

Musée de Valence hors les murs / Institut d'art contemporain, Villeurbanne

scénographies
de
Dan Graham
à Hubert Robert

14 mars
28 juin
2009

/art3
/Maison des Têtes
/lycée le Valentin
/Bourse du Travail
/Comédie de Valence
/Salle des Clercs
/Palais Delphinal
/lux Scène nationale

exposition N1
Valence
Bourg lès Valence
St-Donat-sur-l'Herbasse

musée de Valence
hors les murs
et Institut d'art
contemporain
Villeurbanne

entrée libre
renseignements:
horaires/programmation
www.musee-valence.org
info@musee-valence.org
04 75 79 20 80

Rhône-Alpes Ville de Valence Villeurbanne le musée de valence IAC lux art a

DOSSIER PEDAGOGIQUE – ENSEIGNEMENT SECONDAIRE

Contact :
musée de Valence
04 75 79 20 80
info@musee-valence.org
www.musee-valence.org

CONTENU DU DOSSIER PEDAGOGIQUE

Ce dossier pédagogique est à destination des professeurs de l'enseignement secondaire.

| | |
|---|------|
| 1/ Concept de l'exposition | p.3 |
| 2/ Approche lexicale | p.4 |
| 3/ Champs thématiques | p.5 |
| 4/ 8 sites – 24 artistes - notions et mots clés | p.10 |
| 5/ Mode d'emploi | p.33 |
| 6/ Programmation | p.34 |
| 7/ Bibliographie | p.35 |
| 8/ Visuels | p.36 |

“Le contemporain est surgissement et héritage. Surgissement, car il suppose l'apparition, la naissance. Héritage, car une telle propension du neuf à apparaître ne saurait venir au jour sans dépendre d'un passé.”

Paul ARDENNE, *ART, l'âge contemporain, une histoire des arts plastiques à la fin 20^{ème} siècle.*

1/ Concept de l'exposition

Dans le cadre de sa rénovation-extension, le musée des beaux-arts et d'archéologie de Valence rouvrira en 2012.

Pour son exposition inaugurale hors les murs, le musée de Valence s'associe avec l'Institut d'art contemporain, Villeurbanne. Cette collaboration des deux institutions réactive une relation existante tout en réécrivant les fondements : affirmer un projet artistique et s'inscrire ainsi sur la scène régionale et nationale.

Pendant les années de rénovation et jusqu'à sa réouverture, le musée présentera un cycle d'expositions hors les murs – *COMBINAISONS* – avec différents partenaires, autour de ses collections historiques et contemporaines, à travers la spécificité du rapport à l'espace et au paysage.

Scénographies - de Dan Graham à Hubert Robert est la première édition d'un partenariat avec l'Institut d'art contemporain, en association avec lux-Scène nationale, art3, Valence Ville d'art et d'histoire, la Comédie de Valence, le lycée le Valentin et la mairie de Saint-Donat-sur-l'Herbasse.

Cette exposition propose un regard contemporain sur les collections au fil d'un parcours dans huit lieux culturels et patrimoniaux : **lux Scène nationale, Maison des Têtes, Bourse du Travail, art3, Comédie de Valence, Salle des Clercs, Galerie Pôle Sud au lycée le Valentin (Bourg-lès-Valence) et Palais Delphinal (Saint-Donat-sur-l'Herbasse).**

Autour d'Hubert Robert, artiste majeur du XVIII^{ème} siècle dont le musée de Valence possède une exceptionnelle collection, l'exposition réunit une sélection d'œuvres qui interroge la notion de scénographie, depuis sa définition académique – représentation en perspective de l'espace, des sites, des édifices, des paysages et des décors – jusqu'à sa mise en espace contemporaine. Il s'agit ici d'en explorer les formes et les artifices – composition, reconstitution, déploiement, superpositions, cadrages, géométrie dans l'espace, topologie... – et le rapport que les œuvres exercent à l'environnement du visiteur.

En réunissant des pièces emblématiques des collections du musée et de l'Institut – archéologie, beaux-arts, art contemporain – l'exposition permet de restituer la force des œuvres, historiques ou contemporaines, en dehors du contexte muséographique habituel et de tout parcours chronologique. Codes et enjeux de l'art contemporain constituent une grille de lecture des œuvres historiques.

Comment, en outre, la scénographie de l'exposition et la relation transhistorique des œuvres les rendent-elles présentes ici et maintenant et interrogent ainsi la définition du contemporain.

2/ Approche lexicale

Scénographie : domaine des Beaux-arts :

- Représentation en perspective (des sites, des édifices, des décors de la scène) (ADELINE, Lexique des termes d'art, 1884).
- L'élevation est dite perspective quand elle représente le bâtiment à la fois de face et de côté (...) conformément (...) à l'action visuelle. C'est ce que les Grecs appelaient scénographie. (Ch. Blanc, Grammaire arts-dessin 1876, p.74)
- Le scénographe : artiste spécialisé dans la représentation en perspective. (Dictionnaire 19ème siècle)

Scénographie : domaine du théâtre

- Créer l'espace nécessaire à la représentation dramatique, évoquer les lieux de son action ou en prolonger le sens par la voie de l'illusion, de l'illustration, du symbolisme, du naturalisme ou de l'abstraction, déterminer une spatialité nécessaire au jeu du comédien et à son rapport avec les spectateurs, sont autant d'entreprises qui relèvent de la fonction majeure de la scénographie. La scénographie a conditionné le spectacle de telle manière qu'analyser la dramaturgie d'une époque renvoie forcément à l'étude d'une scénographie. Par exemple, la naissance de l'illusion scénique trouve sa source dans l'antiquité et le théâtre grec. Elle prend la forme de panneaux peints appliqués sur la façade de la maison des acteurs, ou skênê, élevée lors des fêtes en l'honneur de Dionysos, et devant laquelle se déroulait le drame.

3/ Champs thématiques

UNE INTRODUCTION A L'ART CONTEMPORAIN

Si la pensée moderne s'est voulue table rase (rien ne restera du passé), l'art contemporain dont l'émergence se situe dans les années 1960-70, se considère moins comme un temps spécifique que comme un temps fait de tous les temps réunis : "une masse de temps, temps proches ou lointains ajoutés les uns aux autres, rapportés, combinés, sédimentés à l'aujourd'hui". De plus, la conscience contemporaine, liée à sa connaissance de l'histoire, ne peut échapper aux références. En somme, le temps contemporain apparaît comme une combinatoire dans laquelle rien de ce qui est apparu dans le passé n'est oublié, tandis que s'affirme une relation privilégiée au présent.

INSTALLATIONS HYBRIDES (matériaux de récupération)

Au début des années 1980, se développe, chez certains artistes, une prise de conscience d'un nouvel état du monde : au réel se substituerait l'hyper réel et le spectacle du réel se déploierait désormais en force.

De nombreux artistes explorent, de manière ludique et poétique, les différentes possibilités offertes par leurs multiples expériences, découlant des influences de Marcel Duchamp et plus généralement du ready-made. Les œuvres hybrides renvoient à une poétique de la récupération mais conduisent aussi à une réflexion post moderne sur les rapports forme/ fonction du réel.

MINIMALISME / ART MINIMAL

Dépouillé de tout élément purement décoratif et subjectif, ce mouvement correspond à un ensemble de pratiques artistiques du milieu des années 1960 aux Etats Unis, en réaction à l'expressionnisme abstrait. Les artistes de l'art minimal choisissent de construire un art fondé sur des structures élémentaires : tous recherchent l'adéquation totale entre forme et contenu.

Utilisant des matériaux usinés, le plus souvent d'origine industrielle, aux formes géométriques, les artistes tels que Barnett Newman, Frank Stella ou Ad Reinhardt donnent à leurs œuvres une facture impersonnelle.

ART CONCEPTUEL

Les débuts de l'art conceptuel se situent dans l'avant-garde des années 1960/70, aux Etats Unis d'abord avant de s'étendre internationalement.

Héritiers de Duchamp, les artistes conceptuels remettent en question l'originalité de l'œuvre et leur statut d'auteur /créateur, allant même vers un rejet des institutions et du marché de l'art.

Dans l'art conceptuel, pour reprendre la formule de Sol Lewitt, « c'est l'idée ou le concept qui compte le plus », les réalisations au sens matériel, visuel et tangible du terme deviennent secondaires et superflues.

L'absence d'objet concret engendre un nouveau mode d'exposition, à l'instar de Joseph Kosuth qui intègre le sens linguistique conduisant à une dématérialisation de l'œuvre d'art.

LA VIDEO XXE - XXIE

L'image mouvement s'expose et, se faisant, expose la diversité de ses procédures qui s'inscrivent dans les sillages de l'art contemporain. La relation des arts plastiques et du cinéma, puis de la vidéo des années 1960, traverse le siècle et nourrit le travail des artistes comme Pierre Huyghe, Christian Boltanski ou encore Michael Snow.

La vidéo qui s'est affirmée comme forme propre, à l'instant où la télévision submergeait notre quotidien, pousse encore plus loin la libre disposition et l'appropriation des images sur un mode immédiat et intime, et reprend tous les questionnements contemporains : une nouvelle forme artistique intégrant le cinéma comme modèle de la création plastique. Artiste majeur, Bill Viola introduit dans la vidéo des préoccupations esthétiques en contrepoint des propositions plus subversives des vidéastes comme Bruce Nauman, Gary Hill ...

Certains artistes pratiquent aussi bien la diffusion de leurs œuvres dans les salles de cinéma (Matthew Barney, Doug Aitken), que dans les lieux d'exposition.

LA PHOTOGRAPHIE CONTEMPORAINE

Il faudrait parler de « photographies » afin d'englober la totalité des expériences photographiques : comme les photographies de performances des années 1960/1970, à l'instar de Cindy Sherman ou Jeff Wall, qui sont en partie à l'origine d'une tendance novatrice, où le but n'est plus la représentation du réel de façon mimétique mais une stratégie visant à modifier notre manière de penser le monde. La photographie contemporaine se pense aussi par rapport au photojournalisme de Robert Capa et à la photographie documentaire de Walker Evans, par exemple. Les artistes contemporains en ont questionné et perturbé les codes depuis les années 1960 (Rodney Graham ou Robert Rauschenberg) jusqu'à aujourd'hui (Valérie Jouve, Thomas Ruff, et Andreas Gursky). Le médium photographique devient alors support d'une nouvelle manière de voir et de cadrer le réel.

ART et PERCEPTION

Après les tentatives du début du 20^{ème} siècle, des artistes dans les années 1950 tentent à nouveau de faire entrer le mouvement dans l'œuvre d'art, soit par le mouvement réel avec l'art cinétique, soit par le mouvement simulé, par la couleur et les effets d'optique avec les pratiques de l'op'art (optical art). En changeant de point de vue, le « regardeur » éprouve de nouvelles sensations optiques.

Ces changements de perception sont au cœur de certains processus de création contemporaine. Ils jouent sur les contrastes du noir et du blanc, afin de donner une illusion de profondeur à une surface plane, autrement qu'en utilisant le point de fuite unique, duquel partent les lignes de perspective.

Contrairement à cet emploi, en vigueur depuis la Renaissance, les artistes obligent le spectateur à se déplacer, pour qu'il accède aux nombreuses possibilités de leurs installations.

ARCHITECTURE MODERNISTE

L'architecture moderne naît d'une union de l'art et de l'industrie, qui va se mettre au service des besoins sociaux du XXe siècle : architectes et ingénieurs travaillent désormais ensemble. Dans l'entre-deux-guerres, l'architecture moderniste se lie aux bouleversements historiques ainsi qu'au contexte économique et social de l'époque. On observe alors une dimension sociale de l'architecture héritée du Bauhaus.

Des arts déco naît une volonté de renouvellement dans l'architecture. Bien que les architectes modernes recherchent une architecture et un urbanisme « objectif », la standardisation et la construction massive d'habitations populaires répond avant tout à une demande sociale.

Un canon « moderne » s'impose, privilégiant la composition en termes d'espace et de module plutôt que de masse. Les années 30 voient se côtoyer les styles et les formes les plus contradictoires :

Le Corbusier, artiste et architecte majeur, propose un principe de plan libre permettant une grande fluidité spatiale et la conception de « promenades architecturales », tandis que le constructivisme étend son influence sur l'Europe et que le style international ouvre la voie aux gratte-ciels.

MAQUETTE

La maquette d'architecture est un objet au statut multiple. Outil de conception, elle intervient au cours du processus créatif pour permettre à l'architecte d'élaborer son projet, d'en vérifier la volumétrie, les effets d'espace et de perspective. Elle lui permet en outre d'en travailler certains détails.

Utilisée par l'ingénieur, elle permet de tester à échelle réduite la stabilité de nouvelles structures, le jeu des efforts ou la résistance au vent. Représentation d'un édifice à venir, elle joue de sa capacité mimétique pour convaincre et séduire le client.

Objet d'exposition, elle peut choisir d'opter pour la représentation la plus fidèle ou s'en éloigner pour ne figurer que le concept à l'origine d'un projet.

Support d'enseignement enfin, elle analyse, par l'écorché et la partie, un aspect de l'édifice, qu'il soit structurel, ornemental ou distributif...

ART et NATURE au 18^{ème} siècle

Le 18^{ème} siècle dit "des Lumières", s'appuie sur une philosophie de l'analyse rationnelle découvrant la liberté d'esprit et la recherche du bonheur. Du point de vue pictural, "la petite manière" et les sujets de genre s'affirment (portrait, nature morte, paysage) sous la demande d'une clientèle privée permettant aux peintres d'exalter le particulier, le plaisir. Une vision du "sentiment de nature" se développe avec l'art des jardins, où la nature dans un savant naturel de bosquets et de charmilles, se peuple de temples antiques, grottes, passerelles. Mais c'est aussi une fascination pour les ruines qui se décline dans la littérature, la peinture et l'architecture. En effet, à cette époque sont redécouverts les grands sites archéologiques d'Herculanum (1738), de Paestum (1745), de Pompéi (1748) et une attention particulière est portée aux monuments antiques de Rome. Ces ruines deviennent alors support d'une réflexion philosophique, morale, sociale ou politique.

"Les idées que les ruines éveillent en moi sont grandes, tout périt, tout passe. Il n'y a que le monde qui reste. Il n'y a que le temps qui dure. Qu'il est vieux ce monde ! Je marche entre deux éternités."
DIDEROT Salon de 1767

Hubert ROBERT et l'Ecole Française (1733 - 1808)

Après une solide culture classique, Hubert ROBERT part pour Rome en 1754 et forge toutes les facettes de son art auprès des grands maîtres italiens du paysage de ruines (comme PANNINI, professeur de perspective à l'Académie, peintre des ruines, architectures et festivités romaines - comme PIRANESE, architecte, archéologue, graveur des ruines de Rome). Participant du nouveau sentiment de la nature qui se fait jour dans la littérature, la peinture de paysage s'éloigne d'une vision héroïsée de la nature pour une approche plus affective et naturelle.

S'il recompose toujours son paysage en atelier, des fragments sont "croqués" en extérieur sur le motif. Peu soucieux d'exactitude documentaire, végétations, ruines et paysages sont interprétés, découpés, assemblés pour réinventer des "capriccio", paysage de fantaisie mêlant réalité et fiction, passé, présent et futur imaginé.

Vision préromantique d'un artiste du 18^{ème} siècle, son œuvre devient l'expression d'une sensibilité singulière devant la nature, les créations humaines et l'écoulement du temps.

LE GOUT POUR L'ANTIQUE

A l'instar de Pannini, les artistes du XVIII^{ème} siècle se tournent vers le passé pour y emprunter des éléments formels comme les ruines. La contemplation des ruines suscite chez ces artistes des sentiments mêlés, à la fois de la nostalgie d'une gloire déchue et du désir d'une Renaissance.

Les ruines alimentent ainsi la réflexion sur la décadence et la vanité de la richesse et de la puissance humaine.

VOYAGE A ROME

Du XVI^e au XIX^e siècle, le séjour italien marque un temps fort dans la formation des peintres européens. Ils se confrontent aux vestiges de la civilisation antique et aux chefs d'œuvres des maîtres de la Renaissance et du Classicisme. Plus qu'une appropriation d'identités, ces voyages sont vecteur de rêve et révélation de talent. Comme l'écrit Goethe dans son Voyage en Italie, paru en 1817 : « A Rome, on se trouve soi-même ».

Le séjour des artistes en Italie dure en général de deux à quatre ans, durant lesquels hollandais, français et autres européens se regroupent par nationalité. Ces voyages deviennent incontournables pour tout artiste du XVIII^e siècle.

DECORS DANS LES HOTELS PARTICULIERS

Bien que chaque hôtel particulier trouve son style propre en fonction des propriétaires, il n'est pas rare de retrouver certains styles comme le Baroque ou le Classicisme. Souvent grandioses, les hôtels particuliers ont abrités de nombreuses œuvres, sculptées et peintes. On peut citer notamment la décoration intérieure de l'hôtel particulier du parc Frot à Meaux, où subsistent des traces de décor : ciel peint au plafond du grand salon et une toile en trumeau au dessus d'une porte. La décoration a un rôle majeur dans une théâtralisation de la richesse et dans la démonstration de sa classe sociale. On peut le voir dans l'hôtel de Soubise à Paris, où de grands artistes ont inscrit leurs chefs d'œuvres dans une décoration de style rococo, mêlant scènes mythologiques et pastorales.

CLASSIQUE / CLASSICISME

L'art classique semble trouver ses racines dans l'art du quattrocento, influencé par des artistes comme Michel-Ange, Léonard de Vinci, Raphael...

Fidèles à la doctrine de l'Académie, les artistes classiques se réfèrent à l'art antique.

La noblesse des attitudes, la grâce des mouvements, les expressions des personnages suggèrent une stabilité rigoureuse, mêlée à des décors, vestiges témoignant d'une époque passée. Cette froideur apparente que l'on constate chez Nicolas Poussin ou Claude Lorrain, contraste avec certaines toiles plus mouvementées.

POINT DE VUE

Le point de vue en peinture ne peut être dissocié de l'invention de la perspective et de la manière dont la figuration s'ordonne dans l'espace. Cette question du point de vue et de sa position dans l'espace acquiert progressivement valeur et pertinence à mesure que les grands peintres de la Renaissance et de l'âge classique l'expérimentent. Le point de vue est matérialisé par un dispositif optique privilégié, métaphore même du regard et de la peinture.

Constituant par ailleurs la base théorique du dessin d'architecture, la perspective a été, en raison de son naturalisme, mise en question par les avant-gardes artistiques du XX^e siècle, en particulier par le cubisme et le futurisme, qui lui ont opposé une figure multidimensionnelle de l'espace – tandis que la pensée esthétique moderne en discutait et en dénonçait, du point de vue scientifique, le relativisme, pour en récupérer historiquement la signification stylistique et symbolique.

Le terme, par extension, est devenu synonyme de conception spatiale ou de représentation empirique de la profondeur et du relief. En ce sens, il n'existe pas d'époque ou de province de l'histoire de l'art qui ne possède une « perspective » qui lui soit propre.

PAYSAGE

Le paysage est un genre consacré dans la grande tradition de la peinture.

Mis en forme à partir de la Renaissance, en parallèle avec la mise au point des systèmes de représentation liés à la perspective, il a traversé les époques et les écoles stylistiques. La relation entre le monde et sa figuration est un jeu de retournements, d'allers et retours du réel à son image. La fenêtre du tableau puis la photographie ont délimité un cadre, à l'intérieur duquel ils se sont construits. C'est aussi une réalité géophysique et l'idée de paysage recouvre ces deux aspects, intimement liés. Le paysage comme image de notre rapport au monde s'est intégré de manière apparemment naturelle aux diverses sphères de l'art contemporain. Parce qu'il est désormais question de l'environnement, du désordre écologique, le paysage-solitaire, grandiose, dépeuplé, fabriqué, urbain ou abstrait – habite littéralement l'imaginaire actuel : il donne lieu à autant d'images, de sculptures et d'installations qui organisent la mise en représentation paysagée.

Comment donc voir cet art qui prend le monde comme mesure et le paysage comme scène ?

Le paysage apparaît désormais comme un espace vécu, un matériau disponible, dynamique et provisoire. Il se frotte à d'autres disciplines comme l'architecture ou la pratique du jardinage. Il a élargi la sculpture jusqu'à sa dissolution.

Flaubert, dans son "*Dictionnaire des idées reçues*", en donnait une définition quelque peu décalée : "Paysages de (peintre) : toujours des plats d'épinards".

4/ 8 sites / 24 artistes / Pistes pédagogiques

lux Scène nationale

Les choix présentés au **lux**, paysages maîtrisés, espaces vertigineux, mettent en perspective la représentation de la nature et de l'architecture. Recompositions d'éléments réels ou imaginaires, les œuvres posent la question de l'interprétation historique.

Hubert ROBERT

(1733-1808)

Le Grand pont, 18e s

Huile sur toile (276 x 152 cm)

Collection musée de Valence, dépôt du Louvre

La collection Hubert Robert du musée de Valence est la plus importante avec celles des Musée du Louvre et de l'Ermitage à Saint-Pétersbourg.

Des dessins du musée de Valence, réalisés en Italie (monuments romains, vue de Tivoli, Ronciglione...) et en France, après 1765 (paysages français, scènes pastorales, souvenirs d'Italie où Hubert Robert recompose sur le papier des paysages et monuments italiens réels ou imaginaires) se dégagent trois des thèmes chers à Hubert Robert : la nature, l'architecture et la ruine, tous trois se mêlant parfois étroitement.

Par un véritable travail d'imagination, Hubert Robert construit toute une scénographie. Il interprète, découpe, assemble, recompose des architectures, mêlant réalité et fiction, passé, présent et futur : constructions imaginaires, sites inventés assemblant des architectures réelles ; édifices existants, modifiés ou même imaginés en ruines.

Arrière-plan dans les œuvres de la Renaissance et les paysages du XVIIe siècle, le thème des ruines et le goût de l'antique se développent au XVIIIe siècle et deviennent le support d'une réflexion et d'une émotion.

Dans *le Grand pont*, Hubert Robert a délaissé les vestiges antiques et les architectures grandioses pour représenter une « nature cultivée », entre l'ordre et le sauvage, l'artifice et la nature. Tous les éléments spécifiques au genre du paysage sont présents : les rochers, l'eau, le pont, les figures.

Le pont et la cascade sont deux de ses motifs de prédilection : héritier d'une conception ambivalente de la nature (héroïque/pastorale) et de la création artistique (beau/vrai), il joue dans cette peinture sur des oppositions comme l'immuabilité du rocher et le mouvement continu et fougueux de la cascade ou du torrent.

Hubert Robert accentue volontairement l'effet de contre-jour qui lui permet de noyer dans la pénombre tous les éléments naturels et de mettre en valeur la géométrie de l'architecture réalisée par l'homme. Celle-ci s'oppose au désordre de la nature figuré par le mouvement indompté du torrent et le chaos des rochers.

Le rapport très affirmé au spectateur est suggéré par la présence des personnages au premier plan. Si la scène suggère une tranquillité, un bien-être au contact de la nature, les personnages n'en sont pas moins dominés par le pont, mélange d'architecture construite et d'éléments minéraux. L'impression de monumentalité, traduite par le rapport d'échelle (personnages/monument), reprend une technique classique.

Le tableau, qu'il soit placé à hauteur de vue sur une cimaise, comme au musée, ou très en hauteur, comme ici, implique une vision en contre-plongée qui accentue l'effet de monumentalité. Cette mise en scène suscite plutôt une impression mentale qu'une sensation physique, une « instrumentalisation » du regard par laquelle le spectateur, devenant objet de l'œuvre, reconstruit mentalement cette sensation de monumentalité et de vertige.

> Notions et mots-clés :

Paysage - Site - Ruines - Représentation - Reconstitution - Artifice

Lignes - Verticalité - Lumière - Composition - Point de vue

Narration - Fiction - Imagination – Contre-plongée – Monumentalité – Sentiment de nature

Sara ROSSI

(Milan, Italie > 1970), vit et travaille à Milan

Nessuno conosce se stesso, 2001 [Nul ne se connaît soi-même]

Tirage couleurs, à développement chromogène, contrecollé sur aluminium (100 x 140cm)

Elck (Ognuno), 2002 [Elck (Tout un chacun)]

Projection vidéo couleur sonore

Collection Rhône-Alpes - Institut d'art contemporain, Villeurbanne

Sara Rossi nous entraîne dans le monde paysan à travers la mise en scène de personnages costumés dans un décor d'éléments naturels et de ruines antiques.

La photographie et la vidéo, présentées à lux, sont une réinterprétation contemporaine d'une œuvre de Pieter Bruegel l'Ancien intitulée *Elck* représentant des proverbes et des dictons. Un personnage entouré d'objets de distraction et un autre contemplant son reflet dans un miroir, montrent que ce n'est pas dans la poursuite des biens matériels, mais dans la connaissance de soi-même que Elck (chacun) se libérera des vanités du monde.

L'eau, soumise aux aléas des variations climatiques (glace, brouillard, nuages) est également un thème récurrent qui symbolise pour l'artiste l'énergie transformatrice des phénomènes naturels.

Une traduction du texte de la vidéo est disponible dans la salle.

> Notions et mots-clés :

Médium - Citation - Décor - Théâtralisation - Détail - Dispositif

Rôle de la couleur - Temps représenté - Ordre/désordre

Narration - Interprétation – Référence

Jean-Baptiste BLANCHARD

(1601/02- 1665)

Les bohémiens dans une ruine, 17e s

Huile sur toile (97 x 102 cm)

Collection musée de Valence

On connaît aujourd'hui très peu de peintures de Jean-Baptiste Blanchard.

Les Bohémiens dans une ruine du musée de Valence est une des trois seules peintures identifiées de l'artiste, avec le *Corps de Garde dans une ruine* du musée de Reims et la *Vierge à l'enfant avec Saint Jean-Baptiste et le vieillard Siméon* du musée du Louvre.

Cette œuvre associe deux thèmes qui se développent au XVIIème siècle, et que l'artiste doit à sa double formation française et italienne : la scène de genre vue chez son oncle Ballery, peintre de mascarades et de fêtes, qu'il retrouve en Italie dans les œuvres du Bamboche et les ruines de la Rome antique qui serviront de décors à deux de ses trois peintures.

Sa bibliothèque comporte également de nombreux traités de perspective et d'architecture, dont ceux de Vitruve, Alberti et Palladio dans lesquels il a pu puiser un répertoire de formes pour constituer ses décors.

Les ruines, d'une conception simple, peu découpées et décorées, occupent ici tout l'espace du tableau. Dans la pénombre de ces ruines se détachent les figures d'une famille. Si ces personnages s'inscrivent dans la tradition des figures populaires que les frères Le Nain mettront à la mode en France dès 1629, elles ne sont ni vulgaires, ni triviales et pourraient être interprétées comme la Sainte Famille pendant la fuite en Egypte.

Au premier plan, le groupe des bohémiens dans leurs misérables draperies fait référence à la tradition des scènes de mascarades du peintre italien Bamboche.

Cette vue d'architecture en ruines provoque une réflexion sur la condition humaine et l'impact du temps sur les constructions érigées par l'homme.

> **Notions et mots-clés :**

Ruine - Arcade - Colonne - Chapiteau - Bas-relief -
Frontalité - Décor - Fragment - Composition - Scénographie
Narration - Peinture de genre

Rodney GRAHAM

(Vancouver, Canada > 1949), vit et travaille à Vancouver

Rome Ruins, 1978

2 clichés couleur (35.5 x 27.7 cm)

Two Generators, 1984

Film 35 mm couleur et sonore

Collection Rhône-Alpes - Institut d'art contemporain, Villeurbanne

Rodney Graham s'interroge sur le rôle de la nature dans l'art, sa représentation et les modifications qu'elle lui impose.

Pour *Two Generators* en 1984, Rodney Graham conçoit un film performatif prévu pour être projeté dans une salle de cinéma commercial. Il a filmé de nuit une rivière, éclairée par deux générateurs d'électricité dont il restitue le bruit assourdissant. Si l'œuvre peut se concevoir du point de vue de la performance auditive et sensorielle ou encore de celui du cinéma expérimental par opposition à la narration dans le cinéma de fiction, elle évoque aussi la complexité que nous avons aujourd'hui à faire l'expérience de la nature. Il considère aussi la « culture du spectacle » au sein de laquelle seuls les réalisateurs intrépides partent à la conquête de ces images tandis que les consommateurs apprécient passivement dans leurs salles de cinéma ces « produits » de l'aventure.

Les deux photographies de *Rome Ruins* sont des épreuves au sténopé (appareil photographique rudimentaire, composé d'une boîte avec un simple trou de très faible diamètre laissant filtrer la lumière) issues d'une série de dix à partir de deux pellicules couleurs Kodak 126, montrant des vues touristiques du Forum romain et de ses environs. Ce travail a été réalisé, selon le principe de la camera obscura, ancêtre de la chambre noire, couramment utilisée entre le 17^{ème} et le 19^{ème} siècle. L'artiste a fabriqué deux chambres noires avec une boîte d'allumettes, le papier aluminium d'un paquet de cigarettes, du ruban adhésif, une bande élastique, du dentifrice, de la colle, le revêtement plastique d'un kit de rasage et une capsule de bouteille.

Ces deux vues « romantiques » condensent dans leur petit format la monumentalité de vestiges antiques, une technique photographique renouant avec la forme la plus primitive de l'histoire de ce médium et un « bricolage » qui emprunte au plus ordinaire du quotidien contemporain. Au 1er abord, la scène est identifiable car figurative et le spectateur crée sa propre histoire. Ces images demeurent toutefois insaisissables et notre perception en est troublée.

> **Notions et mots-clés :**

Appropriation - Hybridation - Accumulation - Paysage urbain/rural
Motif - Répétition - Forme poétique - Représentation - Dispositif de présentation
Référence - Citation - Statut de l'œuvre
Cinéma expérimental – photographie

Projection de *Two Generators* tous les samedis et dimanches à 15h15 et les mercredis à 17h30, à lux Scène nationale.

Günter FORG

(Füssen, Allemagne > 1952), vit et travaille à Cologne et Munich

Maison sans escalier, 1987

Photographie noir et blanc (281,6 x 131 cm)

Collection Rhône-Alpes - Institut d'art contemporain, Villeurbanne

S'inspirant de l'esprit du Bauhaus, Günther Förg pratique toutes les formes de création (peinture sur différents supports, photographie, sculpture et mobilier) constamment en rapport avec l'architecture et l'espace d'exposition. D'abord influencé par des peintres abstraits américains comme Barnett Newman ou Mark Rothko, Günther Förg s'intéresse au médium photographique pour « être plus proche de la réalité ». S'il se considère avant tout comme un peintre, la photographie est pour lui un outil d'analyse de l'espace et du regard.

Förg déclare ne pas être un photographe d'architecture et c'est une dimension librement picturale qu'il confère à ses photographies, les considérant même comme des « portraits ». Ces photographies sont donc plus de l'ordre de l'interprétation que de celui du témoignage. L'objectif de l'artiste se focalise souvent en plan serré sur un fragment du bâtiment ou de ses espaces conduisant à des vues produites à partir d'impressions et de moments que son œil en a retenus. La prise de vue dans un cadrage désaxé, avec un effet de contre-plongée crée une impossibilité pour le regard à se projeter sur un espace ouvert.

La mise en perspective des lignes et des plans structure l'image jusqu'à la rendre autonome par rapport à ses origines, même si elle ne l'est pas totalement en réalité et si elle est bien le reflet de la culture architecturale moderniste et rationaliste (dans ses prolongements italiens ou russes au 20e siècle), fondée sur l'austérité formelle, qui intéresse l'artiste.

Son intérêt pour l'architecture et les symboles architecturaux de la modernité et de son temps, le rapproche de la démarche d'Hubert Robert.

Maison sans escalier (1987) est une photographie de la célèbre maison éponyme de Saint-Étienne. La rampe d'escalier hélicoïdale soumise à une photographie grand format (270 x 120 cm) confère à l'œuvre une dimension abstraite et provoque une distorsion de l'espace. Tout le travail du photographe est ici de « rendre visible l'architecture ». Le thème de l'escalier est « cher » à l'artiste hanté par le film *Vertigo* [Sueurs froides] d'Alfred Hitchcock. Une rampe hélicoïdale à faible pente dessert cinq étages, autour d'un grand vide central devançant de vingt années la rampe du musée Guggenheim de New York.

Comme l'a écrit Fabrice Hergott, replaçant par ailleurs l'artiste dans le contexte artistique allemand des quarante dernières années : « Förg est le seul à avoir su lier rigueur formelle puriste (associée culturellement à la modernité) et une liberté expressionniste comme aucun artiste de sa génération n'est parvenu à le faire. »

> Notions et mots-clés :

Cadrage - Point de vue - Espace représenté - Accrochage

Lignes - Formes - Valeurs - Motifs – Lumières-Abstraction - Architecture - Modernisme

Saâdane AFIF

(Vendôme, France > 1970), vit et travaille à Paris et Berlin

Mise à flot (la maquette), 2001

Installation (152 x 302 x 153 cm)

Collection Rhône-Alpes - Institut d'art contemporain, Villeurbanne

Diplômé de l'École Nationale des Beaux-arts de Bourges en 1995, Saâdane Afif est un sculpteur au sens large. Ses œuvres résultent le plus souvent d'un bricolage hybride d'objets, d'images, de mots et de matières, et se caractérisent par des formes ouvertes, traversées de correspondances multiples, laissant aussi place au hasard. Du reste, l'artiste fait souvent appel à des collaborations extérieures (artistes, graphistes, écrivains...).

Ses œuvres sont habitées de références explicites à l'histoire de l'art (anamorphose, Vanité) et d'interrogations sur le rapport de l'homme aux immensités insaisissables (la mer, l'infini). Souvent employée par Saâdane Afif, la forme de la maquette convoque l'utopie en matérialisant une transformation, un devenir possible (ou inimaginable).

Mise à flot (la maquette) reconstitue le centre d'art contemporain *Le Creux de l'Enfer* à Thiers. Ancienne usine installée sur une chute d'eau de la Durolle, le lieu impressionne par sa situation encaissée et l'imprégnation, en particulier sonore, de ce torrent. Une sorte de « bout du monde » où la nature semble difficile à domestiquer par la culture...

Saâdane Afif imagine une « réhabilitation » du site en agissant par retournement symbolique de situation : le bâtiment est comme envahi par l'eau et de nouveaux flux redistribuent les espaces dans leur relation à l'environnement. Le gigantisme de la maquette répond à la puissance du lieu remodelisé.

> **Notions et mots-clés :**

Construction - Installation sonore - Dispositif - Œuvre in situ - Maquette
Matériau - Assemblage - Objet détourné -
Réhabilitation - Utopie - Emprunt - Hybridation - Ironie - Statut de l'œuvre
Mémoires - Architecture post-industrielle - Mise en scène - Projet - Symbole

Maison des Têtes

Pat BRUDER

(Puteaux, France > 1954), vit et travaille à Bordeaux

Arcadie, 1995

Assemblage d'éléments de Meccano, métal galvanisé (140 x 111 x 220 cm)

Collection musée de Valence, dépôt du FNAC (nouveau dépôt 2008)

Depuis le début des années 80, les sculptures de Pat Bruder mêlent photographies et constructions réalisées en Meccano, installés selon les dispositifs particuliers d'équilibre précaire.

« Cette pièce, librement inspirée d'un tableau de Poussin, *les Bergers d'Arcadie*, joue sur le balancement entre un fond sombre et quelque chose de ludique donné par l'ornement » (Pat Bruder).

En effet, dans cette œuvre, s'exerce un rapport contradictoire entre la construction géométrique, voire mathématique, et le répertoire de formes décoratives et ornementales.

Selon Pierre Staudenmeyer¹, « à travers le dévoiement d'un matériau habituellement dévolus aux [jeux d'enfants], l'artiste nous renvoie à la double dimension de l'enfance, heureuse dans le jeu et traumatique dans le réel ».

Il interprète le thème de l'Arcadie, une terre où les hommes et la nature partagent un idéal d'harmonie, qui est également un lieu d'interrogation sur la condition humaine remplie d'angoisse, de solitude et de mélancolie.

Cette pièce en Meccano, accroche la lumière et le regard par son effet de trame, tout en délimitant la perception du visiteur. En cela, elle renvoie à l'art minimal selon lequel la sculpture est un objet spécifique, qui met en scène les relations complexes de l'œuvre avec le spectateur.

> Notions et mots-clés :

Dessin - Sculpture - Motif - Construction - Environnement

Décor- Espace tridimensionnel - Matériau - Répétition – Préfabrication

Fonction de l'art - Œuvre/spectateur – Hermétisme

¹

Pierre STAUDENMEYER, in *Rais/Résilles* : ESBA, Marseille, 1995.

Bourse du Travail

Par-delà l'histoire, c'est une improbable rencontre qui s'opère à la **Bourse du Travail**, jusqu'à présent désaffectée. Celle d'un ancien marché couvert du XIXe siècle, d'un fragment de mosaïque antique et d'une installation contemporaine. Deux compositions de surface en opposition de couleurs ; des savants calculs de part et d'autre, l'une à vocation ornemental, l'autre à effet optique, toutes deux réunies dans un volume aux imposantes colonnes.

Philippe DECRAUZAT

(Lausanne, Suisse > 1974), vit et travaille à Lausanne.

One two three four five, 2005

Acrylique sur bois 105 x 208 x 6 cm

Can I crash here, 2005

Peinture au sol (dimensions variables)

Collection Rhône-Alpes, Institut d'art contemporain, Villeurbanne

Dès le premier regard, les tableaux, peintures murales, installations, films et sculptures de Philippe Decrauzat semblent opérer au sein du riche héritage de l'abstraction du 20^e siècle, puisant autant dans les distorsions visuelles de l'art cinétique que dans les géométries purifiées du minimalisme.

Avec ces deux œuvres, *Can I crash here* (Est-ce que je peux me planter là) et *One, Two, Three, Four, Five, Six*, l'artiste propose une rencontre entre une installation au sol et une sculpture. Les lignes noires sur fond blanc créent une vibration, une pulsation qui distord la surface, trouble la vision et perturbe la marche du visiteur. La surface dessinée et ondulante s'étend, se dilate, se plisse, ouvrant la possibilité d'une autre dimension. Est-ce le centre ou la périphérie qui malmène la surface ? Qu'est-ce qui, sous la « peinture », fait ainsi palpiter ces contours ?

A l'inverse, un élément de barrière planté verticalement semble stabiliser l'espace tout en résistant au regard : il ne délimite rien. « Ces deux œuvres, dit Philippe Decrauzat, sont à jamais étrangères l'une à l'autre ».

> Notions et mots-clés :

Espace formel - Expérience visuelle - Mouvement simulé Graphisme/sculpture/installation - Ligne - Noir/blanc - Déconstruction - Reconstitution - Abstraction - Mise en espace

Quintus Amiteius

Mosaïque aux bucranes de Luc-en-Diois

1^{er} siècle avant notre ère

Fragment à décor géométrique et figuré polychrome, marbre et terre cuite

(360 cm x 161cm)

(Dimensions de l'ensemble conservé = 4,35 X 3,50m)

Collection musée de Valence

C'est en revanche, dans une grille géométrique strictement contenue et une extrême diversité de motifs gréco-romains, que le mosaïste italien, venu selon toute vraisemblance d'un atelier itinérant de la région de Bologne, conçoit ce pavement décoratif pour un grand édifice public de la capitale des Voconces. Ici presque rien ne vibre. Si peu d'effet de relief, le sol ne doit pas se dérober. Bordure en méandre de svastikas, filet noir, simple ou triple, ligne de carrés à degrés noirs posés sur la pointe, bande blanche ... structurent la périphérie du tapis central dont on visualise ici le quadrillage en carrés à la géométrie aussi singulière que complexe (roue tournoyante et le six-feuilles...). Seul élément de couleur, la guirlande de feuilles de vigne sauvage sur fond noir qui cernait l'*emblema* (tableau central). Fait rare sur une mosaïque, dans l'un de ces carrés figure une inscription *Quintus Amiteius Architectus fecit*, signature du dessinateur du pavement, du mosaïste ou de l'architecte du bâtiment ?

Ce pavement est l'un des plus beaux et des plus remarquables de toute la Narbonnaise, à la fois par la qualité de sa facture, sa date haute et la présence de son inscription.

> Notions et mots-clés :

Pavement - Fragment - Technique - Architecture - Organisation formelle

Forme/figure - Motif - Stylisation - Décor - Frise - Noir/blanc - Polychromie - Détail/ensemble -

Horizontalité/verticalité - Présentation - Accrochage

art3

La sélection faite à **art3** explore l'espace de manière gestuelle, perceptive, conceptuelle et critique. Les trois œuvres présentées, proches de l'esthétique de l'art minimal, questionnent la répétition sérielle, l'espace, le vide, le point de vue et surtout notre perception de la réalité.

Ceal FLOYER

(Pakistan > 1968), vit et travaille à Berlin

Viewfinder (Viseur), 2006

Tirage cibachrome, 100 x 70 cm (5/5)

Collection du musée de Valence (nouvelle acquisition 2008)

Le travail de Ceal Floyer – vidéo, photographie, projections de lumière, diffusions sonores, sculpture – réside en de minuscules manipulations spatiales que l'on pourrait qualifier de discrètes. Les déplacements ou modifications à peine perceptibles, que l'artiste réalise, requièrent du spectateur un examen attentif afin d'appréhender pleinement les mécanismes de ses œuvres. Elle s'attarde notamment sur des phénomènes ordinaires ou passant inaperçus, qu'elle va ainsi révéler. Sa démarche participe d'une « archéologie » du banal qu'elle réinvente en détournant les objets et les codes sociaux.

Son travail se caractérise aussi par la répétition sérielle et l'économie des moyens qui s'apparentent à l'esthétique de l'art minimal. A travers des dispositifs simples et efficaces, l'artiste propose une mise en scène de l'espace et du vide, qui induit une réflexion sur la place du spectateur, le point de vue, le déplacement, ou encore, la perception de la réalité.

De l'art conceptuel, Ceal Floyer conserve la critique des concepts sociaux. Le spectateur pense pouvoir décrire les œuvres très simplement, en une phrase. À travers les titres de ses œuvres, elle insinue le doute sur le caractère irréfutable de la nature de l'objet présenté et remet en question l'immédiateté de la perception de la réalité. Elle affirme par ailleurs que « L'art est juste une manifestation, un cheval de Troie pour les idées », (Freddy Contreras / Ceal Floyer, catalogue de l'exposition à la galerie The Showroom, Londres, 1995).

Au premier plan de la photographie **Viewfinder (Viseur)**, l'ombre d'une personne tient le viseur d'un appareil photographique. Les bras tendus semblent indiquer que l'objet est porté au-dessus de la tête du photographe, comme s'il souhaitait capter l'image de quelqu'un se tenant face à lui, dont l'ombre serait à peine perceptible dans le carré blanc. De prime abord, il apparaît que l'ombre de l'utilisateur de l'appareil constitue le sujet de l'œuvre de Ceal Floyer. Cependant, une observation minutieuse de l'image permet de noter que le déclencheur de l'appareil est situé à gauche (toujours à droite dans la réalité). La prise de conscience de ce détail permet une inversion de la construction de la photographie : l'ombre située face au visiteur le prend en photo.

Viewfinder pose la question du point de vue et de la construction du réel. Elle interroge aussi les spécificités du médium photographique, notamment dans sa capture de la réalité. Le souci du détail et du peu perceptible pousse souvent à comparer son travail à une esthétique du « presque rien » revendiquée notamment par Georges Perec (*Tentative d'épuisement d'un lieu parisien*). Le détail peut alors ressortir de ce que Walter Benjamin appelait « l'inconscient optique », et se révéler un important pourvoyeur de sens.

> Notions et mots-clés :

Découpe - Ombre/lumière - Perception - Signe - Banalité
Échelle- Saturation - Dessin - Composition - Point de vue
Intensité - Illusion - Image de la durée -

Dan GRAHAM

(Urbana, USA > 1942), vit et travaille à New York.

Project for Slide Projector, 1966-1995,

Projection de diapositives

Two Cubes, One Cube Rotated 45°, 1985

Maquette pour un pavillon-sculpture présentée sur un socle

Aluminium, miroir double-face, verre et bois (47,5 x 79 x 92 cm)

Collection Rhône-Alpes - Institut d'art contemporain, Villeurbanne

Dan Graham débute sa carrière d'artiste en 1965, alors que les grands mouvements artistiques aux Etats Unis, tels que le Pop Art, l'art minimal ou encore l'art conceptuel s'épanouissent. En marge de ces courants, il crée des œuvres aux formes multiples – performance, photographie, vidéo, architecture – très empreintes de culture rock. Il cherche à ancrer davantage l'objet d'art dans l'espace public et à lui conférer une fonction socio-politique forte.

A travers la photographie et la vidéo, Dan Graham s'intéresse aux phénomènes de perception. Il souhaite faire coïncider (ou dissocier) l'optique des appareils et les perceptions de l'utilisateur et du spectateur. Ce sont ces expériences qui le mènent à l'utilisation du miroir, devenu un objet significatif de sa création plastique par sa capacité à révéler simultanément les effets visuels, corporels et psychologiques de l'individu et du collectif.

L'artiste s'interroge aussi sur les enjeux propres à l'architecture et les rapports entre l'art et la ville. Il inaugure en 1980 une série de Pavillons (pavillons), structures en verre et en métal réalisées à échelle humaine qui peuvent être considérées à la fois comme des constructions fonctionnelles et des sculptures qui empruntent le vocabulaire de l'art minimal (formes géométriques simples et mode de production industriel). Ces objets sont mis en scène dans des jardins, des maisons particulières, des musées, etc. Le jeu de miroir permet de réfléchir et de révéler l'espace environnant afin d'y porter un regard critique. Reflet et transparence fondent la relation que les pavillons entretiennent avec l'environnement et que le spectateur, co-acteur de l'œuvre, construit en les habitant, avec un regard propre à susciter sa réflexion – sur lui-même et sur ce qui l'entoure.

Two Cubes, One Cube Rotated 45°, 1985 est la maquette du Children's Pavilion, présenté en 1986, dans le cadre de l'exposition *Chambres d'amis*. Cette architecture temporaire était constituée de deux cubes de verre et de miroirs sans tain s'interpénétrant. Le pavillon fonctionnait comme un espace de jeux pour les enfants, entre privé et public, pendant que le jardin était redessiné et replanté.

Il s'agit donc ici d'une maquette de l'œuvre, composée de deux cubes s'interpénétrant, construits à partir d'un nombre égal de panneaux de verre et de miroirs à deux faces. Initialement, à l'intérieur de la structure, le spectateur devenait acteur de l'œuvre, faisant l'expérience de son déplacement, de la modification de ses points de vue, du changement de l'espace par les jeux de reflets et de lumière.

Pour Dan Graham, la maquette d'architecture est un hybride d'architecture et de sculpture. Elle constitue une mise en scène d'images, d'attitudes et perturbe la perception que l'on a de soi-même et de l'espace, de son rapport à l'autre, élargissant par là une situation artistique aux dimensions du corps social.

Selon l'artiste, si les maquettes renvoient à l'architecture vernaculaire (pavillons de banlieues américaines, abribus), à l'architecture moderniste et leurs miroirs sans tain, aux immeubles de bureaux, elles spéculent aussi sur le musée, la galerie comme forme et conditionnement de la représentation.

Project for Slide Projector, 1966-2005 de Dan Graham est emblématique des différentes préoccupations de l'artiste, qu'il fait interagir dans l'œuvre : une conception minimaliste, le travail de sculpture et les conventions de la représentation photographique. Dan Graham a écrit en 1969 trois versions d'un texte théorique qui présente ce travail expérimental. « Je voulais faire les mêmes choses que j'avais vues dans le Pop art et l'art minimal, mais dans une situation plane, en photographie. Je

voulais faire une nouvelle version des travaux de Larry Bell ou de Donald Judd sous la forme d'une exposition de diapositives » (Dan Graham, *End Movements*, 1969).

Project for Slide Projector est constitué d'un projecteur à diapositives comportant quatre-vingt images issues du reflet de l'artiste se photographiant sur une boîte transparente faite de plaques de verre. A chaque prise de vue, Dan Graham choisit un côté différent du cube de verre, et augmente les couches de verre (jusqu'au nombre de cinq), donc les boîtes emboîtées. Puis les vingt images obtenues sont dupliquées quatre fois et insérées dans le projecteur dans un sens alterné (même sens d'images pour la première série et pour la troisième, sens inversé pour la seconde et la quatrième). Le reflet de l'artiste est paradoxalement d'autant plus net que l'épaisseur des verres est importante, et que la sculpture redouble son rôle réfléchissant.

> Notions et mots-clés :

Matérialité - Perception - Sensation optique – Expérimentation

Lumière - Projection - Dispositif - Sculpture/photographie

Présence/absence - Immatérialité - Art optique – Illusion

COMEDIE DE VALENCE

Les deux œuvres présentées à la **Comédie de Valence** dialoguent d'un siècle à l'autre autour d'un même sujet : le rapport de l'homme à la nature. D'une réflexion sur le motif dans l'installation contemporaine à la vision du « sentiment de nature » propre au XVIII^e siècle, la perception de ces œuvres par le visiteur est plus mentale que physique, car toutes deux font appel à son imaginaire, pour se réinventer une histoire, un paysage.

Henry d'ARLES

(1734-1784)

Paysage côtier sous un orage, 1758

Huile sur toile, 220 X 137,8 cm

Collection musée de Valence

Elève de Joseph Vernet (1714-1789), venu à Marseille peindre l'une de ses fameuses vues de port, Henry d'Arles restera toujours marqué par cet apprentissage.

Paysage côtier sous un orage ainsi que son pendant, tout aussi dramatique, *Village en feu sous un orage*, constituaient l'un des décors de l'hôtel particulier du collectionneur marseillais du XVIII^{ème} siècle Guillaume de Paul.

Sa collection réunissait de nombreuses œuvres du XVIII^e siècle dont plusieurs d'Henry d'Arles, à qui il confie une partie de la décoration de son hôtel.

Produite après son séjour en Italie, cette œuvre évoque, à côté des œuvres d'Hubert Robert du musée, le grand décor peint du XVIII^e siècle. Le thème des ruines nocturnes est traité ici de façon spectaculaire et dramatique. La mise en scène et l'expressivité donnent de la nature une image plus romantique.

> Notions et mots-clés :

Genre du paysage - Émotion -

Ligne - Clair-obscur - Contrastes colorés - Composition - Format

Représentation - Imitation - Esthétique du sublime

Pierre MALPHETTES

(Paris, France > 1970), vit et travaille à Marseille.

Un arbre en bois sous un soleil électrique, 2005-2007

Bois, acier, moquette, ballon éclairant, 300 x 500 x 700 cm

Collection Rhône-Alpes - Institut d'art contemporain, Villeurbanne

Le travail de Pierre Malphettes agit sur nous comme un attracteur étrange. En travaillant principalement des matières intangibles comme l'air, la lumière, l'eau, ou bien encore des matériaux bruts, de construction (la bâche, le caillebotis), Pierre Malphettes matérialise des espaces mentaux qui évoquent le voyage, le parcours.

L'œuvre exposée à la Comédie de Valence, constituée de matériaux de construction, compose un paysage artificiel. L'artiste met en scène la structure d'un arbre éclairé par un soleil factice. Les prothèses (étais de construction) qui soutiennent les branches sont sans équivoque pour le visiteur, nous sommes bien face à un dispositif narratif qui n'a rien de naturel. Le spectateur est invité à s'inventer un paysage, fait d'artifices, qui peut s'apparenter à l'univers des contes.

De ses œuvres, Pierre Malphettes dit que « c'est la mise en parallèle entre le tangible et l'intangible qui (l)'intéresse. (Il) aime quand des choses de nature très différentes entrent en résonance les unes avec les autres. (...) En reconstituant un phénomène naturel à l'intérieur, (il) espère secrètement que le spectateur repartira et observera le vent dans les arbres avec la même attention que dans l'exposition. »

> Notions et mots-clés :

Naturel/artificiel - Sculpture - Expérimentation - Déambulation

Matériaux - Échelle - Monumentalité - Codification

Envers du décor - Décalage - Espace poétique - Scénographie - Figure de l'oxymore

SALLE DES CLERCS

Dans le cadre de ce parcours, la **Salle des Clercs** accueille une œuvre de Diana Thater qui soulève par son dispositif de présentation la problématique de la scénographie. Entre espace réel/espace projeté/espace narratif, l'artiste cherche à donner au spectateur une nouvelle conscience de sa perception et à élargir sa vision du monde.

Diana THATER

(San Francisco, USA > 1962), vit et travaille à Los Angeles

The Best Animals are the Flat Animals (version 2), 1998

Installation vidéo

Collection Rhône-Alpes - Institut d'art contemporain, Villeurbanne

Diana Thater explore, par ses œuvres, les relations du spectateur à l'espace et celles de la vidéo à la peinture.

Elle présente essentiellement des animaux (perroquets, singes, loups, chevaux...) dressés spécialement pour ce type de prises de vue. Les images sont souvent décalées, superposées, projetées à même le mur et sont rarement perpendiculaires à celui-ci. Le spectateur est le plus souvent inclu dans l'œuvre : son ombre peut s'y projeter ou peut parfois y perdre ses repères spatiaux: « À mon sens, pour développer un nouveau regardeur, ou une nouvelle manière de regarder, on doit présenter comme sujet ce qui est traditionnellement vu comme objet. [...] Pour transformer un regardeur qui vient probablement devant mon travail avec un point de vue singulier, je lui présente un espace déconcertant, que les images qui y sont insérées font bouger, changer ».

The Best Animals are the Flat Animals (version 2) s'inscrit dans une série de 8 travaux regroupés sous le titre *The Best Space is the Deep Space* [Le meilleur espace est l'espace profond]. Pour cette installation, l'artiste s'est inspirée d'une citation de Gilles Deleuze extraite de *La Logique du Sens*: "Seuls les animaux sont profonds, et ils ne sont pas les meilleurs pour cela ; les meilleurs sont les animaux plats". Un troupeau de zèbres est filmé en plan rapproché et montré en séquences très courtes. L'écran est rempli d'une succession de rayures noires et blanches statiques, mobiles et tourbillonnantes. Cette image est projetée en très grand format dans l'architecture existante et redoublée à l'envers. Les baies vitrées, si elles existent, sont recouvertes de gélamines colorées rappelant les définitions chromatiques de la mire vidéo. En contrepoint dans la même pièce, sur un moniteur, un seul zèbre de rodéo, filmé en 16mm, fait tous les tours qu'il connaît avec l'aide de son dresseur. Il évolue latéralement de gauche à droite et de droite à gauche ; il reste de profil, aussi plat qu'une carte à jouer (Alice aux Pays des Merveilles, Lewis Carroll), et finit son numéro en quittant rapidement le cadre, entraînant son dresseur surpris derrière lui.

La notion de projection est ici essentielle : images projetées techniquement, projection psychologique (manière personnelle de voir et de concevoir le monde extérieur) et projection psychanalytique (élément de la connaissance d'autrui pour se comprendre soi-même). Les trois nuances renvoient à nos habitudes, nos modes de vie et de pensées qui impliquent le rôle de ces données subjectives et prospectives dans la perception de la réalité extérieure. Cependant, comme l'illustre l'œuvre de Diana Thater, la projection est un déplacement de processus intérieurs vers l'extérieur, ainsi « quand nous évoquons la nature, nous parlons en fait de nous-mêmes. La nature est l'écran dans lequel nous nous projetons. La nature est l'Autre ultime ».

> Notions et mots-clés :

Installation vidéo - Effet visuel - Espace coloré - Plan rapproché - Œuvre/espace - Projection - Échelle - Abstraction - Nature/culture
Technique de projection - Œuvre d'art totale

GALERIE PÔLE SUD, LYCEE LE VALENTIN

Dans le cadre de ce parcours, la **galerie Pôle Sud du Lycée le Valentin** accueille des œuvres de Kate Blacker, Valérie Jouve, Marin Kasimir, Guillaume Paris et Elmar Trenkwalder. Ainsi mises en regard, ces œuvres interrogent l'homme dans son rapport à l'environnement. Visions idylliques ou anthropomorphiques de la nature, à travers la construction de paysages, les déambulations et les créations de l'homme dans l'espace urbain, toutes révèlent cet « espace fabriqué » par l'être humain, façonné par l'artiste et portent un regard sur l'autre et l'avenir de nos sociétés.

Elmar TRENKWALDER

(Weißbach am Lech, Autriche > 1959), vit et travaille à Innsbruck.

Coulisse (Wing), 1990

Encre, huile sur tapisserie murale marouflée sur toile (270 x 420 x 3cm)

Collection Rhône-Alpes - Institut d'art contemporain, Villeurbanne

Peintre, sculpteur, dessinateur, Elmar Trenkwalder emploie les techniques traditionnelles ainsi que divers matériaux (peinture à l'huile, dessin au crayon ou à la craie, bronze, tissu, terre cuite émaillée et céramique) pour réaliser des œuvres qui évoquent autant des paysages que des monuments ou des architectures et se caractérisent ainsi par leur rapport à l'ornement et au corps. Les formes qu'il affectionne sont autant de références à la transformation, au rêve, à l'hallucination qu'à une histoire de l'architecture (gothique flamboyant, baroque, orientale, utopique).

Dans un entretien avec Bernard Marcadé, Elmar Trenkwalder explique comment s'opère le travail des visions : « Je me sens comme une sorte "d'aspirateur" des images et des émotions du monde. Je transforme ces images et ces émotions, comme dans le travail du rêve. Je peux utiliser le souvenir précis d'un objet ou d'un paysage, mais il m'arrive parfois de peindre ou de construire un paysage qui n'existe pas, que je n'ai jamais vu, mais qui cependant semble très connu... [...] Ce qui compte pour moi, c'est de vivre avec mes visions, mais aussi avec mon temps. [...] Pour moi, l'ornement n'est évidemment pas simplement formel. L'ornement est la forme même de la vie. C'est une expérience. [...] En principe, il existe le corps et l'espace. Ces deux domaines sont le plus souvent séparés. Je tente de trouver un passage entre ces deux réalités, en ouvrant la représentation du corps sur celle de l'espace extérieur, le paysage par exemple. » (Entretien publié in Elmar Trenkwalder, Limoges : Frac Limousin, 1998).

Coulisse (Wing) (1990) associe, par son titre, le monde rêvé de l'artiste et l'univers du théâtre où tout le réel est recomposé artificiellement. Le tableau porte ainsi une forêt parfaite et régulière mais irréaliste et appartenant au royaume de l'imaginaire. Il agit comme un rideau de théâtre qui signifie, quand il se lève, qu'on entre dans un territoire où la réalité a été recomposée – et (ré)inventée.

> **Notions et mots-clés :**

Représentation - Motif - Ornementation

Verticalité - Répétition - Espace suggéré -

Vision intérieure - Paysage fantasmé – Métaphore

Marin KASIMIR

(Munich, Allemagne > 1957), vit et travaille à Bruxelles.

Sans obstacle, sans fuite, 1989

Tirage couleurs offset (61,5 x 119,2cm)

Collection Rhône-Alpes - Institut d'art contemporain, Villeurbanne

Avant de s'intéresser exclusivement à l'architecture et à l'espace urbain, Marin Kasimir a réalisé des sculptures qui déjà traitaient de l'espace et du bâti à une petite échelle, proches du mobilier (étagères, bancs, paravents), et des œuvres « praticables », y compris sous la forme de pavillons autonomes.

La production de Marin Kasimir a aussi évolué dans les années 1990 vers les œuvres d'art public, en intérieur ou en extérieur. Les séries panoramiques placent le spectateur frontalement devant des images du quotidien mais constituent dans le même mouvement les conditions d'un accès à la fiction. Les vues de 360° (invention pour représenter la réalité sans cadre de l'anglais Robert Barker en 1789, lié à une construction architecturale de rotonde et une toile peinte, au centre de laquelle se trouve le spectateur, qui découvre le paysage en tournant) dont nous n'avons qu'une perception fragmentaire dans la réalité mettent en scène des paysages urbains, des périphéries, utilisés avant tout dans un souci de composition. Marin Kasimir théâtralise chacune de ses œuvres par le biais des répartitions de masses, des oppositions d'éléments hétérogènes, des décors pour le jeu des acteurs ou de lui-même. « Le panorama permet donc d'imaginer la construction d'une fiction, sans toutefois devoir le fragmenter pour continuer le récit ».

Dans *Sans obstacle, sans fuite*, l'artiste s'est mis en scène entrant dans le paysage, marchant d'un côté, courant de l'autre – « vers soi-même » en quelque sorte -. L'artiste instaure une fiction qui pousse le spectateur à imaginer la suite de l'action présentée. L'œuvre appartient à une série de quatre panoramiques où l'artiste intervient lui-même dans trois d'entre eux. Pour le quatrième, il a mis en scène deux autres personnages – un homme et une femme placés chacun à une des extrémités du panorama, l'une tenant une bouteille de vin blanc, l'autre le verre à remplir. La dualité entre le public et le privé, la personne et son environnement, caractérise le travail de Marin Kasimir. Chacune de ses œuvres manifeste sa préoccupation d'interroger le rôle et la présence de l'homme dans la ville pour une défense de la culture de l'altérité. Dans ce panorama, l'artiste s'intéresse à l'architecture, mais aussi à une certaine notion de représentation, conservant de l'histoire de la peinture occidentale une dimension temporelle de la représentation, ainsi que la valeur du mouvement et de la vie.

Notions et mots-clés :

Panorama - Vue panoramique - Frise - Technique photographique

Point de vue - Montage - Séquence – Format

Déformation - Espace utopique - Perception/déplacement du spectateur

Valérie JOUVE

(Saint-Etienne, France > 1964), vit et travaille à Paris.

Sans titre (Les Personnages avec Andréa Keen) (VJ02 05), 2000-2001

Sans titre (Les façades) (VJ02 14), 2001-2002

2 tirages couleur à développement chromogène (103 x 133,5 x 4,5cm)

Collection Rhône-Alpes - Institut d'art contemporain, Villeurbanne

Valérie Jouve est photographe et vidéaste. Elle a choisi comme thème de prédilection la ville, qui selon elle est « un espace insaisissable ». Cet espace urbain est abordé au travers des déplacements, des habitudes de ceux qui l'habitent. Ainsi, l'artiste photographie des personnes dans la ville. Ces œuvres sont sans titre, mais sont accompagnées de sous-titres créant des catégories telles que Les Situations, Les Personnages, Les Passants. Le sujet devient un personnage car Valérie Jouve s'intéresse bien plus au corps en situation qu'au portrait, induisant ainsi une histoire, un événement. La photographe s'attarde davantage sur la relation entre l'environnement et l'humain, et bien plus qu'à la recherche d'un traitement psychologique, elle travaille à retranscrire l'expérience phénoménologique.

L'artiste s'interroge sur le regard qui permet de s'approprier un environnement, d'inventer son quotidien. Contrairement aux générations qui l'ont précédée dans le domaine photographique, Valérie Jouve restaure une relation au spectateur. Elle ne cherche ni l'illusion, ni la parodie. Il est proposé au visiteur de faire progresser, circuler son regard dans l'espace de la photographie : des façades d'immeubles photographiées aux rythmes offerts par les architectures et les corps.

L'artiste emploie les nouvelles technologies afin de recomposer et retoucher ses photographies. Elle peut même faire appel à la technique du photomontage. « C'est le déplacement, le mouvement du corps et l'interaction avec le décor de la ville qui m'intéressent. C'est l'idée du passant pris dans le flux de la ville que l'on croise, que l'on n'aborde pas ».

A propos de *Sans titre (Les Personnages avec Andréa Keen) (VJ0205)* : « Mes photos ne sont pas prises sur le vif mais mises en scène (...). Je les prépare longtemps à l'avance, d'abord en notant et en dessinant les idées qui me viennent à l'esprit. Ce sont les individus que je croise ou que je connais qui m'inspirent. Mes idées naissent de coups de foudre que j'ai pour ces gens, que je considère comme des personnages au sens romanesque du terme, c'est-à-dire qu'ils portent quelque chose d'universel ».

Sans titre (Les Façades) (VJ0214) s'inscrit dans les préoccupations architecturales de l'artiste : le rythme, le point de vue, la monumentalité, la circulation du regard. L'architecture est à chaque fois singulière. Elle impose son ordre, sa composition au regard. « Les primitifs et les flamands forment probablement le repère le plus profond. Parce que s'y invente la construction de la figure dans l'espace perspectif et qu'en même temps s'y trouvent les représentations typiques des caractères humains. Géricault est également un artiste qui m'a beaucoup appris sur l'effet que produit le détail du mouvement sur l'ensemble de la représentation d'une figure. En architecture, c'est la photographie du XIXe siècle jusqu'aux avant-gardes qui est pour moi riche d'enseignements. Non pas dans les effets visuels en tant que phénomènes spectaculaires, mais dans les interrogations portées au problème du point de vue ».

Notions et mots-clés :

Personnage - Paysage urbain - Rythme - Plan - Point de vue - Limites - Contour

Horizontalité/verticalité - Figure/espace - Frontalité - Cadrage

Mise en scène - Séquence - Montage

Guillaume PARIS

(Abidjan, Côte d'Ivoire > 1966), vit et travaille à Vincennes

Sans titre, 1992/1996

1 - *Land of Milk & Honey (Bold Joy)*

2 - *Heaven*

3 - *White Noise*

(1 - Pays du Lait & du Miel (Joie intense)

2 - Ciel et/ou Paradis

3 - Bruit de fond / Bruit blanc)

de la série : *White Magic*

Installation mixte

Collection musée de Valence, dépôt du FNAC (nouveau dépôt 2008)

Guillaume Paris a étudié à New York (The Cooper Union), à Paris (Institut des hautes études en arts plastiques) et à Londres (spécialisation en Ethnologie). Son travail repose sur les phénomènes complexes des sociétés contemporaines et notamment des notions comme la fétichisation, la réification, la fascination, l'instrumentalisation et les rapports qu'elles entretiennent avec la religion.

Reposant sur la problématique des idéologies, les œuvres de Guillaume Paris interrogent principalement l'idéal de pureté. Ce dernier, à considérer avec prudence, relève tant du champ de la politique et de la religion que de celui de la publicité. L'artiste souhaite procéder par une mise en lumière de ces discours - qui s'avèrent fondamentalistes, patriotiques, mercantiles, mais aussi xénophobes et homophobes - par le biais d'objets familiers et quotidiens qui sont alors détournés et désignés comme les témoins des dérives de l'idéologie ambiante.

Dans le cadre de son vaste projet H.U.M.A.N.W.O.R.L.D, Guillaume Paris tente, notamment, de "dé-réfier" les individus qui figurent sur des produits de consommation courante. Il s'agit d'« un projet pluridisciplinaire fondé sur un travail de collaboration avec une multitude d'acteurs : ethnologues, sociologues, linguistes, historiens, artistes, architectes, écrivains, publicistes, infographistes, acteurs mannequins, programmeurs, médiums, etc. Le projet développe depuis le début des années 90 une réflexion critique autour du multiculturalisme et de la mondialisation, réflexion prenant comme point d'appui la question de la représentation de l'Autre et le concept de réification qui la recouvre. (...) H.U.M.A.N.W.O.R.L.D constitue en partie une tentative de remédier à la difficulté intrinsèque à la substitution d'agents culturels (des êtres humains) par leur culture matérielle (des objets façonnés) ». (Guillaume Paris, 1992-2001)

Sans titre (1 - Land of Milk & Honey (Bold Joy) 2 - Heaven 3 - White Noise) est une installation composée de trois ensembles distincts et indissociables. *Land of Milk & Money (Bold Joy)* est un paysage alpin, fait de lessive et de produit à vaisselle qui fait référence à l'Amérique comme terre promise, mais aussi à la quête d'une éternelle jouvence. La vidéo *Heaven* diffuse sur moniteur l'image d'une fumée sortant de la cheminée d'un incinérateur. *White Noise*, également sur moniteur, montre une fontaine déversant une mousse blanche. Tous trois s'inscrivent dans la série *White Magic* dont la problématique était d'insuffler - à des fins critiques - de la spiritualité au fétichisme dont la marchandise fait l'objet. « *White Magic* est le titre d'un ensemble de travaux ayant pour objet le discours publicitaire et ses intonations magico-religieuses. La pièce éponyme de 1992, formée de lettres tracées à même le sol dans la lessive épèle les mots « *White Magic* » en imitant la signature de Disney. Je souhaitais à l'origine développer une critique du discours sur la propreté et la pureté, en en révélant entre autres les connotations radicales dans le contexte nord-américain, particulièrement polarisé. (...). Je me suis intéressé très tôt à la pensée magique et à la religiosité qui sous-tendent le discours publicitaire. Cette spiritualité instrumentalisée est le complément nécessaire de la rationalité productiviste ». (Entretien « Le monde enchanté des marchandises » - La voix du regard, Hugues Marchal, 2001)

Notions et mots-clés :

Matérialité - Scénographie - Artifice - Œuvre sonore
 Scénographie - Plan fixe - Miniaturisation - Couleur/symbole
 Simulacre - Fascination - Nature/culture

Kate BLACKER

(Petersfield, Royaume-Uni > 1955), vit et travaille en France

Ama Dablam, 1983

Tôle ondulée (220 x 385 x 78cm)

Collection Rhône-Alpes - Institut d'art contemporain, Villeurbanne

Entre 1977 et 1978, Kate Blacker travaille sur une série de sculptures en papier (feuille ou rouleau), qu'elle transpose ensuite dans de la tôle ondulée, son matériau de prédilection.

Choisi pour son rapport aux matériaux de constructions urbaines, la tôle, récupérée dans des terrains vagues, sera ensuite utilisée à l'état neuf afin de jouer sur la brillance du matériau et de réaliser des œuvres monumentales. Sa démarche s'inscrit selon elle dans la problématique de « comment faire une sculpture ? ». Dans la deuxième moitié des années 1980, l'artiste s'attarde sur la notion d'architecture, afin d'aborder la métamorphose du paysage urbain

Le travail de Kate Blacker autour de la montagne et de la cartographie trouve son origine dans son histoire personnelle, mais aussi son intérêt pour « des paysages qui sont là depuis toujours ». Elle y exploite des archives familiales, celles de son grand-père, Stewart Blacker : celui-ci fut en effet l'un des photographes des deux expéditions aériennes qui ont, dans les années 1930 et dans la perspective de nouvelles tentatives d'ascension, pris les premières images en altitude du Mont Everest. L'artiste s'attarde sur « l'aller-retour » qui existe entre l'homme et la nature, l'intérêt de l'homme pour les formes naturelles. Si sa conception du paysage ne se revendique pas dans la tradition romantique, Kate Blacker cherche à le rendre réel d'un point de vue émotionnel, permettre au spectateur « d'entrer dedans ».

Ama Dablam est une des nombreuses œuvres de Kate Blacker à faire référence au mont Everest et à l'Himalaya, en hommage à son grand-père, dont l'artiste a d'ailleurs exposé les photographies à la Maison des expositions de Genas en 1986. Ama Dablam est le nom d'un sommet népalais de 7 000 m situé dans la chaîne himalayenne, un sommet jugé élégant dans sa forme (une sorte de chaîne de montagne ailée) et réputé de « difficulté raisonnable » pour ce qui est de son ascension. Son nom signifie « Le reliquaire de la mère », en référence au pendentif en forme d'étoile que portent les Sherpanis (femmes de la population Sherpa). Ama Dablam est composée de trente-quatre morceaux de tôle ondulée découpés, peints et assemblés comme un puzzle constituant un « paysage ». Face à cette œuvre, le spectateur peut s'imaginer en train de survoler les pics de la plus haute chaîne de montagne du monde. « Avec les paysages, j'essaie de lier les mouvements du métal avec mes méthodes de construction : découper et arranger en puzzle, découper et plier le long des sillons ».

Notions et mots-clés :

Matériau industriel - Installation - Mise en scène - Plan/Relief
 Forme- Ligne - Horizontalité - Échelle - Échelle de valeur - Code de représentation
 Représentation/ Tridimensionnalité - Simulacre

PALAIS DELPHINAL SAINT-DONAT

Dans le cadre de ce parcours, le Palais Delphinal de Saint-Donat-sur-l'Herbasse accueille des œuvres de Jean-François Hue, Ayse Erkmen, Irène Fortuyn et Robert O'Brien, ainsi que d'Eric Poitevin, qui questionnent le paysage. Paysage de ruines, espace emprunté, paysage à l'étude ou incitation au voyage, ces œuvres offrent des regards multiples sur cette thématique et dialoguent autour de la notion d'un espace à la fois topologique et mental, imaginé et idéalisé, naturel et fabriqué. Le paysage permet alors d'évoquer l'histoire et la culture, car soumis à des conventions picturales qui auraient " pour fonction de réassurer en permanence les cadres de la perception du temps et de l'espace " (Anne Cauquelin, *L'invention du paysage*, Paris, PUF, 2000).

Jean-François HUE

(1751-1823)

L'île d'Amour, 1789

Huile sur toile, 130 X 184 cm

Collection musée de Valence, dépôt du Musée du Louvre

Elève du grand peintre avignonnais de marines Joseph Vernet (1714-1789) dont il fréquenta assidûment l'atelier, Jean-François Hue réalisa quelques tableaux d'histoire mais se consacra essentiellement à la peinture de paysage et de marines. Agrégé à l'Académie Royale de Peinture et de Sculpture, il est reçu académicien le 30 novembre 1782 comme peintre de paysage.

Comme nombre des artistes de son temps, Jean-François Hue fait le voyage d'Italie et de Rome en 1785-86. Il réalisera encore, longtemps après ce voyage, des paysages inspirés de son séjour, telle la grande Vue des cascades de Tivoli et du Temple de la Sibylle daté de 1786 conservée au musée de Tours, qui constituait peut être le pendant de l'île d'Amour. En effet, ces deux peintures font toutes deux partie des saisies révolutionnaires. Elles appartenaient à la collection du Président Bernard et furent saisies dans son hôtel particulier de la rue Saint Marc à Paris.

Jean-François Hue aimait particulièrement rendre les effets de clair de lune sur l'eau et ses paysages sont souvent animés de baigneuses ou de nymphes. Mais il s'inscrit aussi dans la tradition de la peinture de paysage et une attention portée sur la ruine. Iconographiquement, la ruine renvoie à la mélancolie, la vanité, mais aussi aux réalisations des ambitions humaines. Le vestige architectural fait surgir tout un monde dans la psyché du spectateur, affirmant ainsi réminiscences et filiations. Le peintre, fasciné par l'exotisme comme ses contemporains, explore la ruine comme marque plastique des Arcadies révolues, afin de stimuler la méditation et la rêverie du spectateur. Il s'inscrit dans la démarche d'Hubert Robert, le plus célèbre des peintres de ruines.

L'île d'Amour aborde ces problématiques. Présentée par l'artiste au Salon de 1789, son titre, dans le livret du Salon, était beaucoup plus évocateur : *Un paysage représentant l'île de Chypre, caractérisée par des nymphes, des amours et des offrandes portées au temple de Vénus, placé sur une éminence.*

Pour évoquer l'île de Chypre, l'artiste emprunte à l'architecture antique vue lors de son séjour à Rome, sans qu'il soit toutefois possible d'identifier précisément un monument.

L'œuvre de Jean-François Hue s'inscrit de manière exemplaire dans la nouvelle liberté de la peinture qui voit les sujets héroïques et religieux délaissés pour les sujets de genres et les amours des dieux et des déesses. Ainsi, dans une nature idéalisée et baignée d'une lumineuse clarté propre à la peinture française dans la lignée de Claude Lorrain, architectures et personnages sont ordonnés et mis en scène, nous offrant la vision élégiaque d'une antiquité rêvée.

Notions et mots-clés :

Sujet mythologique - Paysage idéalisé - Quatre éléments

Composition - Equilibre - Lumière - Perspective aérienne - Scénographie

Références architecturales - Sentiment du sublime

Ayse ERKMEN

(Istanbul, Turquie > 1949), vit et travaille à Istanbul et à Berlin

Scenic Overlook, 2005

Projection vidéo

Collection Rhône-Alpes - Institut d'art contemporain, Villeurbanne

Ayse Erkmen réalise des œuvres dans le monde entier selon des modes d'expression variés (sculpture, installation, photographie, etc.).

Ses interventions témoignent d'une grande flexibilité par rapport à l'existant, considérant autant l'architecture, l'histoire, la culture et les nouvelles technologies. L'objet est réalisé selon sa relation à l'espace, à la lumière et au champ de vision du spectateur.

Pour *Scenic Overlook*, 2005, Ayse Erkmen a extrait d'un catalogue d'images destiné aux publicitaires plus de 80 vues de paysages idylliques reprenant tous les clichés du genre : des couchers de soleil rougeoyant sur la mer, des cimes enneigées émergeant de couronnes de sapins, des sous-bois parés de toutes les couleurs de l'automne, des champs parsemés de fleurs sauvages, etc. Ces images oscillent entre cartes postales et illustrations de magazines de voyages. Elles peuvent apparaître universelles, prises dans le corpus de la publicité d'objets à consommer. Leur absence de spécificité permet de les transposer dans des contextes divers et variés, de les adapter à nombre de configurations. Présentées n'importe où dans le monde, elles sont les cartes postales des lieux touristiques, clichés au caractère interchangeable. Affluant en nombre, elles poussent notre désir de voyage à son paroxysme.

En même temps, l'artiste maintient le spectateur à distance. Il prend alors conscience des implications psychologiques, sociales, historiques et culturelles de l'œuvre. Les frontières de l'art, ses points de contact avec la vie de tous les jours, forment une cartographie mentale à partir de laquelle Ayse Erkmen a développé son travail depuis les années 90.

Notions et mots-clés :

Perception du paysage - Lieu - Site - Point de vue

Sensation physique - Matérialité de la projection

Paysage stéréotypé - Cliché - Présence/Absence

Eric POITEVIN

(Longuyon, France > 1961), vit et travaille à Mangiennes

Sans titre, 1966

Tirage argentique (166 x 208 cm)

Collection musée de Valence (nouvelle acquisition 2008)

Eric Poitevin se manifeste en 1985 avec ses portraits de vétérans de la Première Guerre Mondiale. Grand Prix du jeune talent du ministère de la culture romaine en 1988, pensionnaire de la villa Médicis entre 1989 et 1990, de nombreuses expositions personnelles lui sont consacrées à travers l'Europe. Des portraits des anciens combattants aux paysages, son œuvre puise son inspiration dans la réalité très concrète du territoire. Il aborde des genres assez divers et classiques du domaine de la photographie (nature morte, portraits nus, paysages) et constitue ainsi des ensembles. Parce qu'il travaille exclusivement à la chambre, ses photos sont d'une rare densité. L'authenticité de l'image, sa précision et la qualité du détail sont propres à la photographie argentique.

Remarqué pour son travail très personnel sur l'expérience du temps dans la photographie, par son style étonnamment neutre, et à la fois par la sensibilité qui émane de ses images, Eric Poitevin affirme qu'il est photographe avant d'être artiste. Cependant, ses œuvres réfléchissent sur l'effet de réel et les rapports entretenus entre photographie et peinture. Il s'attarde sur ce qui tend à la disparition, que ce soit les êtres ou la nature. Le sujet, porteur d'une expérience et d'une émotion, est alors fixé sur l'image photographique : l'absence de temporalité définie pousse le spectateur à s'interroger sur l'instant, la matière, le réel. Le paradoxe que soulève l'artiste vient remettre en cause la capacité de la technique à saisir et à dire le réel, révélant ses limites.

Il renforce ces questionnements par l'absence de repères spatiaux, la perte de l'échelle des objets et des lieux qui font partie des conditions de l'acte photographique. La nature seule définit la structure rythmique et géométrique de l'image. Au final, Eric Poitevin s'attarde autant sur le temps que sur la confrontation entre le réel et l'espace photographique. La dimension intemporelle s'affirme encore davantage par la couleur et la luminosité de ses sujets qui confèrent à l'ensemble sensations et rêveries.

Sans titre, 1995, est un tirage argentique de sous-bois de grandes dimensions. Le travail à la chambre favorise un cadrage frontal visant à décontextualiser le réel. L'image est alors plus proche d'une représentation mentale. Les branches des arbres se déploient en un réseau de lignes. Le point de vue de l'artiste ne favorise pas un sens de lecture, mais interroge davantage une juxtaposition de plans et de matières afin de mettre le réel à distance, rapprochant aussi la photographie du champ de la peinture. La notion de perception du paysage est ici abordée au travers de la problématique de l'objectivité photographique. Le sous-bois d'Eric Poitevin invite le spectateur à prendre conscience de l'absence d'énonciation d'une vérité ou de représentation de la réalité afin de se questionner sur le point de vue et la perception.

Notions et mots-clés :

Cadrage - Saturation - Ensemble chromatique - Format

Présence/absence - Temps photographié

Sculpture du vivant - Intemporalité - Mise à distance – Neutralité

Irene FORTUYN (Geldrop, Pays-Bas > 1959), vit et travaille à Amsterdam.

& Robert O'BRIEN (1951-1988)

The Genie and the Three Lamps, 1986

Bois, peinture, soie, plexiglas, 100 x 210 x 86 cm

Collection Rhône-Alpes - Institut d'art contemporain, Villeurbanne

Le collectif Fortuyn/O'Brien a été fondé en 1983 à Amsterdam. Après la mort de Robert O'Brien, Irène Fortuyn a poursuivi sa production artistique sous le nom Fortuyn/O'Brien. Leur pratique artistique est traversée par des questions conceptuelles autour de la nature de l'objet, mais aussi de son inscription dans l'espace du musée. Leurs installations mêlent des objets énigmatiques. Pour chaque œuvre, différents points de vue sont ménagés, les œuvres engendrant une théâtralisation de l'espace d'exposition par le biais de matériaux dont la transparence induit l'image d'un autre espace.

L'utilisation courante du plexiglas tend à répandre, disperser, l'image du spectateur. Les frontières entre la nature et la culture, entre la fonction et le message, entre l'histoire et le temps présent sont au cœur de leurs images : « Le concept d'une « image » est extrêmement ouvert, cela peut être n'importe quoi, une image propre, un travail artistique, une photographie, une scène de rue, n'importe quoi qui a été objectivé par le sujet comme pouvant être une image ».

Nombre des installations de Fortuyn/O'Brien sont structurées autour du jardin. « Le jardin est vécu sur plusieurs registres : comme seuil entre nature et culture, entre connu et inconnu ; il est aussi la projection d'une Arcadie, lieu dompté par l'homme, une allusion à un autre monde inaccessible, à la nature sans l'homme. C'est un rappel de la nature qui porte le signe de l'antiquité, de la nostalgie et du passage du temps et (...) de la mémoire et c'est un modèle esthétique comme à la Renaissance ou la période baroque. Avec l'articulation des intérieurs et des extérieurs, Fortuyn/O'Brien nous présente le jardin comme une imitation du monde. » (Communiqué de presse de Violettes, L' Aquarium, Valenciennes, 1998).

The Genie and the Three Lamps est composée d'une planche de plexiglas dans laquelle sont découpés les contours de trois bouteilles en perspective. La planche est posée sur deux tréteaux et recouverte d'une soie bigarrée maintenue par un cadre de bois. Le voile joue à la fois le rôle de révélateur et de masque. L'œuvre fait référence à la mythologie orientale et à l'histoire d'Aladin et de la lampe merveilleuse. Cette sculpture évoque un jardin, un paysage « à l'étude » immatériel et mental. Comme les autres œuvres du collectif, *The Genie and the Three Lamps* repose sur des notions de déplacement, de fragmentation, d'aléatoire et d'invisible. Le spectateur est sollicité afin de se confronter à ce qu'il voit et à sa propre production imaginaire.

Notions et mots-clés :

Sculpture - Élément architectural - Œuvre hybride - Espace fictionnel

Reflét - Déplacement/perception - Ready-made

Œuvre/espace/spectateur - Référence narrative – Rêverie

5/ Mode d'emploi

> Réservations

Pour les visites, merci de réserver auprès de Marie-France Seignobosc, au secrétariat du musée et de préciser :

- l'itinéraire pressenti (liste des sites)
- les coordonnées de l'établissement et du/des professeurs encadrant
- le niveau des classes
- les dates

> Contact

musée des beaux-arts et d'archéologie de Valence

Tél. : 04 75 79 20 80

Site web: <http://www.musee-valence.org>

E-mail : info@musee-valence.org

> Adresses et horaires d'ouverture des sites

■ **lux Scène nationale de Valence (14 mars-28 juin 2009)**

36, boulevard du Général de Gaulle 26000 Valence

Horaires : du mercredi au vendredi 14h-18h30 et du samedi au dimanche 15h-18h30

Fermeture les jours fériés

■ **Maison des Têtes, cour intérieure (14 mars-28 juin 2009)**

57, Grande Rue 26000 Valence

Horaires: du lundi au jeudi 8h30-17h30 ; le vendredi 8h30-17h ;

le samedi 9h-18h et le dimanche 14h-18h.

■ **Bourse du Travail (14 mars-28 juin 2009)**

place de la Pierre 26000 Valence

Horaires : du mercredi au dimanche 14h-18h30

■ **art 3 (14 mars-28 juin 2009)**

8, rue Sabaterie 26000 Valence

Horaires : du mercredi au samedi 14h-19h

■ **Comédie de Valence (jusqu'au 30 avril 2009)**

Place Charles Huguenel 26000 Valence

Horaires: du mardi au vendredi 14h-18h30 et les soirs de représentation

■ **Salle des Clercs (du 25 mars au 21 juin 2009)**

place de l'Université 26000 Valence

Horaires : du mercredi au dimanche 14h-18h30

■ **Lycée le Valentin / galerie Pôle Sud (14 mars-28 juin 2009)**

avenue de Lyon 26500 Bourg-lès-Valence

Horaires: du mardi au vendredi 14h-18h30

■ **Palais Delphinal (du 24 avril au 21 juin)**

Centre ville, rue Pasteur 26260 Saint-Donat-sur-L'Herbasse

Horaires : lundi, mardi, jeudi et vendredi 9h30-12h/13h30-16h30

Samedi au dimanche et jours fériés 14h-19h

6/ Programmation

LES SOIREES

■ lux Scène nationale

- 22 avril 20h Rencontre avec les commissaires de l'exposition, suivie d'une conférence « le paysage cinématographique » par Luc Vancheri, professeur de cinéma à l'université Lumière Lyon2
- 9 juin 20h Lecture de « *Paysages avec Figures absentes* » de Philippe Jaccottet, par le comédien Michel Ferber
- 17 juin 20h30 « *Une visite au Louvre* » et « *Cézanne* » de Jean-Marie Straub et Danièle Huillet

■ Comédie de Valence

- 3 avril 18h30 Visite de la partie de l'exposition présentée au théâtre Bel Image, en présence d'un des commissaires de l'exposition Dorothee Deyries-Henry.
- 19h30 Restauration légère au bar de la Comédie
- 20h Spectacle « *Entracte* » de Josef Nadj, suivi d'une rencontre avec l'équipe artistique.

■ Le Valentin / galerie pôle sud

2 avril - 20h : soirée rock avec le groupe HEMETT- guitare, basse, batterie et trompette

SPECIAL NUIT DES MUSEES

■ lux Scène nationale/ Bourse du Travail/ Maison des Têtes/ Salle des Clercs/ art3

16 mai jusqu'à minuit : Parcours musical et raconté

LES WEEK ENDS

En partenariat avec le service Valence Ville d'art et d'histoire, les visites commentées à deux voix sont assurées par un guide conférencier du patrimoine et un médiateur du musée pour évoquer conjointement les œuvres exposées et les lieux patrimoniaux qui les abritent.

■ Rendez-vous à 14h30 à la Maison des Têtes :

Samedi 28 mars, Samedi 4 avril, Dimanche 12 avril, Dimanche 19 avril, Samedi 25 avril, Dimanche 3 mai, Samedi 9 mai, Dimanche 17 mai, Dimanche 24 mai, Dimanche 31 mai, Samedi 6 juin, Samedi 13 juin, Dimanche 21 juin

PROJECTION

Le film de Rodney Graham « *Two generators* » (35mm, 4min) sera projeté tous les samedis et dimanches à 15h15 et les mercredis à 17h30 à **lux Scène nationale**.

POUR LES ENFANTS

Jeu concours proposé par les Amis du musée de Valence

7/ **Bibliographie**

- ARDENNE Paul - ART, l'âge contemporain, Éditions du Regard, 1997
- DOMINO Christophe - A ciel ouvert, coll. Tableaux choisis, Éditions Scala, 1999
- GARRAUD Colette - L'idée de nature dans l'art contemporain, Flammarion, 1994
- Histoire visuelle de l'art, direction C. Frontisi, Larousse 2003
- Dictionnaire de la peinture, direction M. Laclotte et J.P. Cuzin, Larousse 1996
- L'art du XXème siècle, direction D. Soutif, Citadelles Mazenod, 2005
- Petit guide du musée de Valence, DRAC et Ville de Valence
- Etre Nature, catalogue Fondation Cartier pour l'art contemporain
- L'envers du décor, catalogue Institut d'art contemporain de Villeurbanne, 1999
- Idées de paysage/Paysage d'idée 2, Musée d'art contemporain de Montréal, 2008

8/ Visuels



Hubert Robert
Le Grand pont, 18e s.
Huile sur toile (276 x 152 cm)
© musée de Valence



Mosaïque aux bucranes de luc-en-diois,
1^{er} siècle avant JC
Fragment à décor géométrique et figuré
polychrome (361 cm x 160cm)
Crédit photo : Philippe Petiot
© musée de Valence



Pierre Malphettes
Un Arbre en bois sous un soleil électrique,
2005-2007
Bois, acier, moquette, ballon éclairant
Crédit photo : DR / Droit Réservé
© Institut d'art contemporain



Saâdane Afif
Mise à flot (la maquette), 2001
Bois, plâtre, plexiglas, peinture, pompe à eau,
tuyau, eau
Crédit photo : André Morin
© Institut d'art contemporain

