à l'enseignement de l'histoire de l'art et de l'archéologie [...]. Son exceptionnelle collection rassemble près de 1600 moulages en plâtre, copies fidèles et grandeur nature de célèbres [...] sculptures occidentales, depuis la Grèce archaïque jusqu'au XIX^e siècle ».

Les répliques du XIX^e siècle conservées par le musée sont devenues de nouvelles matrices pour Céline Cadaureille qui a procédé par moulage d'après nature (technique d'estampage direct) des moulages d'étude issus des modèles antiques. En questionnant leurs parcours historiques, l'artiste retourne voir avec beaucoup de liberté les bustes d'Héraclès, de Dionysos, de Diadumène..., et par détournement, en propose de nouvelles reprises uniques.

Ce sont les figures revisitées d'Héraclès, en grès mat comme sorti de terre, et d'Homère, comme englouti sous les eaux, qui sont ici disposées à côté des moulages dont elles tirent leurs origines et des récits réactualisés.

A.F.



Céline Cadaureille,

Tête d'Héraclès, 2020, grès émaillé et patiné, buste reposant sur piédouche, 61,5 x 31,5 x 29 cm. Courtesy de l'artiste. ©C. Cadaureille

Tête d'Héraclès, Plâtre, fin du XIX^e siècle, Lyon, Musée des Moulages, inv. L633. D'après un original du III^e siècle av. J.-C., copie d'époque romaine, musées du Vatican, Rome, inv. 1314. ©MuMo

Maxime Sanchez

Des moitiés de vases en céramique semblent affleurer à la surface du mur. Elles évoquent volontiers des artefacts anciens, poteries, petites amphores... D'étranges scènes aux couleurs vives les recouvrent, comme déposées en surface sur les fragments d'objets dont elles épousent les volumes.

Adeptes de la culture « Maker », et du Do It Yourself, l'artiste n'a pas fait sérigraphier les objets qu'il a tout d'abord minutieusement divisés en deux ; il a opéré par transfert hydrographique (technique de *surfacing* dérivant des pratiques « tuning » ou du « nail art ») d'images imprimées de praticiens de MMA (combat contemporain issu de la contre-culture). « Ces scènes de lutte moderne sont souvent comparées au Pancrace, un sport de combat grec. On les retrouve d'ailleurs peintes sur les vases athéniens de type cratères à volutes », remarque Maxime Sanchez.

Par-delà les époques, l'artiste questionne ainsi les survivances formelles des postures des combattants qui se font écho. Les antiques silhouettes ornementales de lutteurs gréco-romains remontent à la surface de ces fragments de vases d'un nouveau genre. S'il *retourne voir* les modèles anciens pour créer des télescopages temporels et déconstruire la hiérarchie des systèmes de valeurs culturelles, Maxime Sanchez inverse aussi en négatif la colorimétrie des images qu'il a extraites de vidéos de MMA, accentuant ainsi la dimension ornementale de sa pratique. Cette manière de « pimper » des objets

rappelle « l'ambiguïté esthétique », selon l'archéologue et anthropologue Leroi-Gourhan, qui a toujours accompagné la production d'artefacts, même les plus anciens.

Les œuvres appartiennent à un ensemble réalisé en 2019 pour l'exposition *Le Bal des survivances* au Frac Occitanie.

A.F.

À la fin du VII^e siècle av. J.-C, en Attique, les ateliers de céramique ont adopté la technique des figures noires aux détails incisés sur fond rouge qui gardait les couleurs naturelles de l'argile. Vers 530 av. J.-C., un renversement du système de décor bichrome s'opère : désormais les figures se détacheront en rouge sur le fond noir. Après avoir esquissé les contours des figures, le peintre les cernait de noir, puis affinait les détails à l'aide d'un pinceau fin. Cela donnait des lignes plus souples et un résultat plus réaliste. Athènes acquiert ainsi une renommée sans égal au sein du monde grec. Ces vases sont diffusés au-delà de la Grèce continentale, jusqu'aux Grecs d'Italie du sud et chez les Étrusques du nord.

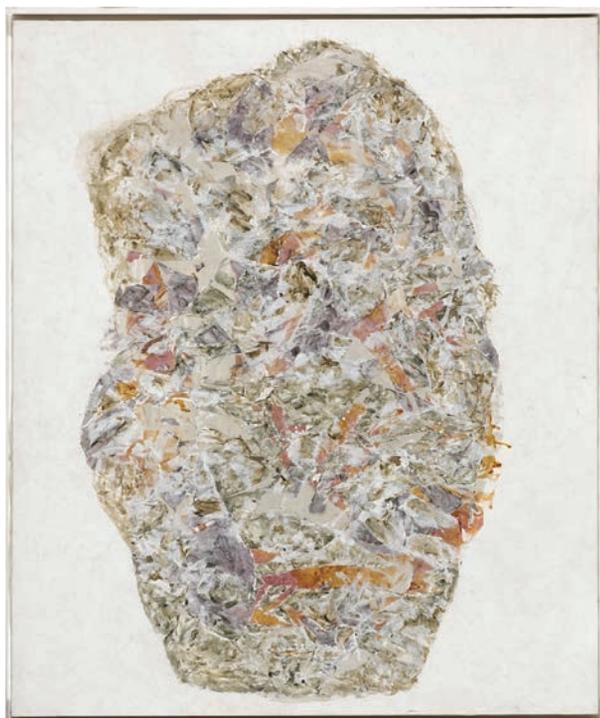
E.M.



Sans-titre, 2019, vases en céramique hydrographiés avec des images de combattants de MMA, production Frac Occitanie-Montpellier. Courtesy de l'artiste et coll. privée. ©A. F.

RETOURNER LES MATIÈRES : PROSPECTER, DÉPLIER, RECONSTITUER

Simon Hantai



N° 508, 1964. Huile sur toile, 136 x 105 cm. Coll. musée de Brou, Bourg-en-Bresse. Inv. 983.63 (transfert de propriété de l'État en 2008).

Le peintre d'origine hongroise Simon Hantai adopte définitivement en 1960 « le pliage comme méthode » qu'il explorera au travers de multiples configurations. « La toile, me semble-t-il, a toujours été pour Hantai "un champ de fouille" », remarque l'écrivain Georges Didi-Huberman proche de l'artiste.

Selon un même processus, la toile libre est ainsi diversement pliée ou encore froissée – comme avec cette œuvre de 1964 –, aplanie au sol, peinte à l'horizontale, laissée à sécher, puis dépliée et enfin tendue sur châssis. In fine, l'œuvre dévoile la mémoire de son élaboration. L'opération de dépli ou d'ouverture du volume froissé fait remonter du fond de la toile les replis en creux qui ont été préservés. Comme un processus de révélation. Ce sont ces interstices ou réserves qui recomposent la surface picturale en un réseau d'éclats colorés, ici rassemblés au centre du tableau en une forme organique. Pour la série des *Panses*, 1963-1965, le procédé est plus complexe : les zones peintes et les fissures visuelles se superposent en couches, produisant ainsi un effet de volume stratigraphié qui semble constitué de multiples tessons de couleurs terre.

A.F.

Jean Marc Saulnier

Depuis plus de vingt ans Jean Marc Saulnier fouille du regard les sols des lieux qu'il arpente, de modestes ou de plus grandes parcelles qui toutes, à y regarder de plus près, recèlent de petites trouvailles : « des morceaux de mémoires concassés », écrit-il. Au fil des ans, l'acuité de l'artiste s'est aiguisée pour déceler au ras du sol des reliquats de notre humanité, de toute nature et de toutes époques, auxquels pourtant nul ne prête communément attention : tessons de poteries ou de vaisselle, capsules métalliques, morceaux de verre, petits artefacts en plastique, pièces de monnaie, débris d'objets non identifiés ... Le protocole artistique est le suivant : la collecte sans choix ni tri des fragments de matériaux manufacturés « rendus

à la surface » correspond au contenant d'une poche. A partir de cette diversité glanée, Jean Marc Saulnier pour chaque cueillette compose un méticuleux assemblage afin de reconstituer la forme d'un artefact primitif : celle d'un bol, objet ancestral et universel. La reconstitution est intitulée du nom du lieu et de la date de la récolte : « Sète (34) – 18 octobre 2021 – Chantier naval » ; « Aix (84) - musée Granet – 2 avril 2019 » ; « Hauterives (26) – Le Palais Idéal du Facteur Cheval – 23 août 2018 » ; « Quenza, Chapelle romane Ste Marie – 2015 »...



Murano, 13 mars 2018, N°2 - 2018, restes divers et colle, Ø 18 x 7,5 cm

Il est parfois étonnant de constater les liens étroits entre l'histoire d'un lieu et les fragments d'objets restés sur place, ou naturellement remontés à la surface, signes d'une pluralité d'origines. Evoquons ainsi les éclats de verre ramassés à marée basse à Murano, une cartouche de 1914-1918 découverte sous le monument commémoratif de Belfort ; ailleurs ce sont des pointes de barbelés de la seconde Guerre Mondiale, ou encore une pièce de monnaie ancienne qui participent au récit imaginaire d'un territoire, d'un site... Ces fragiles « gamelles », dénommées ainsi par l'artiste de manière prosaïque, nous font traverser aussi bien les couches sédimentaires du sol que les strates historiques et temporelles, plus ou moins profondes, plus ou moins lointaines.

A.F.



Martigues, La Couronne (13),
Village Gaulois, Récolte 2015
- 2016, restes divers et colle,
Ø 20 x 9,5 cm

La démarche de Jean Marc Saulnier n'est pas sans rappeler ce que l'on appelle en archéologie la prospection pédestre. C'est une méthode non destructrice de détection des vestiges archéologiques. Elle permet d'inventorier de nouveaux sites, d'en faire une première étude et participe à l'élaboration d'une carte archéologique. Pour des sites déjà repérés, elle permet d'en mesurer l'extension, la densité, voire l'organisation interne. Plusieurs méthodes existent :

- la prospection pédestre consistant à parcourir à pied un terrain de manière systématique en repérant et cartographiant tous les indices visibles sur le sol (tessons, silex, matériaux de construction, ruine...).

L'archéologue collecte donc sur le sol, sans creuser, des objets qui témoignent d'une présence humaine passée.

- la prospection aérienne représentée dans l'œuvre de Jean-Marc Cerino (voir salle *Images souterraines : principes de révélation*): les archéologues repèrent en avion depuis le ciel des anomalies de couleur ou de relief du sol. Ces anomalies, que personne ne voit depuis la surface, indiquent souvent des vestiges enfouis. Lors des labourages, le soc de la charrue racle les murs enfouis et remonte à la surface des fragments de pierre. Vus d'avion, ces fragments forment des lignes qui apparaissent en clair sur la terre labourée plus sombre et dessinent le plan des bâtiments. Ce sont les indices pédographiques. Il existe aussi les indices topographiques (lignes et formes visibles dans le paysage indiquant que d'anciennes structures subsistent). Vers mai-juin, la végétation est en pleine croissance et ses besoins en eau deviennent importants. Dans les champs, le moindre manque d'eau sera tout de suite remarqué : l'herbe se fane et jaunit plus vite au-dessus des murs enfouis car leurs racines reçoivent moins d'eau. Si l'herbe monte plus haut, c'est que leurs racines reçoivent plus d'eau. Ce sont les indices phytographiques.

-la prospection géophysique qui mesure la variation de la température à la surface du sol, la résistivité électrique ou le magnétisme du sol, afin d'établir des cartes dont l'interprétation permettra de détecter des vestiges enfouis.

Malgré le grand nombre de tessons ramassés sur un site, il est rare de pouvoir constituer des objets complets. En effet, les céramiques se cassaient facilement et étaient donc fréquemment remplacées. Dès lors, les archéologues vont rassembler les tessons d'un même objet et les assembler pour obtenir la forme. La plupart du temps, l'étude des formes et des décors des céramiques permet de dater les couches des sites. L'archéologue qui trouve un tesson est capable du premier coup d'œil de le situer dans l'une des grandes périodes qui vont de la Préhistoire à l'époque moderne. Mais il existe des milliers de formes et de décors différents. Pour être plus précis, l'archéologue fait appel à un céramologue.

La céramologie est l'étude systématique des objets en terre cuite. Les tessons sont précieux car ils sont les témoins de nombreuses activités humaines. Les céramiques révèlent le statut social des habitants ou encore la fonction d'un lieu. Présentes dans les sépultures, elles renseignent aussi sur les pratiques funéraires.

E. M.



Gobelet à double carène (site des
Grandes Croix à Beynost), Attribué
au Hallstatt ancien (vers 750 avant
J-C). Terre cuite, prêt du musée de
Brou, Bourg-en-Bresse.

Max Charvolen

À Bourg-en-Bresse, H2M, 2022, fragments de tissu, colle et pigment, dimensions variables.



À Bourg-en-Bresse, H2M, Escalier principal, palier entre 1er et 2ème étage, en attente de mise à plat. 2022

À Bourg-en-Bresse, H2M, accès de salle plinthes, huisserie, sol, 2022, 134 X 53 cm

À Bourg-en-Bresse, H2M, « Entrée de l'escalier, en attente de mise à plat. 2022

Max Charvolen est venu prospecter les recoins architecturaux d'H2M, hôtel particulier édifié au XVIII^e siècle à Bourg-en-Bresse par le baron Marron de Meillonas. A la suite d'allers-retours, l'artiste est intervenu *in situ* dans des espaces caractérisés comme « lieux de passage » ou « nœuds architecturaux » du monument historique, en les recouvrant partiellement de morceaux de toile à peindre encollés, superposés en couches. L'épiderme rigidifié moulé directement sur les éléments du bâti, est aussi enduit de pigment coloré de manière à souligner par ces variations chromatiques les changements d'orientations des surfaces dessinées par le cadre architectural. Le dispositif pictural est ensuite laissé sur place pendant plusieurs mois au cours

desquels ces sortes de secondes peaux deviennent les porte-empreintes de la vie du site, enregistrant par exemple les dépôts de poussière, les macules, les traces de pas des usagers, etc.

En parallèle, selon son protocole habituel, Max Charvolen est revenu détacher certaines empreintes de tissu de leurs supports provisoires, rappelant la dépose *a strappo* – cette technique historique permet d'enlever une fresque peinte de son support afin de la déplacer sur un autre support.

Une fois déposés, les moulages de tissu peint sont mis à plat, passant ainsi de trois à deux dimensions. Ces relevés topographiques sont comme des cartographies de fragments d'espaces à échelle 1. Déplacés et dépliés, présentés à la verticale,

ils deviennent des compositions abstraites très graphiques, témoins de la mémoire de leur élaboration dont ils conservent toutes les traces : « faire œuvre de ce qui s'origine », précise l'artiste qui est aussi intervenu en 2003 sur le site de fouilles Grec de Delphes.

Certaines œuvres inédites réalisées dans les espaces d'H2M en amont de l'exposition *RETOURNER VOIR* sont exposées déplacées de leur première inscription spatiale, alors que d'autres sont laissées sur place, agissant *in progress*, comme des marqueurs temporels de l'activité du lieu culturel. Un film documentaire révèle les différentes étapes du protocole artistique « sur bâti » développé par Max Charvolen depuis plus de 40 ans.

A.F.



Linda Sanchez

Les trois pièces de la série *Aluminium folie*, 2018, relèvent d'un même protocole qui tend à retrouver manuellement l'origine d'une matière première manufacturée.

Linda Sanchez parle du processus artistique comme d'« un geste d'enquête » qui se poursuit dans la durée. L'objet exploré est ici des plus prosaïques : un banal emballage façonné instantanément par emboutissage mécanique. Le plus standardisé des contenants – une barquette en aluminium – est à présent méticuleusement retourné à la main, mais aussi soigneusement poli, comme serait ouvragée une pièce d'orfèvre... à rebours toutefois. L'artiste cherche en effet à recouvrir la matrice géométrique originale, à remonter le temps manuellement. Le patron de métal déplié garde en creux toutes les marques de son façonnage puis de sa transformation. La répétition d'un geste plastique appliqué déjoue la pauvreté du matériau. Mis à plat, l'objet industriel prospecté se présente métamorphosé tel un bouclier métallique, une monnaie ancienne, un blason héraldique ou encore un étrange masque géométrique...

Les barquettes en aluminium de Linda Sanchez rappellent étrangement certaines pièces d'orfèvrerie de la Grèce antique mêlant décors géométriques, visages humains perdus au milieu de courbes de végétaux stylisés et dont l'une des principales techniques était le repoussé, méthode par laquelle les orfèvres obtenaient un relief sur le métal en le repoussant directement de l'envers sur l'endroit.

E.M.

Aluminium folie, 2018, barquette d'aluminium, plexiglass, 61,6 x 44 cm chaque.
Courtesy © Galerie Papillon

Linda Sanchez en collaboration avec Baptiste Croze

Sourdine (51), 2018, enduit de lissage, 18,5 x 9 x 7,5 cm.

Sourdine (46), 2018, Meule de touret pierre noire, enduit de lissage, 11 x 11 x 4,5 cm.

Les Sourdines est un ensemble de discrets monolithes à la géométrie affutée et aux surfaces parfaitement lissées, que l'on aimerait volontiers toucher !

Les trois pièces qui en sont extraites témoignent des préoccupations de Linda Sanchez vis-à-vis de gestes opératoires techniques et artisanaux répétés mécaniquement, et de son intérêt pour les processus archéologiques (l'artiste a d'ailleurs travaillé avec le Service Archéologique de la Ville de Lyon). Les blocs de matière première minérale issus de carottages géologiques ou bien des artefacts anciens constitués d'un matériau brut (telle cette ancienne meule de pierre noire) sont recouverts à la spatule d'enduit de lissage blanc. Ils sont ensuite finement poncés « jusqu'à l'os », de manière à retrouver une forme idéale, un volume parfaitement dessiné. Ce geste est répété de très nombreuses fois : l'enduit est successivement ajouté puis enlevé par ponçage. Les œuvres surgissent ainsi d'une lente stratification par superpositions de couches infinitésimales d'une même matière déposée. Cette matière rajoutée vient enrober les interstices et les anfractuosités pour mieux les révéler en surface. Ainsi délicatement reconstitués les volumes affleurent par contraste du voile de couleur craie. Le labeur du geste manuel longuement répété reste lui invisible, en sourdine.

A.F.

<http://www.dda-ra.org/fr/oeuvres/SANCHEZ>

Sourdine (18), 2018,
Carottage béton effet marbre, enduit de lissage, 36,5 x 7,5 x 7,5 cm.
Courtesy © Galerie Papillon





Maxime Sanchez

Bones dug n'harmony, 2021, sculpture sur socle, acier, débris d'aluminium, de fonte et d'acier, 40 x 60 x 148 cm. Courtesy de l'artiste © Galerie Vasistas

Posé sur un socle en acier qui ne cache rien des marques de sa fabrication manuelle, un outil mécanique actuel semble exhumé d'une époque lointaine. Cette non concordance des temps relève de la pratique du décalage et du déplacement que nous retrouvons à plusieurs niveaux dans l'œuvre de Maxime Sanchez. À partir de répliques ou de détournements d'objets identifiables, l'artiste créé des hybridations – en mélangeant les genres, en transmutant les matériaux ou encore en intriquant les ancrages temporels.

Ici, la tête (ou godet) de tractopelle identifiée renvoie aux processus mécaniques d'excavation des sols. Sa fonction est de creuser et de déplacer la matière. Selon un principe de retournement tout à la fois symbolique et procédural, Maxime Sanchez détourne ces fonctions pour reconstituer manuellement l'apparence formelle de cet artefact manufacturé, tout en lui donnant un aspect de vestige. Cela a commencé bien avant même la conception de l'œuvre : des années auparavant, alors qu'il travaillait sur des chantiers en Ardèche, l'artiste a extrait de terre (sans aucune assistance mécanique) grand nombre de rebuts d'objets

ferreux. Et sans dessein préalable, il a conservé ces fragments archéologiques de notre présent. Puis en 2020-2021, dans la perspective d'une participation à l'exposition *RETOURNER VOIR*, il a consacré six mois² à élaborer cette sculpture à partir des débris d'objets qu'il avait trouvés, redécoupés, meulés et assemblés par soudage pour recomposer très précisément la réplique à échelle 1 d'un godet de pelle mécanique.

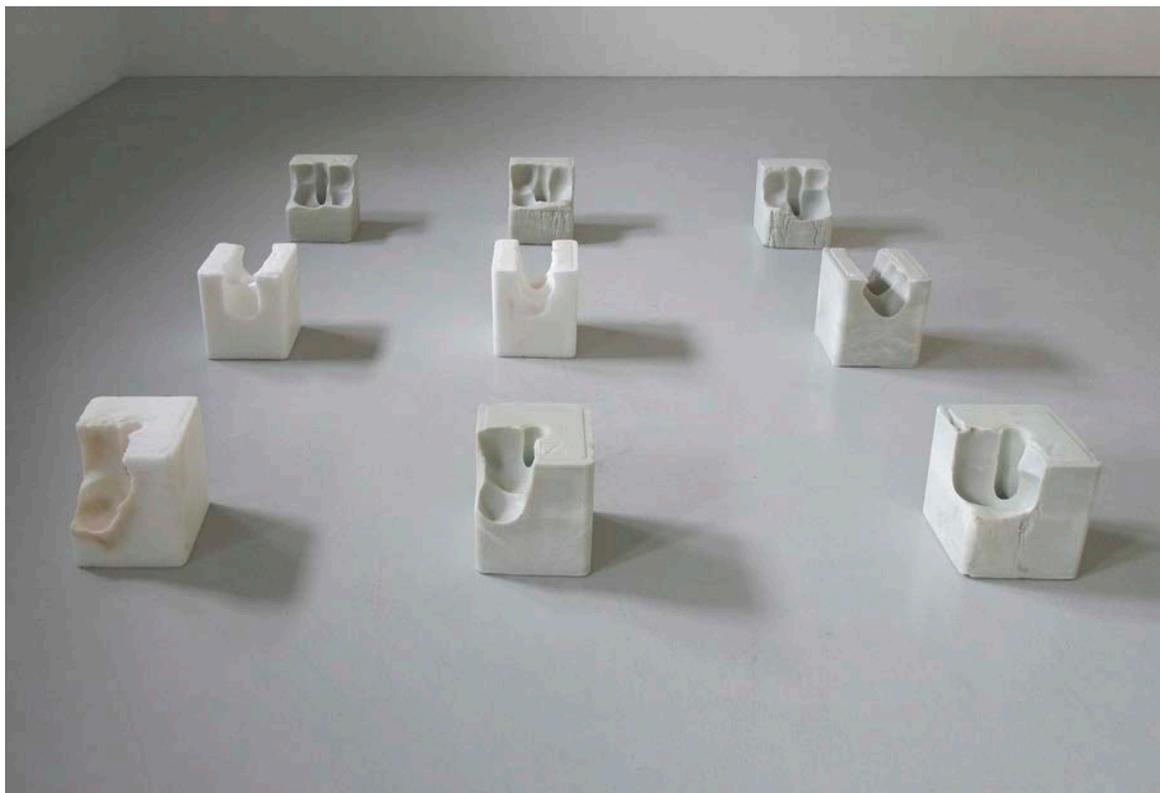
Ni la complexité de l'ouvrage manuel, ni la minutie de l'ajustement des fragments suturés ne sont visibles, donnant l'illusion d'une pièce d'un seul tenant qui aurait été découverte en l'état. La diversité des objets récoltés disparaît en effet dans cette opération de recyclage des plus méticuleux. Dépassant le stade premier de l'identification, l'on envisage après coup une archaïque relique en matériau organique – comme le suggère le titre avec humour (« Bones... »³).

L'artiste choisit aujourd'hui de laisser la sculpture métallique s'oxyder naturellement : le devenir vestige de l'œuvre se poursuit.

A.F.

2 Réalisation de l'œuvre amorcée lors de la résidence aux Maisons Daura, 2020 et poursuivie début 2021 pour l'exposition *Crossover* à la galerie Vasistas.

3 Le titre fait également écho au nom du célèbre groupe de rap originaire de Cleveland : Bone Tugs-N-Harmony.



Nicolas Momein

L'installation de Nicolas Momein repose sur un protocole d'élaboration étiré sur le temps long. Aujourd'hui stabilisée, l'œuvre est constituée de neuf énigmatiques monolithes sculptés dans un matériau blanc granité comme du calcaire. Ainsi disposée en carré au sol, elle évoque aussi bien le quadrillage d'un chantier de fouille archéologique (carroyage) qu'une disposition minimaliste moderne – la première partie du titre « *Incomplete Cube* », renvoie d'ailleurs explicitement aux *Incomplete Open Cubes* de l'artiste américain Sol Lewitt.

D'aspect primitif, ces volumes qui semblent avoir été érodés au fil des ans n'ont pas été directement ouvragés par la main de l'homme. Ce sont là des vestiges en pierre à sel fabriqués par Nicolas Momein pendant une dizaine d'années en collaboration avec des animaux. Chaque bloc de sel a ainsi été mis en boîte par l'artiste, laissant une fraction géométrique de matière à découvrir (un quart, un sixième, un huitième) ... à la merci de bovins ! Nicolas Momein a ensuite fait de nombreux allers-retours entre l'atelier et l'étable, retournant voir l'état d'avancement de l'attaque des blocs de minéral délicatement polis par des langues animales énergiques, jusqu'à ce que chaque pièce paraisse suffisamment taillée. Les « *incomplete cubes* », digérés par quelques « *Aliboron* » sont comme des *ready made* arrangés ; s'ils conservent en creux l'inscription d'un processus physiologique (la rumination), ils rappellent aussi les fumisteries

artistiques de la fin du XIX^e siècle.

A.F.

www.dda-ra.org/MOMEIN

Les archéologues utilisent le terme d'unité stratigraphique (US) pour désigner tous les types de couches : sol, mur, trou de poteau... Dès qu'une nouvelle US est mise au jour, l'archéologue la décrit sur une fiche (relations avec les autres US, couleur, composition, dureté, interprétation) et lui donne un numéro. Sur un chantier, il ne faut jamais mélanger les objets qui proviennent de couches différentes. En effet, lorsqu'un archéologue fouille un site, il le détruit aussi car il enlève au fur et à mesure les couches de terre et les objets qui s'y trouvent ne pourront plus jamais être « remis » tels qu'ils ont été découverts. Il faut donc garder en mémoire chaque moment de la fouille : c'est le rôle de l'enregistrement dont les informations sont d'ordre « spatial ». Pour cela, la mise en place d'un carroyage est indispensable. Le site est ainsi divisé en unités de fouille que l'on appelle communément « carrés » à l'aide de cordes et de piquets. Couches et objets seront de cette façon localisés en trois dimensions, dont l'altitude, mesurée par rapport au niveau de la mer. Elle est importante puisque l'on peut retrouver des objets dans plusieurs couches archéologiques. Ces trois coordonnées permettent à l'archéologue de reconstituer sur ordinateur une représentation de la fouille en 3 dimensions.

E.M.

Incomplete Cube, Aliboron l'a digéré, 2010-2020.
9 pierres de sel, 22 x 24 cm de hauteur. Courtesy de la Galerie Ceysson & Bénétière.

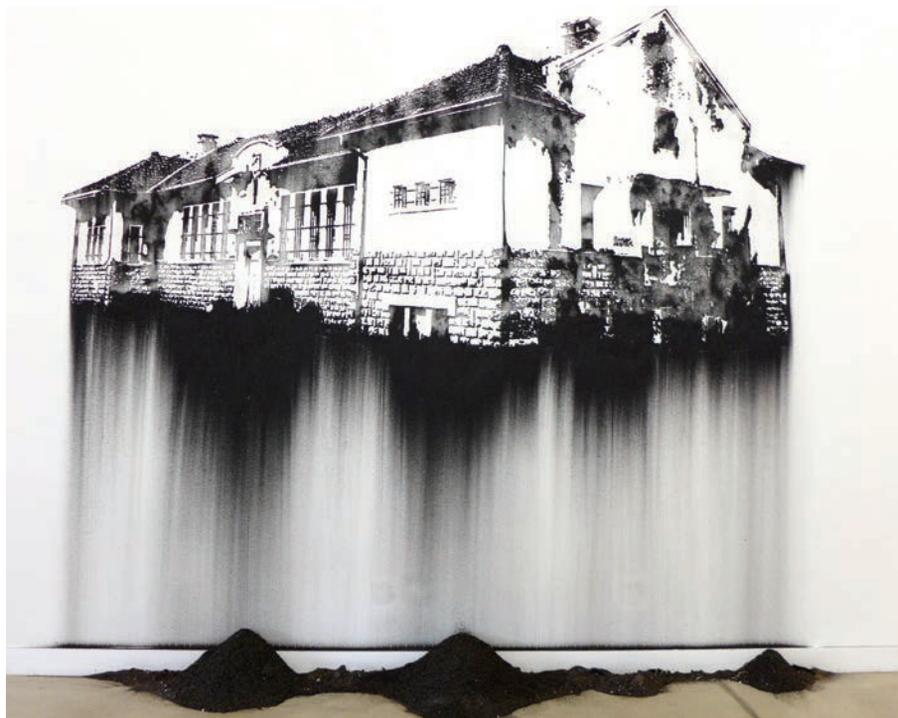
Protocole acquis par le FRAC Champagne-Ardenne en 2020.

©Sandra Pointet

IMAGES SOUTERRAINES : PRINCIPES DE RÉVÉLATION

Nicolas Daubanes

Camp de Thol, poudre d'acier aimantée, 2022. Courtesy Galerie Maubert.
Production H2M ©A.F.



Détail d'un dessin mural
à la poudre de métal.
A.F



Dans un léger flottement, le monumental dessin de couleur graphite émerge par contraste du mur. D'allure spectrale, l'architecture représentée semble par endroits tomber en poussière, comme un vestige. Une vision rapprochée permet de toucher des yeux un minutieux réseau graphique constitué de limaille de fer en suspension. L'affleurement de matière traduit un dispositif sous-jacent inscrit en profondeur : de l'œuvre dessinée – ou bien plutôt gravée à la main – dissimulée sous des couches d'enduit et de peinture murale, nous ne percevons que la force d'attraction révélée en surface par les particules aimantées. Nicolas Daubanes a réalisé ce puissant dessin sur place à H2M, à partir de sa découverte de l'histoire du camp de Thol à Neuville-sur-Ain – camp d'internement dans le contexte de la Guerre d'Algérie et dont le fonctionnement a été dévoilé récemment.

Le choix iconographique retenu par Nicolas Daubanes, – les restes d'une façade du camp de Thol en ruines, hanté par son histoire – renvoie aux recherches qu'il mène depuis plus d'une quinzaine d'années en milieux carcéraux. La poudre de métal

utilisée par l'artiste rappelle de manière métonymique les lieux de détention. Ici, la montée au visible de l'image réfléchit le travail de reconstitution de pans de notre Histoire récente qui ont pu être occultés. Cette historique mise à jour fait écho à l'œuvre⁴ présentée simultanément à la Biennale de Lyon.

Le processus d'élaboration dans ces différentes phases – construction du dessin, enfouissement, apparition – a été filmé par Laure Lambert.

Inédite et éphémère, l'œuvre *in situ* sera détruite à la fin de l'exposition.

Laure Lambert, étudiante en Master Art, a suivi l'artiste pendant les différentes étapes d'élaboration du dessin mural *in situ*. Elle réalise pour H2M une vidéo au montage resserré qui permet de découvrir les faces cachées du dispositif et l'intimité de la mise en œuvre artistique.

A.F.

4 Nicolas Daubanes, *Je ne reconnais pas la compétence de votre tribunal*, installation *in situ*, site des Usines Fagor, *Manifesto of Fragility*, 16^e Biennale d'art contemporain de Lyon, sept. -déc. 2022.

Jean-Marc Cerino

Jean Marc Cerino mène un travail subreptice de prospection de photographies argentiques anciennes découvertes sur des sites de vente en ligne. Son atlas iconographique recèle des images qui sont autant de fragments énigmatiques de témoignages historiques anonymes du xx^e siècle que l'artiste nomme « l'enfoui du monde ». Ces images-sources collectées sont dotées d'une certaine étrangeté. Elles sont ensuite réinvesties et développées à une toute autre échelle lors d'une translation picturale sur et sous verre. La photographie revenante prise en charge par Jean Marc Cerino est minutieusement relevée à travers le support transparent ; l'artiste fouille au pinceau et à la peinture à l'huile l'image agrandie qu'il fait remonter à la surface. Le fond peint après coup au revers agit comme un révélateur. Ainsi dessus et dessous interfèrent-ils en profondeur via le plan-verre, comme une stratigraphie picturale que nous traversons du regard. Cette mise à distance crée une troublante instabilité visuelle de l'image peinte : nous n'en saisissons pas immédiatement tous les signes.

Ici, ce sont les relevés photographiques de tracés archéologiques découverts à Londres lors de la construction de l'aéroport d'Heathrow – qui transparaisant à peine de la surface terrestre – , que l'artiste a foulés de nouveau. La scène peinte peut évoquer la vision d'un site en prospection aérienne dont l'échelle est discrètement signalée par une silhouette qui se fond dans le paysage, entre abstraction et figuration.

Le processus de reprise amplifie et exhume de l'oubli les prises de vues photographiques extraites d'un fonds inépuisable d'images inéluctablement perdues de vue : « [...] prendre en réparation le monde, par fragments, comme il lui vient, telle est la fonction de l'artiste»⁵ écrit Francis Ponge.

A.F.

Découverte de tracés archéologiques, aéroport d'Heathrow, 1950, 2015, Huile sur verre, huile et peinture synthétique à la bombe sous verre, 118 x 173 cm. Collection particulière. ©Marc Noirce



5 Voir le brillant essai de Jean-Christophe Bailly sur l'œuvre de Jean-Marc Cerino, *La Reprise et l'Eveil*, paru en 2021 aux éditions Macula. Le travail de reprise d'images photographiques est analysé comme « une tentative de restitution » de l'artiste « passeur », par lequel, « l'image obtient réparation ».



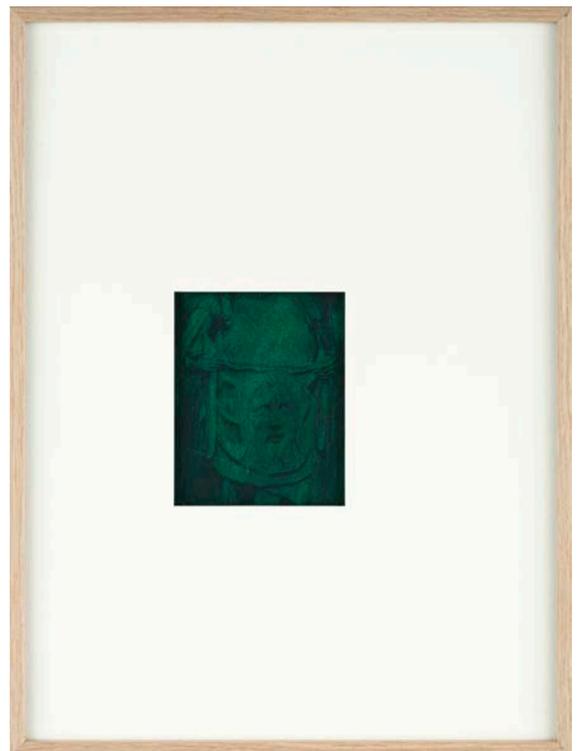
Jérémy Liron

Les Archives du désastre, 2015-2021, 5 dessins (3 sont ici représentés), pierre noire et huile sur papier, 30 x 40 cm chaque. Courtesy Galerie Isabelle Gounod. © Cyrille Cauvet et Jeremy Liron.

À une certaine distance, cet ensemble de cadres est rythmé de petites ouvertures sur vert profond. Une vision rapprochée nous amène à entrevoir les images qu'elles recèlent de manière souterraine. Ces iconographies évoquent des volumes, des sculptures, des monuments, des reliefs de terre ou des vestiges de pierre d'époques

lointaines semble-t-il (un bas-relief gréco-romain, une lamentation baroque, un Mandylion...), qui se lisent aussi au présent, comme les cavités laissées après la destruction en 2001 du site archéologique des Bouddhas de Bamiyân en Afghanistan. Ce travail en marge de l'œuvre picturale de Jérémy Liron a débuté en 2015, en réaction à des événements sidérants : les attentats en France et à Tunis, les exactions de Boko-haram, la destruction de la cité antique de Palmyre... Ces secousses contemporaines ont fait remonter d'autres images et ont suscité la nécessité de sonder les archives de notre humanité, d'en glaner les visages rescapés, d'en reconvoquer les traces : « remonter le temps [...] fouiller le visible », note l'artiste.

Les images relevées sont issues de sources hétérogènes ; décontextualisées, elles reviennent de loin, « comme une armée de fantômes » dont notre présent serait hanté. Pour Jérémy Liron, elles constituent de manière éclatée la généalogie de notre monde en ruines. Chaque fragment iconographique de cette collection infinie est tout d'abord recadré, puis redessiné à la pierre noire, avant d'être finalement recouvert d'un badigeon de peinture à l'huile vert sombre. *Les Archives du*



désastre est une vaste investigation graphique *in progress* qui compte aujourd'hui environ 400 pièces.

Les dessins voilés d'un écran coloré – comme une résine – sont maintenus entre deux eaux, au seuil de toute visibilité. En écho au processus photographique, ils sont en instance de révélation. Ils affleurent à peine, et suscitent ainsi le désir de voir en profondeur ce qui ne se présente ici que dérobé.

Il nous appartient alors de prospecter dans ces ténèbres et d'y déployer notre regard afin de saisir les volumes dessinés qui, petit à petit, selon le processus d'accommodation visuelle, transparissent plus distinctement. L'archive graphique mise en sourdine se dévoile fragile, suspendue entre apparition et disparition. Elle rappelle le processus inconscient de la mémoire – aussi bien collective qu'individuelle –, enfouie dans des lointains, réminiscente, revenante, réactivée au présent.

d'études archéologiques comme la Vénus d'Arles.

Même si la pérennité des plaques photographiques excède largement la durée de vie des actuels fichiers numériques, elles ne doivent pas être soumises à une luminosité continue, conformément à des problématiques de conservation muséale.

Ainsi, sont-elles exposées dans une vitrine sur table lumineuse, à activer le temps de leur observation.

A.F.

www.dda-ra.org/LIRON

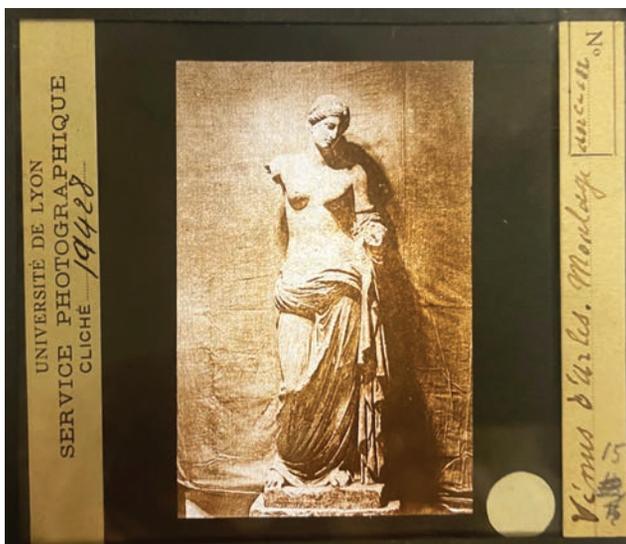
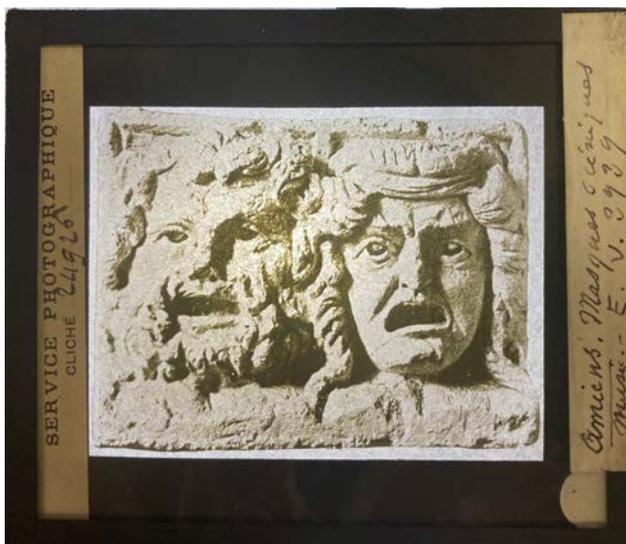
Plaques de projection du XIX^e siècle

Les plaques de projection renvoient aux prémices de la photographie analogique. La matérialité de ces images constitue en elle-même une archéologie du médium photographique.

Relevant de l'histoire de la photographie (ou proto-photographie) la plaque de projection inventée au milieu du XIX^e siècle a surtout été utilisée à la fin du XIX^e siècle et au début du XX^e siècle comme un outil de diffusion du savoir. Ces archives iconographiques sur verre se retrouvent pour un grand nombre d'entre elles dans les réserves des musées ethnographiques, naturalistes, archéologiques... et des universités. À vocation scientifique, la plaque de projection fut en effet un outil pédagogique innovant, permettant de présenter au public des images agrandies grâce à un système de projection lumineuse (du type lanterne magique ou skiopticon). Les tirages positifs sur verre sont donc des dispositifs de projection, comme le seront par la suite les diapositives.

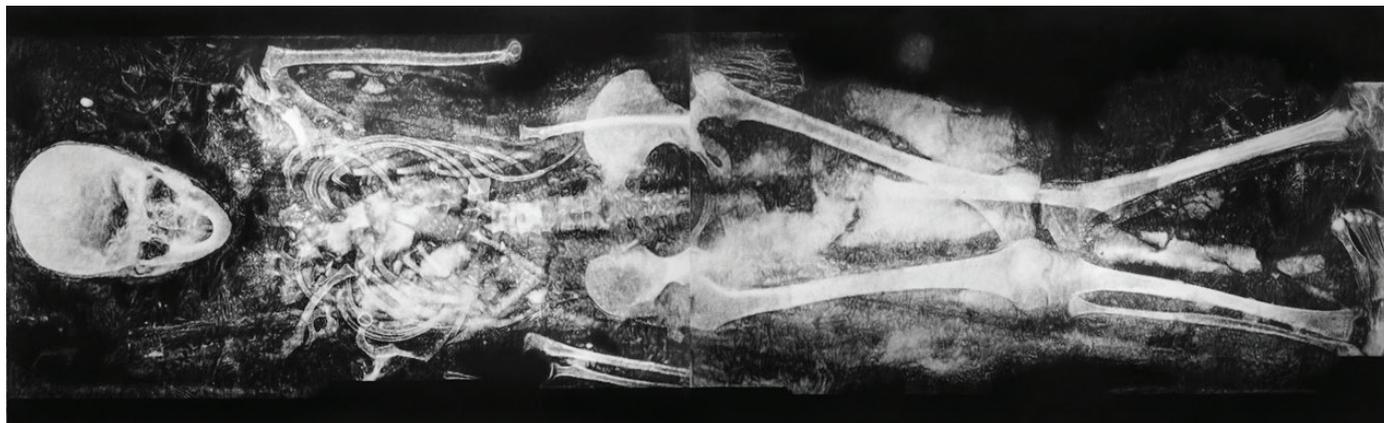
Ces artefacts du XIX^e siècle, prêtés par le Musée des Moulages, proviennent du service photographique de l'Université de Lyon. Ils représentent des objets

Plaque de projection « Masques et céramiques, Amiens, usée », XIX^e siècle, tirage photographique sur verre réalisé par le service photographique de l'Université de Lyon, prêt du MuMo



Plaque de projection « Vénus d'Arles, moulage », XIX^e siècle, tirage photographique sur verre réalisé par le service photographique de l'Université de Lyon ; et Plaque de projection, prêt du MuMo

TRAVERSÉES DE L'IMAGE : EXPLORATIONS AU-DELÀ DE LA SURFACE



Éric Manigaud

Prêtresse isiaque, 2014,
crayon et poudre graphite
sur papier, 115 x 400 cm.
Courtesy de la Galerie
Sator. ©Cyrille Cauvet

Un regard en passant ne permet pas de saisir la matérialité de ce monumental dessin tant il entretient une troublante proximité avec ses origines photographiques. Mais en scrutant d'un peu plus près la représentation, nous observons une surface marquée régulièrement, un champ de signaux graphiques déposés sur le papier, parfois jusqu'à saturation.

Par les moyens du dessin, dans son atelier transformé en une sorte de *camera oscura*, Éric Manigaud rappelle ses sources photographiques dont il fouille et remarque à tâtons et à l'aveugle les ombres projetées. Patiemment, méthodiquement, il déchiffre et reconstruit l'image, millimètre après millimètre, couche après couche, tel un archéologue ou un restaurateur d'œuvre d'art qui opère par étude stratigraphique.

Le plus souvent les sources photographiques qu'il souhaite faire « revenir » font l'objet de recherches et d'investigations dans les zones d'ombres de notre Histoire moderne et contemporaine.

Prêtresse isiaque, 2014, est une œuvre singulière qui nous ramène à une genèse bien plus lointaine encore. La source iconographique spectaculairement agrandie lors de son passage au dessin est ici un document confié à l'artiste par l'équipe des restaurateurs du musée du Louvre. Il s'agit de la radiographie d'une momie découverte au XIX^e siècle lors de fouilles archéologiques en Égypte. Le dispositif optique scientifique permet d'outrepasser

les surfaces directement visibles du corps momifié recouvert de bandelettes de tissu et d'en étudier en profondeur les différentes couches matérielles. La traversée des rayons x révèle la structure osseuse sous-jacente de la même manière que l'artiste, dans la lumière de la projection de son atelier, cherche à traverser la matière photographique pour en interpréter les indices.

A.F.

Aurélie Pétrel

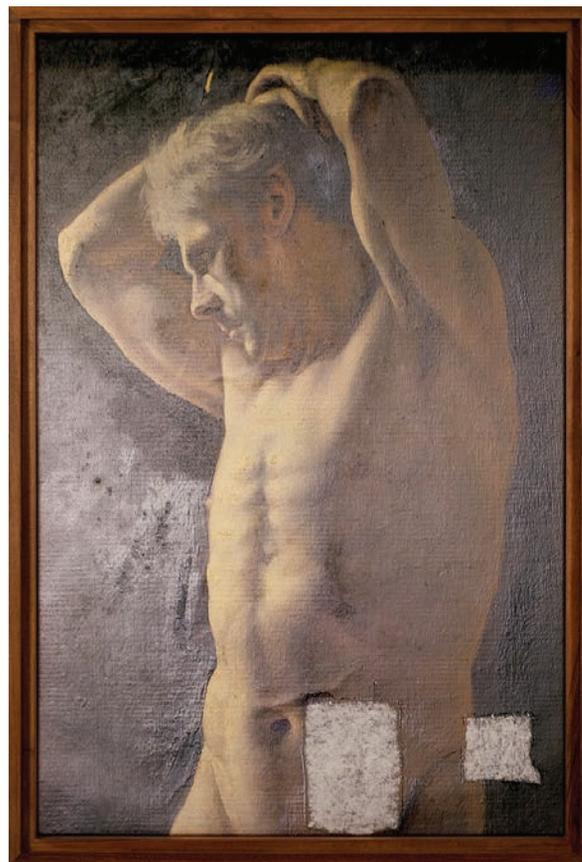
Lors d'une résidence au musée des Beaux-arts d'Angers, Aurélie Pétrel découvre dans les réserves des peintures anciennes endommagées. Le musée a en effet subi un dérèglement hygrométrique accidentel provoquant une forte humidité soudaine qui a fait travailler – comme un sol – la croute picturale des tableaux. Reprenant l'angle de vue des restaurateurs d'œuvre d'art, l'artiste a photographié ces toiles endommagées sous une lumière rasante afin d'en révéler l'épaisseur matérielle. La stratigraphie des couches de peinture craquelée interfère avec la figure représentée en surface, ici, une académie d'homme torse nu. De même qu'Aurélie Pétrel travaille toujours à partir d'un fonds photographique (ses « images latentes ») en instance de développements via divers supports

et configurations, les œuvres conservées au musée des Beaux-arts d'Angers sont-elles mêmes en attente de restauration, comme le signale dans cette œuvre le petit pansement de papier de soie blanc (qui semble aussi bien réellement déposé sur le tableau qu'intégré à la représentation). L'artiste trouble encore un peu plus les frontières entre la présence de l'objet et sa représentation en faisant tirer et encadrer l'épreuve photographique à l'échelle du tableau, sur un support verre naturellement rétroéclairé, à traverser du regard.

A.F.

www.dda-ra.org/PETREL

Étude de nu, Torse d'homme. D'après Leduc, 2017, photographie jet d'encre sur verre, cadre en bois, 128 x 87 x 7 cm. Courtesy Galerie Ceysson & Bénétière © Studio Rémi Villaggi.



Philippe Gronon

Amorcée en 2005, la série des Versos brouille l'ensemble de nos repères. S'agit-il de la réelle présence de toiles retournées ou bien de trompe l'œil picturaux ... ?

Au sens littéral ce sont des tableaux photographiques qui nous rappellent qu'une peinture avant d'être une icône est bien avant tout un artefact doué d'une matérialité marquée par son histoire.

Les images promises ici par les titres « *L'Origine du monde* », « *Nymphéas* », « *Composition au gant* », nous tournent le dos pour mieux dévoiler l'intimité

matérielle de leur verso, lui-même représenté par la photographie.

Philippe Gronon utilise une chambre photographique pour obtenir des tirages d'une incroyable définition, ajustés de surcroît à la taille exacte de leurs référents. Selon un principe de retournement, il nous propose donc des doublures à échelle 1 qui nous donnent à voir les faces habituellement cachées d'œuvres iconiques conservées dans les plus grands musées. Voici donc l'envers du décor : un Monet, un Picasso, un Courbet mis à nu. Nous découvrons ainsi la généalogie de l'œuvre, scrutons les marques sur le revers de la toile ou du châssis, relevons les signatures, les étiquettes, les indices de sa fabrication et de ses transformations, remontons le fil de son histoire, de ses déplacements, de ses restaurations – comme le ferait un historien ou un conservateur... tandis que nous imaginons les sujets occultés de l'avers, en convoquant notre mémoire iconographique.

Verso n°50, L'Origine du monde, par Gustave Courbet, collection du musée d'Orsay, Paris, 2012,

Photographie analogique couleur, épreuve numérique pigmentaire, 98 x 112 cm. Courtesy de l'artiste..

© P. Gronon



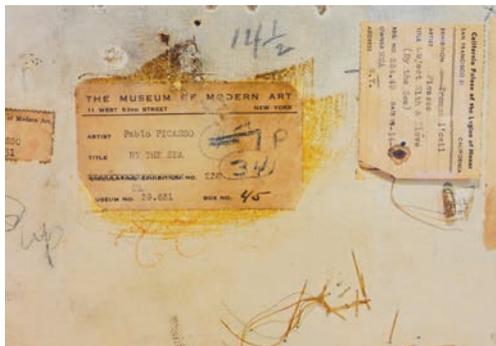
La volte-face photographique est encore mise en abyme avec les Versos réalisés au Musée Picasso de Paris. Ces œuvres sur toile qu'a choisi de photographier Philippe Gronon du point de vue de leur revers font en effet partie d'un ensemble de tableaux-reliefs constitués d'objets et de matériaux que Picasso a assemblés au verso du châssis et cousus au recto de la toile.

À l'instar du Verso n°52, *Composition au gant*, par Pablo Picasso, 2016, la face ici découverte est le recto de la toile préalablement retournée comme un gant par Picasso en 1930. Des reliefs nous ne percevons que les fantômes graphiques signalés de l'autre côté par les fils de couture, comme des points de suture.



Verso n° 52, *Composition au gant*, par Pablo Picasso, collection musée national Picasso, Paris, 2016

A.F.



Détail du Verso n°52, *Composition au gant*, par Pablo Picasso, collection musée national Picasso, Paris, 2016

Photographie analogique couleur, épreuve numérique pigmentaire, 36 x 44,5 cm. Courtesy de l'artiste.

Photographie analogique couleur, épreuve numérique pigmentaire, 36 x 44,5 cm. Courtesy de l'artiste. © P. Gronon



Verso n°38, *Nymphéas*, par Claude Monet, collection du musée d'art moderne de Saint Etienne, 2009

Photographie analogique couleur, épreuve numérique pigmentaire, 109 x 109 cm. Courtesy de l'artiste.. ©P. Gronon

ALLERS-RETOURS

**Rajak Ohanian**

Lorsqu'il retourne en 2010 sur les traces d'un père arménien rescapé, déporté enfant à Alep – l'une des plus anciennes cités au monde, tristement médiatisée depuis les conflits syriens qui ont éclaté en 2011 –, Rajak Ohanian porte une attention des plus sensibles aux arbres, témoins vivants qui avaient alors résisté aux destructions. En photographiant en gros plan leurs écorces, il invite à toucher des yeux le braille graphique d'écritures inscrites dans la mémoire vive des arbres d'Alep.

À l'instar d'une peau scarifiée, l'enveloppe des troncs conserve les témoignages et les secrets qui ont été confiés et déposés dans la profondeur du derme végétal, génération après génération. S'épaississant au fil des ans, l'écorce est une stratigraphie incarnée. Tels des glyphes (aujourd'hui davantage qualifiés de *graffiti* par les archéologues paléographes), les signes tout à la fois figuratifs ou abstraits nous ramènent aux premières écritures, aux origines du *graphein*, lorsqu'écrire et dessiner ne faisaient qu'un.

Les écritures en creux se mêlent aux boursouflures, nodules et crevasses organiques, si bien que nous ne savons plus qui de l'homme ou de l'arbre se

raconte. Un dialogue s'est tramé dans la durée, l'écorce réagissant avec le temps aux inscriptions qu'elle recueille, incorpore, surligne, transforme.

Rajak Ohanian vient trancher dans le réel et révéler par la prise de vue photographique l'état des lieux d'écorces chargées de l'Histoire et des histoires anonymes.

Le cadrage rigoureux met à plat l'épiderme végétal et transforme les volumes des arbres en surfaces parcheminées de couches d'écritures : de véritables palimpsestes. L'on pense parallèlement aux tablettes cunéiformes, aux graffitis retrouvés à Pompéi, aux écritures rupestres... Cette archive vivante enregistrée par Rajak Ohanian à Alep rappelle également l'entreprise de Brassai qui, à partir des années 1930 et pendant plus de 25 ans, photographia les graffitis gravés par des inconnus sur les murs de Paris. « Ces signes succincts ne sont rien moins que l'origine de l'écriture » écrivait-il.

De ces écritures précaires consignées auprès des arbres généalogiques syriens, il ne reste probablement aujourd'hui que les traces photographiques de Rajak Ohanian.

A.F.

www.dda-ra.org/OHANIAN
Vivien Roubaud

Suspendue, une explosion de Vivien Roubaud se présente comme un arrêt sur image, où la réalité matérielle se substituerait à sa représentation. L'explosion est celle d'une fusée de feu d'artifice « fixée » dans du gel de pétrole, à l'instant même de sa déflagration.

Ainsi étouffée, l'explosion – tel un coup de flash photographique ou encore un « tir photographique » – est embaumée. L'instant, par définition, n'a pas de durée. Le voici ici arrêté, dilaté, exposé comme pétrifié dans un contenu cylindrique de la forme d'un carottage. Pompéi inversé : non pas l'irruption qui arrête le temps, mais l'explosion elle-même qui se trouve fossilisée. Dans le tube de plexiglass, la fixation silencieuse de la déflagration est fascinante.

A.F.

Traces 2010, tirages pigmentaires sur papier Epson traditionnel 325 gr, contrecollés sur Dibon. Courtesy de l'artiste. ©R. Ohanian



Feu d'artifice, 2014, gel de pétrole dégazé, combustion incomplète, tube PMMA, Coll. Particulière. Coll. privée. ©A.F.

Sophie Ristelhueber

Pont Allenby #1 - 2016,
tirage pigmentaire sur
papier mat Fine Art, 90 x
130 cm. Courtesy Galerie
Poggi. ©S. Ristelhueber



« La surface de la terre [est] comme un palimpseste où s'amoncel[ent] des traces de siècles de conflits⁶ » écrit Sophie Ristelhueber. À partir des années 1980, l'artiste se déplace sur des lieux de conflit : Liban, Cisjordanie, Koweït, Irak, Syrie, Yougoslavie... Pour autant, son travail ne ressort nullement de la photographie documentaire et encore moins du photojournalisme. À rebours de la production effrénée d'images médiatiques spectaculaires, réglées sur les schémas iconographiques standardisés de la destruction et de la douleur, Sophie Ristelhueber en archéologue relève de manière distanciée les stigmates et les cicatrices de corps et de territoires abîmés. La photographie devient une écriture topographique des surfaces marquées de traces et de tracés. Peaux et paysages accidentés, suturés, balafrés, meurtris, ravagés, exposent les symptômes visuels de blessures plus profondes et tendent parfois à se confondre, comme pour la série *Fait*, 1992 (avec notamment l'usage de la photographie aérienne en plongée).

L'artiste contrecarre le principe de multiplication des images en résistant vigoureusement à l'accumulation des vues ; il s'agit bien plutôt de sonder les indices qu'elles recèlent, en profondeur. Sophie Ristelhueber fait des allers-retours dans le temps, par exemple en réactivant des prises de vue antérieures qui résonnent après coup. En 2016, elle est ainsi retournée voir ses archives photographiques datées de plus de trente ans et en a tiré quelques inédits.

Pont Allenby #1 est l'une de ces reprises. Le titre signale la ligne de coupure entre la Jordanie et la Palestine sous contrôle israélien. « [...] j'ai rencontré ces palmiers contenus par des barrières militaires, comme s'ils avaient été contraints de rentrer leur tête et de s'incliner jusqu'au sol. C'était une zone très surveillée et je n'ai pu faire que deux photos à la volée que je n'avais jamais utilisées jusqu'ici⁷ ». La frontière historique marquée par la clôture qui entaille l'image en profondeur est redoublée par les palmiers, tels des corps prosternés jusqu'à la terre. Leur abatement donne à voir en surface un assèchement tout à la fois politique et écologique, alors que le Jourdain, fleuve mythique, participe aujourd'hui par épuisement à la disparition de la mer Morte.

L'agrandissement photographique exacerbe le grain de l'image argentique – comme un voile de poussière – et produit un paysage photographique hanté. Les prises de vues revenues d'un temps passé contiennent les indices des vestiges d'aujourd'hui et de demain.

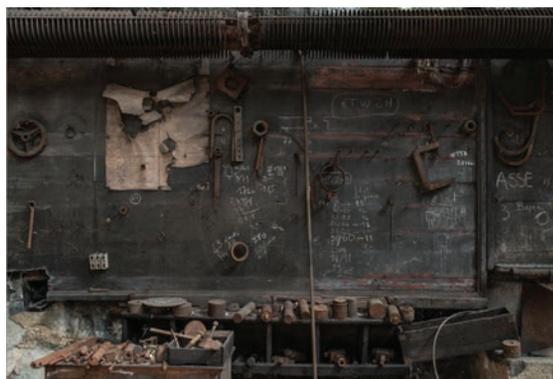
En 2016, lorsqu'elle présentait ces tirages inédits à la galerie Poggi, Sophie Ristelhueber choisissait de rappeler en écho le poème mésopotamien (environ 2000 av-JC), *Lamentations sur la ruine d'Ur*, pour une mise en perspective transhistorique des territoires marqués par les désastres.

A.F.

6
7

S. Ristelhueber, article *Un regard sur la destruction*, Le Monde, 20 juillet 2012.

S. Ristelhueber in C. Grenier, *Sophie Ristelhueber – La guerre intérieure*, Dijon, Les Presses du réel, 2019,



Ces deux œuvres sont extraites de l'ensemble *L'Éveil de l'oubli*, constitué d'une vingtaine de photographies réalisées entre 2011 et 2014 sur le site abandonné d'une ancienne usine de forge de lames en Haute Loire.

Yves Bresson est retourné photographier les lieux sur une période étirée de plusieurs années. Le laps de temps écoulé entre chaque expérience de prise de vue lui a permis de fouiller en profondeur, aussi bien dans l'espace que dans la durée, l'intimité silencieuse du site endormi – fermé aux regards depuis quelques décennies. Ce temps de latence (terme qui renvoie à la pratique photographique analogique) semblait nécessaire à l'artiste pour « faire remonter ce qui était là, et ce qui était enfoui ».

Par essence la photographie est un processus d'enregistrement des états du monde. Le site exploré à travers l'objectif de l'appareil renvoie à une archéologie de l'âge industriel dont les activités de production manufacturières semblent avoir brusquement cessé. Les espaces photographiés regorgent encore des traces et des empreintes des travailleurs qui les ont occupés ; ils en sont hantés.

Yves Bresson nous amène à notre tour à regarder avec attention les indices que recèlent les tirages photographiques, à poursuivre l'exploration visuelle dans l'image elle-même (comme il a pu le faire en sélectionnant très rigoureusement pendant quatre années, une vingtaine de photographies, après les avoir scrutées dans les moindres détails). L'acte de regarder implique en effet lui-même un retour : il s'agit littéralement (et étymologiquement) de revenir sur ses gardes : retourner voir...

Dans ces vestiges modernes, « la nature semble avoir repris ses droits » selon l'expression galvaudée... mais au-delà de l'approche documentaire, le photographe révèle le potentiel poétique du site désaffecté. L'humidité particulière de cette ancienne usine à découvert opère comme un efficace diffuseur

de lumière et accentue encore la photogénie du site lui-même. Les images réveillent d'autres lieux et d'autres temps. Ainsi, dans un paysage contrasté de vert tendre et de rouge brique, une baraque de contremaître évoque une cabine de vaisseau marin échoué et transforme le site de production moderne en une cité antique engloutie. Dans l'ancre d'Héphaïstos – dieu de la forge –, remarquons les outils laissés en suspens et un panneau noirci qui a conservé les graphies à la craie que les ouvriers n'auront pas effacées. Plusieurs strates d'écritures se superposent, certaines sont les traces d'une mémoire industrielle indéchiffrable, tandis que d'autres, tout à fait lisibles, se présentent comme des souvenirs partagés. Plusieurs temporalités s'enchevêtrent ainsi : le résultat d'un historique match de football peut être précisément daté, alors qu'un feuillet imprimé passablement racorni se transmue en un parchemin sans âge.

A.F.

L'archéologie commence avec les premiers ancêtres de l'homme jusqu'à aujourd'hui : il existe donc une archéologie pour chaque époque et même une archéologie contemporaine et industrielle (étude des mines, des usines, des forges...).

E.M.

Yves Bresson

L'Éveil de l'oubli n°XIX, Pont Salomon (Haute Loire) – France, 2014 et

L'Éveil de l'oubli n°XIV, Pont Salomon (Haute Loire) – France, 2013,

70 x 94 cm chaque, Photographie jet d'encre, . Coll. privées. ©Y. Bresson

Nous remercions chaleureusement,

Les artistes, Yves Bresson, Céline Cadaureille, Nicolas Daubanes, Jean-Marc Cerino, Max Charvolen, Philippe Gronon, Simon Hantaï, Beat Lippert, Jérémy Liron, Éric Manigaud, Nicolas Momein, Rajak Ohanian, Aurélie Pétreil, Jean-Antoine Raveyre, Sophie Ristelhueber, Vivien Roubaud, Linda Sanchez, Maxime Sanchez, Jean Marc Saulnier

Les prêteurs : collectionneuses, collectionneurs, Edouard Hoffmann, M. et Mme Raoul, les galeries – Galerie Ceysson & Bénétière, Galerie Isabelle Gounod, Galerie Claudine Papillon, Galerie Maubert, Galerie Poggi, Galerie Vasistas, Galerie Vincent Sator, ainsi que le musée de Brou de Bourg-en-Bresse et le Musée des Moulages de Lyon.

Anne Favier, commissaire de l'exposition, maitresse de conférences, Université Jean Monnet de Saint-Etienne, UR. ECLLA.
Livret réalisé avec le soutien de l'Unité de recherche ECLLA, axe Créations en tension, Université de Saint-Etienne
Textes du livret : Anne Favier. Notes sur l'archéologie : Edwige Molière

Conception graphique et mise en page : Laure Lambert, graphiste et étudiante en Master Parcours Recherche Création Contemporaine et Nouvelles Technologies à l'Université de Saint-Etienne

Photo de couverture ©Beat Lippert Latence, 2008, de l'ensemble *Chimérisation*, résine acrystal, sable, 24x18x8 cm Coll de l'artiste ©A.F