



*POURSUITE* diplômés de l'école supérieure des beaux-arts de nîmes 2009

*POURSUITE*

Exposer, c'est s'exposer.

Après avoir créé.

Au terme d'un processus que nous savons tous complexe.

L'École Supérieure des Beaux-Arts de Nîmes constitue le lieu d'expression majeur qui offre à chaque étudiant un long cursus d'extrême qualité et de liberté totale dont sont garants directeur et professeurs, chacun les remerciant pour leur implication.

La mise en espace des œuvres des étudiants diplômés (tous ont brillamment réussi et nous les félicitons chaleureusement) est à la fois l'ultime monstration de leurs œuvres à l'école et la première exposition de leurs travaux de nouvelle vie d'artistes.

Nous leur souhaitons un long chemin créatif et leur disons combien ils seront toujours chez eux dans cette école qui est un bouillonnant creuset de passions et d'inventions !

Jean-Paul FOURNIER  
Sénateur du Gard  
Maire de Nîmes  
Président de Nîmes-Métropole

Daniel-Jean VALADE  
Adjoint au Maire de Nîmes  
Délégué à la Culture et à la Tauromachie  
Président de Carré d'Art

- hélène agniel • damien charamel
- bruno costantini • sonia foulc • maud gilhodez
- audrey guiraud • aurélie louis • thomas mestrallet
- julien pelamourgues • mika perez • julien ruel • julia scalbert

# *POURSUITE*

BRUNO COSTANTINI est concentré depuis plusieurs années sur la notion de fiction et d'aventure ; son approche repose sur l'étude critique des paradigmes de ces genres, qu'il réintroduit ensuite dans des images ou des éditions, de manière plus ou moins visible : le héros positif, le road movie, le récit de voyage...

Dans la série *Les Héros Ne Meurent Jamais* l'artiste est photographié dans des costumes et des poses qui concourent à l'édification d'un modèle enfantin de héros : cow-boy, loup de mer, trappeur...

Les accessoires vestimentaires, la pose du corps, l'expression du visage sont adaptés à l'archétype suggéré, de manière si congruente que chaque détail contribue finalement à démentir ce que l'artiste avait construit. Le marin en marinière et bottes de caoutchouc n'est pas très plausible, même si on ne peut en donner la raison. Il en va de même pour l'image du trappeur, mais il est vrai qu'elle exhibe une coupe claire dans la cohérence : le trappeur se tient à côté d'un chalet minuscule, ressemblant à une maisonnette pour enfant.

Cette idée de la supercherie décelable reprend le paradoxe du menteur d'Épiménide, que l'on peut résumer ainsi : un homme déclare "je mens". Si c'est vrai, c'est faux. Si c'est faux, c'est vrai.

Les images de Bruno Costantini ne sont plus limitées à leur fonction iconographique, mais posent la question de leur fonction fondamentale, qui peut être de renseigner sur un sujet, ou d'indiquer qu'elles se conforment au consensus sur ce sujet.

C'est bien l'essence même de la fiction qui est posée et qui est située entre les pôles du plausible (faire croire à la narration) et du fictif (porter à la fois l'ambition de réalité et son affranchissement).

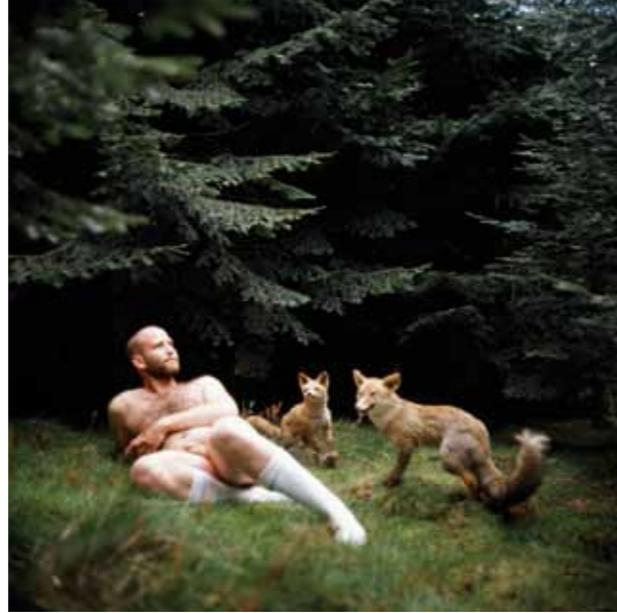
L'aventure est questionnée à travers d'autres aspects du travail, nourrie aux sources littéraires de la Beat generation. Cette passion serait restée un pur effet de style si l'artiste n'avait décidé de la vivre réellement : un séjour solitaire en fin d'hiver dans les montagnes savoyardes, seul dans une cabane, lui a permis d'estimer les difficultés réelles de l'aventure. De cette expérience, il a tiré une nouvelle fois les moyens de décrire l'archétype. Il a imprimé une série de cartes postales de montagne, dont les prises de vues proviennent en partie seulement de son odyssee, les autres ayant été tirées de sites internet.

Mélange des sources et exhumation du modèle, appliqués aux images les plus irréelles qui soient : les cartes postales.

Les livres sont un autre lieu du récit de l'aventure. D'une manière comparable à celle de Tom Phillips dans *A humument*, (1965) ou au *cut up* de Burroughs, Bruno Costantini a sélectionné plusieurs livres d'aventure, et en a choisi les pages les plus narratives. À l'intérieur de chaque page, il a conservé les phrases décrivant l'aventure, et a fait disparaître le reste du texte. Ces pages pleines de zones blanches, avec des phrases en flottaison sont entrecoupées de pages d'illustrations, dessinées par Bruno Costantini, se rapportant aux objets-type du western. Car le cinéma est une autre grande source de fascination pour lui, à travers les genres de l'horreur et du western.

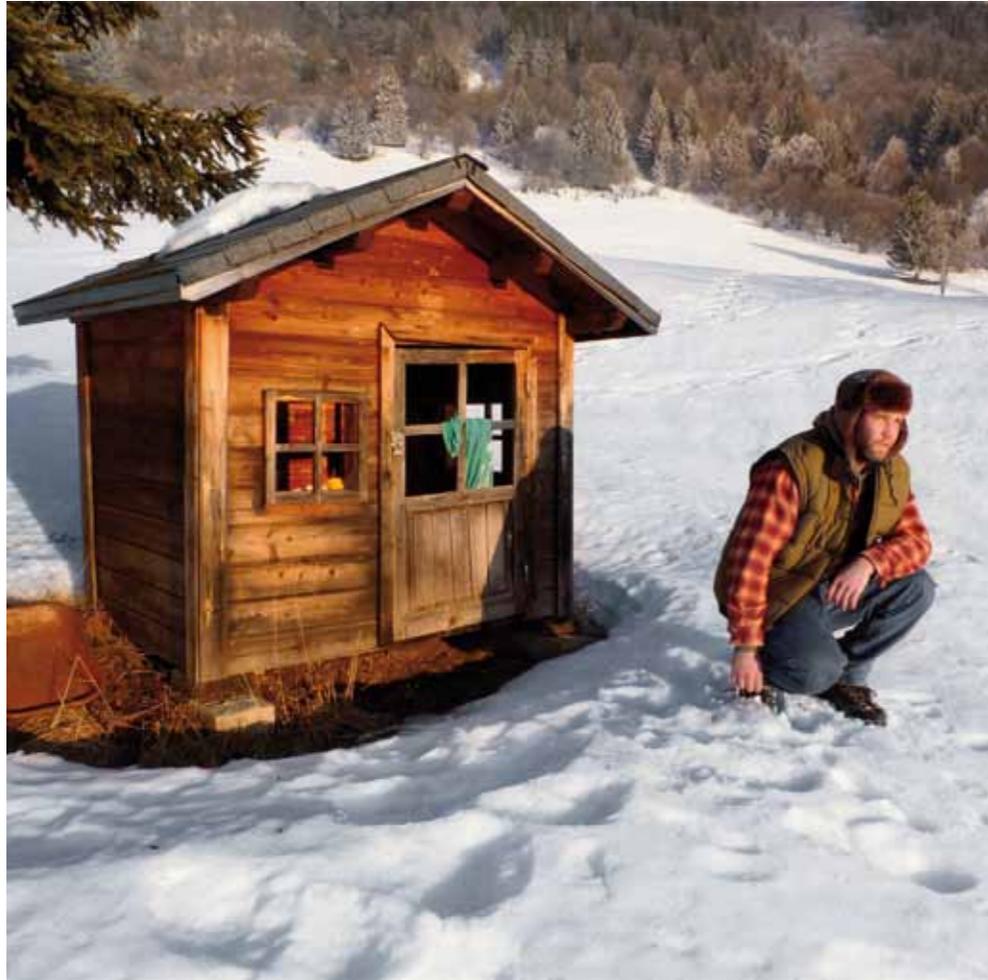
Toutes ces formes préexistantes et largement éprouvées sont analysées et réinjectées dans ses œuvres, allant démontrer sans relâche que son travail sur les genres littéraire ou cinématographique se préoccupe de fusionner systématiquement le langage et le métalangage.





Extrait(s) de la série, *Scène de chasse*, 2008  
50 x 50 cm chacun, tirages numériques

Extrait(s) de la série, *Scène de chasse*, 2008  
50 x 50 cm chacun, tirages numériques



Extrait de la série *Les Héros Ne Meurent Jamais*, 2009  
50 x 50 cm, tirage numérique



Extrait de la série *Les Héros Ne Meurent Jamais*, 2009  
50 x 50 cm, tirage numérique

*Veux-tu, pour me sourire, un bel oiseau des bois,  
Qui chante avec un chant plus doux que le hautbois,  
Plus éclatant que les cymbales ?  
Que veux-tu ? fleur, beau fruit, ou l'oiseau merveilleux ?  
- Ami, dit l'enfant grec, dit l'enfant aux yeux bleus,  
Je veux de la poudre et des balles.*

Victor Hugo, *L'enfant, Les orientales*, 1829

Des visions d'animaux tués ont fortement frappé SONIA FOULC pendant son enfance et aujourd'hui forgent le cadre de son travail. Cette part de biographie est annoncée comme une origine à ses travaux sur la chasse et l'enfance ; elle peut être entendue comme une volonté d'exorciser par l'art des visions qui ont altéré, enfant, sa confiance.

Mais l'artiste ne s'en tient pas à un rapport circonstancié des scènes difficiles. Son œuvre lui donne le rôle de témoin et chaman à la fois, car elle semble entretenir la tension entre les proies mortes, et les souvenirs bien vivants, comme pour attiser une culpabilité mêlée de révolte.

Ses aquarelles représentent des scènes incomplètes, allusives, où sont peints des enfants tenant une arme, brandissant du gibier mort. Le choix de l'aquarelle, aux accents de douceur et de peinture sucrée, est intentionnel : la violence des sujets est présentée de la manière la plus anodine, sans geste superflu, sans anecdote.

De même, le visage des enfants est illuminé d'une expression joyeuse, de la fierté peut-être. Ces images laissent un sentiment de malaise, comme un poison pour la conscience.

Le spectateur est confronté à ses propres associations autour du thème de l'enfance, mais aucun indice ne vient le rassurer : le fusil n'est pas un

jouet, l'enfant ne porte pas une panoplie, la répétition de la scène dans plusieurs aquarelles poursuit le travail d'imprégnation sémantique.

La cruauté est tapie dans la précision ardente que met Sonia Foulc à son travail d'aquarelle, mais aussi dans son insistance iconographique : des enfants d'âge variable, dans des contextes différents sont tous baignés de la même joie. Le poison est instillé, encore et encore.

Le consensus protecteur qui entoure l'enfance est certes contrarié dans ces images, qui peuvent renvoyer à l'actualité la plus brutale, celle des enfants soldats. Mais l'impact principal provient de la banalité des scènes, que l'on devine à travers les vêtements ordinaires de ces enfants.

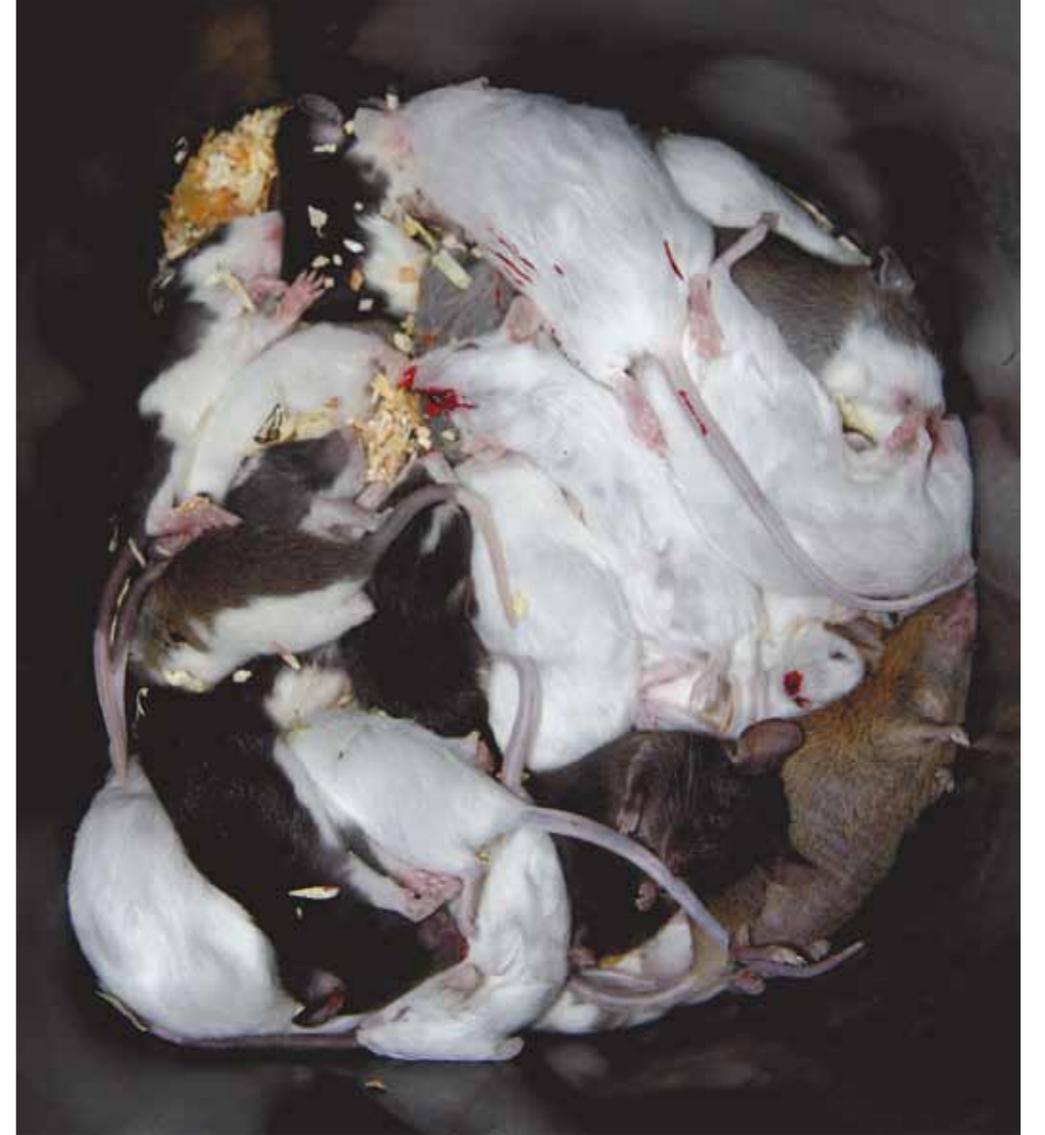
Les ambiguïtés de notre rapport aux animaux prennent le relais dans les dessins suivants : des muselières sont dessinées avec précision et disposées au centre d'une feuille blanche comme les illustrations d'un catalogue. Puis, dans un mouvement dialectique, une suite de photographies en couleurs expose froidement les étapes de l'asphyxie d'un poussin et d'un rat par un python.

Ce lien trouble que nous entretenons avec le règne animal est au cœur de la problématique de Sonia Foulc. Sa cohabitation forcée dans l'enfance avec des cadavres d'animaux réels, cette confrontation triangulée (adulte, enfant, animal) nous sont maintenant exposées sans ménagement. Dans cette mise au jour, ce n'est pas tant la chasse elle-même qui est troublante, que sa transmission sans recul à des enfants, sa banalisation. Le propos est élargi, classifié : la chasse, la domestication (que l'on ne peut s'empêcher de rattacher à l'éducation dans ce contexte), et la survie dans un milieu naturel sont considérées d'un œil d'anthropologue par Sonia Foulc.





Sans titre, 2008  
42 x 59,4 cm, crayons de couleur sur papier bambou



*Vanité*, 2009  
23 x 20 cm, photographie numérique



*L'enfant qui rit (1)*, 2009  
100 x 120 cm, acrylique sur toile



*L'enfant qui rit (2)*, 2009  
100 x 120 cm, acrylique sur toile

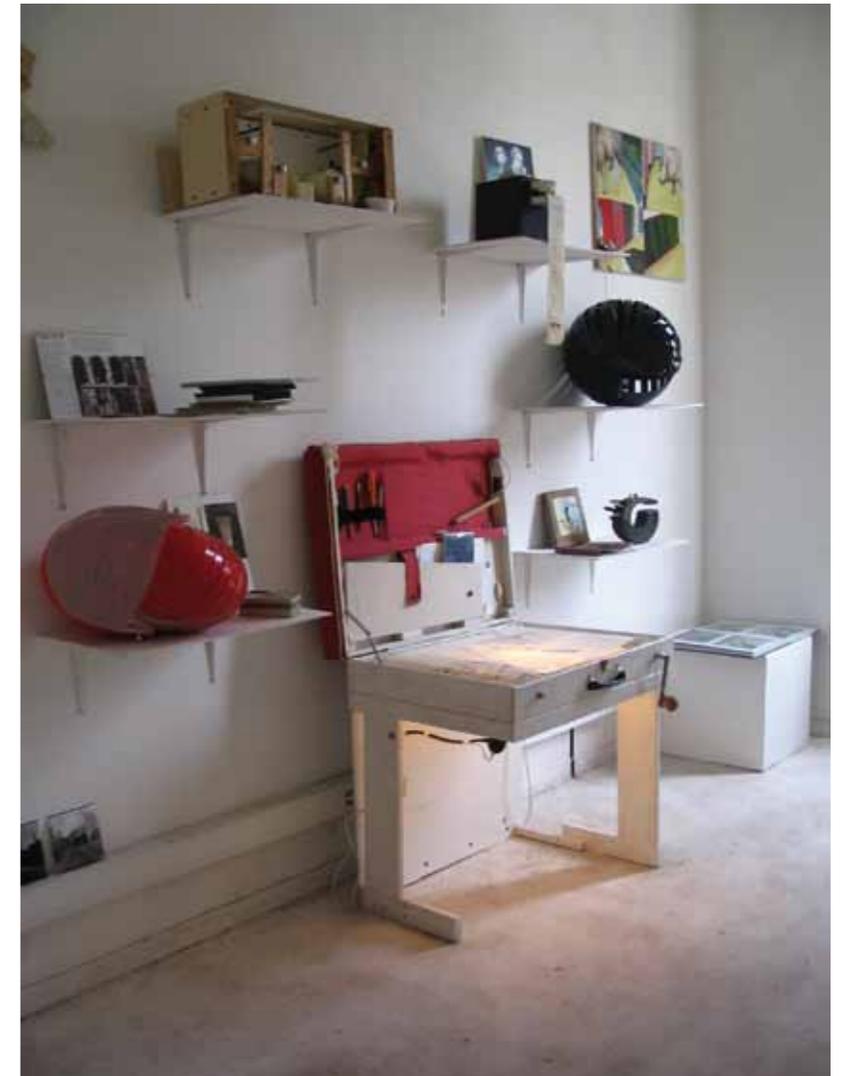
L'amour du bricolage, revendiqué par MAUD GILHODEZ, se retrouve de manière emblématique dans son *Vidéoalissarium* (2007), table multifonctions entièrement réalisée à partir de matériaux de récupération, fille naturelle des *homeless vehicles* de Wodiczko et des objets recyclés de Simon Starling ; ce meuble pliant contient une panoplie de moyens techniques nécessaires à son travail. Un objet étrange, qui recèle les gestes délicats de la brodeuse et le goût de l'efficace du bricoleur, qui place le procédé technique au cœur de l'œuvre d'art.

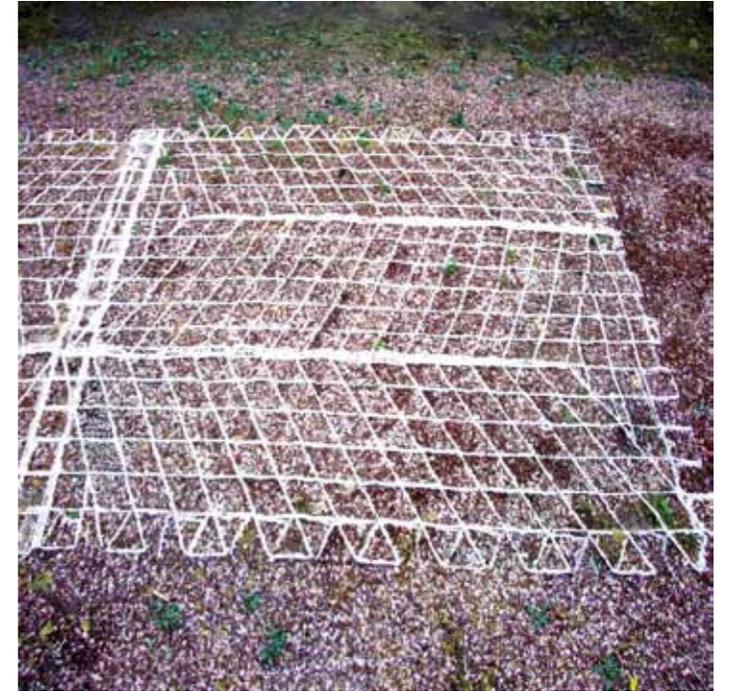
Si Maud Gilhodez saisit certains paradigmes duchampiens – la décontextualisation, l'œuvre d'art transportable, la matérialité de l'objet déjà prêt – elle les juxtapose aux valeurs inverses ; la maîtrise technique est valorisée, tout comme la dimension pratique, et l'objet apparemment ready made est un composite d'objets industriels artisanalement ré-assemblés. Par ce chevauchement entre la sphère opérationnelle de l'atelier et l'espace d'exposition que l'on vide habituellement de toute contingence, cette valise fonctionne comme un objet d'étude pour éthologue de l'art. Elle place l'activité artistique dans un mouvement qui ne se limite plus au transport des œuvres dans les expositions, mais qui est le nomadisme de l'artiste lui-même.

C'est que Maud Gilhodez appartient à cette famille artistique qui se surpasse dans les collaborations, les invitations à improviser, à réagir à des situations, autrement dit dans les défis et les contextes hybrides. L'espace est sa matière première, une matière décrite comme le lien actif entre objets et individus : ses premiers travaux ont donné sa qualité au vide, selon un programme modulaire installé dans l'espace : tubes de carton lancés entre les murs, flottant comme "d'impétueux branchages

primitifs" dit l'artiste, ou ailleurs, disposés comme des échafaudages inutiles. La lumière et le son ont aussi été les composantes de ce projet de matérialisation de l'espace. Poursuivant la même préoccupation, elle a conçu pour un ensemble immobilier de Jean Nouvel un mobilier urbain qui souligne remarquablement sa conception de l'espace : mimétique, le *Nemaubile* – dont l'appellation évoque magnifiquement Jules Verne – semble être un avatar des garde-corps de l'architecture environnante. Mobile, il est cependant intégré à l'architecture en toutes circonstances. Maud Gilhodez s'appuie sur une double compétence, une conjonction rare qui réunit cette ouverture presque poétique à l'aléa, à l'imprévu, d'une part, et une facilité à apprendre des techniques dures : fusion du verre, soudure à l'arc, technique de la lumière et du décor...

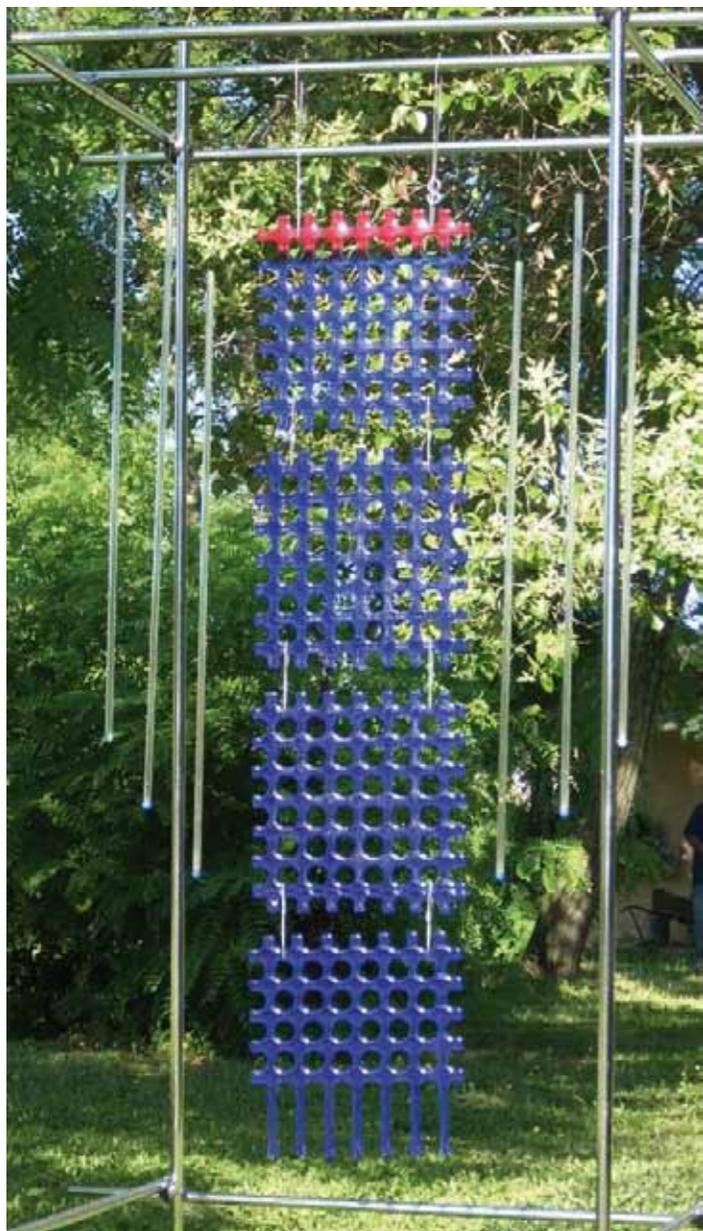
En septembre 2007, elle investit avec un autre artiste, Julien Pelamourgues, un temple à Aubais ; leur proposition consiste à installer au sol un voile de papier blanc comme un chemin d'accès ou un narthex métaphorique devant l'entrée du lieu. Les proportions et la texture de ce voile jouent leur rôle de décor fragile et symbolique, conduisant le regard vers le porche dans une ambiance virginale. La pluie ayant presque effacé la pièce, Maud Gilhodez a accueilli avec intérêt la transformation : comme dans une épiphanie, le dépôt de cellulose sur le sol en a révélé les reliefs, la richesse visuelle insoupçonnée. La grille de soutien du papier, installée au sol, est seule restée visible, comme un envers de décor, une métaphore du processus, tellement structurant dans ce travail, qui permet de supporter l'interminable travail manuel en se projetant dans l'effet espéré. Un condensé de la posture technico-poétique de cette artiste.





*Nemauble*, œuvre réalisée dans le cadre de la manifestation "Les 20 ans de Nemausus", Nîmes, 2007  
2 x 3 x 0,5 m, acier galvanisé et tôle perforée

Sans titre, œuvre réalisée dans le cadre de la manifestation "Automne de l'art" (Aubais), 2007  
15 x 1,5 m, papier ouaté blanc



Wintterreise, exposition collective, Cardet, 2008  
Lancette en verre fusionné (300 x 50 x 1 cm), structure en tube métallique



Sans titre, vue d'atelier, 2009  
80 x 210 x 60 cm, acier galvanisé, papier gaufré

Comment penser l'espace sans aborder la perception et les acquis de la phénoménologie ? C'est à travers les textes théoriques que le travail d'AUDREY GUIRAUD s'est construit, s'appuyant au départ sur une préoccupation personnelle pour le regard. La pondération apportée par son bagage théorique se ressent dans ses installations et tout autant dans ses photographies, ses deux supports de prédilection.

A ses débuts, des installations in situ avec les matériaux qui diffractent et éclatent l'espace lui ont permis de rechercher les illusions et d'offrir une expérience au spectateur : lumière, moirages, trames, plexiglass colorés ont envahi son espace d'exposition, provoquant des pertes de repères et des visions chromatiques dématérialisées.

Elle a retiré de cette étape – qui est un peu la face hédoniste de son travail – la nécessité de s'affronter à la partie véritablement constituante de l'espace, dans une analyse méthodique du processus de vision. L'ombre est devenue son sujet de réflexion, et l'architecture son terrain d'application.

Les bases de la géométrie euclidienne fondent alors ses installations : de grands quadrilatères divisés et pliés selon leurs diagonales offrent d'innombrables combinaisons, qu'Audrey Guiraud utilise comme une trame structurante dans plusieurs travaux ; devant le mur Foster à Nîmes, les grands carrés de carton cannelé, pliés et disposés au sol, sont la résultante d'un tracé proportionnel au mur lui-même. Cette installation modulaire évoque à elle seule le pouvoir du point de vue, et partant, l'incroyable ductilité d'un volume lorsque le corps peut le contourner : une prise en charge directe de la phénoménologie de la perception. La sculpture qui émerge ici est engendrée par une surface, comme si les installations de l'artiste prolongeaient le travail de l'architecte, en créaient le commentaire.

Les mêmes surfaces pliées ont été réalisées en papier de petit format, toujours dans une dynamique de multiplication et de répétition. Audrey Guiraud a réduit leur taille au point de les installer au sol comme un tapis croché de lumière et d'ombre, qui renvoie au lieu d'exposition ses propres qualités : planéité, proportions, angles...

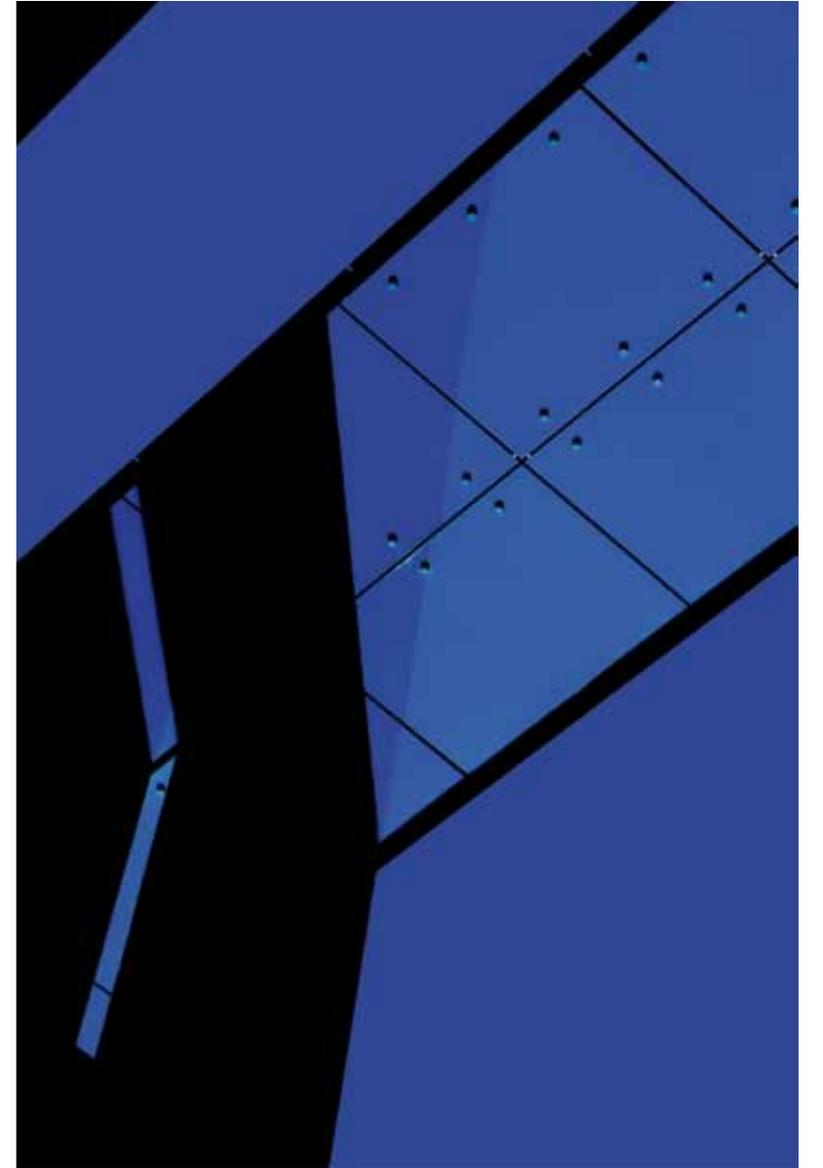
Le travail photographique conduit par Audrey Guiraud investit les mêmes préoccupations dans le cadre resserré de la bi-dimensionnalité. Tournée vers de grandes architectures, tellement vues et commentées qu'elles sont devenues invisibles, ou non-visibles, elle les arpente avant d'en faire des images. Les enjeux de la construction, son histoire, sa réception positive ou négative sont pour elle des éléments de travail, au même titre que la déambulation physique et l'approche visuelle. Cette analyse préalable à la prise de vue permet à Audrey Guiraud d'éviter le formalisme, réducteur pour le regard et pour l'architecture.

Le corps doit peu à peu reprendre la maîtrise sur l'architecture, pour tisser avec elle des liens d'intelligence. C'est après ce patient travail d'appropriation qu'Audrey Guiraud laisse éclore la prise de vue, qui sera retouchée ensuite, et parfois détournée, ou accrochée à l'envers, puisque l'objet de cette photographie n'est ni documentaire, ni purement esthétique : la "présomption de réalité" (Hubert Damisch) qui agit habituellement dans la photographie, tombe en désuétude. Ce sont les surfaces irradiées de couleur et les lignes charpentées par le cadrage, qui reconstruisent une réalité seconde, le référent réel devenant le fantôme de l'image dans un retournement de la pratique photographique.





Sans titre, 2009  
100 x 60 cm, photographie numérique, contrecollée sur Dibond



Sans titre, 2009  
100 x 60 cm, photographie numérique, contrecollée sur Dibond



4X4X7, expérience d'installation à l'Espace de l'Art Concret, Mouans-Sartoux, 2009  
Installation de 497 bostols, 49 éléments pliés par module, 16 modules



Sans titre, expérience d'exposition sur le mur Foster, Carré d'Art, Nîmes, 2008  
20 modules de 118 x 118 cm, carton double canelure et peinture blanche satinée

L'œuvre proliférante de MIKA PEREZ fonctionne comme un organisme qui absorberait les images pour les restituer sous forme de tableaux.

Tous les régimes de l'image sont concernés sans hiérarchie ni distinction : typographie, BD, imagerie populaire, peinture, cinéma, illustration, gravure ancienne....

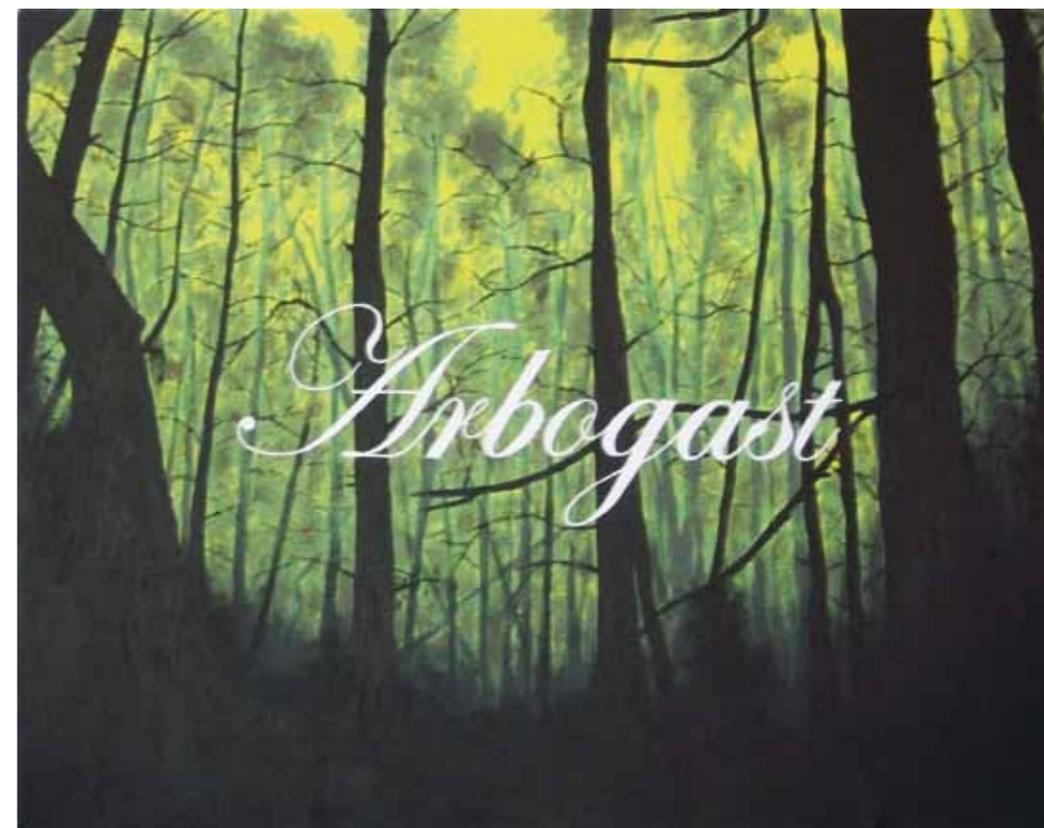
La virtuosité formelle et technique de l'artiste lui permet toutes les hybridations : il peut ainsi séparer subtilement l'image de son style d'origine, et lui en appliquer un autre comme si la somme des choix picturaux était rassemblée dans une banque de données. Il peut aussi, et c'est tout le contraire, investir le médium comme objet de spéculation, dans des toiles étranges où le pinceau se soumet à un divertissement en suivant des jeux de lignes à la matière maigre, ou interroger la typographie comme image, à la manière de Ruscha, en la placardant hardiment sur un fond de peinture abstraite.

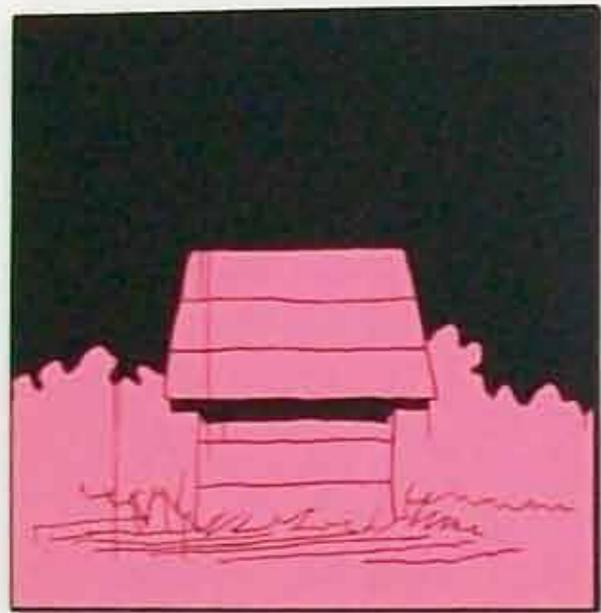
Car c'est aussi une praxis picturale qui est exposée dans les grands ensembles que l'artiste accroche à toutes les hauteurs du mur : les styles picturaux comme les lexiques y sont mélangés, l'artiste les a déposés sur le support puis est parti explorer un autre style, expérimenter une autre technique, puiser dans un autre réservoir de formes. Ce qui reste devant nous, au delà de cette ambition d'abolir toute hiérarchie, c'est une action ; brasser les références, tricoter la naïveté avec la connaissance, passer de l'image lisse à la picturalité sensuelle et inversement : *Les cavaliers*

*de l'apocalypse*, recadrés, sont baptisés du nom d'un album de post-rock canadien (*Horses in the sky*). Le premier tableau de l'artiste, un paysage de film, est retravaillé cinq ans plus tard, et barré du mot "Arbogast", nom du policier malchanceux dans *Psychose* de Hitchcock.

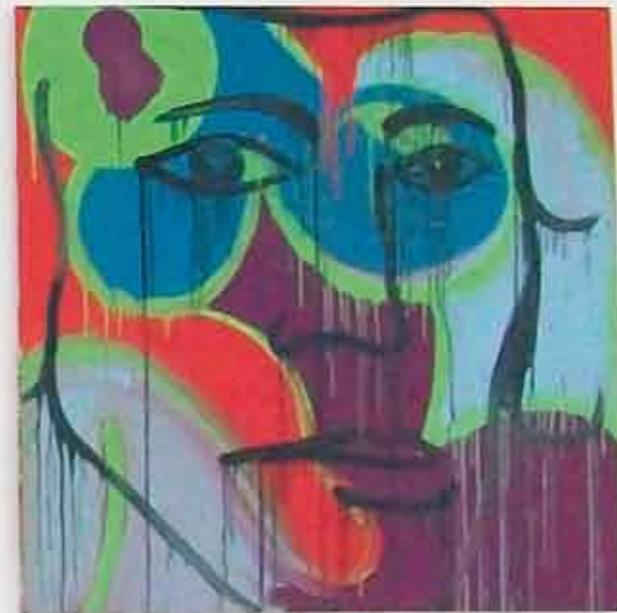
Si donc l'acte de peindre semble exposé tout autant que le sujet peint, c'est qu'ils semblent naître d'un même élan, celui du désir peut-être, de l'expérimentation en tout cas. L'accrochage bigarré, déployé sur plusieurs registres de hauteur, ménage des rassemblements thématiques, des synopes, des impasses, déroge à l'habitus culturel qui nous lie à l'exposition de peintures ou à d'autres genres de production humaine. Il transperce littéralement la cohérence visuelle, dans une entreprise analytique et extensive.

Loin de désincarner l'œuvre de départ, lorsqu'il y en a une, ou simplement de banaliser l'art, Mika Perez offre une perspective sur le *travail* de la peinture, à l'échelle sociale et individuelle, et il révèle tous ses liens avec l'image : les différents registres d'image qui existent et les styles qui leur sont rattachés deviennent soudain intelligibles. Nos modes d'évaluation se trouvent affectés, devant cette proposition de faire de l'art comme on ferait de l'illustration ou de la musique : comment ça joue, l'humain.





[sic]





*Sem titulo, 2009 / Zonder titel, 2009*  
100 x 100 cm chacun, acrylique sur toile

*Horses in the sky, 2008*  
150 x 150 cm, acrylique sur toile

*Hôtel-Rivet* est une collection éditée par l'École Supérieure des Beaux-Arts de Nîmes  
Directeur : Dominique Gutherz

Cette publication a été éditée à l'occasion de l'exposition *Poursuite* organisée  
à l'École Supérieure des Beaux-Arts de Nîmes du 21 novembre 2009 au 15 janvier 2010

Conception et réalisation dans le cadre des résidences d'artistes  
de l'École Supérieure des Beaux-Arts de Nîmes,  
workshop de Stéphane Tanguy et Nicolas Grosmaire, avec les étudiants :  
Amélie Coronado, Seyrane Diplomat, Sylvain Gaillard, Julie Salburgo,  
Margaux Saltel, Mélissa Tresse  
Textes de Françoise Lonarconi  
Couverture : Mika Perez  
Relecture : Murielle Humbert-Labeaumaz

Crédits photographiques : © ESBAN 2009

École Supérieure des Beaux-Arts de Nîmes  
Hôtel-Rivet, 10 Grand'Rue, F-30000 Nîmes  
+33 (0)4 66 76 70 22 - [ecole.beauxarts@ville-nimes.fr](mailto:ecole.beauxarts@ville-nimes.fr)



N° d'éditeur : 25

Dépôt légal à parution

ISBN : 978-2-914215-24

Cet ouvrage a été achevé d'imprimer sur les presses de l'imprimerie JF Impression, Montpellier, en novembre 2009.

Publié avec le soutien du ministère de la Culture et de la Communication,  
Direction régionale des affaires culturelles Languedoc-Roussillon.

Prix de vente : 12,50 €