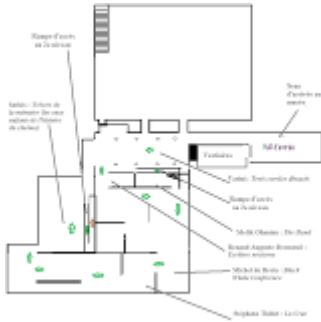


Trois cercles désaxés de Felice Varini (2005) peinture *In Situ*.



L'œuvre fonctionne surtout par :

l'espace / le visuel / l'interactivité / le lieu / etc.

- **D'où reconnaît-on l'œuvre ?**
- **Y a-t-il quelque chose qui dirige le spectateur à trouver le bon emplacement ?**
→ les formes des arcs de cercle peuvent éventuellement donner une direction par leur allongement...
- **Cette œuvre est une anamorphose : une figure déformée qui ne retrouve sa forme que si le spectateur se place d'une certaine manière.** L'artiste crée des œuvres qui sont proches des illusions d'optique vu que le dessin n'est visible que depuis un endroit bien précis.
- **Quel est le support de l'œuvre ?**
→ l'architecture est le support direct de sa peinture.
- **Cela vous rappelle une technique de représentation de l'espace où le spectateur doit se positionner correctement pour bien voir la peinture ?**
→ la perspective est une technique de représentation de l'espace qui doit idéalement donner l'illusion de la réalité ; seulement le spectateur doit positionner la hauteur de son regard à la hauteur de la ligne d'horizon sur l'image, de plus, une certaine distance est privilégiée pour que l'illusion soit optimale...
Bref, le spectateur doit se placer d'une certaine manière par rapport à l'œuvre pour bien la voir et l'appréhender.
- **A votre avis, qu'a voulu montrer l'artiste en faisant cela ?**
→ Rappeler le sens caché dans les œuvres d'art (surtout les œuvres classiques) ?
→ Rendre hommage à la perspective ?
→ Interroger la place de l'être humain dans l'univers ?

NB : l'artiste est déjà intervenu au château de Blandy-Les-Tours

Renaud Auguste-Dormeuil : *Écriture nocturne* (2006)

Papier peint Braille, néons blancs, son



Le premier abord est brutal : l'installation est un environnement oppressant de lumières blanches au néon.

L'espace est aveuglant, mais l'on finit par distinguer des petits reliefs sur les parois de la pièce : le papier peint est « imprimé » en braille.

Est-ce parce que la lumière nous aveugle ? Est-ce que l'artiste veut nous mettre dans une situation opposée à celle d'un aveugle qui ne « voit que du noir » ?

Le spectateur est d'abord livré à ses sensations et les contradictions apparentes...

Mais l'œuvre est plus subtile...

Le titre de l'œuvre *Écriture Nocturne* fait référence à l'origine du braille. Au début du XIXe siècle, Charles Barbier de La Serre, officier de l'armée française, inventa un procédé d'écriture en relief des sons syllabiques. Ce code, nommé « écriture nocturne », pouvait être lu dans le noir pour permettre des transmissions militaires discrètes. Le système fut ensuite perfectionné par Louis Braille à l'usage des personnes aveugles.

Renaud Auguste-Dormeuil utilise ici le braille et la voix off pour égrener une liste de noms donnés à des opérations militaires par les puissances mondiales du XXe siècle. Etrange paradoxe : la réalité brutale et sombre de la guerre se cache derrière des formulations souvent douces et poétiques. En mettant le visiteur face à une imbrication des codes et des langues, cette installation met en scène la part du sens et de la réalité qui nous reste hors d'atteinte.

**Michel de Broin : *Black whole conference*, 2005
74 chaises plastiques et pieds métal.**



Michel de Broin est un artiste canadien, cette œuvre est une sculpture. Le titre est un jeu de mot entre conference, même mot en français, whole qui veut dire ensemble et Black hole qui signifie trou noir.

La référence aux conférences se fait par les chaises, typiques de ces réunions, une chaise par personne, et également par la sphère qui symbolise l'aspect très fermé, les réunions hauts placées, en huit clos, où les personnes se font face, regroupées entre elles.

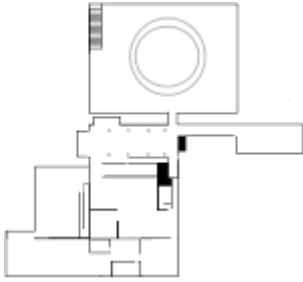
Le trou noir est à la fois un espace inaccessible et dangereux, qui absorbe toutes matières, comme l'espace centrale de cette sphère, les pieds tournés vers l'extérieur empêchent l'approche de gens étrangers à cet espace fermé, aux membres de la conférence.

Cette sphère fait aussi penser à un virus ou un système immunitaire, une forme qui « attaque » mais qui se protège en même temps de l'extérieur.

L'artiste dénonce les regroupements trop « sectaires », trop tournés vers eux même et pas ouvert sur l'extérieur, qui peuvent être aussi dangereux que des virus qui se propagent, qui veulent dominer les poussent vers un certain communautarisme.

Stéphane Thidet : *la crue*, 2010

Bois de peuplier, clous acier, vis, colle à bois



Stéphane Thidet est un artiste français, cette œuvre est une installation.

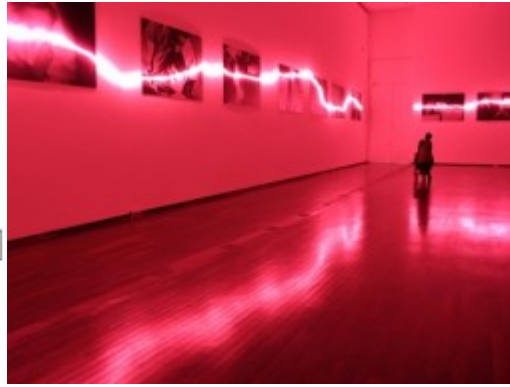
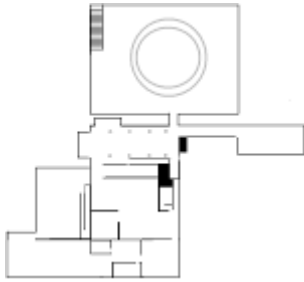
La barque en bois qui se retrouve piégée, qui s'enlise ici dans ce « plancher » en bois, est la métaphore d'une crue, l'eau dont le niveau monte anormalement et qui engloutit tout sur son passage.

L'homme est la cause de dérèglements climatiques et donc tout ce qu'il a créé fini par retourner toujours à la nature.

Pour l'artiste, les catastrophes naturelles de plus en plus fréquentes signifient le déclin des choses, déclin qui amène au retour à la nature, au retour aux origines. La barque en bois qui redevient juste du bois. « Tout n'est que poussière et tout retournera à la poussière ». L'œuvre peut être à juste titre considérée comme une vanité...

Sarkis : *Trésors de la mémoire* (2002)

Impressions monochromes jet d'encre contrecollées sur aluminium, néons roses, transformateurs et variateur électronique, dimensions variables



Trésors de la mémoire (les 11 enfants de l'histoire du cinéma) se compose de 11 photographies, chacune extraite d'un film réalisé entre 1927 et 1992 ; chaque arrêt sur image donne à voir un enfant, héros du film cité : ils sont les personnages souvent principaux de onze films de pays et d'époques différentes.

Les histoires dont ils sont les protagonistes les confrontent à la cruauté du monde des adultes et s'achèvent, pour certaines, par leur mort prématurée.

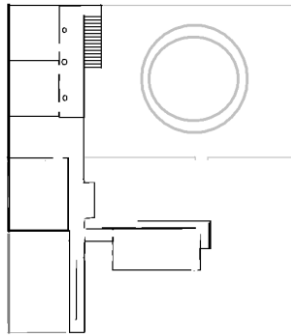
Ils font partie d'une mémoire commune, celle de l'humanité, à travers l'histoire du cinéma.

Le recours à ces onze visages cinématographiques prend des **accents biographiques** : dans les années 1960, l'adaptation de Sarkis à la vie parisienne passe par le visionnage, des heures durant, de centaines de films.

Les photographies déroulent le fil et s'égrènent chronologiquement, dessinant le portrait d'une famille, remontant la généalogie subjective d'une enfance cinématographique, une famille sans frontière, mondiale et multilingue.

Christian Boltanski : *Monument*, 1986

L'oeuvre est constituée de photographies en noir/ blanc et couleur, de verres, de cadres métalliques, d'ampoules et des fils électriques.



Christian Boltanski est un plasticien français, né le 6 septembre 1944 dans une famille Juive lors de la Seconde Guerre Mondiale et il est resté marqué par le souvenir de l'Holocauste.

Cette oeuvre est une installation, les photos représentent des enfants, peut être des enfants connus lorsque l'artiste était jeune, enfants qui ont disparus, sont décédés.

La composition en trois parties fait référence aux RETABLES.

Retable: Panneau ou ensemble de panneaux (3, 4 ou plus) en bois placé(s) derrière un autel dans les édifices religieux.

La composition pyramidale est symbolique, elle rappelle les pyramides Egyptiennes dont la forme, un vaste escalier, permet aux morts de rejoindre l'univers céleste des dieux et l'immortalité.

L'utilisation des cadres photos vides appellent au souvenir, et ces plaques de verres colorées font référence aux vitraux dans les édifices religieux.

La référence aux retables et aux cierges (les lampes) que l'on trouve dans les églises est là **pour rendre hommage** à ces personnes disparues, ainsi l'artiste **pousse le spectateur à la commémoration, au recueillement.**

L'artiste dans ses oeuvres fait aussi souvent référence aux juifs déportés durant la seconde guerre mondiale (Le devoir de mémoire).

Annexe : sur *The Hand* de Melik Ohanian

Qu'est-ce que tu aimerais voir à ici ? A son arrivée à Erevan en 2002, Melik Ohanian a donné à ma question une réponse inattendue : « Je cherche des ouvriers ». Il venait en Arménie pour la première fois, à l'invitation de l'association Utopiana. Si je ne l'avais pas connu depuis si peu de temps, sa réponse, aussi étrange soit-elle, ne m'aurait pas surpris à ce point. Cependant, la cause de mon étonnement ne tenait pas tant à cette demande, très différente de celle de l'Arménien de la diaspora - recherchant des liens avec la nature arménienne, sa culture ancienne-, qu'à l'objet même de son intérêt souligné par le mot « ouvrier ». Les images qu'il suscitait étaient totalement dépassées, elles me plongeaient au fond des souvenirs du passé : le grondement des tramways qui roulaient vers les quartiers industriels au petit jour, les visages somnolents de gens accrochés aux sangles de cuir qui disparaissaient rapidement derrière les vitres éclairées... si bien que les monuments historiques d'Arménie me paraissaient plus contemporains. Ce qui m'intriguait alors, n'était pas de savoir ce qu'il comptait faire avec ces ouvriers, mais comment, aujourd'hui, il allait trouver en Arménie, des gens appartenant à une classe sociale qui n'existait pratiquement plus. Les acteurs de l'Utopie communiste, prêts à changer le cours des fleuves qui se jetaient dans l'Océan Arctique pour les diriger vers les déserts de l'Asie Centrale, soucieux d'assembler les pièces du patchwork de l'Empire soviétique, avaient fait de la petite Arménie, démunie de toute ressource naturelle, un centre de l'industrie lourde. Et la classe ouvrière, fruit de cette politique, avait disparu dans les décombres de l'empire effondré. Elle s'était évaporée comme l'eau disparue dans les sables du désert, comme si elle n'avait jamais existé, comme si elle n'avait été qu'un mirage dans le désert.

Deux ans plus tard, au Centre pour l'image contemporaine de Genève, j'ai revu Melik Ohanian. Et là, j'ai reçu une réponse, non pas à ma seconde question (comment ?), mais à la première (quoi ?). Je le dis sans ambages : ce que j'ai vu m'a beaucoup plu. Neuf cubes de téléviseurs étaient posés au sol de façon aléatoire avec, néanmoins, un angle commun de vision. Chacun de ces cubes enfermait une paire de mains nues d'ouvrier. Désœuvrées, elles se heurtaient de temps en temps... et de cette frappe lente et solitaire, marquant plutôt la déception, naissait une forme d'applaudissement dans un arrangement qui offrait au spectateur un morceau de musique rythmique, joué par des instruments de percussion.

De quoi nous parle cette performance, que nous raconte cette joie « extraite » de la désillusion des chômeurs ? Le rayonnement de l'espoir et la lumière de la joie sont-ils à même de briser l'obscurité du désespoir et de l'humiliation sociale ? La liberté peut-elle naître du fond du vide et de l'inaction ?

Friedrich Engels disait que ce sont les millions d'esclaves qui constituent la base de la philosophie antique. En effet, c'est grâce au travail forcé de cette masse de gens privés de liberté que l'existence de citoyens libres et le développement de la libre pensée furent possibles à Athènes. Cependant, en affirmant que le système esclavagiste sous-tend le développement de la libre pensée et que la naissance de la philosophie coïncide avec celle d'une société de classes, l'un des fondateurs du marxisme sépare la pensée créatrice du travail.

Aujourd'hui, le travail créateur est-il absolument lié à l'oisiveté - lien que Marx lui-même voyait à l'intérieur de la société communiste ? Dans les conditions économiques actuelles du monde globalisé, quand, sous la pression toujours grandissante du secteur de production immatérielle, la réduction de l'économie industrielle jette à la rue les ouvriers, quel impact a le problème de l'emploi sur l'art et sur l'artiste, sur celui qui se trouve au noeud des productions matérielles et immatérielles ?

Quand Boyce affirmait que tout le monde pouvait être artiste, il avait plutôt en tête la capacité de chacun de disposer de son temps de façon créative. Il devait être très loin de l'idée qu'un moment viendrait où

n'importe quel artiste aurait plus de contraintes pour disposer de son temps que celui qui ne se considère pas comme tel. Quant à disposer de son temps, l'artiste d'aujourd'hui est-il plus libre qu'un travailleur salarié ? Ou bien, quant à disposer de son temps de façon créative, le chômeur n'est-il pas plus autonome que l'artiste ?

Ce qui intéresse Melik Ohanian, c'est ce déplacement, de l'artiste au chômeur, du droit de disposer de son temps libre ainsi que ses conséquences. Qui est chômeur et/ou qui est artiste ? Non pas du point de vue socioprofessionnel, mais du point de vue existentiel : est-ce celui qui, en raison de la perte de son travail et entre deux occupations, peut vivre, se délasser, réfléchir (y compris sur cet instant) ou bien est-ce l'autre qui est privé de cette possibilité puisque même dans les moments de repos volontaire/obligatoire il reste impliqué dans son travail, la seule consolation qu'il puisse trouver dans cet investissement étant la rétribution escomptée.

C'est ce déplacement du droit, la privation de l'artiste de la liberté de disposer de son temps et le caractère continu de son occupation qu'a à l'esprit Pierre-Michel Menger lorsqu'il dit qu'aujourd'hui l'artiste se présente comme la possible incarnation du futur travailleur, étant professionnellement intégré dans les relations économiques et devenant, de ce fait, le ferment du capitalisme.

La « violence » qu'exerce Melik Ohanian à l'égard des chômeurs, en « exploitant » leurs « applaudissements » n'est pas dirigée contre eux. Loin d'être une expression de joie, cette musique « volée » au désespoir des gens sans emploi vient peut-être produire ce sourire crispé que l'artiste s'adresse à lui-même. L'ironie triste exprimée dans ce sourire artificiel est, par conséquent, la seule réaction qu'il peut opposer à au mauvais coup du sort. Celui qui incarnait la liberté, celui qui était le détenteur du lieu de la liberté - de l'art - est aujourd'hui dans le besoin, à tel point qu'il est même prêt à prendre les applaudissements désespérés du chômeur pour un geste libre de l'art.

Nazareth Karoyan
(texte commandé par le Mac Val - 2007)