

Territoire(s) Brut(s)

*Marie Pierre Bufflier
Lionel Chalaye
Mireille Cluzet
Sylvie Garraud*

**La Galerie
Théâtre de Privas**

19 avril au 4 juin 2011

Cette exposition est proposée et organisée par le Théâtre de Privas Scène conventionnée/Scène Rhône-Alpes

Elle est produite par le Théâtre de Privas

Elle est soutenue par:

Le Conseil général de l'Ardèche, dans le cadre de sa politique départementale de diffusion et de sensibilisation en faveur des arts plastiques, la Région Rhône Alpes, l'action culturelle du rectorat de Grenoble
Elle bénéficie du concours du CDDP de l'Ardèche

Dossier pédagogique

Ce dossier s'adresse en priorité aux enseignants

: Mireille Cluzet, professeure relais- DAAC - Rectorat de Grenoble

Vous trouverez dans ce dossier des éléments pour vous permettre de saisir, lire et comprendre l'artiste exposé ainsi que le contenu l'exposition.

Ce dossier vous aidera également à organiser votre venue avec la classe. Il vous apportera des éléments et outils de connaissances qui, nous l'espérons, susciteront le désir de mettre en place des activités pédagogiques avec votre classe, liées à cette rencontre artistique.

Rendre ainsi l'art accessible au plus grand nombre.
Etre là, dans la galerie, en direct face à l'œuvre, reste le meilleur moyen pour vivre une expérience sensible déterminante.
Offrir des outils qui aident à une meilleure approche et connaissance des œuvres contemporaines : c'est l'objectif vers lequel nous tendons.

Nous vous souhaitons un beau moment d'échanges et d'émotions partagés
Au plaisir de vous retrouver lors d'une prochaine visite .

Toute l'équipe du Théâtre

Présentation...

Cette exposition collective s'inscrit dans le projet culturel général de la Galerie d'engager, à un moment de sa programmation, une relation avec des artistes implantés en région .
Cette proposition s'accorde également avec le désir d'établir des réflexions transversales avec la scène et le corps .

Les 4 artistes de la région Drôme /Ardèche invités sont impliqués dans le paysage culturel et artistique de ce territoire .. (Musée de Valence, ERBA, festival l'Art des corps...)

Sculptures, photographies, performances , vidéo , texte ...

L'exposition est adaptée aux publics dès la grande section de maternelle

Cette exposition offre un vaste panel de références utilisables dans vos enseignements et particulièrement en arts plastiques, philosophie, français et histoire des arts.

Vous retrouverez ces références dans les annexes et dans le glossaire situés à la fin de dossier.

Important ! : * L'astérisque, que vous trouverez parfois auprès d'un mot* inscrit en italique, renvoie aux annexes et au glossaire

Les rendez vous

!!!: Les artistes seront présents certains jours dans la galerie
Profitez de ces présences pour programmer votre visite !

- Marie Pierre Bufflier : jeudi 26 mai
- Lionel Chalaye : vendredi et samedi 22 et 23 avril
- Mireille Cluzet : mercredi, jeudi 19 et 19 mai, mercredis 25 mai et 01 juin
- Sylvie Garraud : samedi 14 mai, vendredi 20 mai, vendredi 3 juin

Le jeudi 26 mai à 18h30 performance de Marie Pierre Bufflier, suivi d'un entretien croisé autour de la formule « Territoires Bruts » (modératrice : Mireille Cluzet)

Avant propos...

Mireille Cluzet

« *Territoire bruts* », titre et formule à la fois...

Chaque artiste est invité de l'interroger au regard de son travail mais aussi de connivences à provoquer avec les autres artistes exposés

Nous reviendrons plus tard sur l'analyse , mais il convient ici d'en révéler la source :

L'idée est venue en 2009 lors de la préparation de la programmation en compagnie de Fabrice Beslot, artiste invité . Nous avons commencé à choisir les artistes, élaboré le projet, qui aboutit finalement aujourd'hui.

Tenter d'engager une réflexion sur le concept de « territoire » , offrir un support commun d'échanges de pratiques qui permette d'interroger nos frontières, nos délimitations artistiques internes .
Interroger l'espace de la galerie, nos propres espaces, notre capacité à les articuler ensemble et à construire une sorte de cartographie sensible.

Rendre lisibles nos multiplicités dans un territoire commun, celui de la galerie.

Exceptionnellement dans ce lieu, j'ai souhaité participer à cette aventure , cumuler les fonctions... un clin d'œil ...comme une signature posée au cœur de l'espace. Mais dans le travail présenté j'associe deux artistes : une danseuse/performeuse et un poète, je fais vivre la dimension transversale retenue dans le projet général de la galerie.(la scène, les mots, le corps)

Marie Pierre Bufflier présentera le 28 mai une performance en direct .

Vous trouverez ci après dans les fiches réservée aux artistes les éléments d'information nécessaires à votre bonne compréhension

Les 4 artistes invités

Marie pierre Bufflier : sculptures installation performance (Drôme)

Sylvie Garraud :photographies, dessins (Ardèche)

Lionel Chalaye :sculptures (Drôme)

Mireille Cluzet : installation - vidéo , photographie (Ardèche)

Parcours...

Parcours

Trouver un territoire commun...

Penser le territoire de la galerie comme un jeu qui nous amène à explorer les limites du dedans et du dehors, un parcours d'expériences sensorielles aussi

On entre accueilli, au grand jour, dans un espace habité par l'œuvre de Marie Pierre Bufflier, comme une pièce, meublée. Celle d'une maison singulière et qui va s'étirer, offrir des aires de repos ici et là

Ses habitants nous observent, erratiques, silencieux, inquiets d'être là, , amusés peut êtreOn ne sait...

Ils nous viennent de ces sphères fragiles et lointaines, faites de précarité et de poésie ou le presque rien du matériau ; un tasseau , du journal, construit dans le raffinement du travail bien fait une dentelle parfois gourmande de couleurs , parfois non...Il faut laisser vivre le brut des choses

Si on avance, on se retrouve au centre d'un espace qui évoque le dehors , la fuite des choses dans l'espace. Il fait signe. Jeux de lignes immatérielles et matérielles. Correspondances, tensions entre surface et espace . Tracer, retenir, dessiner...

Les sculptures de Lionel Chalaye résonnent avec les photographies et projections de Sylvie Garraud. : « écritures du cheminement » comme les nomme Lionel Chalaye .

Suivre le chemin de la forme, dans l'espace. La perdre, la retrouver encore et encore

Lorsqu'elle fuit au sol vers la lumière elle retrouve les images, ici et là projetées . Ainsi se dit le mouvement des choses, le glissement entre les zones d'ombre et de lumière.

Au cœur de cette zone d'ombre, un box clos, il bat au rythme du champ, du matériau et de l'image d'un corps qui se projète . Il bat au rythme des corps qui vont s'y aventurer et faire l'expérience de la matière, du foin, du cœur de la meule, et de l'image brute . Se laisse aller, porter par l'expérience sensorielle .Entrons.

Le corps s'éprouve à regarder la femme qui s'épuise à aimer.

On la retrouvera chuchotant le poème, on la perdra dans ces robes suspendues.

Les va et vient entre tous espaces peut se faire dans le désordre, intuitif, au gré d'une circulation libre

Bonne promenade

Découvrons les artistes...



Marie Pierre Bufflier

Objets,/ sculpture/ installation/ performance (matériaux divers)

Née en 1966 à Ste-Foy-les-Lyon Vit et travaille à Romans- Formation Ecole des Beaux Arts de Valence – DNSEP 1988

**Comment définiriez vous votre travail, votre démarche d'artiste ?
Pouvez vous nous proposer quelques mots clefs qui définissent bien votre travail ?**

Quelques mots pour définir mon travail :

- le mot "travail" justement, qui fait référence à la quantité de travail manuel, de labeur, fourni pour chaque exposition, qui a son importance parce qu'il fait de mes objets des "produits", fabriqués par un artisan, et donc pose la question du sens de ces objets, et l'endroit où sont les frontières, entre art et artisanat.
- le mot "travail" encore, lorsqu'il fait référence au travail psychanalytique, au long cheminement entre le commencement et la fin, aux tours et détours nécessaires pour arriver à un éclaircissement
- le mot frontières, "naviguer entre les frontières", les frontières de l'art et du design, de l'art et de la déco, de l'art et de l'architecture, de la peinture et de la sculpture, de la sculpture et de la danse
- les mots apparences, utile, inutile, fictif, dialogue avec le lieu, humilité

Comment avez-vous reçu la formule « Territoires Bruts », qu'évoqua t'elle a- priori, pour vous ?

« Quand j'entends le mot territoire, je pense : arpenter et pourquoi arpenter le territoire, si ce n'est pour apprivoiser /atténuer sa brutalité. ? Le territoire brut c'est celui que je ne connais pas, c'est là où je ne suis jamais allée

Le territoire que j'explore dans ma/mes pratiques artistiques, je le vois comme une couverture en patchwork en train de se faire, et moi comme la couture entre les morceaux qui passe de l'un à l'autre, à cheval entre l'un et l'autre, proposant des assemblages.

Rassemblant des morceaux de territoires déjà explorés, mais jamais encore reliés les uns aux autres de cette façon là. Petit à petit le territoire exploré s'étend, la couverture s'étale, mais du même coup j'ai accès à d'autres points de vue ou d'autres horizons; et donc de nouveaux territoires en perspective, ceux ci bruts, car non encore explorés »

Comment avez-vous mis en œuvre votre projet dans la galerie ? Quelle fut votre appréhension de l'espace ? au service de quel vecteur ?

Pour décrire la mise en œuvre de mon projet pour et dans la galerie, j'ai envie d'utiliser une image : Depuis le 5 mars, date à laquelle je suis venue "essayer" un morceau de "barrière" dans la galerie, j'ai le sentiment d'avoir vécu une aventure, un voyage; J'ai pris un train, croyant rouler tranquillement jusqu'au bout, mais au premier arrêt il m'a fallu descendre, pour attrapper celui qui passait en face; puis à nouveau je suis descendue, cette fois-ci pour monter dans un bus, et plus loin c'est le sentier dans la forêt qui m'a semblé adéquat... Au bout du voyage, pas moyen de souffler, il a fallu encore modifier, recouper, repenser. Bref, il y a eu 36 projets, de nombreux changements de directions, avec peut-être comme fil conducteur l'idée d'habiter ce lieu, c'est à dire d'en accompagner ou d'en épouser la structure. Je pourrais parler de la division en 6 rectangles de l'espace, soulignée par les poutres béton au mur et au plafond, mais aussi du coin des radiateurs. Pourquoi ai-je choisi d'investir le coin radiateurs ? Ce n'est en fait pas pour les cacher mais pour les valoriser; certes je les cache, mais j'ai par contre le sentiment de valoriser leur effet : c'est à dire que je reprends à mon compte la proposition dans l'espace qu'ils faisaient. Cette proposition (diviser la largeur du mur en 5 parties inégales) qu'ils faisaient bien maladroitement, je la reprends, je la développe, je la valorise. En fait je m'aperçois que j'occupe au final l'espace que j'avais trouvé le plus "moche" en entrant dans le lieu la première fois; celui que je n'aurais pas voulu utiliser. Celui qui en fait m'apparaissait comme le plus contraignant. Je crois que c'est assez significatif de ma manière de travailler.

Comment avez-vous vécu ce partage de l'espace d'exposition entre vous quatre ?

De la formule territoires bruts, j'ai compris au départ l'exploration/ la découverte d'un territoire inconnu, avec ce qu'elle comporte d'allers et de retours, d'erreurs, d'égarements, de retrouvailles. En cela elle me semblait tout à fait significative de ma façon habituelle de travailler / tâtonner. A Privas je n'ai pas échappé à cette habitude, que ce soit dans la préparation ou l'installation de l'expo, seule ou dans ma relation avec les autres.

Quelles sont vos complicités artistiques, vos références privilégiées ?

Les romans de Milan Kundera, Bohumil Hrabal ou Italo Calvino, les églises romanes et baroques, l'architecture, le design, l'artisanat traditionnel, Bernhard et Anne Blume ou Bernd et Hilla Becher* en photographie, David Hockney*, la musique et les chorégraphies de Thierry de Mey.....

Lionel Chalaye

Sculptures (métal, polymères)



Comment définiriez vous votre travail, votre démarche d'artiste ?

Comme un chemin, qui parfois tourne en rond, revient sur lui-même et se redéploie dans de nouvelles directions
Après une approche tridimensionnelle de l'espace pictural dans les années 90, puis l'expérience d'un développement plus physique de son travail, grands formats en extérieur, je prolonge aujourd'hui ses recherches à travers les notions de fluidité et de déplacement de la présence sculpturale. La ligne, dont je fais un usage structurel, figure l'extrême réduction d'un corps possible et révèle le signe sensible quasi palpable, d'une écriture du cheminement. Sous un éclairage sensuel du minimum formulable se déploie un continuum du devenir des choses dans l'étendue et selon la coulée de temps nécessaire à la parcourir.

J'ai exposé dans la région Rhône-alpes à Valence (Art 3, Musée de valence), à Lyon (Maison des Arts Plastiques), à Paris,>
à New-York (Socrates Sculpture Park), à Stuttgart (Ateliers Whilemstrasse)...

Comment avez-vous reçu la formule « Territoires Bruts », qu'évoqua t'elle a- priori, pour vous ?

Comme une invitation à déplacer son territoire intérieur, celui qui toujours en mouvement, délimite et imprime nos intentions, le "territoire de jeu" que l'on déplace avec soi.

L'idée de territoire implique la notion de « frontières » pour le circonscrire, d'où la nécessité d'évoquer des espaces déterminés par des contraintes, des partis pris, des choix si l'on considère une pratique artistique comme « un territoire ». Elle est alors définie par des limites qui la précisent et la localisent à l'intérieur d'un champs de recherche donné. Je parlerai plus volontiers pour ma part de « tensions » qui l'inscrivent et la mettent en jeu dans un espace, l'espace physique de monstration par exemple.
« Territoires bruts », bruts de quoi ? Bruts de définitions et de limites ou bruts de regards extérieurs (donc de recul et de temps nécessaire à la maturation...) ? Espaces possibles de nouveau ouverts à l'expérience, à la découverte, neufs ? Je crois qu'à ce stade là le « no man's land » reste utopique et que beaucoup de chemins se croisent.

Je peux entendre par « territoire brut » le foyer ou redéployer l'espace fondamental de l'expérimentation et de la présentation. La tentative de dire à l'aide d'un langage en train de se former.
On peut aussi rêver à des espaces non encore dépliés et repliés, qui bien sûr auraient été repérés comme propositions plastiques mais pas encore advenues et convenues. Ces espaces ou territoires sont toujours le produit d'un « geste » artistique (que l'on comprendra dans toute son étendue) allant de la trace obtenue dans la matière jusqu'au geste attitude qui colore et provoque l'espace public.
Comment le geste de chaque pratique réinvente toujours, crée de nouveaux « espaces matériau » en devenir ? A partir de sa tension au monde le geste trace des espaces d'utopies possibles. Et ne recherche-t-il pas inlassablement des territoires neufs pour y respirer et s'y déployer. »

Comment avez-vous mis en œuvre votre projet dans la galerie ? Quelle fut votre appréhension de l'espace ? au service de quel vecteur ?

Autant pendant la réalisation que lors d'un accrochage, j'appréhende toujours l'espace dans sa globalité, qu'il faut rythmer, orchestrer.

Ce fût aussi l'occasion de finaliser deux travaux en cours de grands formats. L'espace de la galerie offrait un territoire idéal de par ses dimensions.

L'organicité de la ligne dans l'espace physique me permet d'inscrire le passage d'un corps-mouvement dans l'étendue. Le signe quasi palpable, en contact épidermique avec la lumière, de la forme en devenir, le glissement du regard vers la figure possible.

Comment avez-vous vécu ce partage de l'espace d'exposition entre vous quatre ?

Plutôt que de se partager l'espace, à mes yeux il fallait partitionner et faire respirer, ne pas oublier des temps de pause nécessaire à la bonne lisibilité.

L'intérêt était d'offrir une traversée de territoires différents en un seul cheminement.

Maintenant que le projet et l'accrochage sont en place, votre regard sur cette formule (TB) , a-t-il évolué ?

Cette formule était intéressante pour déclencher un projet et une réflexion, à présent l'adjectif "brutes" me paraît trop limitatif, je préférerais "traversée de territoires"

Quelles sont vos complicités artistiques , vos références privilégiées ?

"l'art ne peut être expliqué que par la loi de son propre mouvement" comme le disait Adorno*. Je crois plus à la force évocatrice de l'objet présenté, par ses choix de dimensions, de matériaux, de poids, d'aspects, etc... qu'à la nécessité de référents historiques trop explicites et réducteurs.

Ce qui est étonnant est la parenté graphique entre mon travail et celui de Sylvie, avec des origines et des destinations différentes sans doute.

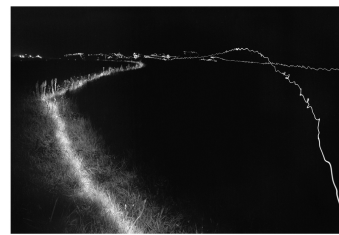
Il y a le souci d'une écriture spatiale chez les deux à l'aide de médiums différents. Où l'on se rejoint avec Marie-Pierre c'est dans la prise en considération de l'espace physique, une problématique de sculpteurs forcément.

Pouvez vous nous proposer quelques mots clefs qui définissent bien votre travail ?

Etendue, Traversée, rythme, flux ...

Sylvie Garraud

Photographies



Comment définiriez vous votre travail, votre démarche d'artiste ?

Je suis née à Dijon en 1964, après des études à Beaune puis à Valence je m'engage dans une double vie entre pédagogie et création. Mon travail se développe à partir de l'héritage de la peinture abstraite. Après une exposition au musée de Grenoble en 1996 (*Couleur et construction*), je suis invitée par la galerie Georges Verney-Carron de Villeurbanne (*Apprendre à regarder - S. Garraud, G. Honneger et l'Espace de l'Art Concret*). Des questions se croisent donc assez tôt entre transmission et création, réflexions sur la place de l'art dans le parcours de l'individu et donc dans la société. De ce fait, je peux me situer dans des franges, sur des terrains instables, parfois sujets à malentendus car finalement peu explorés. Ma peinture s'est développée dans l'espace à différentes échelles : relief au mur, boîtes et livres, marelles, architecture mobile/espace de jeu... Depuis 2000 j'utilise le procédé photographique pour interroger le dispositif du dessin, la présence des corps, ainsi que la dimension temporelle du tracé. Le travail se développe non pas de manière linéaire, mais par des centres d'intérêts liés les uns aux autres et sur lesquelles je peux être amenée à revenir à plusieurs années de distance. Actuellement, je reprend la structure des livres simultanément aux tracés de lumière (*Observatoire de Paris*, 2009-10), ainsi que des expériences interdisciplinaires autour des *Carte-mondes* avec des groupes d'enfants.

Comment avez-vous reçu la formule « Territoires Bruts », qu'évoqua t'elle a- priori, pour vous ?

« Oui, bien sûr, dans une pratique artistique il existe un champ de recherche, des partis pris, mais ils sont peut-être seulement la part de langage. Les territoires ne sont pas là. Il s'opère effectivement des glissements qui ouvrent des espaces inattendus. Il y a bien un fil conducteur, ou plutôt des fils, plusieurs voies, plusieurs voix liées les unes aux autres, comme un tissu, une aire, une polyphonie, dont l'unité reste en partie inconnue et dont les déploiements ne peuvent se fixer dans un territoire définitif.

Dans les « enregistrements photographiques », le dispositif utilisé (prise de vue en pose longue) associé à l'intention première (prélever une ligne de contour directement sur un corps à l'aide d'une lampe de poche en guise de crayon) a induit un nouveau territoire pour le dessin, ouvrant de nouveaux outils, de nouveaux modes de penser l'empreinte d'un geste. Et en même temps dans cette démarche le tracé est devenu un travail d'aveugle (la lumière ne laissant pas de trace dans l'espace mais uniquement à l'intérieur de l'appareil photographique). Il s'agit alors de se priver de la vue avec pourtant la seule intention de produire une image. C'est peut-être aussi métaphoriquement vouloir se priver de la visibilité d'un territoire physique, en tout cas des marquages que l'on y dépose. Il ne s'agit plus d'inscrire ce que l'on voit ou ce que l'on sait mais d'enregistrer un geste dont la conséquence nous échappe en grande partie car liée aux rythmes du corps et à la fragilité de la conscience. Faire une image pour voir.

Le dessinateur se situe dans le dispositif de l'image, face à l'appareil photo. De la question du dessin, on glisse vers la question du corps dessinant. Le temps de pose est le temps de l'exécution du dessin. On photographie le corps dessinant. Et, de manière troublante, on constate dans le résultat obtenu que le dessinateur a disparu de l'image...

Le territoire est inconnu.

Mais il n'est pas un contenant vide qui préexisterait et qu'il s'agirait d'occuper. Le territoire se construit. Il se forme dans une nuit sans repères, avec tout juste un sol où se poser. C'est le geste même qui ouvre le lieu entièrement, le révèle dans sa visibilité, et d'un geste à l'autre, son « élasticité ».

Comment avez-vous mis en œuvre votre projet dans la galerie ? Quelle fut votre appréhension de l'espace ? au service de quel vecteur ?

Mon travail s'origine dans l'héritage de la peinture abstraite et son développement hors de l'espace du tableau. Au cours de mes recherches, j'ai expérimenté des empreintes photographiques d'ombres et de lumières associé à des dispositifs d'installation. Mon intention était d'opérer des « prélèvements » dans l'espace réel et d'interroger la présence des corps: celui du spectateur mais aussi celui du peintre et de son modèle dans l'acte de dessiner et dans leur relation à l'image. Un dispositif photographique basé sur des temps de pose long m'a permis d'inclure ces deux protagonistes en action dans l'image et de les situer dans un espace tridimensionnel. La photographie est utilisée comme un procédé d'enregistrement d'un tracé dans un lieu avec la particularité de devoir travailler dans l'obscurité avec une lampe de poche en guise de crayon. En fonction de l'orientation de mon geste, tantôt la lumière incise dans le noir comme un trait de gravure, tantôt elle éclaire pour révéler un fragment photographique d'un objet ou d'un corps. Le temps de pose correspond au temps d'un dessin (de 30 secondes à 45 minutes environ). Le tracé se fait en aveugle car la lumière n'a pas de support où se déposer. Le dessin n'a d'autre existence que photographique. Le dessinateur dans cette situation ne peut se fier qu'à sa mémoire kinesthésique, sans remords possible jusqu'à achèvement de son geste. L'enregistrement de l'image se fait par le mouvement et les rythmes du corps à la place du temps d'exposition habituel. Dès les premières expériences, se sont révélés de multiples champs d'explorations possibles autour de questions liées au temps (le dessin abordé comme l'inscription d'une durée), à l'espace d'inscription (dessiner dans une architecture, un champ ...), à la lumière, à l'empreinte des corps (leur disparition à l'image avec le temps de pose), aux dispositifs de l'image (ceux du dessin, ceux de la photographie et ce qu'ils permettent de rendre visible), aux conditions d'apparition d'une image et à ses contradictions, à ses relations à la réalité. Certaines images font l'objet de tirages. D'autres sont montrées sous forme d'installation de projections (parfois de diaporamas) afin de les restituer avec les mêmes matériaux de départ, par les moyens de l'obscurité et de la lumière, dans l'espace d'une architecture et dans la durée.

Comment avez-vous vécu ce partage de l'espace d'exposition entre vous quatre ? Maintenant que le projet et l'accrochage sont en place, votre regard sur cette formule (TB) , a-t-il évolué

Pour l'exposition Territoires Bruts, le propos a été d'associer tirages et projections, d'expérimenter la lisibilité d'images projetées entre zones d'obscurité et zones de lumière, cette dernière étant une contrainte liée à l'exposition de groupe. L'exposition d'un travail va dans tous les cas en donner une certaine lecture, en donner une certaine interprétation en relation au contexte et par la juxtaposition des travaux. Il s'agissait ici justement d'opérer un travail ensemble sur ces glissements et sur un territoire commun pour qu'une lecture singulière s'opère, issue d'un partage de nos regards, d'expérimentations au moment de l'accrochage et de travaux in situ. Ces moments de rencontre sont rendus possible par une invitation mais aussi parce qu'une relation de connivence existe déjà entre nous. Peut-être est-ce au spectateur d'en décrire les signes. Ce travail commun issu de la question des territoires artistiques et de leurs rencontres ouvre des possibles, laisse pressentir qu'il pourrait se développer sur des temps beaucoup plus long avec des objectifs élargis, laisse pressentir qu'il pourrait être aussi interdisciplinaire.

Quelles sont vos complicités artistiques , vos références privilégiées ?

Le mythe de la caverne de Platon, l'origine de la peinture par Plinie l'ancien*, « Ecrire » de Marmontel dans Quant au livre, la Bibliothèque de Borgès, le Suprématisme de Malévitch*, le Merzbau de Kurt Schwitters*, la chronophotographie d'Etienne Jules Marey, l'Ange de Bokanowski, la Jetée de Chris Marker, la structure du temps de Penone*, les Lignes d'erre de Deligny...

Pouvez vous nous proposer quelques mots clefs qui définissent bien votre travail ?:

Expérimentations, éteindre la lumière, souvenirs des commencements, l'enfance, le négatif (l'image inversée), la visibilité, le réel/la réalité, la représentation, la vision, le regard, l'image, l'empreinte, l'inscription, la figure, le dessin/la photographie, l'espace, le temps, les changements d'échelle, la topographie, la géométrie intuitive, les espaces de liberté, la carte, le corps, la disparition.



Mireille Cluzet

Installation/Vidéo-performance/texte -voix

Comment définiriez vous votre travail, votre démarche d'artiste ?

Je conçois mon travail comme un vaste champ d'expériences sensibles qui construit une syntaxe et se développe en rhizome.

.Dès l'origine, joue avec le principe du processus .J'articule mes approches autour d' un support de recherche, un ensemble donné , qu'on peut qualifier de règles du jeu , celles d'un champ d'expériences potentielles. Par exemple : une relectures de la peinture classique, ses supports, ses constituants comme ses sujets de représentations (ex :sur l'annonciation biblique 1986-95)

La mise en œuvre ces processus analytiques m'amènent à œuvrer de façon composite, à utiliser divers types de médiums et supports : photographie, texte, dessin, peinture, 'objet mis en espace que de l'installation , performance .

Je mène actuellement un travail sur le matériau Foin

Je suis née en 1950 à Paris, après des études aux Beaux Arts de Calais et Lille, des études universitaires en arts plastiques (agrégation) et une formation en danse contemporaine, je me suis consacrée de 1970 à 2008 à l'enseignement des arts plastiques, à sa didactique ainsi qu'à des missions de médiations culturelles et de formation dans l'éducation nationale.(Que je poursuis encore pour certaines)

Quelques expositions :

« Fiat mihi secundum » (deux séries sur l'annonciation biblique, peintures assemblages, installation/ objets-MJC Privas, st Martin d'Ardèche, Montélimar- centre d'Arcueil1995, 1996)

« Max et Léonora - Au-delà de la peinture » installation, dessins, objets-voix, (galerie Angle st Paul trois châteaux 1997 –médiathèque Bordeaux)

« Epuiser le motif »- (peintures-galerie théâtre -chapelle du Cheylard 2008-2010

« Robes d'elles » (robes de foin, texte, installation -résidence Galerie du Théâtre de Privas (2010)

Comment avez-vous reçu la formule « Territoires Bruts », qu'évoqua t'elle a- priori, pour vous ?

« Je vous réponds en relation au travail engagé actuellement et dont j'expose ici un fragment

« Fenum » l'esprit du foin

Penser le matériau comme territoire, c'est lui offrir un espace d'explorations sensibles, annexées ou pas à sa fonction.

C'est aussi le prendre en main

Sillonner au plus près de l' idée d'origine, de permanence, et d'intemporalité

L'odeur, le son, la texture....

S'emparer des vitalités de ce territoire premier qu'est un champ après la fenaison , c'est pour moi l'aborder dans son Topos : lieu commun à tous et si familier .

C'est aussi une U-Topie avec laquelle je joue et m'aventure hardiment .

J'y construis des repères

Quand la lame de la faux saigne, sans intermédiaire, l'herbe qui va nourrir, on est comme dans un état d'urgence.

Il faut....

La meule porte tout cela : le brut du territoire, l'urgence d'une culture, et cette fonction première : nourrir
Souvent du lait en sortira

Interroger le territoire de ce matériau se fait aussi pour moi dans le raffinement d'un défi :
Faire sien, apprivoiser, transformer, mutermais aussi faire entrer dans mon territoire des complicités transversales, la danse, la poésie...le son
Corps à corps, jeu de tensions, dans la recherche d'une certaine maîtrise formelle et poétique
Le défi des robes de foin portées, le corps de la danseuse qui épuise la meule, celui du faneur qui s'y fond, comme les « Fénumènes » : objets spécifiques, sont les éléments tangibles d'une interrogation des limites» une tentative de re-territorialisation en strates plutôt sauvage et en rhizome.

Comment avez-vous mis en œuvre votre projet dans la galerie ? Quelle fut votre appréhension de l'espace ? au service de quel vecteur ?

Les choses furent aisées car dès le départ j'avais retenu l'espace du box central comme support nécessaire, objet même de l'installation : je m'engageais dans un défi celui de remplir, de transformer l'espace intérieur en meule afin d'offrir au spectateur la sensation d'*entrer dans la meule*. l'une des parois devenant le support de la projection. J'étais donc obligatoirement isolée...dans un petit territoire interne
Afin d'établir malgré tout un lien avec mes trois complices, j'ai posé une sculpture sonore, (« fénumène1 ») objet spécifique d'appel ou de rappel pour l'écoute du texte de Julien Delmaire « l'épuisement du foin » litanie pour une voix de femme dit par la danseuse présente dans la vidéo projetée dans l'installation. Ce temps d'écoute est aussi un temps de regard offert et possible sur les œuvres exposées alentour

Comment avez-vous vécu ce partage de l'espace d'exposition entre vous quatre ?

Aisément également du fait de cette préfiguration très stable dès le départ.

Quelles sont vos complicités artistiques, vos références privilégiées ?

De façon fondamentale : les enjeux des courants « support surface »* et « arte povera »* et certaines voies de l'art conceptuel, le « Black Mountain Collège* » avec les questions liées à la performance, et à la scène,
Plus particulièrement, Robert Morris, Laurie Anderson, Giuseppe Penone, Alighiero Boetti, Yannis Kounellis, Marina Abramovic, Ann Hamilton, Anish Kapoor
Mais aussi le cinéma de Wim Wenders, une relecture du Tchouang tseu, Tchekov...
Mon lien fort à la danse (contemporaine ou pas) et à Pina Bausch, Alain Platel, Jan Fabre, au Buto ...
Au Théâtre : Peter Brook, Bob Wilson, Patrick Chereau, Roméo Castellucci, Edward Bond, Joel Pommerat, Wajdi Mouawad,

Pouvez-vous nous proposer quelques mots clefs qui définissent bien votre travail ?

Processus, règle du jeu, rhizome, source, structure, épreuve des limites, châssis, et support, tensions et transversalités, représentation, relecture

Réfléchissons ensemble...

Quelques repères

Territoire : étendue de la surface terrestre sur laquelle vit un groupe humain
Zone- région précisément déterminée

Brut : qui représente un état primitif, peu évolué, inorganique
Qui est à l'état naturel, n'a pas encore été façonné par l'homme
Qui résulte d'une première élaboration

Ontologie : l'être en tant que tel, indépendamment de ces déterminations

Topos : mot latin lieu

Topos, topique (ou lieu commun) (masculin) Un *topos* est un sujet littéraire qui revient souvent jusqu'à constituer un thème récurrent et attendu dans la littérature. Par exemple, dans un roman, le topos de la rencontre amoureuse.

On parle également de *topos* lorsque la thématique d'un texte est héritée d'une tradition ou des dominantes idéologiques et esthétiques d'une époque.

En **rhétorique**, Les lieux communs sont des affirmations très générales concernant ce qui est présumé valoir plus, en quelque domaine que ce soit, alors que les lieux spécifiques concernent ce qui est préférable dans des domaines particuliers.

C. Perelman, *L'Empire rhétorique*, chapitre III : « Les prémisses de l'argumentation », Vrin.

Le territoire est avant tout un système

Le territoire est plus qu'un espace approprié, il est agi

Quelques pistes (lycée)

- Visiter les territoires de la pensée intuitive
- La galerie comme étendue sur laquelle ne vit pas encore le groupe constitué que formera l'exposition
- Le territoire de l'œuvre comme état d'une première élaboration
- Penser aussi le corps comme territoire
- L'acte artistique comme construction d'un territoire fictif originel
- Ce remettre au cœur du processus artistique
- D'un lieu commun à un lieu spécifique (et vice versa)
- Le matériau constituant l'œuvre comme territoire premier
- Le système choisi pour la mise en forme de l'œuvre organise un territoire original
-

Quelques questionnements (lycée)

Reprenons à notre compte certaines dimensions analysées par deux philosophes, Gilles Deleuze et Félix Guattari*, dans leur œuvre commune « Mille plateaux »* ed. Minuit- Paris 1980

Peut-on penser l'espace de la galerie comme lieu d'échanges ou de circulation ?

Citons Manola Antonioli* :

« pour Deleuze* et Guattari*, les sociétés dites « primitives » ou « traditionnelles » ne sont pas privées d'histoire. Elles connaissent les échanges et la circulation, mais elles veillent à ce que les réseaux et les échanges soient toujours inscrits dans un territoire défini et à ce qu'ils ne deviennent pas un principe non maîtrisable de déterritorialisation. »

*Le territoire des philosophes » ed. L'Éclat/ recherches- 2009

« Sauvage » serait la posture de l'artiste ?

A mettre en parallèle avec ce qui s'exprime dans les mythes, discours fragmentaires et fragmentés qui articulent symboliquement les pratiques hétérogènes des sociétés « primitives » ou « traditionnelles » loin de la « machine despotique » et barbare « (dieu, le roi, l'état..) ?

Laissons ouvert le débat...

La galerie comme plateau, support plat, étendue plate pouvant être située à des altitudes différentes, qui cache toujours une multiplicité de potentialités et qui peut être connectée aux autres, avec d'autres pour former et étendre un rhizome*
(Ref. Mille plateaux)

L'œuvre dans la galerie, la galerie dans le théâtre, le théâtre dans la ville, etc....

La galerie comme espace strié* et non pas lisse, c'est-à-dire soumis à la mesure, régulière ou irrégulière des rencontres, des programmations. On répartit, on assigne des territoires et on détermine des intervalles. (ref. Mille plateaux)

L'œuvre comme « Ile » ?

Figure du territoire, isolée, fascinante, enveloppée d'eau témoignant de la lutte et des affrontements éternels entre les éléments, le ciel et la terre, et combat éternel entre la terre et l'eau...

L'île peut être le lieu de séparation d'une unité préexistante, le lieu du naufrage, ou l'occasion d'un recommencement, d'un nouveau départ.

Citons Gilles Deleuze à nouveau dans son dernier ouvrage « Causes et raisons des îles désertes » » «l'île c'est aussi ce vers quoi l'on dérive, et il y avait des îles originaires, mais l'île c'est l'origine, l'origine radicale et absolue »

L'exposition...

Quelques vue de l'exposition encore en chantier



Entre, regard sur les volumes, les matières, les formes, les objets, écoute et regard sur un corps en mouvement, écriture de lumière et d'espace, mais aussi découverte de techniques, de procédés...
Réflexion et imaginaire seront stimulés

- Voir une histoire se construire
- Choisir et admettre qu'on ne saurait tout voir
- Imaginer le point de vue de l'artiste
- Mesurer la difficulté de voir
- Tisser des liens entre les œuvres
- Sentir que le temps s'arrête
- Témoigner sur la rencontre
- Découvrir, rechercher des références artistiques complices....

....C'est ce qu'offre, entre autres choses irremplaçables, une relation directe avec l'œuvre !

Préparons votre visite...

A partir de mots clefs

Mais à quoi peuvent servir les mots-clefs ? :

- Ils permettent une entrée de lecture de l'œuvre
- Ils peuvent être le point de départ d'une incitation pour une pratique artistique et/ou de recherche.

Lors de votre visite, les mots clefs proposés ci-dessus peuvent devenir un axe, un *sujet de parcours* pour votre visite avec la classe. A vous de puiser... et de nous soumettre votre choix en amont de la visite si vous le souhaitez. Nous adapterons la médiation en fonction.

Cet axe fera partie de la visite générale et aidera à l'échange

Ce que vous privilégiez :

A l'issue de votre visite de retour en classe...

Remarques importantes retenues :

Mots clefs émergents :

Références retenues :

Opérations plastiques retenues :

Vos idées d'incitations pour activités à mener en classe :

Quelques idées d'incitations pour vous mettre en haleine, et sur la route...elles sont adaptables selon votre niveau de classe

En arts plastiques :

- Quand la ligne envahit l'espace
- Quand la matière envahit l'espace
- Ma chambre de rêve : tout inventer, tout construire ...

En Histoire des arts :

- Dossier sur la place des techniques de la sculpture
- La performance dans l'art au xx siècle
- La photographie et la lumière
- La sculpture abstraite
- + travail sur les références retenues par les artistes (voir fiches artistes et annexes)

Organisons votre visite avec la classe...

Attention !!!

Visites ur réservation, uniquement au théâtre et auprès de Carole Clauss (billetterie) 0475646200

Médiation générale : Mireille Cluzet.

contact : galerie.exposition@theatredeprivas.com - 06 74 67 64 44

Présence des artistes selon le planning de rendez vous annoncé en page 3

Quand visiter ?

Les visites sont proposées *du mercredi au vendredi, de 9h à 12h et de 14h à 18h.* Quelques petits aménagements horaires peuvent avoir lieu ponctuellement.

Appeler Mireille Cluzet au 0674676444

Comment s'organise la visite ?

La visite et l'animation sont gratuites

La durée de la visite est d'une heure trente environ. (1h30)

Le/la médiatrice/artiste animera la visite avec vous, et s'adaptera à vos besoins et attentes si vous avez préparé en amont le contenu de la visite.

Il convient à ce moment de renseigner la fiche * ci-dessous.

Les effectifs ?

Selon le type d'effectif et de niveau de la classe la visite s'effectuera en demi- classe.

Pendant le temps d'attente, il sera possible d'engager une petite activité plastique sous la surveillance d'un enseignant. Dans ce cas, cela induit obligatoirement la présence de deux accompagnants par classe

Dans la mesure du possible le coin- bar pourra être utilisé en respectant bien le lieu, sa propreté et son rangement.

Fiche de renseignements type

A compléter sur place avec Carole ou à renvoyer
par voie électronique à l'adresse- mail suivante : billetterie@theatredeprivas.com

***Cette fiche n'a pas valeur d'inscription !
Réservation auprès de Carole Clauss 0475646200***

Etablissement :

Commune :

n° tel :

Nom du professeur responsable :

tel perso :

Niveau de la classe:

Nombre d'élèves :

Nombre d'accompagnateurs :

Option de visite choisie (A cocher ou entourer)

- Visite prise totalement en charge par la médiatrice
- Visite préparée avec l'enseignant : Informations complémentaires apportées ci-dessous par l'enseignant, le responsable du groupe :

Choix d'approche pédagogique : thème, objectifs, intentions, besoins et... (noter sur feuille libre ou mail)

- Visite totalement prise en charge et assurée par l'enseignant (la présence de la médiatrice est néanmoins obligatoire)

Autres remarques :

Annexes et glossaire...

Gilles Deleuze et Felix Gattari-Mille plateaux

Mille Plateaux (Paris, Éditions de Minuit, 1980) est le second des deux volumes ayant pour sous-titre *Capitalisme et schizophrénie* issu de la collaboration entre le philosophe Gilles Deleuze et le philosophe et psychanalyste Félix Guattari. Cet ouvrage continue à explorer par des voies inédites — en s'attaquant notamment à une série d'erreurs afférentes selon les auteurs à l'arborescence, à l'État, au langage... — la question déjà avancée dans *L'Anti-Œdipe* (premier volume) d'une ontologie révolutionnaire des devenirs (« presque imperceptibles ») qui ne cessent de défaire l'histoire des identités (« primauté des lignes de fuite ») et de produire des « coups » imprévisibles au sociologue et au militant.

Sans doute le livre politique de Deleuze et Guattari le plus important, grâce à sa conception originale du pluralisme (l'individu n'y est pas conçu comme fondement de l'organisation sociale : les subjectivités sociales sont toujours au-dessus ou en dessous du niveau de l'individu, composant et décomposant des collectivités de toutes sortes).

Citations]

« On est devenu soi-même imperceptible et clandestin dans un voyage immobile. Plus rien ne peut se passer, ni s'être passé. Plus personne ne peut rien pour moi ni contre moi. Mes territoires sont hors de prise, et pas parce qu'ils sont imaginaires, au contraire : parce que je suis en train de les tracer. Finies les grandes ou les petites guerres. Finis les voyages, toujours à la traîne de quelque chose. Je n'ai plus aucun secret, à force d'avoir perdu le visage, forme et matière. Je ne suis plus qu'une ligne. Je suis devenu capable d'aimer, non pas d'un amour universel abstrait, mais celui que je vais choisir, et qui va me choisir, en aveugle, mon double, qui n'a pas plus de moi que moi. On s'est sauvé par amour et pour l'amour, en abandonnant l'amour et le moi. On n'est plus qu'une ligne abstraite, comme une flèche qui traverse le vide. Déterritorialisation absolue. On est devenu comme tout le monde, mais à la manière dont personne ne peut devenir comme tout le monde. On a peint le monde sur soi, et pas soi sur le monde. »

— *Mille Plateaux*, « Trois nouvelles ou "Qu'est-ce qui s'est passé ?" », p.244

Dans cet ouvrage qui fait suite à *L'Anti-Œdipe* paru en 1972, Deleuze-Guattari remettent en question non seulement les fondements du structuralisme analytique et marxiste, mais aussi toutes les théories, qu'elles soient de la communication ou de l'information, qui visent à une systématisation.

Au système, ils substituent une sorte de patchwork qui distingue l'espace lisse de l'espace strié selon des multiplicités de devenirs, d'intensité qui interviennent à travers tous les régimes de signe.

De la même façon qu'ils avaient reconstruit une politique de Kafka dans laquelle son œuvre se donnait à lire comme une machine d'écriture aux ramifications multiples qui faisait apparaître une langue arrachée au sens, à la représentation et au pouvoir, de la même façon, dans *Mille plateaux*, Deleuze-Guattari retraversent tous les régimes de signe : la linguistique et l'écriture bien sûr mais aussi la musique, la philosophie, la psychiatrie, l'économie et l'histoire : celle des peuples et celle de l'appareil d'État.

Chacun de ces ensembles constitue un plateau c'est-à-dire « une région continue d'intensités » et tous ces plateaux qui s'enchevêtrent, dessinent des combinaisons, perpétuelles entre des forces majeures et mineures qui forment la trame de *Mille plateaux*.

En effet, il ne s'agit pas de distinguer entre majeur et mineur, mais de concevoir leur devenir, étant entendu qu'il n'y a de devenir que minoritaire. Et c'est un des grands intérêts de cet ouvrage que de ne jamais se poser en institution. Deleuze-Guattari ne s'intéressent qu'aux transformations du champ social à travers ses lignes de fuite qui concernent les éléments de l'art, de la science et de la politique.

La performance

La performance est par essence un art éphémère qui laisse peu d'objets derrière lui. Certains historiens de l'art situent l'origine de la performance dans la pratique des rituels ou rites de passage observés depuis l'origine de l'Homme. D'un point

de vue anthropologique, la performance s'est manifestée et définie de différentes manières à travers les cultures et les âges. Selon Richard Martel, l'art performance constitue peut-être la forme artistique la plus ancienne de l'humanité. Une chose semble néanmoins claire : le corps, le temps et l'espace constituent généralement les matériaux de base d'une « performance ».

Rappelant que le mot dérive du latin *pro forma* ou *per forma* pour indiquer un événement qui s'accomplit à travers une forme, Giovanni Lista souligne que le terme a été utilisé pour la première fois dans sa version moderne par les futuristes italiens, en 1914, lors d'une « soirée-événement » organisée à Naples¹.

Les origines de la performance artistique comme on l'entend actuellement remontent aux activités du groupe Gutai (Japon, 1954). Sur des peintures de très grand format, entailler, déchirer, mettre en pièces, brûler, projeter, lancer... sont ses mots d'ordre; qui incluent presque systématiquement le corps de l'artiste dans l'œuvre. Celle-ci étant généralement détruite dans l'action, il ne reste donc que très peu de traces des originaux. Par contre, on retrouve beaucoup de traces vidéo et photographiques.

Adorno

Theodor W. Adorno (1903-1969) est un philosophe, sociologue, compositeur et musicologue allemand.

En tant que philosophe, il est avec Herbert Marcuse et Max Horkheimer l'un des principaux représentants de l'École de Francfort, au sein de laquelle a été élaborée la Théorie critique. En tant que musicien et musicologue, il est représentant de la seconde école de Vienne et théoricien de la Nouvelle Musique.

Et c'est en tant que philosophe (esthétique), sociologue, musicologue et musicien qu'il introduit avec Max Horkheimer la notion interdisciplinaire d'industrie culturelle, première traduction en français du titre de l'essai fondateur *Kulturindustrie* en *La Dialectique de la raison*

Adorno analyse la situation « aporétique » de l'art contemporain. Toute œuvre cherche à innover mais inévitablement, la société la récupère. Malgré le message de souffrance et le discours sur l'absurde qu'il véhicule, l'art contemporain est récupéré : ainsi le théâtre de Beckett. L'art devient décoratif. Le dodécaphonisme de Schönberg par son refus des normes établies critique le caractère aliéné de la musique conçue comme une marchandise. Mais dans le même temps, l'œuvre est toujours objet d'une évaluation sociale.

Pourtant ce que l'art évoque va au-delà de la lutte des classes. Il fait signe vers un rapport à la nature. « Inexorablement intriqués, la peine et la joie, le désespoir et la fête, Eros et Thanatos ne peuvent se laisser dissoudre dans les problèmes de lutte des classes. ».

Plinie l'ancien

Il naquit en 23 après J.-C. à *Novum Comum* (l'actuelle Côme) dans le nord de l'Italie et décéda en 79, à Stabies (Stabia en latin), près de Pompéi, lors de l'éruption du Vésuve. Il adopta son neveu qui prit le nom de *Caius Plinius Caecilius Secundus*, Plinie le Jeune, en 79 après J.-C.

L'Histoire naturelle (*Naturalis historia*), qui compte trente-sept volumes, est le seul ouvrage de Plinie l'Ancien qui soit parvenu jusqu'à nous. Ce document a longtemps été la référence en sciences et en techniques. Plinie a compilé le savoir de son époque sur des sujets aussi variés que les sciences naturelles, l'astronomie, l'anthropologie, la psychologie ou la métallurgie.

Sous Néron, il vécut principalement à Rome. Il mentionna la carte d'Arménie et les abords de la mer Caspienne qui fut cédée à Rome par le personnel de Corbulo en 59 (VI, 40). Il assista aussi à la construction de la *Domus Aurea* de Néron après le grand incendie de 64 (XXXVI, 111).

Entre-temps, il compléta les vingt livres de son « Histoire des guerres germaniques », seul ouvrage de référence cité dans les six premiers livres des *Annales* de Tacite (I, 69). Cet ouvrage fut probablement l'une des principales sources de renseignements sur la Germanie jusqu'aux écrits de Tacite. Au début du V^e siècle, Symmaque eut un petit espoir de retrouver une copie (*Epp.*, XIV, 8).

Il consacra beaucoup de son temps à des sujets relativement plus sûrs, comme la grammaire et la rhétorique. *Studiosus*, un travail détaillé sur la rhétorique est suivi des huit livres de *Dubii sermonis* (67).

Etienne-Jules Marey

Étienne-Jules Marey, né à Beaune le 5 mars 1830 et mort à Paris le 15 mai 1904, est un physiologiste français. Considéré à son époque comme un touche-à-tout atypique, il est un pionnier de la photographie et un précurseur du cinéma.

La chronophotographie (vers 1882)



 Pélican volant, photographié par Marey vers 1882. Il trouva un moyen de saisir plusieurs mouvements en une seule photographie.



 Fusil photographique

Marey met au point, en 1882, le fusil photographique qui lui permet de photographier « sur nature » un être en mouvement sur douze poses. Cette « caméra » a l'avantage d'être légère et mobile. Il ne l'utilise que quelques mois, mais l'invention est restée célèbre.

En 1882, Marey crée également la Station physiologique du Parc des Princes à Boulogne-Billancourt, subventionnée par l'État français : le ministère de la Guerre s'était intéressé aux travaux de Marey sur la « méthode de marche » de l'armée allemande, vainqueur en 1870.

La même année, il invente la chronophotographie sur plaque fixe (au gélatinobromure) : à l'aide d'un seul objectif — contrairement à la méthode de Muybridge qui utilise plusieurs objectifs — et avec des sujets clairs sur fond noir, une plaque photographique est exposée plusieurs fois par un obturateur rotatif.

En 1889, Marey abandonne la plaque de verre, et passe au film celluloïd, qui vient d'être introduit en France. Il invente alors un mécanisme astucieux capable de faire avancer le film en synchro avec l'ouverture de la fente de l'obturateur. Il s'agit donc bien des premières images de « cinéma », mais le film n'étant pas perforé, de gros problèmes d'équidistance des clichés se posent.



Kurt Schwitters et le Merzbau

Kurt Schwitters, né le 20 juin 1887 à Hanovre en Allemagne, et mort le 8 janvier 1948 à Ambleside en Angleterre, est un peintre et poète allemand. Il a incarné l'esprit individualiste et anarchiste du mouvement Dada, dont il fut l'un des principaux animateurs de Hanovre. En parallèle à Dada, il a créé un mouvement qu'il a appelé « *Merz* ». Il a exercé une influence importante sur les néo-dada américains, Robert Rauschenberg en particulier, qui lui a emprunté l'idée de ses « *combine-paintings* » et ses collages.

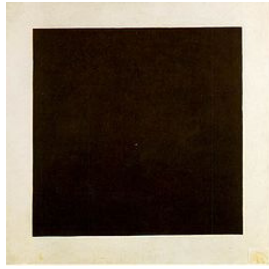
Le **Merzbau** est une œuvre d'art dont l'auteur est Kurt Schwitters, consistant en une construction habitable de dimension variable constituée d'objets trouvés.

Historique de l'œuvre

Le nom original qu'il avait donné à cette construction était *Cathédrale de la misère érotique* dont le contenu était aussi choquant pour l'époque que tout ce que pourraient produire les artistes radicaux d'aujourd'hui. Le terme *Merz* provient d'un fragment de papier où se trouvait inscrit le mot allemand *Kommerz*, de *Kommerz Bank* ; *Bau* signifie construction en allemand.

Schwitters travailla de 1923 à 1936 sur la forme Merzbau qui atteint la taille de huit pièces dans sa maison de Hanovre. L'arrivée des nazis au pouvoir en Allemagne en 1933 contraignit Schwitters à l'exil en Norvège. Il y entama la construction d'un nouveau Merzbau dans les environs d'Oslo, mais le laissa inachevé suite à l'invasion du pays ; les restes de ce site brûlèrent en 1951. Il fuit à nouveau, cette fois vers la Grande-Bretagne où il fut interné jusqu'en 1941 en tant qu'Allemand. En 1945, malgré une santé fragile, il reprit la construction d'une nouvelle œuvre connue sous le nom de *Merzbarn*, soutenu par le Museum of Modern Art de New York. A son décès, il n'avait terminé qu'un seul mur. On peut le voir aujourd'hui à l'université de Newcastle upon Tyne.

Aucun autre Merzbau n'aurait survécu, mis à part quelques éléments de celui établi en Norvège et qui a été filmé en 1999 par Guy-Marc Hinant. Le Sprengel Museum de Hanovre a reconstitué l'un de ces ouvrages qui comporte au moins quatre des pièces qui se trouvaient dans la maison de l'auteur.



Kasimir Malévitch

carré noir sur fond blanc 1913-15

Kazimir Severinovitch Malevitch (en russe : Казимир Северинович Малевич ; ISO 9 : Kazimir Severinovič Malevič), né à Kiev (Ukraine, Empire russe) le 23 février 1879 de parents d'origine polonaise et décédé le 15 mai 1935 à Léninegrad, est un des premiers artistes abstraits du XX^e siècle. Peintre, dessinateur, sculpteur et théoricien, Malevitch fut le créateur d'un courant artistique dénommé par lui : « suprématisme ».

De 1907 à 1935, il participa à 35 expositions d'avant-garde en Russie et à l'étranger. Malevitch fut un membre actif de l'avant-garde artistique russe et cotoya Kandinsky, Chagall, Matiouchine, El Lissitzky, Rodtchenko.

Parallèlement à son œuvre plastique, Malevitch produisit des textes théoriques sur l'art. Une vingtaine d'écrits parurent entre 1915 et 1930, mais de nombreux manuscrits restent non publiés. Tous ne sont pas directement liés aux seules pratiques artistiques : ainsi par exemple, *La Paresse comme vérité effective de l'homme*, écrit en 1921 et publié aux éditions Allia en 1995 en langue française, texte révolutionnaire dans la mesure où le communisme lui-même y apparaît dépassable.

Son âme russe transparaît dans les paysages et les scènes de la vie quotidienne avec une dominante du rouge et du vert, couleurs des icônes. Les gouaches des années 1910-1911 sont influencées par le fauvisme mais aussi par le primitivisme et le protocubisme. Dans les années 1912-1913, il produit des toiles cubistes et futuristes.

Le suprématisme

En 1915, Malevitch peignit les trois éléments fondateurs du suprématisme : le *Carré noir*, la *Croix noire* et le *Cercle noir*. Maniant des formes simples à caractère géométrique et unicolores disposées sur la toile ou érigées dans le réel (architectones), le suprématisme montre le caractère infini de l'espace, et la relation d'attraction et de rejet des formes.

Pour Malevitch, l'art est un processus amenant la sensation (c'est-à-dire le rapport de l'artiste au monde) à se concrétiser en œuvre grâce à un module formateur étranger au support, « l'élément additionnel », qui structure la masse picturale ou les matériaux.

Suivant son appellation, le suprématisme se pose comme modèle supérieur de la finalité artistique d'art pur, dominant et formant dans son sillage l'art appliqué.

C'est sur la conception du rapport de l'art pur à l'art appliqué que Malevitch entre en conflit avec les constructivistes.



David Hockney

, né en 1937 à Bradford au Royaume-Uni, est un peintre et photographe anglais habitant dans la ville californienne de Los Angeles, aux États-Unis. Il est une figure du mouvement Pop Art des années 1960.

Il utilise la photographie, des objets. À partir de centaines de prises de vue décalées les unes par rapport aux autres, il peint *A closer number de photocollages* (A Chair, Jardin du Luxembourg). Dès 1960, David Hockney mêle figuration et Pop Art dans ses toiles consommation courante, des personnages, ajoute des inscriptions dans ses tableaux. En 1963, année où il expose à la Biennale de Paris, ses œuvres deviennent plus autonomes et autobiographiques. Il peint des autoportraits, les portraits de ses parents, d'amis, des séries de scènes d'intérieur, de garçons sous la douche, de piscines, d'animaux en bois, de voyages.

Il pose sur la toile une très mince couche de peinture apposée en à-plats qui donne une impression proche de la photographie. Il vit et travaille à Los Angeles, en Californie, depuis 1978

Giuseppe Penone

Giuseppe Penone, né le 3 avril 1947 à Garessio, province de Cuneo, Piémont, en Italie. Penone vit et travaille aujourd'hui en Italie.

Giuseppe Penone est l'un des derniers artistes de l'arte povera. Il enseigne à l'école supérieure des beaux arts de Paris.

Œuvre



Elevazione (2001), Rotterdam

Comme tout artiste de l'Arte Povera, Giuseppe Penone fait preuve d'une sensibilité peu commune en ce qui concerne le corps, et plus particulièrement le corps en relation avec la nature, la terre. Son œuvre se caractérise par une interrogation sur l'homme et la nature, sur le temps, l'être, le devenir, l'infini, le mouvement, et par la beauté affirmée de ses formes et de ses matériaux. Convaincu que le paysage est chargé de signes inscrits dans la mémoire des matières végétales, organiques et minérales, il tend dans ses œuvres à révéler une présence humaine, à l'intérieur de ces sculptures qui rappellent une virginité, une pureté de la nature. Il veut y intégrer cette sensibilité, cette culture humaine comme s'il ne faisait que la découvrir, la révéler, et il tente de la provoquer, de l'extraire, en créant des empreintes liant étroitement humanité et pureté de la nature. (par les moulages, sculptures...). Ainsi, le geste de l'artiste met en évidence dans les espaces sans culture

(humaine), des signes profonds de la présence, voire du destin de l'homme. Son œuvre montre aussi la métamorphose que le temps produit sur la matière.

Il met l'accent autant sur le processus créateur que sur l'œuvre, et s'identifie au fleuve, au souffle, à ce qui est par essence mouvement et vie. Révélant le mouvement incessant au cœur du cycle naturel qui, avec le temps, altère les êtres et les choses, Penone semble faire sien le célèbre adage héraclitien*: *panta rei*, tout s'écoule, rien ne reste tel.



Bernd et Hilla Becher

sont un couple de photographes allemands. Le travail de Bernd et Hilla Becher a consisté à photographier des ensembles industriels (usines, mines, châteaux d'eau...) en général à l'abandon (la plupart du temps en Europe, mais aussi aux États-Unis), et ils ont tenu à lui conférer une dimension documentaire. Ils effectuent une vraie démarche scientifique dans le sens où leurs clichés sont classés, archivés selon leurs emplacements géographiques (Allemagne, Belgique, États-Unis...) ou leurs fonctionnalités (châteaux d'eau, hauts-fourneaux...), etc.

Pour donner à leurs photos ce caractère de documentaire « objectif », elles sont toutes prises sous la même lumière neutre (ciel couvert) et chaque photo d'une même série est composée de manière identique (angle de vue et cadrage). Mais un caractère esthétique prédomine, on ne voit d'ailleurs plus que ça : les constructions apparaissent comme de simples formes géométriques ou tortueuses qui se répètent au long des séries. On peut ajouter à cela l'utilisation du noir et blanc, d'un téléobjectif pour éviter les déformations et d'une chambre Linhof 8x10, ainsi qu'une présentation des œuvres spécifiques (photo sous marie-louise blanche et cadre en plastique blanc), conservées au cours des années.

Texte

Les figures erratiques de Lionel Chalaye

"Par l'espace, l'univers me comprend et me cerne comme un point; par la pensée, je le comprend " disait Pascal. Par la sculpture, je tente de visualiser cette irréductible compréhension mutuelle, pourrait dire Lionel Chalaye. Car son oeuvre naît du désir de saisir et traduire la dimension poétique du monde contemporain, expression de la permanence d'une relation symbiotique nodale entre l'homme et l'univers.

Si de tout temps, l'espace de la pensée s'est enrichi de la pensée de l'espace, la mémorisation des connaissances et de l'expérience d'un espace/temps en expansion, rend plus crédible aujourd'hui, l'idée d'une similarité fonctionnelle et d'une interprétation de ces mondes intérieur et extérieur, soumis aux mêmes forces cycliques. Le travail de L.Chalaye évoque surtout l'utilité d'une dynamique du regard comme source d'énergie, de liberté; et éprouve une certaine physicalité de la représentation en relation avec le regardeur (de l'expérience de son contact avec l'oeuvre, de ses déplacements en regard des tensions de celle-ci, il augure le déploiement d'un parcours en réflexion avec la proposition plastique).

L'oeuvre de L.C. est tout entier tendu vers la production de figures de cet élan vital et virtuel, réel et imaginaire. Figures erratiques dont le mouvement n'est pas mobilité mais tension d'une vigilance en alerte. Figures ouvertes, qui se fondent dans l'espace qui les traverse, les pénètre, les constitue. Pas de masse, peu de surface, mais l'entrelacs d'une ligne sinueuse qui se déploie et s'étend, se replie, se concentre, comme égarée dans sa singulière multitude. Pas de volume non plus, mais une globalité faite de cette peau vibrante, invisible substitut du volume, que le regard façonne en affrontant le vide. Les écarts, les intervalles, la tension variable des courbes donnent à la sculpture son rythme, sa respiration. Parfois l'inclusion d'un élément disjoint, qui aimante le regard et le relance, lui confère son mystère et sa puissance évocatrice. Chaque pièce est un monde en soi, un monde de trouées et de circulations où les énergies coïncidentes exaltent le couple signe/espace.

L'oeuvre est conçue comme une totalité expressive, elle occupe notre espace mais s'individualise par ses qualités insolites, par sa capacité, en tant qu'objet réel, à se définir elle-même comme espace autre.

Lydia.Tabary

Rappel des rendez vous

!!!: Les artistes seront présents certains jours dans la galerie
Profitez de ces présences pour programmer votre visite !

- Marie Pierre Bufflier : jeudi 26 mai
- Lionel Chalaye : vendredi et samedi 22 et 23 avril
- Mireille Cluzet : mercredi, jeudi 19 et 19 mai, mercredis 25 mai et 01 juin
- Sylvie Garraud : samedi 14 mai, vendredi 20 mai, vendredi 3 juin

Et...

Le jeudi 26 mai à 18h30 performance de Marie Pierre Bufflier, suivi d'un entretien croisé autour de la formule
« Territoires Bruts »

Contact / renseignements :
galerie.exposition@theatredeprivas.com

