

L'Ar**t**iste,

Le livr**e**

et *LES* *MoTs*

Une exposition proposée par

L'ARTOTHEQUE DU
CONSEIL GENERAL

DOSSIER
DOCUMENTAIRE

Quelques repères dans l'histoire de l'art

Ouvrages de référence disponibles à la bibliothèque de l'Artothèque :

L'art, les mots de Simon Morley, ed. Hazan, 2004.

Le livre libre, essai sur le livre d'artiste, ed. les cahiers dessinés, 2010.

Les cubistes et futuristes

Dada

L'esprit rationaliste de l'après guerre

Les surréalistes

Néo-dada

L'art conceptuel

Le livre d'artiste

Retour à la figuration

Depuis l'invention de l'alphabet au Ve siècle av. JC., les mots n'ont cessé d'être présents dans l'histoire de l'art. Ils sont souvent, dans les œuvres les plus anciennes, un moyen de préciser le sens de l'image. Ainsi, sans l'inscription *Cave Canem* (Attention au chien), la célèbre mosaïque de Pompéi (79 av. JC.) représenterait simplement un chien. Il est également fréquent de voir dans les annonces du Moyen-âge un texte écrit sous forme de ruban, précisant la nature divine du message porté à Marie.... Nous sommes là dans une définition stricte de l'écriture, c'est-à-dire : « une formation de lettres à des fins d'archivage pour la transmission des idées ».

L'écriture peut également s'envisager au sens de la graphie, ne visant pas tant à transcrire la parole mais plutôt à rendre compte de l'énergie du corps par un outil prolongeant la main. La distinction entre dessin et écriture s'efface alors, même s'il est gardé de celle-ci la linéarité des signes engendrant un phénomène visuel rythmique, indépendant de la parole.

De ces deux sens que nous pouvons donner à l'écriture découlent deux types de « lecture » pour des œuvres portant des enjeux très divers.

La première lecture est globale et visuelle. Elle fait appel au « cerveau droit », siège des aptitudes intuitives et non logiques. Elle implique une relation au corps dans une communication plus immédiate et spontanée. Dans l'exposition ici présentée c'est par exemple le cas de *Koz Langaz* de **William Zitte** ou des œuvres d' **Espilit**. Lorsque la lisibilité du texte est possible, une seconde lecture se superpose à la première, faisant appel au « cerveau gauche » domaine du rationnel et de la logique, engageant l'intellect dans un phénomène de communication discursif. Le texte lié à l'image peut, comme nous l'avons vu, souligner le sens de l'œuvre mais il peut aussi entretenir un rapport énigmatique à l'image, voire contradictoire. C'est ainsi un grand champ d'exploitation et d'expérimentation qui s'ouvre à la création et auquel se frotteront les artistes d'avant-garde du début du XXe siècle.



William Zitte, *Koz langaz*, 1999.
Acrylique sur toile, Collection
Artothèque du Département

Si notre quotidien intègre aujourd'hui parfaitement la confrontation permanente et en tout lieu du texte et de l'image, il faut considérer que l'invasion de la rue par la typographie à la fin du XIXe est un phénomène complètement nouveau, exaltant pour les uns, effrayant pour d'autres. Mais tous, sociologues, artistes, voyageurs... mesureront l'importance du phénomène. Il faudra cependant attendre les premières avant-gardes du XXe siècle, avec en premier lieu les cubistes, pour que les mots se libèrent d'un assujettissement à l'image ou

qu'ils dépassent le simple stade de citation comme éléments d'une nouvelle modernité, dans les œuvres impressionnistes par exemple.

Les cubistes et futuristes

C'est par le pochoir, outil de base à l'époque du peintre en bâtiment, que le mot fait son entrée dans l'œuvre cubiste avec Georges Braque en 1911 (*Le portugais*), puis Picasso. La fonction discursive des mots n'est pas rejetée par les cubistes qui utiliseront toute la diversité des textes qu'il était possible de trouver à l'époque dans les lieux publics, des journaux à l'enseigne publicitaire. Mais les mots sont aussi utilisés par ces artistes pour leur propriété formelle et graphique, comme élément à part entière de la composition de la toile. Ils reprennent ainsi consciemment à leur compte les codes de cette nouvelle culture de masse émergente, contre les valeurs du « grand art ». Le domaine naissant de la publicité et de l'affiche est en effet le premier à considérer les caractéristiques graphiques, formelles et donc matérielles des lettres, pour construire des contenus plus accrocheurs pour le grand public.

Que le texte ou le mot soit utilisé pour sa fonction discursive ou son aspect formel, il n'est jamais retranscrit tel quel dans son contexte d'origine comme pouvaient le faire les impressionnistes. Chez les cubistes, textes et mots sont souvent matière à calembours par le biais d'associations ou de découpages.

Comme les cubistes, **les futuristes** trouveront leur inspiration dans les médias émergents et populaires dans l'idée de transgresser la frontière entre peinture et poésie à la faveur d'une « peinture mot-libriste » comme l'appelait Marinetti, le théoricien du mouvement. Au travers de ce que Marinetti appelait « une orthographe libre » ou « les mots en liberté », la mise en page des mots, le corps des caractères et les juxtapositions devaient évoquer les émotions au lieu de les décrire au sens littéral. Ainsi, Francesco Cangiullo essaie de retranscrire visuellement et avec des « mots en liberté » un voyage en train. Dans *Pisa*, en 1914. Carlo Carrà, dans *Manifestation internationaliste* (1914) nous restitue le bruit et le dynamisme de cette manifestation dans une composition foisonnante de mots et de lignes tendues convergentes...

Dada

Dans leur désir d'abolir les frontières entre l'art et le non art, puis entre les arts eux mêmes, les dadaïstes procéderont à une fusion de toutes les disciplines, confirmant la place du poète au côté du peintre. Avec **Dada** le langage va connaître une déconstruction radicale. Dans l'élan nihiliste qui les caractérise ils dépouilleront le langage de sa dimension métaphorique et mettront d'avantage l'accent sur l'opacité que sur la transparence. Leur intérêt se porte avant tout sur l'aspect auditif de la langue orale et sur la matérialité visuelle de la langue écrite. Pour Dada, (Dada qui « ne signifie rien » suivant le manifeste de Tzara de 1918), il

s'agit de libérer les mots de l'obligation du sens pour laisser place à une recherche de l'absurde, loin de l'utilisation conformiste et stéréotypée des mots par les nouveaux médias qui contribueraient à l'appauvrissement de la langue.

Ainsi, *Prenez garde à la peinture* (1919) de Francis Picabia présente un amalgame de pièces mécaniques sur lesquelles sont disposés des mots telles des légendes mais dont le lien avec l'image reste énigmatique.

Duchamp, comme Picabia, sera séduit par les dissociations entre les mots et leurs contextes d'origine. Mais s'éloignant de la revendication nihiliste, le souhait de Duchamp était plutôt de remettre l'art au service de l'esprit en le rapprochant de la philosophie. L'utilisation abondante du texte dans son œuvre lui permettra de faire passer l'œuvre d'art du champ perceptif au champ conceptuel, un glissement qui sera plus largement exploité dans les années 60.

L'esprit rationaliste de l'après guerre

Si l'absurdité de la 1^{ère} guerre mondiale avait encouragé les dadaïstes dans la voie du nihilisme et de l'absurde, le sentiment de supercherie qui s'en dégage favorisera aussi, et de façon plus durable, un désir de réalité objective, d'ordre et de rationalisme.

Dès la fin de la première guerre mondiale, que ce soit en Russie avec le **constructivisme**, en Europe avec **De Stijl** ou plus particulièrement en France avec le **mouvement puriste** qui trouve ses repères dans la revue de *l'esprit nouveau*, c'est toute une génération d'artistes qui veut se rapprocher de la réalité populaire. L'usine, l'architecture banale ou industrielle deviennent des inspirations nouvelles. L'aspect rigoureux que peut avoir la typographie de l'imprimerie, régie par la mécanique et la géométrie, a tout pour séduire ces artistes à la recherche d'une expression artistique rationnelle, fonctionnelle et universelle. Le constructivisme, qui inspirera les théories de l'école du Bauhaus (1919 à 1933), fournira les bases de la typographie moderne, parvenue jusqu'à nous. Paradoxalement, l'esthétique constructiviste qui produit des typographies claires et sans empattements influencera beaucoup les nouveaux médias et le monde de la publicité, autrement dit le système capitaliste que beaucoup de ces artistes cherchaient à déjouer.

Les surréalistes

Les surréalistes, comme tous les artistes d'avant-garde depuis les impressionnistes, seront fascinés par le nouveau visage que prend Paris sous l'expansion de l'imprimerie et des nouveaux médias. Très influencés par les recherches de Freud sur l'inconscient, pour eux, la signification des mots (aussi inattendue puisse t-elle être) est plus importante que leur aspect visuel.

Ils s'attacheront ainsi plus à la valeur poétique que peuvent prendre les juxtapositions spontanées de mots dans la rue : une préfiguration de ce que sera l'écriture automatique et

psychique de ce mouvement. Le texte et l'image fonctionnent dans les œuvres surréalistes comme une lecture contradictoire devant être capable de faire émerger le sens merveilleux et caché des choses.

Ainsi Breton associait de façon spontanée images, objets et mots dans ce qu'il appelait ses *poèmes-objet* (1935).

Comme les symbolistes, les surréalistes offrent souvent la possibilité d'une double lecture de leurs œuvres (souvent contradictoire) en inscrivant à l'intérieur de celle-ci le titre ou une sorte de légende de l'œuvre. Il en va ainsi par exemple de *La clé des songes* (1927) ou *La trahison des images* (1928-29) de Magritte dans lesquelles l'artiste souligne l'arbitraire des signes linguistiques et visuels. On ne peut en effet fumer ni l'image d'une pipe ni le mot pipe. De même, la représentation d'une pipe répond à des conventions variables en fonction des cultures et des époques.

Néo-dada

La tendance à vouloir croiser les genres depuis le début du XXe est complètement intégrée après la seconde guerre mondiale. Le **Lettrisme** par exemple, rapprochera la poésie de la musique tandis que la **poésie concrète** se rapprochera des arts plastiques.

Né en France avec l'arrivée d'Isidore Isou en 1945, le lettrisme renonce au sens des mots pour jouer avec leur poésie sonore, la musique des lettres, tandis que la poésie concrète, depuis les années 50, s'attache plus à la forme visuelle que prend le poème sur la page. Le choix de la forme des lettres, leurs dimensions, leur disposition dans la page contribuent au sens de l'œuvre... Le travail d'**Henri Guédon**, présent dans l'exposition, peut pour certaines lithographies se rapprocher de cette tendance. Pour ce plasticien qui était aussi musicien et poète, il est évident que la musique est une écriture et que l'écriture est une musique. Pour deux des lithographies de la série *Images à noter* l'écriture donne forme aux images, un cœur et une silhouette, qui n'ont d'existence que par la disposition du texte. Pour le premier, le texte lisible entre en résonance avec l'image par de multiples jeux de mots. Pour le second, le texte écrit à l'envers (« la hune » répétée à l'infini), semble vraiment assujéti à l'image.



Henri Guédon, *Images à noter*, 1991. Sérigraphie 30/90. Collection Artothèque du Département.



Villeglé, Sans titre, 1992.
Sérigraphie couleur, épreuve d'artiste.
Collection Artothèque du Département

Proche des lettristes dont il fréquente les réunions et avec qui il exposera à la première biennale de Paris en 1959, au salon des informels, Villeglé fera aussi des mots sa matière première. Au travers des affiches décollées essentiellement (voir la lithographie proposée dans l'exposition), mais aussi avec son alphabet sociopolitique à partir de 1969, dans lequel il superpose à la lecture des lettres, des idéogrammes. Ses affiches lacérées, décollées, parfois recadrées et marouflées sur toile, sont des prélèvements du milieu urbain, témoignages de contestations anonymes envers les discours officiels propagés avec force dans les rues par l'abondance des affiches. Villeglé, qui deviendra un membre constitutif du Nouveau Réalisme, privilégie dans un premier temps le critère d'illisibilité des affiches lacérées. Ces « lacérés-anonymes », tels qu'il les appellent, mettent alors en évidence la contradiction entre la propagation d'un langage publicitaire et la réponse qui y est faite par les passants anonymes. L'un met en œuvre des codes simples et « ultra-lisibles », tandis que les autres recréent par leurs lacérations un nouveau langage illisible, dont la poésie est soulignée par les prélèvements de Villeglé. L'artiste nous livre ainsi « l'inconscient collectif » de la société.

A la même époque aux Etats-Unis, le pop art assimile aussi les codes de la société de consommation, sous tendue par l'omniprésence des médias et de son langage. Le pochoir et la sérigraphie seront les outils de prédilection, notamment pour Andy Warhol, permettant d'appliquer à l'œuvre la reproductibilité et la banalisation de l'objet publicitaire. Les pop-artistes sont souvent accusés de complicité avec le système capitaliste. Pourtant, la neutralité apparente de leurs œuvres contribue à mettre en évidence les clichés de la société de consommation des années 50.

Dans les années 60, les adeptes du Happening contribueront aussi grandement au mélange des genres et seront tout aussi préoccupés par les questions liées à la communication. Dans une installation appelée *Mots* en 1961, Allan Kaprow invitait le public à réorganiser librement la pléthore de textes présent tout en manipulant une série de magnétophones où étaient enregistrées des voix. Kaprow semble ainsi dénoncer l'incapacité des mots à communiquer clairement dans la profusion. L'expérience vécue par le public devant alors apparaître comme un mode de communication plus direct.

Le collectif fluxus, à la même époque, fera aussi grand cas des lettres et mots, dans des œuvres très diverses. Pour les uns les mots servent par exemple à nommer, décrire ou légèrer des œuvres qui se voulaient accessibles à tous. Pour d'autres comme Yoko Ono, les mots mettent en avant le processus de conceptualisation plutôt que l'œuvre matérialisée

(cf. *Peinture-fumée*, 1961 où des idéogrammes japonais expliquent comment faire une œuvre) ...

L'art conceptuel

Avec l'**art conceptuel**, l'attention du spectateur est détournée de la présence matérielle de l'œuvre vers un processus cognitif. La pensée, sollicitée par les mots, se substitue à l'image. On parle alors non plus des mots dans l'art mais de l'art sous forme de mots. Ce glissement de l'œuvre matérielle vers le langage était déjà dans l'esprit de Duchamp qui voulait produire un art « antirétinien », engagé dans des processus mentaux.

Dans les années 60, plusieurs sociologues et philosophes (on peut citer Roland Barthes et Noam Chomsky) mettent en évidence la propension d'un mode de communication alliant le mot à l'image dans une codification simplifiée et universelle, à occulter la réalité politique et sociale à la faveur de la construction d'un consentement général, dans un objectif consumériste. C'est en étant conscient de ce phénomène qu'un grand nombre d'artistes produiront dans les années 60 un art iconoclaste, inesthétique et parfois dématérialisé, à forte valeur sémantique, interrogeant à la fois l'essence de l'art et la nature des processus de communication.

L'utilisation massive des mots devait être un moyen de rendre l'œuvre plus lisible au sens littéral du terme. Le langage écrit devait amener le spectateur à s'interroger en devenant des lecteurs actifs plutôt que des spectateurs contemplatifs d'un objet. Ainsi Joseph Kosuth présentera en 1967 *Titled (Art as idea as idea (idea))*, une définition du dictionnaire du mot « idée », écrite en blanc sur fond noir. L'œuvre exprime ce changement de l'idée même de l'art.

Mais comme le suggère Robert Smithson dans *A heap of language* en 1966 (une accumulation de mots écrits formant une tour de babel) la dématérialisation de l'œuvre ne peut être qu'illusoire. Tout mot écrit finissant de toute manière par donner lieu à une image. Après les années 60, l'idée qu'un concept peut constituer une œuvre en soi est définitivement acquise. L'art conceptuel se libère cependant de son carcan et du tout textuel pour prendre des formes plus diverses, même si la démarche esthétique reste en retrait au profit d'une réflexion intellectuelle. Image et matière, souvent dans leurs aspects les plus bruts et dépouillés, sont à nouveau associées aux mots pour se faire le véhicule d'une idée. On trouvera de telles œuvres par exemple dans le mouvement de l'**Arte Povera** (*Igloo di giap*, 1968 de Mario Merz ou les tableaux tapisserie de Alighiero Boetti) où encore dans le **land art** (Hamish Fulton...)

Le travail de l'artiste réunionnais **Thierry Fontaine**, où le texte accompagne souvent l'image, peut être considéré comme un héritage contemporain de cette évolution conceptuelle de l'art. L'artiste interroge dans ses oeuvres la capacité à exister face au morcellement de l'identité. Ses photos qu'il nomme lui-même des sculptures-photographiques, cumulent les procédés de distanciation avec le spectateur pour crier une incapacité à communiquer. Dans *A partir de quand fait-on partie du monde*, la photo présente un plan serré sur un corps assis de profil, tenant un livre ouvert sur lequel nous pouvons lire le titre : *Chaque homme est une île* et l'auteur du livre : Thierry Fontaine lui-même. Souvent énigmatique au premier abord, les œuvres de Fontaine fonctionnent comme des messages qu'il faut décoder en reliant le texte à l'image et au procédé artistique lui-même. Le sujet photographié est ici restitué de façon brute, sans artifices, écartant toute idée de séduction. L'image est clairement le véhicule d'une idée. En nous privant de la tête du sujet, le cadrage nous prive d'une lecture émotionnelle pour nous entraîner vers un décodage. Le titre de l'œuvre, sous forme de question, est une invitation claire à la réflexion, au débat. Le titre du livre, *Chaque homme est une île*, est posé comme un précepte à ce débat. Le cadrage excluant la partie la plus expressive du corps, renforce ces idées contenues dans les deux titres : celle d'une communication impossible entre les individus et celle de la primauté de l'immatériel sur le matériel, de l'idée et de l'œuvre sur le corps physique.



Thierry Fontaine, *A partir de quand fait-on partie du monde ?* 2004

Photographie, collection de l'Artothèque du Département



Qiu Zhijie, *Tatoo II*, 1994
Photographie argentique n°3/10
Collection Artothèque du Département

La photo *Tatoo II* de **Qiu Zhijie** se constitue elle aussi d'un texte (un idéogramme chinois) en complément à l'image. L'ensemble transmet très clairement au spectateur l'idée de censure. Bien sur, les non sinophones auront une lecture exclusivement formelle du caractère chinois qui signifie « non, tu ne dois pas... ». Mais la lecture impossible du signe, peint en rouge sur le corps de l'artiste dont la bouche et les articulations se trouvent « clouées » au mur, n'empêche nullement la compréhension de l'œuvre. L'ingénieuse et simplissime composition de l'œuvre prend toute sa

force dans sa capacité à fusionner dans une lecture globale et directe, texte et image.



HUIN Philippe, *Vie latente*, 2000 (page intérieure). Ouvrage de bibliophilie contemporaine tiré sur BFK Rives à 15 exemplaires. Collection Artothèque du Département

Le livre d'artiste

Dans l'élan de démocratisation et de désacralisation de l'œuvre d'art qui passe comme nous l'avons vu par des matériaux nobles et des médiums de diffusion de masse, les artistes feront grand cas du livre. Ils se l'approprièrent pour donner naissance à un nouveau genre : **le livre d'artiste**.

Deux mouvements en seront principalement les défenseurs : l'art conceptuel qui questionne l'idée du livre et sa vocation informationnelle

séculaire et l'art minimal qui sera plutôt séduit par son aspect sériel et froid.

« En 1963, paraît un petit livre étrange, indéfinissable malgré son aspect familier, intitulé *Twentysix Gasoline Stations*. Il rassemble vingt-six reproductions photographiques en noir et blanc de stations-service de l'Ouest des États-Unis, avec pour seul texte de brèves légendes. Signé du peintre californien Edward Ruscha et édité par lui, il est exemplaire d'un nouveau genre dans les arts plastiques, le livre d'artiste. En rupture avec la tradition bibliophilique du « livre illustré » ou du « livre de peintre », faits à la main et dans lesquels un artiste associe ses gravures au texte d'un écrivain, le livre d'artiste a pour seul auteur un artiste, qui choisit de faire œuvre sous la forme du livre moderne. Le livre d'artiste se présente donc comme un livre d'apparence ordinaire, de format modeste, imprimé à l'aide de techniques contemporaines tel que l'offset, en édition la plupart du temps non limitée. »¹ Les définitions du livre d'artiste sont en réalité multiples. Si l'œuvre citée d'Edward Ruscha est effectivement reconnue comme l'un des premiers livres d'artiste, il est aujourd'hui d'autres livres d'artistes, édités en série illimitée ou limitée et qui, après avoir intégrés les techniques de reproduction industrielle, reviennent à des impressions plus artisanales comme la gravure. C'est par exemple le cas des livres de **Marlyne Voisin** et de **Philippe Huin** présentés dans l'exposition. Pour une définition plus large on peut dire que le livre d'artiste est un livre conçu et réalisé par une seule et même personne, conservant le principe de séquences ordonnées de pages, tout en prenant la liberté de réinterroger la nature même de la forme-livre. Le livre d'artiste n'est ni un catalogue, ni un recueil d'œuvres préexistantes : il est une création à part entière dont le message passe à la fois par le contenu textuel, lorsque présent, et par la forme plastique de l'objet. Nous considérerons donc comme livre

¹ Sous la direction de Geneviève Capgras : *Livres d'artistes, l'invention d'un genre 1960-1980*, BNF Paris, 1997.

d'artiste ces œuvres dont le contenant et le contenu forment un tout cohérent qui exprime la pensée plastique de l'artiste.

Avec *Mémoire d'encre* de **Jack Beng-Thi**, il est d'avantage question d'un objet sculptural reprenant les caractéristiques physiques et conceptuelles d'un livre. La forme du livre est utilisée pour servir le propos de l'artiste mais elle se trouve sublimée par le langage de la sculpture.

Retour à la figuration

Parallèlement aux courants conceptuels de l'art, et probablement en réaction à ceux-ci, diverses formes de figuration et d'expressionnisme reviennent au goût du jour à partir des années 70 aussi bien en Europe qu'aux Etats-Unis. Ce sont par exemple les **néo-expressionnistes** avec entre autre Anselm Kiefer pour l'Allemagne, Julian Schnabel ou Jean-Michel Basquiat pour les Etats-Unis ou encore des artistes comme Combas ou Hervé Di Rosa pour **la figuration libre**.... Revenant au pouvoir fortement émotionnel de la peinture ces artistes ne se privent pas d'un recours aux mots qui sont désormais devenus un médium comme un autre.

Des artistes comme **Cristof Dènmont** ou **Richard Vildeman** s'inscrivent dans cette veine expressionniste de l'histoire de l'art.

L'histoire des mots dans l'art est intimement liée à l'histoire de la communication, de l'évolution des formes et des concepts artistiques.

Ainsi, les mots seront parfois tributaires de l'image, pour en souligner le sens, ou utilisés à contre emploi à la faveur d'un univers inconscient. Ils deviendront eux-mêmes image ou seront à nouveau complices de cette dernière, participant à part égale à l'élaboration d'un concept. Pour expérimenter toutes ces formes, il faudra tour à tour que l'imprimerie entre au service d'une communication de masse, que l'art s'éloigne un temps des codes de la figuration pour devenir abstraction puis idée...

De l'ère typographique à la virtualité numérique, de la primauté matérielle de l'œuvre à celle de l'idée, l'artiste finira finalement par s'affranchir de toutes règles pour exploiter librement les bénéfices de près d'un siècle de rencontre entre image et mot.

La collection de l'Artothèque du Conseil général, riche de quelques 2000 œuvres, permet ici de rendre compte de la diversité de cette rencontre qui produira aussi bien des œuvres narratives que conceptuelles, en passant par l'émergence d'un genre nouveau tel le livre d'artiste.

Notices d'oeuvres

Georges COURTOIS

Michèle GISCLOUX

William ZITTE

Jean-Louis ESPILIT

Jack BENG-THI

Yo-Yo GONTHIER

Esther HOAREAU

Henri GUEDON

VILLEGLE

CESAR

Jean-Bernard GRONDIN

Alain GOBENCEAUX

Gérard GAROUSTE

Richard VILDEMAN

Cristof DENMONT

Margaret ADENOR

Laurent ZITTE

Thierry FONTAINE

Fabrice HYBER

Antoine DUVIGNAUX

QIU Zhijie

Dominique FICOT



Michèle GISCLOUX

Née en 1951 à Rabat, Maroc
Vit et travaille à La Réunion depuis 1983.

Calame, Bambou terre cuite papier, encre de Chine, 138x98, 1992

Germination, sculpture terre cuite, papier, noix de coco, 73 x 28, 1992

Durant toute son enfance à Rabat Michèle Giscloux vit au coeur de la civilisation musulmane et partage avec son père architecte sa passion pour le dessin. Installée à Toulouse au début des années 60 elle poursuit son apprentissage en s'inscrivant au cours du soir d'un professeur de sculpture. Après l'obtention de son Bac arts plastiques en 1971 Michèle Giscloux s'inscrit en propédeutique à l'école d'art de Marseille Luminy puis revient dans la ville rose où elle entre dans l'atelier de sculpture de Robert Pages à l'école municipale des beaux-arts. Elle explore la virtuosité du dessin et la sensualité de la terre cuite.

Après son diplôme à l'université de Paris VIII, Michèle est nommée professeur d'art plastique à l'école normale de Libreville au Gabon où elle étudie notamment les plantes tinctoriales. En 1983 elle découvre La Réunion et elle installe son atelier dans l'espace de Jeumon à Saint Denis où débute un travail de sculptures en terre cuite et de peintures sur papier.

Au début des années 90 elle milite au sein du syndicat CGTR pour la défense de la condition des artistes intermittents et permet par ses interventions la reconnaissance d'un véritable statut pour les plasticiens réunionnais.

En 1992 elle participe à l'exposition « Sculpture à La Réunion » à l'Artothèque départementale qui décide d'acquérir le diptyque *Calame et Germination*.

Germination, sculpture terre cuite réalisée en 1992, a été modelée à la main puis moulée en plâtre estampée. Michèle a ensuite utilisé des papiers de sacs de ciment récupérés en usine et sur des chantiers. Avant de les peindre ils ont été lavés, repassés puis encollés sur la terre cuite. A l'intérieur des parois tapissées de papiers glacés sont calligraphiés d'écritures illisibles issues de l'alphabet arabe et écrit avec les calames de l'autre sculpture. Une plaque de verre posée sur l'ouverture affirme l'objet reliquaire au fond duquel a été placé une noix de coco polie comme un talisman.

Calame, réalisé également en terre cuite la même année suivant le même principe participe plus à l'idée de la colonne inachevée par les longues tiges de bambou qui comblent son ouverture centrale établissant une relation directe entre l'écriture et l'architecture.

Yves Michel Bernard
Août 2011



William ZITTE

Né à La Réunion en 1955

Vit et travaille à la Réunion

Koz Langaz, 1999

Techniques mixtes sur toile.

Inv. 2003.11.01

Pionnier de la scène artistique contemporaine de La Réunion, William Zitte évoque dans son travail l'histoire et les traditions de son île. Il ne poursuit pas de formation artistique particulière, c'est son métier d'instituteur qui le pousse à développer, dans le cadre de son enseignement, des techniques utilisant des matériaux du quotidien, de la récupération de journaux, des pigments naturels comme le safran ou le massalé, ou encore de la terre locale. Dans les années 70-80, sa rencontre avec des artistes comme Gilbert Clain, Jean Luc Igot ou Jean Paul Barbier lui fait intégrer le milieu de l'art à la Réunion.

William Zitte emploie des matériaux pauvres, il se sert souvent de toile de jute, de journaux, de papiers ordinaires comme support à ses créations. La technique du pochoir intervient assez rapidement dans sa production, il l'utilise pour son potentiel militant, la dimension critique qu'elle suscite. Une part importante de ses travaux s'intéresse à l'image du noir. A l'occasion du Bicentenaire de St Leu en 1990, il expose une série de portraits de ses amis, qui se trouvent être des « cafres ». La Drac trouvant ce travail intéressant décide de présenter l'exposition lors de la semaine créole à St Denis. La dimension revendicative du travail de l'artiste est assumée, elle se poursuit lorsqu'il invente l'expression « cafre le joli », en écho au célèbre « black is beautiful ». A une période où l'imagerie du noir dans les collections réunionnaises se cantonne à quelques représentations féminines, William Zitte développe une autre approche : « *mon travail apportait une dimension beaucoup plus cicatrisée, beaucoup plus provocante, ou au contraire presque sanctifiée, idéalisée, comme des icônes religieuses*² ». A partir de 1995, sa démarche s'élargit à la question de l'identité réunionnaise en général, il crée alors le concept d'« artcréologie », qu'il utilisera pour qualifier son travail. En parallèle, une réflexion sur l'écrit se développe avec en filigrane la volonté de parler des anonymes, afin de redonner une histoire et une culture à ceux qui en ont été dépourvus.

Le tableau *Koz Langaz* participe de cette volonté. Il appartient à une série intitulée *De moun*, composée de 4 tableaux qualifiant le souvenir de disparus, de gens anonymes et sans noms. *Koz Langaz* présente un ensemble de personnages réalisés au pochoir. L'image s'organise dans la surface sans chercher une illusion de spatialité, les petits personnages, représentés en pied, sont comme « rangés » les uns à côté des autres et suivant des lignes qui se superposent. L'ensemble constitue comme un texte crypté, à distance les petites silhouettes sembleraient des codes barre, des chromosomes, ou encore des signes archaïques. C'est en se rapprochant que l'on distingue les corps, comme des apparitions fantomatiques, hommage à la mémoire des disparus, des âmes abandonnées. Bien que les personnages semblent identiques, ou tout au moins se ressemblant, en s'approchant encore, on s'aperçoit qu'ils sont différents, ils ont chacun leur propre posture, leur propre identité. En associant un personnage à une lettre, ce travail a abouti en 2010 à la création d'un alphabet, « alfabé de moun » basé sur l'alphabet créole 1983 ; ainsi qu'une police de caractère à installer sur un ordinateur. L'artiste développe ainsi un nouveau langage, un nouveau système de signes, rendant possible une nouvelle forme de transmission.

Céline Bonniol, août 2011



² In www.africultures.com



Jean-Louis ESPILIT

Né en 1943

Ecriture verticale, 1989. Lithographie originale rehaussée main sur papier népalais, gouache 26/45. Inv. 92.14.05



Ecriture oblique, 1989. Lithographie originale rehaussée main sur papier népalais, gouache 25/45. Inv. 92.14.06

Aborder l'œuvre de Jean-Louis Espilit demande un sens de la méditation, une patience, un goût du silence, auquel l'art d'aujourd'hui ne nous accoutume pas beaucoup.

C'est un art, en effet, dont la qualité principale est le sens de la simplicité : des papiers colorés, pliés et marouflés sur du Velin. Les teintes sont sourdes — ocres, gris-noirs, rouges passés, vieux rose —, les formats sont réduits, les pliages laissent parfois place au seul chevauchement des feuilles. On est donc fort loin du spectaculaire de l'art des grandes foires et des biennales.

Et, de fait, la singularité du travail de Jean-Louis Espilit le maintient en retrait des grandes places du marché de l'art — ce qui ne l'empêche pas d'être déjà présent dans quelques bonnes collections publiques et privées.

Discretion, subtilité, nuances : le bord des feuilles est rarement régulier, les teintes ne sont jamais unies — flux et vibrations les animent —, on distingue des taches, des formes incertaines, des signes intraduisibles.

L'artiste lui-même se montre secret sur son travail : il nous apprendra que les feuilles proviennent de l'Inde et du Népal (l'absence d'acidité assure leur conservation), qu'il utilise de la peinture acrylique, mais aussi des pigments, de l'encre, parfois du crayon. Nous saurons aussi que ses maîtres sont Rothko et Cy Twombly.

Ce peu d'indications nous apprend tout de même que la famille artistique de Jean-Louis Espilit doit moins être cherchée dans la création actuelle, que dans celle des années 1950-1960 — décennies de la peinture abstraite, de la métaphysique de la matière, des signes rejoignant quelque mystérieuse écriture primitive.

Comme chez certains artistes des années 1950, ceux de l'art qu'on disait alors « informel » (Tàpies, Fautrier), toute confiance est accordée au matériau, hors de toute recherche figurative : c'est le matériau, doté d'un poids sensible, qui porte le sens.

Dans l'œuvre de Jean-Louis Espilit, le papier ouvre un espace intermédiaire entre les deux dimensions du support et les trois dimensions d'un relief. Il définit une zone fragile entre présence et finesse, densité et délicatesse.

Les frontières du papier, irrégulières, crée une ouverture, permet à l'œuvre une respiration, fait d'elle une forme vivante.

Les œuvres d'Espilit exigent qu'on vienne au-devant d'elles, qu'on se laisse absorber par la texture du papier et les profondeurs de la couleur. Bien qu'écartée des grands courants actuels de l'art, c'est une œuvre dense, qui arrête et éveille le regard.

Anne Malherbe Critique d'art. (<http://www.art-emoi.fr>)



BENG-THI Jack,

Né en 1951 au Port (La Réunion)

Vit et travaille à La Réunion

Mémoire d'encre, Terre cuite chamotée, fibres végétales papiers, Inv 97-02-02

Jack Beng-Thi est sculpteur, diplômé de l'Ecole supérieure des Beaux Arts de Toulouse en 1977 et titulaire d'une Maîtrise d'Arts plastiques de l'université de Paris VIII.

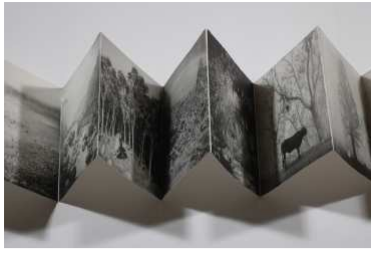
Esclavage, outrages faits aux corps des hommes, esprit de la plantation deux cent ans plus tard, il y a dans le travail de Jack Beng-Thi une recherche qui se situe dans l'espace dramatique des corps blessés, une quête de cette mémoire douloureuse, identitaire, de laquelle il se sent privé : « mémoire dérobée à la société réunionnaise et plus largement aux sociétés ayant connu l'esclavage et le colonialisme » dit-il. Son œuvre se partage en trois grands moments : les installations réalisées avec des matériaux naturels et bruts, celles dans lesquelles il présente des moulages de corps ou de fragments de corps, les œuvres installées dans le paysage investi comme lieu de mémoire. Ses installations et sculptures sont constituées de matériaux divers, terre cuite, bois, fibres végétales tressées ou non donnant à l'ensemble une dimension de pratique artisanale traditionnelle. La photographie, d'abord trace documentaire pour l'artiste, devient plus récemment un autre versant de sa création. Les titres des œuvres sont autant d'histoires racontées pour lutter contre l'oubli. L'artiste participe à des échanges culturels, expositions et biennales dans divers pays, toujours ayant un lien avec ses préoccupations d'homme libérant les mémoires. Ces voyages à Madagascar, dans de nombreux pays d'Afrique (Sénégal souvent), Cuba, Haïti, Guyane, Chine et Inde donnent lieu à d'autres œuvres militantes.

Dans la majorité des pièces du début des années quatre-vingt dix, le corps est représenté en terre cuite. Les pièces d'une série, issues du même moule puis retravaillées individuellement, ont la même dimension, jusqu'à un mètre soixante de hauteur, et semblent parfois visuellement proches de la sculpture traditionnelle africaine. Ces sculptures apparaissent souvent comme des bustes raides sans jambes ni bras, sortes de momies au corps-tronc, ou émergeant d'un socle en forme de tambour. Les corps se couvrent de fibres végétales tressées ou non, ne laissant apparaître que les têtes.

C'est le cas de la petite sculpture de *Mémoire d'encre*, une œuvre un peu à part : un grand livre en terre cuite, sorte de *Boîte en valise* en référence à Marcel Duchamp, contenant une miniature de sculpture filiforme, des feuilles de papier couvertes d'écriture incluses dans un tapis de fibres. Le corps sculpté est totalement ficelé, presque momifié comme une poupée vaudou allongée, soit dans l'espace qui lui est réservé, soit en dehors car elle n'est pas fixée. Si l'on imagine le livre refermé la statuette dedans, la boîte devient cercueil. Côté gauche, dans le cadre du réceptacle, on distingue une page manuscrite qui est la première d'une pile d'écrits anciens jaunis et tachés, il s'agit d'un texte poétique écrit par l'artiste et qui raconte le voyage depuis l'Inde de Baya, sa grand-mère indienne. La paille coupée fait tenir l'ensemble comme dans un champ miniature. Ce livre mémoire questionne l'écriture, les traces, la mémoire à nouveau et les origines de l'artiste.

Isabelle POUSSIER

Janvier 2011



Yo Yo Gonthier

Né en 1974 à Niamey, Niger.

Vit et travaille à Paris.

Pieds de bois, 2005

Epreuves photographiques au sel d'argent héliogravées au grain sur papier Hahnmühle.

Texte imprimé en typographie au verso des images.

Inv. 2005.14.01

Ce livre objet (emboîtement carton) intitulé « Pieds de bois » évoque une assemblée imaginaire « la société des arbres ». Il a été édité à 30 exemplaires par le Centre national de l'estampe et de l'art imprimé (CNEAI) à Chatou, Ile de France en partenariat avec l'Artothèque départementale.

« Je n'ai jamais cessé d'être un enfant » cite volontiers Yo Yo GONTHIER dans l'un de ses carnets d'écolier à petits carreaux. Cette seule petite phrase est gravée dans une écriture appliquée au centre d'un dessin improbable reconstituant le ponton mobile d'accostage du barchois à Saint Denis détruit par un cyclone, avec en fond l'immense falaise de la Montagne. Il y a dans le dessin à la plume de cette machine poétique une évocation du déplacement, une matérialité du rêve et de l'ailleurs dont l'origine est étroitement liée à sa propre saga familiale.

Dans les années trente, le grand père militaire français tombe amoureux d'une jeune indochinoise, l'épouse et se sauve en exil à Madagascar au milieu des années cinquante. Une famille se fonde, des enfants naissent sur cette terre encore française pour peu de temps. Pour le père de Yo Yo, engagé dans la coopération française, c'est à nouveau les voyages, les paysages, les engins, les routes, les fleuves, les grands peuples de l'Afrique de l'Ouest.

Yo Yo « atterrit » à La Réunion en 1983 il a neuf ans. Sa famille s'y installe définitivement mais lui décide de repartir pour Paris, le bac, la fac et enfin la photographie.

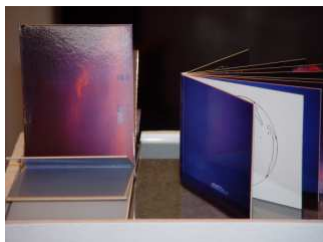
En 1998 Yo-Yo Gonthier obtient une bourse d'aide à la création du groupe Bourbon pour réaliser une enquête photographique sur le patrimoine sucrier de l'île de La Réunion qu'il intitule « Suc sovaz »³. En 2000 une bourse jeune talent de Kodak et une aide à la création du ministère de la Culture l'encourage à continuer et enfin en 2002 la Fondation de France lui donne les moyens de ses ambitions.

Dans un monde paradoxal de circulation accélérée des images le travail de Yo Yo Gonthier interroge la photographie sur un modèle pictural qui résiste au régime du spectaculaire. La série « pieds de bois » expérimente la subtilité des dégradés, la confrontation des mondes singuliers, la persistance de la poésie s'inscrivant dans ce grand courant pictorialiste que les américains ont baptisé la *straight photography* et que les français ont traduit maladroitement par le terme *photographie pure*.

En 2004 l'Artothèque du département de la Réunion lui organise une exposition personnelle et publie son premier livre : *Les lanternes sourdes* aux éditions trans photographic press où sont réunis ses quatre premières enquêtes photographiques nocturnes : *les étoiles de survie*, *suc sovaz*, *l'arbre et le lampadaire*, *le grand manège*.

Pieds de bois est une oeuvre singulière dans la production de l'artiste. Elle témoigne de son attachement à la reproduction artisanale des images. Le système héliogravure est un procédé d'impression en creux à partir d'une plaque très proche de la gravure traditionnelle pratiquée également par l'artiste. La trame choisie confère à chaque image une douceur ouatée correspondant à l'ambiance feutrée des images. Chaque arbre semble ainsi isolé de son environnement pour acquérir une majesté indissociable du texte au verso.

Yves Michel Bernard, août 2011



Esther HOAREAU

Ocean Camp, 2004. Impression numérique
Inv. 2004.20.01

Esther Hoareau est née en 1976 à La Réunion. Après deux années de formation à l'école de Beaux-Arts du Port, elle s'envole en 1997 pour Dijon, où elle obtient son DNSEP en 2001. Elle a été récemment sélectionnée par de nombreux festivals de films internationaux (Argentine, Brésil, Italie), et ses oeuvres figurent dans les collections du Musée Niépce notamment. Elle vit et travaille à Dijon.

Le travail d'Esther Hoareau traite de la question amoureuse (dans le rapport à soi et le rapport à l'autre) et plus largement de la place poétique du corps dans sa relation à la nature, entre animalité et aspiration de l'esprit. Un corps humain qui parfois laisse place à d'autres figures du vivant, intermédiaires entre soi et un monde onirique. Cette rencontre avec une nature plus ou moins primitive, plus ou moins réelle, l'artiste la « dit » à travers, d'une part, le voyage, qui est devenu l'un de ses médiums privilégiés et d'autre part, les possibilités élargies de transformation de la couleur par le numérique.

Elle utilise principalement la photographie, l'écriture, et la vidéo, notamment dans des fictions expérimentales. La littérature tient une large place dans son processus de création, lui permettant de voyager sans limite, sans contrainte de budget, sans effets spéciaux, en plongée dans un univers où les possibilités sont infinies. Qu'il s'agisse de *Sa Majesté des Mouches* de William Golding, ou des aventures de l'explorateur Ernest Shackleton (pour *Ocean Camp* notamment), les lectures d'Esther Hoareau donnent lieu non seulement à des voyages immobiles mais génèrent également toute une poésie et une fantasmagorie peuplée d'anges, d'enfants, d'oiseaux et d'iceberg, qui évoluent dans un monde improbable, baigné d'une lumière irréaliste.

Patricia de Bollivier

Juillet 2010



GUEDON Henry

1944 Fort-de-France – 2006 à Paris.

Images à noter, 1991

Sérigraphie 10/90 appartenant à une série de 8 planches.

Inv. 1991.31.01-08

Touche à tout de la musique et des rythmes caribéens, du jazz au zouk, en passant par la Salsa, Henri Guédon pratiquait également la peinture et la sculpture avec talent dans son atelier parisien.

C'est d'abord sur son en île, la Martinique, où il est né le 22 mai 1944, à Fort de France, que le jeune homme s'est essayé à la musique. Il crée La Contesta, un groupe de six musiciens parmi lesquels le pianiste Paul Rosine, qui allait fonder le célèbre orchestre martiniquais Malavoi. A Paris, où il débarque à vingt ans, Guédon amène avec lui le jazz des Caraïbes et sort l'album Cosmo-Zouk, lançant le mot que Kassav allait populariser au début des années 1980. Toujours friand de nouvelles expériences, il fait un séjour à New York, s'y ressource en jazz, puis revient à Paris fonder un orchestre Latin-Jazz Salsa. Sorti en octobre 2004, l'album « Early latin and boogaloo recordings » (Comet records) compile les meilleurs titres de ce défricheur de sonorités parus dans les années 1960 et 1970.

De la même façon qu'il ne se restreignait pas dans la musique, Henri Guédon a tout embrassé en art plastique, de la peinture à la sculpture, la pyrogravure et même la tapisserie. « Tout était matière pour lui à faire de la création », résume Patrick Haziot, ami d'Henri Guédon et directeur de la galerie d'art parisienne Dima, qui l'a exposé pour la première fois en 1990 et la dernière le 21 juin 2004, à l'occasion de la fête de la musique.

« Il avait encore de nombreux projets, malgré la maladie contre laquelle il se battait, depuis sa première crise cardiaque, poursuit Patrick Haziot. Il travaillait sur tous les supports, sur des totems, avec des collages, dans lesquels il laissait éclater la vie. Il y mettait beaucoup de sa culture mais était aussi très ouvert. Il a fait beaucoup de choses autour du judaïsme, la religion de sa femme, et d'une manière générale autour de la spiritualité et de toutes les religions. C'était un croisement de tout, il ne jetait rien. »

Avec la foi d'un néophyte et l'habileté d'un artisan talentueux, il juxtapose ou superpose toutes sortes d'éléments hétéroclites et leur insuffle vie. Les connexions entre les couleurs, les formes et surtout la symbolique propre à chaque objet produisent un langage perméable à l'instinct. Dans l'ensemble de ses œuvres plastiques et musicales, il n'y a pas de saillies, de formes provocatrices ou agressives, d'anachronisme à outrance. Ses réalisations sont surprenantes et originales tout en restant sobres et simples. Elles sont à l'image de l'artiste : éclectique, franc et joyeux.

Extrait d'un Article de Saïd Aït-Hatrit, 2006

www.afrik.com



Jacques Mahé de la VILLEGLE, dit VILLEGLE

Né en 1926 à Quimper, Finistère, Bretagne.
Vit et travaille à Paris.

Sans titre, 1991, sérigraphie sur vélin, exemplaire d'artiste,
54x74cm, Inv 1992.17.05

VILLEGLE débute comme dessinateur dans un cabinet d'architecte de 1943 à 1944. Il découvre l'œuvre de Le Corbusier et décide de s'inscrire à l'école des Beaux-Arts de Rennes. Il y fait la connaissance de Raymond HAINS (1926 – 2005). Après une seconde tentative à l'école des beaux-arts de Nantes il abandonne l'architecture et s'installe à Paris.

Sa rencontre avec Camille BRYEN oriente sa réflexion vers une peinture écriture. Débute alors les premières opérations d'appropriation de séries d'affiches arrachées. La première reconstitution marouflée sur toile s'intitule « Ach Alma Manetro » d'après les fragments de mots qui y subsistent, en référence au mouvement lettriste fondé par ISOU auquel appartient DUFRENE. Le travail à quatre mains entre HAINS et VILLEGLE continue plusieurs années. Ils exposent ensemble leurs affiches lacérées à la galerie d'avant-garde Colette Allendy grâce à la complicité d'Yves KLEIN en 1957.

En 1959 « Tapis Maillot » marque une nouvelle étape. VILLEGLE signe désormais seul ses œuvres du titre générique « Lacéré Anonyme », « ce passant de la rue qui réagit spontanément à l'affiche et à son contenu par un acte de destruction et auquel il attribue la paternité de ses affiches. » La même année aux côtés de KLEIN et TINGUELY, VILLEGLE expose ses affiches lacérées en compagnie de DUFRENE à la première Biennale de Paris. Cet événement est la première manifestation des Nouveaux Réalistes.

Le 27 octobre 1960 VILLEGLE participe à la fondation du mouvement dans l'appartement d'Yves KLEIN. Il appartient également au groupe dit « des affichistes » avec son ami Raymond HAINS, François DUFRENE et l'artiste italien Mimmo ROTELLA. Tout en revendiquant son appartenance aux Nouveaux Réalistes VILLEGLE reste intimement lié au Lettrisme par la production notamment d'un alphabet sociopolitique et à « l'Internationale Situationniste » par son attitude qui ne s'inscrit pas dans le spectacle du monde. La position du « Lacéré Anonyme » condamne la création individuelle et son expérience solitaire et romantique pour « faire confiance » aux génies collectifs des « lacérateurs » d'affiches.

VILLEGLE décide de regrouper ces séries par contenu suivant leurs caractéristiques formelles. Affiches relatives à la vie politique, affiches comportant exclusivement des fragments de mots, affiches représentant des personnages ou les affiches qualifiées d'abstraites comportant ni mots, ni figures. Le « Lacéré Anonyme » n'ayant pas de style propre il peut être figuratif, abstrait ou lettriste. En soulignant la poésie urbaine des affiches lacérées par des mains anonymes VILLEGLE est véritablement dans « l'appropriation du réel » inventée par RESTANY. Sa démarche de découvreur d'une « nature moderne » correspond à cette autre définition de KLEIN : « extraire et obtenir la trace de l'immédiat dans les objets naturels. »

La sérigraphie acquise par l'Artothèque a été réalisée en 1991 à Lille dans l'atelier d'Alain BUYSE, sérigraphe attiré de VILLEGLE. Une édition à soixante-dix exemplaires sera réalisée en 2009 par l'éditeur pour la rétrospective du Musée National d'Art Moderne Centre Pompidou. L'estampe traduit à la perfection « l'ambiance lettriste ». Au hasard des lacérations les messages de plusieurs affiches se superposent. De cette fragmentation du réel naît une poésie du hasard.

Yves-Michel BERNARD
Septembre 2010



CESAR

César Baldaccini dit César
1921 Marseille – 1998 Paris

Sans titre, 1992, 54 x 46 cm, lithographie, édition 6/10, signé en bas à droite, inv 1992.17.01

Fils d'immigré italien CESAR passe ses premières années au cœur du quartier populaire de la belle de Mai à Marseille. Après un passage à l'école des Beaux-Arts de sa ville natale il s'inscrit en 1943 à l'École Nationale Supérieure des Beaux-Arts de Paris dans l'atelier du sculpteur Marcel Gimond.

Au début des années 50 CESAR réalise ses premières sculptures animalières en soudant des ferrailles de récupération. Le succès de ces créations originales lui donne une reconnaissance internationale. Il est l'un des rares artistes français d'avant garde à être invité à la biennale de Venise en 1956 et à la Documenta de Cassel en 1959 qui demeurent les deux plus importantes manifestations d'art contemporain du monde occidental. Après sa première compression présentée au salon des Réalités Nouvelles en 1960 et sa rencontre avec Pierre RESTANY il adhère tardivement au groupe des Nouveaux Réalistes en 1961.

La déclaration constitutive du mouvement crée par Yves KLEIN proclame « Nouveau Réalisme nouvelles approches perceptives du réel ». Ce « nouveau regard sur l'objet » prend position pour un retour à la réalité par opposition à l'abstraction lyrique de l'école de Paris. Souvent associés aux pop-artistes américains les nouveaux réalistes prélèvent des objets utilisés dans la réalité quotidienne. CESAR avec ses compressions de voitures et son utilisation des matériaux industriels en opposition au bronze, y trouve naturellement sa place auprès notamment de l'affichiste Jacques VILLEGLE également présent dans les collections de l'Artothèque.

Tout en continuant à réaliser des compressions César explore de nouveaux matériaux ; le polyuréthane qu'il utilisera pour ces expansions monochrome et le polyester pour les empreintes du corps.

Toutefois ce sont les compressions qui lui conféreront une reconnaissance au-delà du cercle des initiés de l'art contemporain. A la demande de ses marchands de nombreux multiples (sculptures, lithographies) sont édités dans les années 90.

La lithographie acquise par l'Artothèque est la représentation en deux dimensions d'une compression cubique réalisée avec des coupons de vol périmés de la compagnie Air France. Autour de la compression positionnée en losange dans un environnement immaculé une ombre portée au premier plan accentue la spatialité de la forme.

Cette représentation nous évoque l'un des thèmes de prédilection des Nouveaux Réalistes : la dénonciation des abus de la société de consommation. ARMAN avec « les poubelles », CESAR avec « les compressions » mais aussi Daniel SPOERRI avec ses « tableaux pièges », Jacques VILLEGLE avec « les affiches lacérées » et Gérard DESCHAMPS avec « les sous-vêtements féminins » mettent en scène les déchets de notre quotidien qu'ils élèvent au statut d'œuvre d'art en les plaçant sur les cimaises de nos murs avec le même geste provocateur que Marcel DUCHAMP en 1914 lorsqu'il présente son « ready-made » à l'exposition de l'Armory show à New York.

Yves-Michel BERNARD
2010



Jean Bernard GRONDIN

Né en 1964 à Saint Pierre, La Réunion
Vit et travaille à La Réunion.

Sacs, 1993. 10 coffrets de 6 lithographies numérotées sur 30. Inv 95.13.01.01-06 / 95.13.02.01-06

Postier de profession Jean Bernard GRONDIN est un artiste autodidacte qui se décide tardivement à franchir la porte d'un atelier. Il s'inscrit au cours de peinture de Brigitte BUSCAIL, rue de Paris à Saint Denis au début de l'année 1990. Il découvre quelques semaines plus tard une annonce dans le journal local proposant un « appel à projet du Maire de Saint Pierre pour créer un nouvel élan dans l'art contemporain ».

Dans ce cadre il rencontre Vincent MENGIN au Lieu d'art contemporain où sont en train de naître les « histoires à suivre pour favoriser l'expression de jeunes créateurs réunionnais »⁴. Vincent lui conseille alors d'abandonner les techniques traditionnelles de la peinture et de la sculpture et de « fabriquer » directement avec son outil de travail : les sacs postaux.

Depuis son enfance Jean Bernard GRONDIN a toujours vu ses parents réparer, rafistoler les « gonis »⁵ et tous les objets du quotidien dans un souci d'économie « à La Réunion dans les années 60 rien ne se perd, nous ne sommes pas encore dans une société de consommation et de gaspillage ».

À la Poste de Saint Denis dans des moments d'oisiveté, les employés rafistolaient les sacs pour les rendre plus rigides avec des fibres de sisal « les cheveux » utilisés pour les fermer durant les transports : « certains sacs étaient devenus de véritables morceaux de poésie ».

Jean Bernard GRONDIN commence à « récupérer » les plus grands formats destinés au transport aérien, « les ciels », puis après plusieurs jours d'hésitation sur cet acte de détournement, « les sacs postaux sont propriété de l'État », commence à les monter sur châssis. Les premiers « tableaux » sont des autoportraits où la silhouette en buste apparaît en ombre chinoise sur des fonds monochromes. Décidé à s'affranchir des techniques traditionnelles il bricole lui-même des outils de peinture.

Les rencontres et les dialogues avec les artistes en résidence au Lieu d'Art Contemporain vont être déterminants notamment avec Christian JACCARD qui lui fait découvrir les champs d'expérimentation de Support Surface.

La production sur goni de Jean Bernard GRONDIN tout en conservant son aspect singulier, peut donc s'identifier aux pratiques de ce mouvement français de la fin des années 60.

L'ensemble de six lithographies acquis par l'Artothèque a été réalisé au Lieu d'Art Contemporain de Saint Pierre avec au départ l'assistance de Vincent MENGIN. Dans une « hypergraphie » abstraite, cette suite synthétise des extraits d'une écriture foisonnante de croquis, relevés sur les sacs postaux et traduits ici par de larges aplats de couleur laissant de part en part des traces de signalétique utilisée pour le transport aérien des colis.

Yves-Michel BERNARD

Mars 2011



⁴ « Histoires à suivre » débute en 1989 avec une quarantaine de personnes qui assistent aux réunions organisées par Vincent et Roselyne MENGIN au Lieu d'art contemporain de Saint Pierre. Après plusieurs mois de rencontres et de discussions, ils seront seulement huit à présenter des travaux lors de la première exposition « histoires à suivre » en 1990.

⁵ Sacs en toile de jute utilisés, à La Réunion pour le transport du riz.



GOBENCEAUX Alain

L'arbre et le mur, 1987. Techniques mixtes / papier. Inv. 92.06.01

Vermeil, 1987. Techniques mixtes / papier. Inv. 92.06.02

L'ange, 1987. Techniques mixtes / papier. Inv. 92.06.03

Elle, 1987. Techniques mixtes / papier. Inv. 92.06.04

A l'origine, des poèmes

La suite plastique articulant textes et couleurs, réalisée par Alain GOBENCEAUX en 1987 témoigne de cette longue histoire non encore terminée des mots dans l'art. Des textes ? Des poèmes plutôt, d'Armel Guerne, générant des espaces colorés. Un poème engendrant un tableau amène d'emblée à l'esprit l'image de *Jadis surgi du gris de la nuit*, aquarelle de Paul Klee où chaque lettre du poème occupe chaque petit carré coloré de la quasi-totalité de l'espace.

Rendre visible la couleur

Dans les oeuvres d'Alain GOBENCEAUX, les poèmes déterminent les choix colorés et comportent tous, en outre, des mots se référant directement au champ des arts plastiques, les éléments plastiques permettant de représenter «l'espace», le «paysage», par leurs rendus ou les contrastes : «transparence»/ «opacité», «lumière»/«ombre». Tout un appareil optique, l'œil, «les regards», est requis pour voir la «présence» absente ou encore l' «absence» présentifiée. Depuis Klee, il s'agit de «rendre visible l'invisible» avec le minimum de moyens. Alain GOBENCEAUX travaille également avec un minimum de moyens de couleur (+ quelques matériaux trouvés et collés). Dans la suite plastique du jardin colérique, titre du recueil de poèmes d'Armel Guerne, la couleur est maîtresse. Le poème lui-même s'écrit en couleur : du marron-rouge pour «Vermeil» sur fond jaunâtre — le texte débute par un «bel automne» ; du noir pour «Elle» sur fond jaune — « Elle » est une ombre en couleur de lumière ; du vert pour «L'Arbre et le Mur» sur fond vert et du blanc, couleur de «L'Ange». Poétique simple de l'enfance: cette enfance disant avec certitude que le bleu c'est la mer, le vert l'arbre ou le jaune encore, le soleil.

Première incertitude : peindre ou écrire ?

Un artiste n'est pas seulement un enfant, il se tisse d'incertitudes. Un poème inscrit sur un support a donné corps à l'œuvre. Alain Gobenceaux a d'abord coloré la surface et inscrit son poème après. Mais la successivité évidente des gestes, peindre et écrire, se brouille : dans ces collages où le poème est prétexte à la couleur, le geste d'écrire est simultanément geste pictural — le texte s'écrit avec de la couleur, avec de la matière et s'étale sur la surface — comme dans la calligraphie.

Seconde incertitude : la confusion du poète et du plasticien

Qui est le véritable auteur par l'identité de leurs initiales patronymiques, Armel Guerne poète suisse, pourrait être un pseudonyme d'Alain GOBENCEAUX. Il se trouve que l'artiste plasticien aime tout simplement les poèmes et se les approprie dans les aquarelles où se crée la confusion : les deux noms inscrits font signature. Mais la véritable signature est à chercher ailleurs, peut-être dans ce morceau de bande rayée rouge et blanc, toujours situé dans le bas des collages, comme la signature d'une identité impersonnelle. Le sujet est avant tout la couleur.

CP



GAROUSTE Gérard

Né en 1946 à Paris

Vit et travaille à Marcilly-sur-Eure

Qohelet IX, 5, 1989. Lithographie 25 ex./ Arches, 40x31 cm., (Inv. 2009.01.01)

Gérard Garouste fait ses études à l'école des beaux-arts de Paris de 1965 à 1972. Il séjourne à la Villa Médicis de Rome. Peintre, sculpteur, décorateur et illustrateur, il est devenu, dans les années quatre-vingt, et malgré une certaine désaffection de la critique pour la peinture, l'un des peintres français les plus importants et internationalement reconnu, il fait partie intégrante du paysage pictural contemporain. Il souhaite revenir à la tradition de la « grande peinture », valorisant une maîtrise technique au service du sujet. Son œuvre renferme de nombreuses références à la mythologie et à la bible, qui semble-t-il apaisent ses angoisses. On y trouve des ambiances sombres, voire tragiques, dans lesquelles apparaissent des personnages récurrents. Une certaine théâtralité émane de l'ensemble. En 2009, il signe *L'intranquille* (éd. L'Iconoclaste), une autobiographie courageuse où il raconte ses délires, ses dépressions, sa folie et ses multiples séjours en hôpital psychiatrique, un mal-être lié à une enfance traumatisée.

Plus à l'aise dans les grands formats où la couleur est essentielle, Gérard Garouste accepte les petits formats comme une contrainte intéressante, et n'ayant pas un tempérament d'aquarelliste, il opte alors plutôt pour le noir et blanc. C'est le cas de l'œuvre que possède l'Artothèque, *Qohelet IX, 5*, qui fut offerte par Gérard Garouste à l'artiste Mickael Elma qui a travaillé avec lui pour les éditions ITEM. Il existe une tradition dans les ateliers d'imprimerie d'art : à la fin du travail pour une édition, l'artiste fait la sélection des tirages et la signature, et réserve une épreuve à la personne qui l'a aidé à l'impression (ponçage de la pierre, encre, réglage de la presse, découpe du papier, etc.). Mickael Elma fera à son tour don de cette œuvre à l'Artothèque.

Sur cette lithographie, le dessin est en deux parties. Au premier plan une sorte de table à piquants, pourrait aussi bien représenter une grande balance, voire un engin de torture. L'arrière plan est très noir, comme si la nuit avait envahi le paysage. On pourrait y voir une forêt aux fleurs géantes, mais aussi un cimetière évoqué par le rectangle de droite rappelant une pierre tombale ou une stèle. A la droite du dessin, un texte faisant partie de la lithographie, nous éclaire sur cette nuit :

« IX, 5, Car les vivants savent qu'ils mourront Et les morts ne savent rien Et il n'est plus pour eux de bruit Car on a oublié leur bruit Les cinq rouleaux Qohelet »

Ceci est un extrait (chapitre IX, verset 5) du *Livre de l'Ecclésiaste* (traduction grecque de l'hébreu *Qohelet*, « celui qui s'adresse à la foule »), un des livres de la bible Hébraïque qui contient cinq rouleaux. Dans Qohélet IX, la question du rapport de l'être humain au temps est centrale, mais le verset 5 est ici incomplet, il faudrait lui ajouter : « Il n'y a plus pour eux de salaire, puisque leur souvenir est oublié. ». Le Temps et la finitude humaine sont les questions posées ici, la vanité des choses humaines aussi. Le livre s'ouvre d'ailleurs sur un constat d'impuissance et de pessimisme : « Vanité des vanités, vanité des vanités, tout est vanité. » dit encore l'Ecclésiaste. Pour l'auteur, la vie est vide, sans consistance, l'homme y est prisonnier, un constat qui raisonne avec les angoisses existentielles de l'artiste lui-même, et qui explique la tristesse et mélancolie de son dessin.

Isabelle POUSSIER

Janvier 2011



Richard VILDEMAN

Né à La Réunion en 1975

Vit et travaille à la Réunion

Accord perdu, 2001

Photographie sur gélatine et acrylique sur bois

59,5x50cm x 3. Inv. 2001-44-01.3

Dès le lycée Richard Vildeman s'intéresse au dessin, puis il entre à l'école des Beaux arts du Port. Il termine son cursus à Marseille-Luminy où il obtient son diplôme national d'art plastique. Il côtoie le réseau d'artistes d'Arsenik, notamment Jean-Paul Barbier qui sera une rencontre importante pour le développement de son travail plastique.

Les thèmes exploités dans son travail s'orientent autour de l'histoire et du patrimoine de La Réunion. Plus précisément, c'est la question de la liberté qui intéresse le plasticien en traitant souvent des sujets liés à l'esclavage. Ainsi, les lieux de mémoire et de marronnage donneront naissance à différentes pièces autant en peinture (*Tapka*, 2003) qu'en sculpture (*Famille marron*, série de totems en bois installés au Dimitile en 2002). Le cirque de Cilaos l'a particulièrement inspiré, il y ouvre d'ailleurs un atelier-galerie en 2001, lors de son retour à La Réunion.

Artiste pluridisciplinaire, Richard Vildeman exploite plusieurs techniques et plusieurs supports : peinture, écriture, sculpture, gravure, photographie, dont il propose bien souvent des associations. Ainsi des inscriptions peuvent apparaître sur ses peintures. C'est le cas notamment de la série *Memwar* (2003) composée de plusieurs tableaux abstraits, chacun portant le nom d'un esclave : Anchaing, Elie, Phaonce... Ces pièces prennent alors une fonction mémorielle, telles des stèles. Voulant poursuivre les travaux photographiques expérimentés lors de ses études, mais ne possédant pas tout l'équipement technique nécessaire à la pratique de ce médium, l'artiste est amené à développer des procédés particuliers comme la photogravure. A travers ces différentes approches du médium et variétés de pratiques, subsiste un point commun : une superposition de couches de matière qui structure la composition. L'image apparaît dans une dialectique entre fond et surface qui tantôt ajoute de la matière, tantôt la creuse ou la prélève.

Accord perdu a été réalisé pour l'exposition *Autoportrait 2001* à l'occasion des 20 ans de l'Artothèque, alors que l'artiste vient d'obtenir son diplôme. Il s'agit d'un triptyque composé de trois tableaux aux formats identiques. Deux d'entre eux sont conçus comme des montages photographiques : l'artiste est parti d'une photo de lui à laquelle il a superposé une chemise. Cette chemise rayée paraît beaucoup trop grande par rapport au personnage. Ce décalage d'échelle produit un effet énigmatique auquel vient s'ajouter l'impression de flottement de l'ensemble. Le personnage, l'artiste, n'a pas d'appui au sol, seule sa tête dépasse du vêtement de sorte que l'on ne parvient pas à savoir s'il tente de s'extirper d'une prison métaphorique, où s'il se perd derrière elle. Ce sentiment de perte de repère est accentué par le troisième tableau sur lequel on peut lire quatre lettres formant le mot « Aléa » ; terme renvoyant à l'inattendu, au non maîtrisé, à l'imprévisible, caractérisant, pour Richard Vildeman, le questionnement lié à sa situation d'artiste naissante.

Céline Bonniol

Aout 2011



Cristof DENMONT

Né à La Réunion en 1977

Vit et travaille à la Réunion

Autoportrait, 2001

Technique mixte sur Contre plaqué. Inv. n° 2001-21-01

Cristof Dènmont intègre l'École des beaux arts de La Réunion en 1996. Le cursus n'étant pas encore complet à La Réunion à cette période, il poursuit ses études en art à l'École de Marseille-Luminy où il obtient son DNSEP en 2001. Depuis, il expose régulièrement à La Réunion et dans d'autres pays de l'Océan Indien.

A partir de 2008, il participe à des projets au sein du collectif Aléaaaa qui réunit également un autre plasticien, Stéphane Kenkle et les danseuses contemporaines Diane Bourgain et Nelly Romain.

Le travail de Cristof Dènmont croise plusieurs techniques : photographie, peinture, dessin, collage qui ont toutes en commun de questionner le support, le rapport à la surface. Après un travail de documentation et de croquis, l'artiste procède par remplissage de grands formats en accumulant des signes, jouant sur la répétition mais tout en laissant visible dans son processus de production les accidents ou les ratés de la main. L'œuvre fonctionne ainsi comme un temps d'arrêt dans un processus de collecte d'images et d'impressions du quotidien.

Les œuvres de Cristof Dènmont peuvent être rapprochées de celles de la Figuration libre dont se réclamaient Robert Combas ou encore Hervé Di Rosa au début des années 80. Dans la production de Cristof Dènmont la figure est présente mais libérée d'une représentation mimétique. Viennent souvent s'associer aux compositions d'autres éléments plus graphiques ainsi que des icônes et logos qui se répètent au fil de sa production développant un langage plastique festif et parfois impertinent, tout en questionnant les stéréotypes liés à l'exotisme.

L'idée de répétition se retrouve dans l'œuvre *Autoportrait 2001*. Ce tableau résulte d'une commande pour la manifestation éponyme organisée à l'occasion des 20 ans de l'Artothèque. L'artiste, qui était alors encore étudiant, souhaite répondre à l'invitation de Caroline de Fondaumière en produisant un portrait non réaliste, qui s'appréhende plutôt comme une accumulation de moments le décrivant. Pour sa réalisation, il se donne comme consigne de travail le collage d'un élément par jour pendant 3 mois, ces éléments pouvant être des croquis, des compositions abstraites, des notes. La composition finale est déstructurée, elle témoigne à la fois d'une recherche d'anarchie créée par les superpositions et les recouvrements et d'une recherche d'équilibre à travers les additions et soustractions successives d'éléments. Le fond rose produit un contraste avec la dureté des papiers déchirés, caractérisant pour l'artiste le souhait de donner une certaine légèreté à l'ensemble afin de ne pas associer ce travail de collage à ceux plus engagés et violents d'un Kurt Schwitters par exemple. Le rose vient rappeler la dimension intimiste, personnelle de l'œuvre – autoportrait.

Céline Bonniol

Août 2011



ADENOR Margaret

4+2=6, Autoportrait, 2001

Techniques mixtes sur ardoise, 52 x 54 cm

Inv. 2001.15.01

Margaret ADENOR est née en 1967 à Saint Denis. Elle vit à la Plaine des Cafres. Elle est diplômée des Beaux Arts d'Aix en Provence et obtient en 1997 une maîtrise d'arts plastiques. Elle retourne alors à La Réunion comme enseignante en arts Plastiques à la Rivière Saint Louis.

Margaret ADENOR se dit avant tout plasticienne. A ce titre, elle utilise dans nombre de ses œuvres, photos, textes, dessins, peinture ... « Bwadébène » est la première exposition à laquelle elle participe à l'Artothèque en 1998. En 2001 elle est à nouveau invitée par l'Artothèque du Conseil Général pour l'exposition collective « Autoportraits ». *4+2=6, Autoportrait*, sera acquis à cette occasion.



Thierry FONTAINE

A partir de quand fait-on partie du monde ?, Paris, 2004. Photo couleur, cibachrome, 90 x 120 cm. Inv. 2006.03.02

Né à La Réunion en 1969, Thierry Fontaine obtient son DNSEP en 1992 à l'Ecole Supérieure des Arts Décoratifs de Strasbourg. Lauréat de la Villa Médicis en 1999–2000, il poursuit aujourd'hui son travail d'artiste international et partage son temps entre Paris et Nouméa (Nouvelle Calédonie).

Son travail se caractérise par une forte imbrication entre performance, sculpture et photographie. Se définissant lui-même comme un sculpteur, il utilise la photographie pour fixer une action, dans laquelle son corps est très souvent employé comme support ou comme matériau. Il est l'auteur également de dispositifs sonores (*Le hurloir*) utilisant les ondes Internet et mettant en interaction divers endroits de la planète (le marché de Saint-Denis de La Réunion et le musée d'art moderne de la ville de Paris, la place Medelin à Montevideo et le Palais de Tokyo, Erevan en Arménie et Genève...).

Ses photographies sont des œuvres frontales et ambivalentes, des « images actives » qui engendrent effroi ou interrogation. « ... les images chez lui doivent être abordées sur le mode performatif : ce sont des *speech - acts*. Elles constituent des « actions » qui débordent le cadre de l'image pour chercher une relation directe et immédiate avec le spectateur. L'image peut être dite littéralement active en ce qu'elle vise la production d'une interpellation »⁶.

L'artiste questionne l'identité et ses corollaires : la représentation de l'Autre par la peinture occidentale et la question de l'exotisme, l'isolement, la difficulté du rapport à l'autre, à soi et à sa propre image mais également la relation au(x) territoire(s) : l'île et le monde... Ces interrogations trouvent souvent des réponses formelles à travers le cri —montré, affiché, silencieux ou hurlé— et l'autoportrait —masqué, sans figure, « dé-figuré », schizophrène— dans des sculptures-photographies qui agissent comme des tentatives de communication avortées et impossibles ou des constats de solitude et d'isolement.

Patricia de BOLLIVIER
Août 2010



⁶ J-C Royoux, *FACE A FACE AVEC L'AUTRE INTERIEUR, Thierry Fontaine et le parti pris créole*, in <http://www.thierry-fontaine.org>



HYBER Fabrice

Né en 1961 à Luçon (Vendée)

Vit et travaille à Paris

La fausse fleur, 2007, Aquarelle et collage sur papier, fleur en plastique et pot, 50x66 cm.

(Inv. 2008.01.01)

Diplômé de l'école des beaux-arts de Nantes, Fabrice Hybert est un artiste de l'hybridation, de l'accumulation et de la prolifération, il travaille sur le principe de l'écho. Avec son œuvre protéiforme de renommée internationale, il intervient dans des domaines et sur des supports très divers, questionnant aussi l'entreprise artistique et commerciale. Il est l'inventeur des POF (Prototypes d'Objets en Fonctionnement) en constante réinvention d'eux-mêmes.

« À partir du 1er mai 2004, j'ai décidé, en pleine possession de mes moyens, c'est-à-dire en pleine santé, de supprimer le T de Hybert : Hyber Santé » montre la dimension humoristique de son travail. Sa démarche intellectuelle et artistique fonctionne par cycles : toute œuvre ne constitue qu'une étape intermédiaire et évolutive d'un permanent chantier de création, une sorte d'interminable rhizome qui reflète sa pensée et se déploie sur un principe d'échos successifs. Peu importe la matérialité de l'œuvre, seule compte sa capacité à déclencher des comportements. A l'origine de toutes ses créations, il y a des dessins, des sortes de story-bords, qui génèrent des tableaux et des objets qui envahissent l'espace, qui à leur tour donnent lieu à des vidéos.

En 1991, il obtient le « record » de fabrication du plus gros savon du monde, conçu comme un autoportrait. Il fonde en 1994, une SARL destinée à inciter les échanges entre artistes et entreprises. En 2001, il initie le *C'hyber rallye*. A la demande de l'association Sidaction, il consacre aussi quatre années à la création de *l'Artère*, commande publique sur le thème du VIH/sida : un parterre monumental en céramique, installé en 2006 dans le Jardin de la Villette à Paris. Une autre commande publique en 2007, *Le cri l'écrit*, est une œuvre à la mémoire de la traite négrière pour les jardins du Sénat. L'œuvre est conçue pour l'anniversaire de l'abolition de l'esclavage. Fin 2007, à l'occasion des Journées Européennes du Patrimoine, « Le Séchoir » de Saint Leu invite l'artiste pour organiser un *C'hyber Rallye* à La Réunion. L'Artothèque prendra part à cette aventure en présentant le travail de l'artiste dans ses salles.

Fabrice Hyber a notamment à cœur les questions de la nature et sa complexité, de l'organique et de l'écologique, il plante des arbres fruitiers dans la ville de Reims notamment, et le vert est sa couleur de prédilection dès la première exposition en 1986. Puisque chaque œuvre n'est qu'une étape de son *work in progress*, *La fausse fleur* est un élément de cette réflexion sur la nature.

Dans un fin cadre noir, une fleur et sa tige sont dessinées et légèrement colorées de brun, juste à côté, une fleur plus petite, en plastique bleu nuit, est collée. Dans l'espace laissé vacant, une question est écrite à la main : « quelle est la vraie ? » et le titre sous le dessin, *fausse fleur* au singulier. On pense à l'inscription célèbre : *Ceci n'est pas une pipe* de René Magritte. Mais le tableau ne fonctionne pas seul, il est associé à une autre fleur, sortie du cadre et posée devant, en pot celle-ci. Elle semble naturelle, « vraie », erreur ! Trois fleurs donc, deux représentations et un objet factice, allusion conceptuelle à Joseph Kosuth sans doute, mais qui va au-delà, puisque aucun objet réel n'est finalement présent. L'ensemble prend quelques distances vis-à-vis de la nature, de l'idée du naturel. Cette œuvre ludique et gai cache mal la désolation du paysage artificiel qui nous entoure, nous étouffe, au risque de perdre le sens du « vrai ». Bernard Lassus l'affirme : « Il y a toujours dans le champ visuel un élément qui peut être considéré comme plus naturel qu'un autre, et c'est par son opposition à un autre élément qui de ce fait est qualifié d'artificiel, qu'il se situe vers le naturel⁷. » A nous de trouver lequel !

Isabelle POUSSIER – Janvier 2011



⁷ *Mouvance*, A. Berque, M. Conan, P. Donadieu, B. Lassus et A. Roger, *Mouvance, cinquante mots pour le paysage*, coll. Passage, Ed. de la Villette 1999, p. 55.



Antoine DU VIGNAUX

Né au Maroc en 1955

Vit et travaille la Réunion

Légende(s) – j'ai vu sur un mme ciel, 2001

Photographie couleur, 80 x 120 cm,
appartenant une série de 10.

Inv. n 2001-43-01

Autodidacte, Antoine Du Vignaux se qualifie de Plasticien-médiateur. Il a néanmoins suivi des cours de peinture dans des écoles de trompe l'œil, l'amenant à développer une pratique picturale abondante dans le domaine de la décoration. Il produit également plusieurs murs peints dans les années 80-90. En 1985, il s'établit à La Réunion et ses rencontres avec des personnalités du monde de l'art sont déterminantes pour la poursuite de son travail. Dominique Callas Levasseur, directrice de l'Artothèque du Département dès son ouverture en 1991 à une influence sur sa démarche personnelle. C'est également la collaboration avec William Zitte durant plusieurs années qui lui permet d'approfondir certains champs de sa pratique, notamment l'intervention dans l'espace public et un questionnement sur les problématiques propres à l'histoire de La Réunion.

Aujourd'hui, tout en poursuivant ses recherches personnelles, il coordonne les projets artistiques de Lerka. L'Espace de Recherche et de Création en Arts Actuel, structure associative basée à St François dans les hauts de St Denis, est « *un outil de développement de la création actuelle et de la réflexion critique dans l'île.* » De nombreux projets y sont développés et les artistes peuvent y trouver un accompagnement.

La démarche artistique d'Antoine Du Vignaux est une recherche sur le mode d'utilisation de nouveaux outils. L'écrit, les jeux de mots, la poésie ont souvent eu une importance dans le travail de l'artiste qui collabore régulièrement avec des écrivains comme par exemple dans le cadre de l'exposition collective *Lieux imprévus* à l'initiative de Laurence Lecieux, alors conservatrice du Musée Léon Dierx. Son travail actuel s'intéresse au langage des spams et aux rapports de représentations entre les pays du nord et les pays du sud à travers l'usage d'Internet.

Le projet *Légende(s)*, dont est issue la photo achetée par l'Artothèque, a bénéficié d'une des premières aides individuelles à la création mises en place par la DRAC. Il s'agit d'une série composée de 10 photographies présentant un paysage urbain au milieu duquel flotte une inscription. Ce travail, qui matérialise pour l'artiste le passage au médium photographique, est le résultat d'une recherche commencée en 1996 avec l'écrivain Edward Roux. Sur chaque image, un texte différent apparaît correspondant à une courte phrase dont l'objectif est de produire une écriture dense ayant un sens condensé en une économie de mots. Les photographies sont réalisées sur la route à l'aide d'un petit appareil. Elles proposent un point de vue sur l'espace des relations entre l'homme et un territoire, La Réunion. Chaque image de la série répond à un schéma classique laissant apparaître le ciel dans sa partie haute et un paysage possédant les signes d'une organisation humaine dans sa partie basse. Toutes les images de la série portent une première partie de phrase identique disant « j'ai vu sur le même ciel ». Le ciel, reflétant l'idée de permanence, questionne les possibilités d'habiter le lieu ensemble, dans un monde en mutation où l'image publicitaire structure le paysage.

La série n'a jamais été présentée dans sa totalité à La Réunion, en revanche, elle a été exposée en 2002 dans le cadre de l'exposition *Latitude* à la Mairie de Paris et a fait l'objet de plusieurs déclinaisons par l'artiste, diffusées sur le blog <http://legende-s.blogspot.com/>

Céline Bonniol, août 2011



Qiu ZHIJIE FUJIAN

Né en 1969 à Zhangzhou, chef-lieu de la province de Zhejiang, Chine.

Vit et travaille à Pékin et Zhangzhou, Chine.

Tattoo II, 1994

Tirage argentique couleur, n° 3/10

Inv. 2003.04.03

Pour comprendre le travail actuel de Qiu Zhijie il est indispensable de se débarrasser de l'image d'Épinal de l'art officiel réaliste de l'époque dictatoriale de Mao Tsé Toung.

En effet bien que Qiu soit né durant les purges sanglantes de la « révolution culturelle chinoise » il grandit en Province au sud de Shanghai dans l'une des régions économiquement la plus riche de la Chine moderne à l'écart des troubles qui agitent le pays. Il passe son enfance à Zhangzhou qui a la particularité d'avoir été épargnée par les destructions de l'ère communiste. Il a donc la possibilité d'étudier l'architecture traditionnelle et se passionne également pour la porcelaine ancienne. Qiu Zhijie est plongé dès son plus jeune âge dans l'histoire profonde de la Chine millénaire et reçoit une formation en calligraphie traditionnelle qu'il continue d'utiliser dans ces travaux actuels. Cet héritage va l'amener à débiter des études d'histoire et de philosophie traditionnelle avant de s'inscrire en 1993 à la prestigieuse académie des beaux-arts de Zhejiang. Après ces études Qiu Zhijie s'installe à Pékin et étudie la phénoménologie à l'institut de philosophie étrangère et réalise ses premières installations photographiques.

Qiu Zhijie est alors profondément influencé par les vidéos des performances de Joseph Beuys où l'artiste allemand met en scène son corps dans une image de l'artiste démiurge reconstituant une culture oubliée. Qiu Zhijie conçoit des dispositifs entretenant un rapport métaphorique au monde en utilisant le mode opératoire des artistes du groupe Fluxus et notamment les vidéos du sud-coréen Nane June Paik et les performances de la japonaise Yoko Ono.

Il réalise *Le pavillon des Orchidées* aujourd'hui considéré comme un classique de l'art contemporain chinois. Dans cette performance filmée Qiu Zhijie écrit au pinceau et à l'encre de manière répétitive les 324 caractères d'un texte de Wang Xizhi⁸ jusqu'au noircissement complet de la feuille blanche. L'enregistrement de ce processus du lisible vers l'illisible mettant en scène son propre corps détruisant le patrimoine le plus précieux de la calligraphie place l'esthétique de la culture classique chinoise au coeur de la création contemporaine.

Cette proposition destructrice et inquiétante est reprise dans la série « Rainbow » dont l'Artothèque possède 2 photographies. L'une montre des pilules colorées projetées vers la bouche de l'artiste, tandis que l'autre met en scène une série de seringues inoculant des liquides artificiels dans son propre bras tendu. Cette dénonciation de la médecine occidentale s'attaquant au corps est une métaphore de la disparition de la culture traditionnelle par l'utilisation banale et répétitive des produits chimiques.

C'est de cette même période que datent les photographies intitulées « Tattoo » (tatouage) dont l'Artothèque acquiert un exemplaire, *Tattoo II*. Un signe calligraphique rouge est peint sur la poitrine et recouvre la bouche débordant sur le mur à gauche et à droite figeant l'artiste dans une attitude passive. Le caractère signifie « Non, tu ne dois pas ». Cette peinture réalisée directement sur son torse est présentée dans de nombreuses expositions en Occident et notamment à Paris au Centre Pompidou en 2003 et devient rapidement une icône pour la toute nouvelle génération d'artistes chinois.

Yves-Michel Bernard

Août 2011



8 Wang Xizhi, (303-361) considéré comme le premier artiste chinois à s'affranchir de la calligraphie cursive pour adopter une forme personnelle de la pratique picturale.