

*poursuite*4 diplômés de l'école supérieure des beaux-arts de Nîmes DNSEP-MASTER 2012

POURSUITE



École Supérieure des Beaux-Arts de Nîmes

Établissement Public de Coopération Culturelle

Hôtel-Rivet, 10 Grand'Rue, F-30000 Nîmes

+33 (0)4 66 76 70 22 - ecole.beauxarts@ville-nimes.fr

ΠΡΟΛΟΓΟΣ

διπλόμες de l'école supérieure des beaux-arts de Nîmes, DNSEP-MASTER 2012



POURSUIITE... ET JAMAIS FIN !

Pour la première fois de sa longue et prestigieuse histoire qui débute au XIX^e siècle, l'École (désormais) Supérieure des Beaux-Arts de Nîmes délivre un Master II.

C'est une vraie (r)évolution !

Nous avons en effet souhaité que l'École s'engage dans le processus qui conduit à structurer un authentique cursus universitaire, via un Établissement Public de Coopération Culturelle avec l'État.

Ainsi, l'École délivre-t-elle désormais des diplômes de niveau Bac + 5, au grade de Master II, reconnus dans toute la communauté européenne, via le Protocole de Bologne.

Cette mutation est fondamentale. Elle a nécessité une vigoureuse implication de tous. Que chacun en soit remercié.

La qualité de l'enseignement et de toutes les activités de l'École ne s'en trouvent que plus confortées.

On en sera convaincu par l'exposition des travaux des étudiants de 5^e année, devenus par leur sortie même, leur diplôme en poche, des artistes indépendants.

Nous sommes heureux de les accueillir une ultime (?) fois dans les salles de l'École.

Qu'ils sachent combien cette Maison leur est ouverte !

Et combien nous serons attentifs à l'évolution de leur art, dans une permanente « Poursuite ».

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 l'ESBAN

Marjorie Accarier • Anaëlle Berroche • Charlotte Caragliu
Maxime Gréselle • Stéphane Jaune • Alice Lafont • Manuel Lamarque
David Suet • Margaux Szymkowicz • Tian Tan • Mathieu Telinhos • Xiang Zhang • Qiong Zhao

POURSUITE

L'École Supérieure des Beaux-Arts de Nîmes développe de nombreux partenariats avec les universités et établissements d'enseignement supérieur parmi lesquels l'Université Paul-Valéry-Montpellier III.

Cette année, l'exposition *Poursuite 4* qui présente le travail des 13 lauréats du Diplôme National Supérieur d'Expression Plastique de l'ESBAN est le fruit d'un partenariat avec le Master *Conservation, Gestion et Diffusion des Oeuvres d'Art du XX^e et XXI^e siècle* dirigé par Jean-François Pinchon dans cette université.

Dans ce cadre, Mélissa Casagrande et Marie Tuloup, étudiantes du Master CGDOAXX, ont travaillé avec les étudiants de 5^e année de l'ESBAN.

Cette collaboration, qui s'est déroulée sous forme de stage, a abouti à l'écriture de textes sur le travail présenté par les étudiants de l'ESBAN pour le passage de leur DNSEP-MASTER et à la participation, avec Isabelle Simonou-Vialat, au commissariat de l'exposition *Poursuite 4*.

Tout au long de cette année universitaire, Mélissa Casagrande et Marie Tuloup ont suivi ces étudiants, par des échanges fréquents et fructueux, afin de s'approcher au plus près de leur travail et de leurs questionnements et de pouvoir nous les retransmettre ici.

Dominique GUTHERZ

Directeur Général de l'ESBAN

Marjorie Accarier

L'œuvre de MARJORIE ACCARIER est multiple et dense. Le passage par plusieurs médiums, que ce soit la vidéo, l'installation sonore ou la performance, met en avant cette réflexion profonde. Ce sont en effet des créations riches de sens que l'artiste nous donne à voir et à entendre, puisant son inspiration dans la littérature, les essais philosophiques et le cinéma.

Ces influences particulières ont toujours formé un socle important dans la pratique plastique de Marjorie Accarier, et ce depuis le début de sa formation. Un passage par la photographie lui a permis de révéler des thématiques qui aujourd'hui lui sont chères, celles des médias de masse, de l'image et de sa réception. Elle avait choisi au départ de les traiter sous un angle plus polémique, acide, insidieux, voire politique, s'appuyant sur des archives de caméras de surveillance et se rattachant à des références comme celles du panoptisme et de la désincarnation. Mais ce positionnement a au fil de ses recherches artistiques évolué vers un art plus contextuel, dans un désir de composer des ambiances particulières d'où peuvent émerger de nouvelles idées.

Ce thème des médias est toujours présent dans la pratique actuelle de Marjorie Accarier mais il est traité avec plus de décalage, de légèreté et d'humour. Chaque création est l'occasion pour elle d'établir une réflexion sur le visible et le non-visible, l'apparition et la disparition, l'immatérialité. Un médium spécifique semble s'accorder à chaque fois plus justement à son intention première, créant un éclatement des sujets et des réalisations auquel l'artiste tient beaucoup. Le son est ainsi l'occasion de

se pencher sur cette question du vide de l'espace, mais aussi de tout ce qui est de l'ordre du langage, qu'il soit officiel ou informel. Cette distorsion progressive entre la sphère publique et la sphère privée est un sujet phare de ses œuvres. Actuellement, l'image, notre image, est partout, nous la divulguons à qui le souhaite ou non. Nous sommes submergés par tous ces écrans qui nous entourent, que ce soit la télévision, le panneau publicitaire ou l'ordinateur. Marjorie Accarier s'efforce par ses créations à nous inciter à prendre le temps de regarder l'image telle qu'elle est réellement, à écouter un texte, une parole et non plus seulement à l'entendre, et à mettre une distance face à tous ces éléments. Elle tente ainsi de réorienter des dispositifs d'autorité en les intégrant dans le champ de l'art. Cela passe par la déconstruction de ces objets, par la révélation de la matière et du grain, des failles, des accrocs, des tics présents dans tout enregistrement visuel ou sonore.

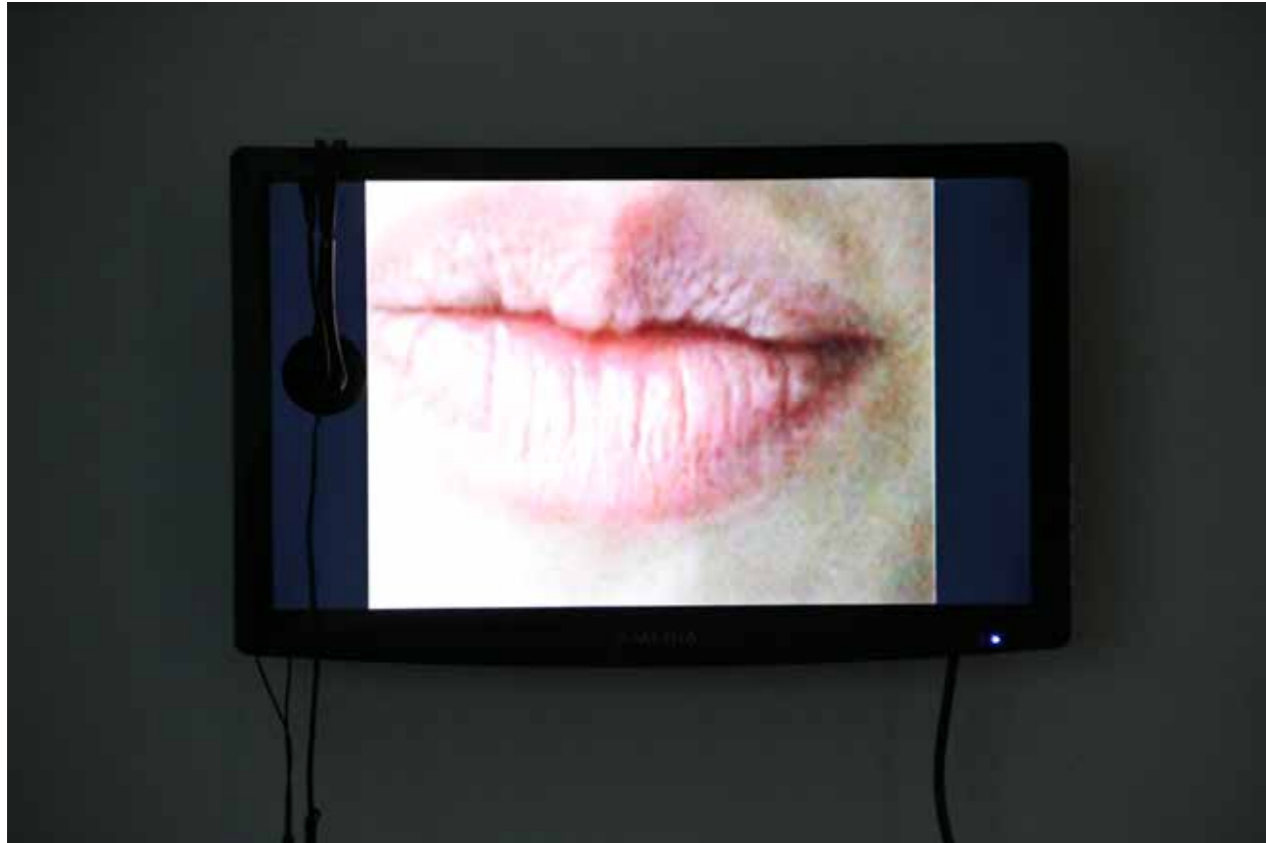
Marjorie Accarier fait en fin de compte le constat de l'insensibilité de notre société, de la froideur de notre image et de l'image en général, s'appliquant à créer quelque chose qui soit de l'ordre du malaise, de l'hésitation, de l'errance mais aussi de la beauté. Ces défauts, propres à tout document, sont en effet le signe d'une humanité certaine, comme une lueur d'espoir au milieu de cet amas de technologies. Des étincelles créant la fascination chez le spectateur et chez l'artiste elle-même, faisant en fin de compte jaillir l'intention poétique.

Marie Tuloup



Outside Deleuze, 2012
Vidéo, 8'30"

Bulletin, 2012
Fauteuil et enceintes, dimensions variables



Inside Foucault, 2012
Vidéo, 14'46"



Surveillance, 2011
Caméra de surveillance factice, bureau, siège de bureau & moniteur



Pause Remplie, 2012
Salle de conférences revisitée, enceintes, vidéoprojecteur, table, lampe & bouteille d'eau vide, dimensions variables



XVille, 2011
Vidéo, 02'05"

Anaëlle Berroche

Atteindre l'au-delà par l'image. C'est de cette manière que nous pourrions définir l'objectif artistique d'ANAËLLE BERROCHE.

S'appuyant sur la connaissance du symbole, qu'il soit profane ou religieux, Anaëlle Berroche aspire en effet à mettre en exergue l'absence, l'impalpable, cherchant à provoquer une forme d'introspection et de réflexion chez celui qui observe ses œuvres. À travers une pratique photographique, l'artiste tente depuis plusieurs années de saisir l'insaisissable. Cette démarche s'engage au départ sur la voie de l'observation de la danse et du mouvement, le corps dansant dégageant une énergie, voire même une aura, perceptibles seulement à travers l'objectif. Cet intérêt mystique va progressivement basculer vers un désir de figurer le sacré, suscité par la ferveur religieuse madrilène découverte lors d'un séjour d'une année en Espagne. Mais ce sont principalement ses racines aveyronnaises, renvoyant aux nombreuses églises jalonnant le département ou encore la présence du chemin de Saint-Jacques-de-Compostelle, qui vont l'inspirer pour plusieurs séries photographiques.

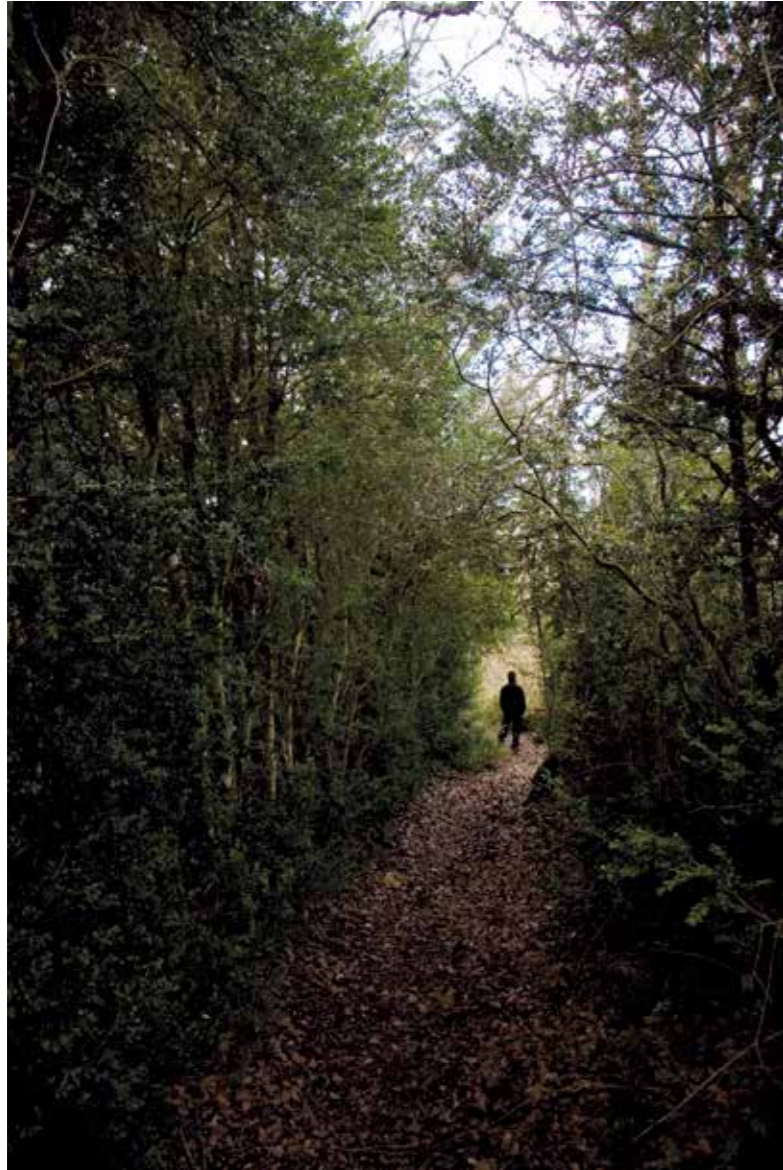
Cette évolution va déboucher sur une recherche de thématiques plus larges, la photographie permettant la représentation de symboliques très fortes passant par la mise en scène de multiples éléments. La mort va progressivement se révéler, mais toute en suggestions, sans aucune confrontation directe. L'imaginaire et le ressenti prennent le dessus, associés parfois à une pointe de malaise. Le croisement du réel et de l'illusion met en exergue une présence que chacun peut ressentir mais que l'on ne peut atteindre. Ces œuvres sont donc les images d'une quête perceptive sans fin.

La photographie semble être la plus à même à répondre à ce cheminement finalement si personnel pour le spectateur, mais surtout de la part de l'artiste. Il faut dire que la prise de vue correspond tout à fait à la personnalité d'Anaëlle Berroche, par ce besoin permanent de mise en place, de protocole, d'investigation personnelle dont ses créations sont le reflet probable. Le récit, élément fondateur et fondamental de son travail, fait partie intégrante de son processus créatif, mais c'est en fin de compte pour aboutir à des photographies toujours plus autonomes dans l'intention et dans l'esthétique. Avec l'utilisation de contrastes forts créant d'importantes masses noires ou l'intégration de personnages, tout semble nous guider dans un cheminement au-delà du réel.

L'œuvre d'Anaëlle Berroche paraît recéler des questions sous-jacentes, la première portant sur l'utilisation du signe sacré qui semble encore tellement risquée actuellement alors que la démarche s'est développée avec l'essor de l'art moderne il y a déjà un siècle. Mais l'artiste ne recherche pas la confrontation ou la critique. C'est dans une perspective plus large qu'elle se place, celle de faire jaillir nos symboles contemporains de la tragédie et du choc. Les traces de violence présentes dans ses œuvres sont là pour interroger des images familières et attirantes que chacun croit déjà connaître, parvenant de fait à les réinterpréter à nouveau. Une violence apparente, finalement assez douce, vouée avant tout à nous pousser à la méditation.

Marie Tuloup





Sans titre, 2011
84,1 x 118,9 cm, tirage numérique sur papier photo mat



Sans titre, 2012
84,1 x 118,9 cm, tirage numérique sur papier photo mat



Voitures accidentées, extrait de la série *Voitures accidentées*, 2012
42 x 59,4 cm, tirage numérique contre-collé sur mousse noire



Voitures accidentées, extrait de la série *Voitures accidentées*, 2012
42 x 59,4 cm, tirage numérique contre-collé sur mousse noire

Charlotte Caragliu

DE L'INSTABILITÉ DES CHOSES

Le travail proliférant de CHARLOTTE CARAGLIU est déterminé par son attrait pour les passages : passage du caché au révélé, passage d'un état à un autre, passage du temps, passage vers un autre monde.

Éternel changement

Comme de nombreuses œuvres de Charlotte Caragliu, *Automne* est une œuvre évolutive. Un bloc de glace emprisonne des feuilles d'or sur un socle blanc. Alors que la glace se transforme en eau, le tout verse dans le socle, qui se mue en récipient. Les feuilles d'or se placent ensuite sur cette surface blanche : elles créent une composition, un tableau. Cela nous renseigne sur la manière dont Charlotte Caragliu voit le monde : plus que des formes, ce sont des changements qu'elle perçoit.

Saisir l'insaisissable

Cette dynamique insaisissable prend une forme sensible dans l'œuvre de Charlotte Caragliu. L'état solide devient liquide, l'unité devient diversité. Le changement, qui n'est que transition, une chose intangible, prend vie sous nos yeux. Par ses expériences, Charlotte Caragliu rend visible l'invisible. L'œuvre *Respiration* est un volume en verre, en forme de sablier, percé sur le dessus. L'œuvre récupère l'humidité environnante, condensée puis évaporée. De l'eau y apparaît et y disparaît. Une vie lui est insufflée : l'œuvre se nourrit de l'atmosphère qui l'entoure.

Réel incertain

Cette relation des œuvres à leur environnement se retrouve dans *Miroirs*. Des billes agrégées lancent des reflets chatoyants et fixent le regardeur à la manière d'un œil d'insecte. Elles capturent des éléments disparates et façonnent différemment la réalité qui se présente à elles. L'espace lui-même se transforme au gré de miroitements subtils. Comme l'énonce le principe d'incertitude, observer un phénomène entraîne sa modification. La perception du réel de cette œuvre dépend alors de celui qui la regarde.

Pluralité du temps

Changements, transitions et espaces sont aussi les témoins du temps qui passe... Cependant, le temps n'est pas ici perçu comme une seule flèche s'élançant éternellement. Il est relatif. Pluriel. Chaque pièce a son temps propre. *Pendule* est un lustre noir suspendu au plafond, frôlant un miroir noir posé au sol. L'œuvre est face à son double. Une fois actionnée par le geste de l'artiste, elle se balance, bat sa propre mesure et crée un écho d'une cadence irrégulière. Sa temporalité est singulière. Un rythme se dessine et s'entend, jusqu'à l'immobilisation totale de l'œuvre. Chez le regardeur, un sentiment d'étrangeté émerge face à cet objet du quotidien.

Manifestation de l'étrange

Tout cela relève donc de la fascination de Charlotte Caragliu pour ce qui l'entoure. Des objets domestiques deviennent les pièces à conviction d'une métamorphose. Ils témoignent, au delà de leur calme apparent, de l'effervescence majestueuse qui les anime. L'ordinaire devient le lieu de manifestation de l'étrange. Des dispositifs simples permettent de véhiculer une vision énigmatique du monde. Une lampe à huile posée sur un rétroprojecteur (*Cercle*) projette une image circulaire, contemplative et hypnotique. Le regardeur est regardé.

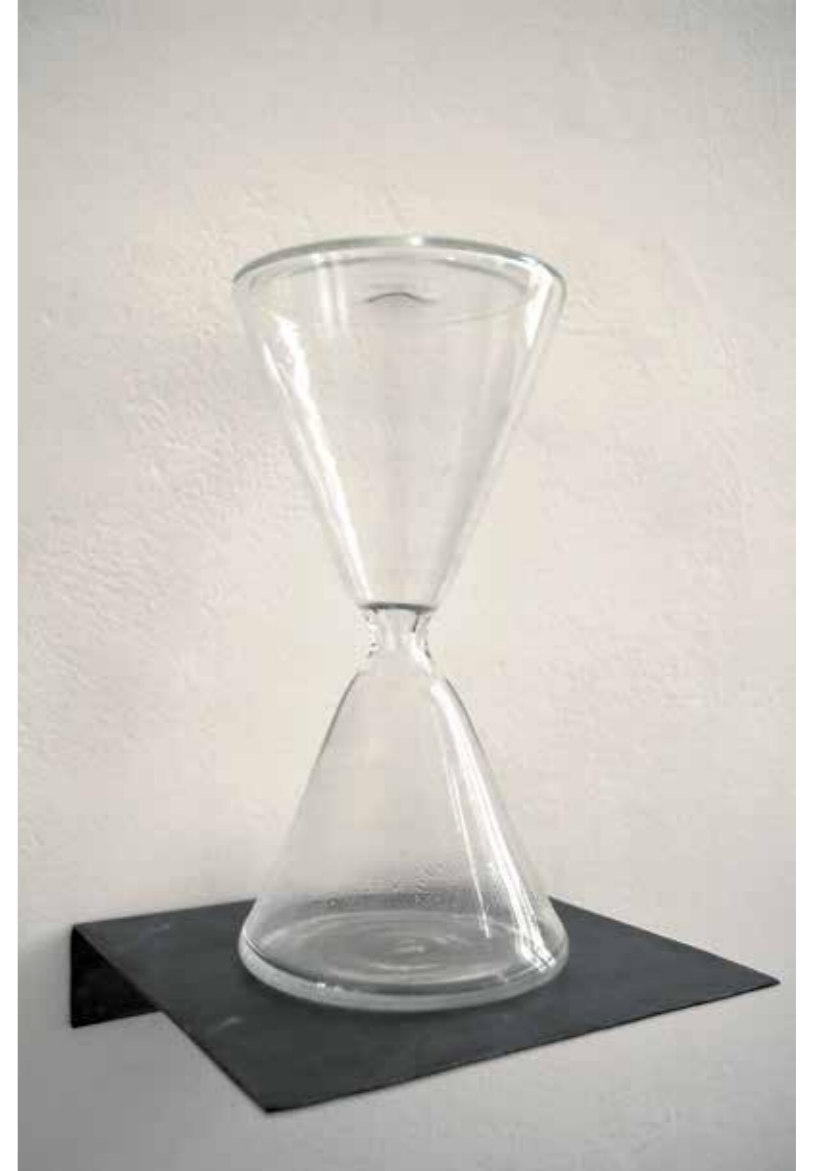
Chez Charlotte Caragliu, le mouvement et le reflet viennent perturber notre ressenti face au réel et notre perception de la temporalité. Un certain réenchantement du monde s'opère.

Mélissa Casagrande

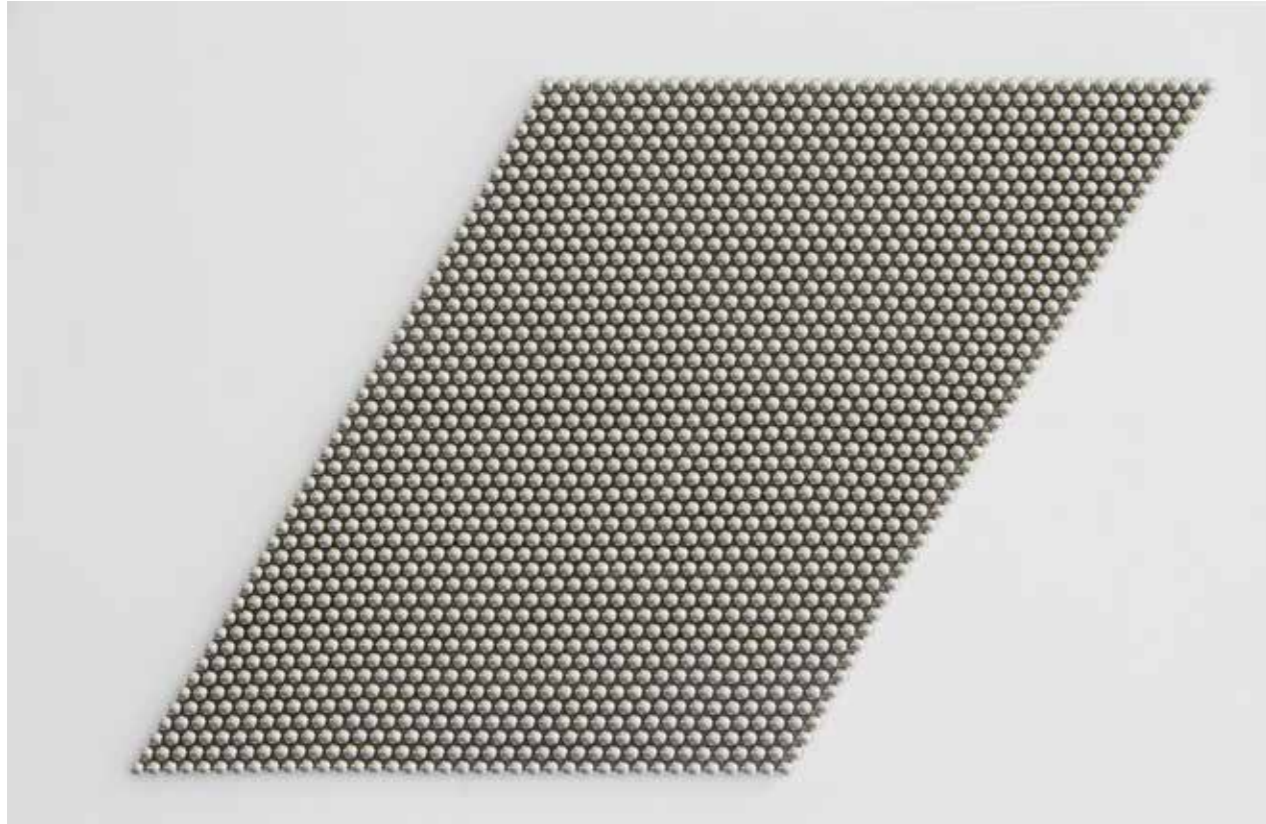




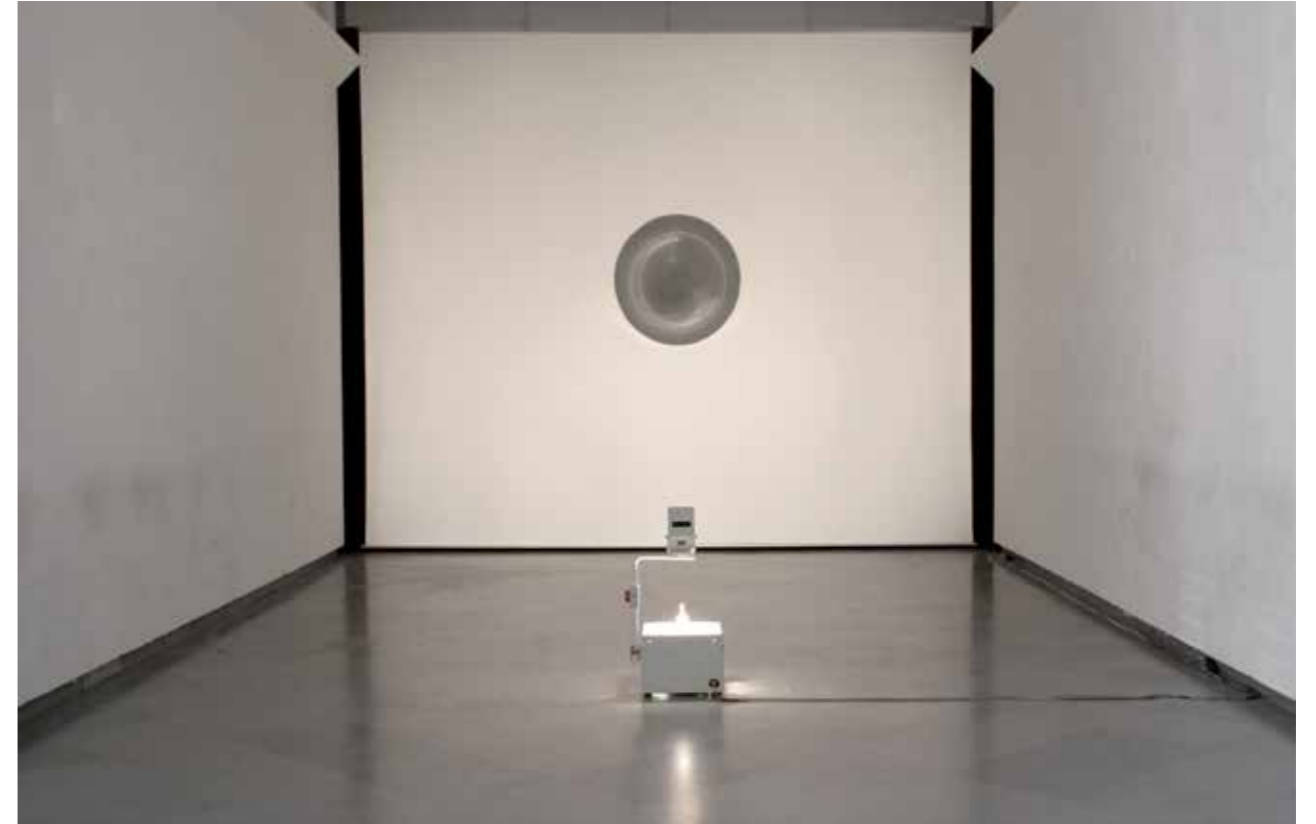
Pendule, 2012
ø50 x 50 cm, lustre & miroir noir, hauteur variable



Respiration, 2011
20 x ø10 cm, sablier en verre



Miroir, 2012
2000 billes d'acier ($\varnothing 1,2$ cm), dimensions et formes variables



Cercle, 2012
Lampe à huile & rétroprojecteur, dimensions variables

Maxime Gréselle

Né à Saint-Barthélemy, dans les Antilles, MAXIME GRÉSELLE était déjà adolescent à son arrivée sur le sol métropolitain. C'est de ce passage radical d'une île si petite au continent si vaste qu'a germé la réflexion plastique de l'artiste à son entrée à l'École des Beaux-Arts.

Durant toute sa formation, Maxime Gréselle s'est en effet attaché à comprendre le rapport que chacun entretient avec l'autre, comment autrui évolue et agit en société et par rapport à celle-ci. Il a ainsi construit toute une réflexion autour du désir ou de la nécessité d'intégration au groupe. À travers cette problématique est aussi apparu un réel questionnement sur sa propre identité. Le thème de l'île est d'ailleurs venu rapidement habiter son travail, la métaphore renvoyant de manière efficace à l'idée d'individualité, de cloisonnement, d'isolement par rapport au collectif, dont il voulait parler. L'artiste cherche dans chacune de ses réalisations à exprimer cette difficulté à vivre et à exister dans un groupe, avec les autres. Cela peut nous sembler pourtant tellement facile, mais cette impression est un leurre face aux difficultés que nous devons surmonter et aux capacités d'adaptation qu'il nous convient de démontrer. Le rapport que l'on a avec autrui repose souvent pour Maxime Gréselle sur de petites révolutions auxquelles nous ne prêtons aucun intérêt, de petits bouleversements anodins, quotidiens, des changements personnels que nous ne remarquons pas. Il tente d'attirer notre attention là-dessus avec pour ambition de déclencher un questionnement sur notre place dans la société.

Cette réflexion est incessante et sans fin et ce sont ce que ses créations reflètent. Il n'a en effet aucun médium attiré. Il expérimente tour à tour la sculpture, l'installation, la performance, tout en privilégiant cependant tout ce qui a trait au dessin, à la peinture et à la vidéo. Les sujets abordés vont donc être tout aussi variés. Néanmoins, le portrait comme mise en exergue d'autrui est prédominant, qu'il soit filmé ou pictural. Ce thème lui permet d'explorer le visage de l'autre, qu'il appréhende comme un masque qu'il convient de décrypter, voire de dépasser pour tenter d'atteindre la part la plus intime d'autrui. Ces œuvres nous interrogent sur ce visage inconnu : est-il réellement le miroir de l'âme ? La multiplicité des mises en forme dont use Maxime Gréselle lui offre la possibilité d'explorer l'étendue des possibles artistiques et philosophiques, dans une tentative vaine de réponse. Il paraît difficile d'affirmer fermement un principe unique sur la relation que nous entretenons avec autrui. Il s'agit donc surtout de découvrir jusqu'où peut aller notre compréhension de l'autre, à quel point il nous est possible de saisir la personnalité de quelqu'un. Le travail de Maxime Gréselle tente davantage de nous renvoyer aux évolutions que nous pouvons connaître tout au long de notre existence, qu'à un constat classique de la société contemporaine. Par cette démarche, il cherche à nous montrer qu'il est plus ambitieux de proposer des réponses multiples que d'affirmer un état de fait. Car l'autre, quoi que l'on souhaite, restera toujours une énigme.

Marie Tuloup





Sans titre, 2012
Vidéos, 7'



RedHead Club, 2012
Vidéos, durées variables



Second Skin, 2010
120 x 290 cm, photomontage, impression jet d'encre sur papier



Elders & Légionnaires, 2012
Ensemble de huit portraits de 60 x 50 cm, peinture à l'huile sur bois

Stéphane Jaune

PRESENTIMENT

« Je suis comme un drapeau entouré de lointains.
Je pressens les vents, ils arrivent, et je dois les vivre,
tandis que les choses en bas ne sont même pas encore remuées »

Rainer Maria Rilke, extrait de *Pressentiment*, 1904.

Faire du moi une œuvre est l'ambition des diaristes. En différents volumes, ils tracent les contours immédiats de leur vie intime, ayant conscience d'un déséquilibre : « ce déséquilibre entre l'intimité individuelle et les événements du monde, de ce vide central où le moi ne se fonde que dans une conscience de l'éphémère et dans sa propre incapacité à avoir prise sur le réel » (Dominique Kunz Westerhoff, *Le Journal intime*). STÉPHANE JAUNE présente des œuvres tels des chapitres d'un journal intime.

Le nombre comme contrainte

Au cœur de sa pratique, le désenchantement, la mélancolie, la déréliction sont un point de départ à des pérégrinations temporelles et spatiales, détachant les limites, franchissant les espaces et affrontant son impuissance face à une réalité dérangement : l'encombrement du réel. Pour le signifier, l'histoire est convoquée au travers des images où le recours au nombre et au quantifiable devient la source d'un malaise. Une vidéo présente trois plans de Dziga Vertov montés en boucle. La foule est capturée au travers d'un mouvement horizontal, vertical et diagonal. Le nombre rend la tension visible. L'homme dans ce système devient un numéro parmi d'autres. Tout ce qui est quantifiable est à l'origine de bien des contraintes. Aujourd'hui encore, ne sommes-nous pas prisonniers des nombres ? Notre vie elle-même est régie par un temps chiffable. La répétition sans fin de ces images crée une volonté de libérer ces corps du nombre. Ne plus quantifier devient un moyen de ne plus étrangler nos existences.

Errance ou la liberté retrouvée

Cette volonté de se libérer s'exprime chez Stéphane Jaune par une expérience du chaos au travers de l'errance physique. Dès les débuts de sa pratique artistique, l'errance a une place centrale dans sa démarche. Déambulant dans des villes, elle filme son expérience. Comme à Kiev, où

l'artiste choisit de découvrir la ville en suivant un groupe de chiens errants et de faire l'expérience d'une certaine liberté (*Autour de Kiev*). Stéphane Jaune explique : « Mendiants certes, les chiens errants demeurent libérés des lois de l'homme et de ses frontières. Passer du temps avec eux, c'est savourer la liberté ».

Remise en cause

Dans le labyrinthe du monde, Stéphane Jaune s'immerse et livre dans ses œuvres le cheminement de sa pensée et de son expérience. Elle saisit les images en tant que médium propre à la déconstruction de la mémoire afin de susciter une remise en cause des principes établis. Telle une image extraite du passé, un drapeau est décliné en noir et blanc : « ce drapeau ouvre sur une sorte de pays réinventé et territorialise un ailleurs imaginaire. Il peut s'extraire du passé, sortir d'une photo en noir et blanc, d'un film d'archive et existe tel quel, traversant l'Histoire et le temps », indique l'artiste. L'agitation se fait ressentir dans un geste désormais figé.

Le temps suspendu

Une vidéo présentant des choucas pris dans une tempête de neige, une branche placée à l'horizontale suspendue au bout d'un fil, une roue renversée, posée au sol et remplie d'encre noire : tel les éléments d'une fable, cette installation noue le réel, le symbolique et l'imaginaire. À première vue, tout semble immobile. Pourtant la branche pointe, tel un indicateur, des directions aléatoires en même temps qu'elle dessine lentement un cercle dans l'espace. Les choucas se déplacent et se remplacent les uns les autres. La surface de la roue se fait opaque ou transparente selon l'angle de notre regard. Le temps est suspendu. Dans l'intimité du silence, l'œuvre de Stéphane Jaune nous emporte dans une histoire n'appartenant à aucun temps.

Mélissa Casagrande



Sans titre, 2011
90 x 150 cm, tissu & barre de fer



Sans titre, 2012
Vidéo, 2'



Sans titre, 2009
200 x 200 cm, fer soudé & toile étanche



Autour de Kiev, 2010
Vidéo, 10'



Sans titre, 2011
Vidéo, 4'

Autour de Kiev, 2010
Vidéo, 7'

IMAGES LACUNAIRES

ALICE LAFONT explore la faculté d'imaginer (mettre en images) du médium photographique. Elle donne à voir l'étendue du corps comme autant de fragments et de formes minimales dont l'espace renvoie l'écho.

Esquisses de formes

Chez Alice Lafont, l'attention est portée sur les rapports de formes qu'entretiennent l'espace et le corps. Dans ses photographies, le corps tend à se fondre dans l'espace et l'espace à se fondre avec le corps. Ainsi pouvons-nous apercevoir des formes anthropomorphes dans un espace dépourvu de corps, et voir un objet là où git un corps. Absence de hiérarchies. Volonté de neutralité. Comme il en va de ce gris des photographies, couleur qui, selon Gerhard Richter, « possède la qualité de ne rien représenter » et qui vient homogénéiser l'ensemble. Dans la série *Chantier, en construction*, le corps devient une forme disponible, un terrain de jeu/je. Est investi un lieu en chantier. Aux murs nus répond l'écho du corps, tout aussi dépouillé. Le corps humain est parfois posé là, comme un objet parmi d'autres. Statique, déssexualisé, le corps se transforme en matière mise en relation avec son environnement. Simple décor/dé-corps.

Corps-matière

Ces concordances des formes concourent à un nivellement où le corps est vu comme forme et texture, un matériau. L'individu laisse place au corps-matière, comme celui revendiqué par la chorégraphe Odile Duboc dans son *Projet de la matière*. Le corps devient instable et se recompose incessamment au contact de ce qui l'entoure. Dans la série photographique *Fragments*, la chair du modèle, les plis de sa peau poursuivent et rejoignent ceux de l'objet incorporé (un canapé). Alice Lafont retrace ce choix du modèle : « je souhaite revenir à un corps-matière, aux premières représentations que l'on en a. Les formes du corps du modèle font penser à la première représentation de la femme, la Vénus paléolithique. Un corps archaïque, non organisé ». C'est revenir à l'origine du corps : la matière. Une unité primitive retrouvée.

Habile abîme

Une fois l'unité retrouvée et la hiérarchie perdue parmi les corps et les objets, le corps devient, tel un reflet, un entre-deux. Ce caractère est repris par la disposition de miroirs qui sont de véritables objets métaphoriques de la démarche artistique d'Alice Lafont. Les miroirs mettent l'emphase sur les répétitions, les mises en abîme et les passages déjà présents au sein de son œuvre. Les miroirs deviennent regard. Par leur présence, les points de vue sur la forme donnée à voir sont multipliés. La réalité se fragmente, tout comme l'Autre fragmente la réalité en capturant et renvoyant des bribes de ce qu'il voit. L'aspect réfléchissant des photographies est alors accentué, faisant écho au miroir photographique même et à son incapacité à représenter le réel.

Faire le vide

Dans l'œuvre d'Alice Lafont, le vide structure l'image. Reflet, espace, lumière sont autant de paramètres qui préfigurent le vide. L'espace du vide (interne ou externe à la photographie) permet au spectateur de se positionner par rapport à l'œuvre. Ainsi ses œuvres non saturées permettent de dépasser la frontalité de la photographie. Plutôt que de faire face au spectateur, elles l'environnent. Les travaux *in situ* d'Alice Lafont poursuivent cette idée en confrontant réalité et représentation. L'installation *Le Corps dans l'espace* explore les contraintes du corps soumis à l'espace exigü dans lequel il s'insère (que ce soit le corps du modèle présent dans la projection vidéo ou celui du spectateur). Le spectateur partage le même espace étrié que le corps projeté. Comme lui, il ne bouge quasiment pas. Comme lui, il respire. Dans l'œuvre d'Alice Lafont, la photographie se fait environnement et le spectateur intègre le dispositif. C'est ainsi que la photographie dépasse toute frontière.

Mélissa Casagrande





Chantier, en construction, extrait de la série *Chantier, en construction*, 2012
150 x 190 cm et 150 x 150 cm, chambre photographique, tirage papier double mat



Fragments, extrait de la série *Fragments*, 2011
60 x 100 cm (chaque), technique numérique et argentique, tirage papier double mat



Sans titre (série photographique), 2010
30 x 40 cm, tirage argentique



Sans titre, 2012
Installation, vidéoprojection et miroirs

Manuel Lamarque

Expérimental est sans doute le qualificatif le plus adapté pour parler du travail artistique de MANUEL LAMARQUE. Multipliant les formes et les intentions, il tente en effet de créer une forme de déroutement et d'interrogation à travers l'utilisation du son et du mouvement.

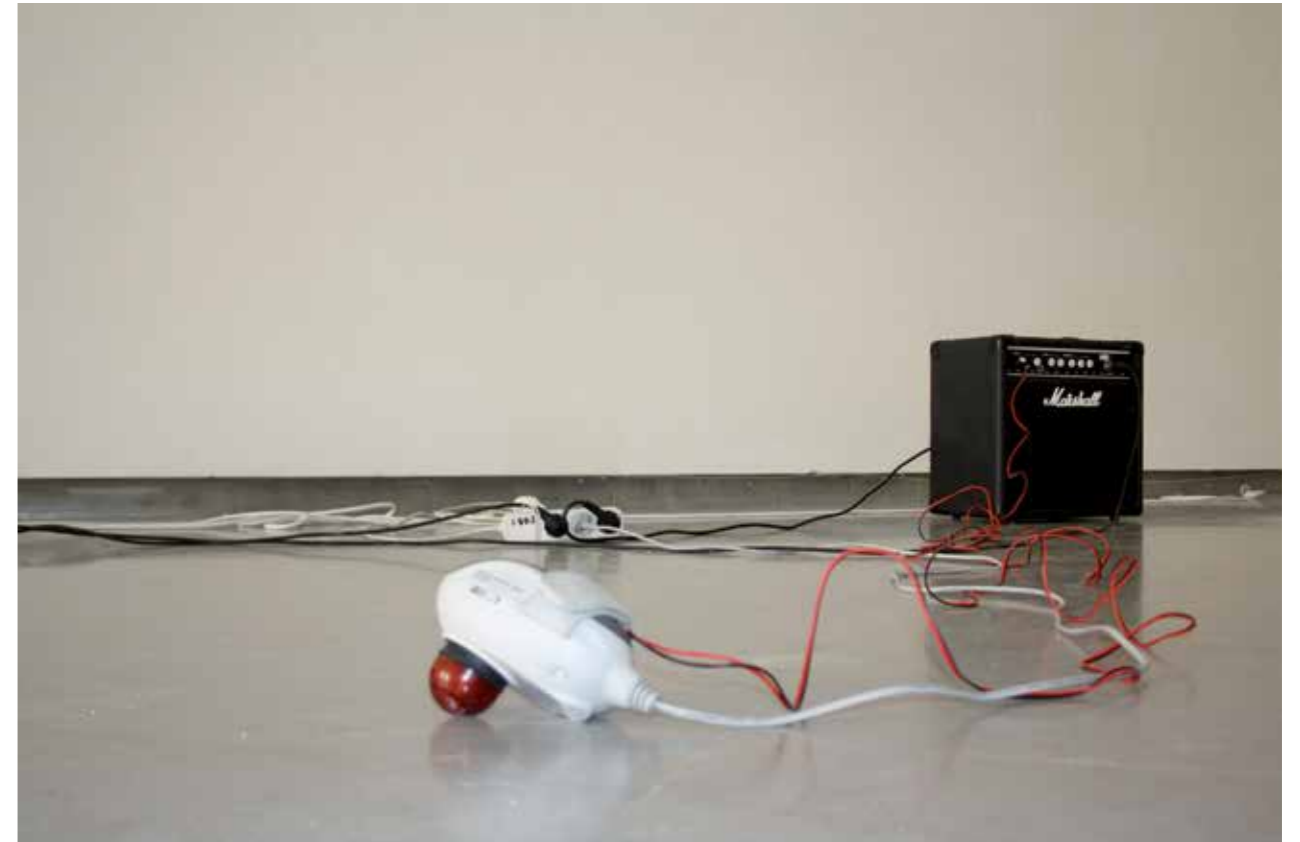
Ce choix particulier relevant à la fois de la sculpture et de l'installation lui est apparu progressivement durant sa formation. Diplômé de l'École Supérieure des Arts et de la Communication de Pau, ce n'est qu'en septembre 2010 qu'il intègre l'ESBAN. Cette étape va induire une remise en question de son travail, le poussant à mettre de côté des pratiques pourtant importantes pour lui que sont la performance et la vidéo. En parallèle, sa passion pour la musique va peu à peu déborder sur sa création plastique.

Manuel Lamarque va donc s'orienter vers des formes hybrides mêlant sculpture et installation, son et mouvement, matériaux de récupération et immatérialité, attraction et répulsion ou encore humour et incompréhension. Les fondamentaux dont il usait déjà dans ses anciens travaux sont toujours là, à l'instar d'une temporalité définie propre à la performance. Car il s'agit avant tout d'expériences physiques pour le spectateur. Manuel Lamarque cherche à faire surgir un environnement, ses œuvres se composent d'objets trouvés au cours de quêtes formelles assidues répondant aux besoins de ses projets. L'aspect expérimental est ainsi fortement présent dans cette démarche, l'artiste jugeant d'ailleurs que l'absurdité créative naît du hasard, de l'essai, et que d'une association semblant au départ insolente et dissonante peut jaillir une structure innovante.

Les enjeux traversant les créations de Manuel Lamarque sont donc complexes. Il mène par ses sculptures une réflexion sur l'existence et l'inexistence, la présence et l'absence. Le son ne peut être que suggéré, le mouvement ne peut être qu'immatériel, les structures ne peuvent être que des simulacres. Mais notre questionnement face à ces pièces, est lui bien manifeste. Manuel Lamarque nous pousse à la confrontation sensorielle et physique. Chacune de ses pièces renferme une très grande part de fascination : nous nous sentons attirés par ces assemblages, pour en fin de compte faire l'expérience du rejet. Le danger émerge parfois subitement, nous plaçant dans une situation inconfortable. L'impertinence et quelques fois même l'humour forment en définitive le cœur de ses créations, nous laissant le plus souvent désorientés par ce que nous venons d'éprouver.

Chacun ne peut être qu'interpellé, voire piqué, par cette démarche finalement si intrusive. L'emploi de ces objets quotidiens qui se voient détournés mais qui, malgré tout, luttent pour subsister dans leur fonction et leur état premiers, peut nous faire sourire. Mais c'est autre chose que Manuel Lamarque tente de nous démontrer : cette résistance de l'objet à la matière, à la rencontre, aux transformations imposées, dans une dimension finale d'échec. Comme si ces objets nous renvoyaient notre propre entêtement face au changement.

Marie Tuloup





Fail #4, 2012
185 x 48 cm, matelas gonflable & ventilateur

Reservoir Fogs, 2011-2012
Installation, poubelle, radiateurs, ventilateurs & fumigènes, dimensions variables

Sans Titre, 2012
Fauteuil & ventilateur de plafond



Sans Titre, 2012
Fauteuil & ventilateur de plafond



Intermittence, 2012
500 x 52 cm, moteur de boule à facette & chaîne, scie

Relax, 2012
Installation, amplificateurs & masseur électrique, dimensions variables



Hit da Hits, 2012
Installation (au sol), cibles, dimensions variables

Doggy Bags, 2011
Vidéo, 5'08"

Room 405, 2009
Bande sonore mise en boucle, 1'38"

LA MONTÉE DE L'IMAGE

Les sculptures, photographies et vidéos de DAVID SUET répondent à des préoccupations liées aux conditions d'émergence de l'image, à l'épiphénomène. Ses travaux s'attachent à rejouer quelque chose de cet éphémère d'où surgit une émotion esthétique.

Contemplation active

Les premiers travaux de David Suet ainsi que ses vidéos témoignent de son attrait pour un temps différé, où la durée d'exécution est aussi importante que les temps d'attente. Cette patience est mise en œuvre de manière active au travers d'une attitude contemplative. Bergson (in *Le Rire*) dit qu'un détachement inné sommeille en nous et que l'artiste possède un « détachement naturel qui se manifeste tout de suite par une manière virginale de voir, d'entendre et de penser. » Les vidéos de David Suet sont des écritures muettes de fragments de paysages. Dans *Leïla* les plans successifs suggèrent une progression guidée uniquement par l'image. La vidéo témoigne d'attentions presque primaires à des lumières, à des ombres mouvantes : des stimuli. Cette écoute fonde une notion subjective de l'événement, comme intensité de relation aux choses. Ainsi de *Frémir*, plan-séquence fixe enregistrant les fluctuations de la surface d'un lac. Le regard se forme ici consciemment dans une écoute des émotions, dans une image médiatrice du corps et du monde.

Le corps comme mesure

De l'empreinte directe de son propre corps sur du papier argentique au geste répété de numérisation d'un avant-bras (référant à l'ancienne mesure de la coudée) à l'aide d'un scanner manuel, les œuvres de David Suet sont parcourues par une analogie de corps à corps. *Cumulostratus* est le résultat d'une série de fontes d'un volume de paraffine correspondant au poids de l'artiste. Il fige une forme le temps d'une exposition, d'un regard. La relation au corps devient gage de variations. Ces fluctuations révèlent une esthétique fondée sur l'instabilité. Elles s'inscrivent dans la recherche d'un point d'équilibre, gage de précarité.

Point d'équilibre

Ainsi la montée vers l'image s'exprime aussi par la poussée. La précarité d'une vitre en équilibre sur des mottes de beurre (*Tangence*) fait naître une tension dans la croissance, où la chute sera libératrice de l'énergie déployée. L'atteinte de ce point de rupture est laissée au hasard et n'intervient que par accident. Épiphénomène. Possibilité. Réel latent. Mais un événement qui demeure généré. David Suet assemble les pièces et effectue des réglages minutieux en vue de provoquer une expérience : attente et achèvement vont de pair.

Cycle et résidus

En portant l'image en volume précaire, l'écoulement ou l'effondrement qui résulte de ces expériences peut être le point de départ de nouvelles œuvres. Cet intérêt pour les cycles se manifeste notamment dans l'utilisation d'objets rebutés. Son travail des *Voiles sucrés* est révélateur. Une pâte sucrée recouvre un emballage de polystyrène. David Suet explique : « ces rebuts de la consommation que sont les protections en polystyrène sont plus porteurs de rêve que la plupart des objets qu'ils ont protégés, ce sont des empreintes partielles. J'ai utilisé le sucre en ce qu'il demeure pour moi très lié à la consommation. En recouvrant ces emballages de ce -voile-alimentaire, au blanc très particulier, je tire en quelque sorte l'objet vers l'image et vers l'imaginaire ». Redonner du mystère à un objet sorti du cycle de la consommation, c'est peut-être rejoindre le lien étroit que soulignait Freud entre désir et image. L'image est celle-là même, écrit-il, qui différencie le désir du besoin (in *L'Interprétation des rêves*).

Mélissa Casagrande





Voiles sucrés, 2012
Emballages polystyrène recouverts de pâte sucrée blanche, dimensions variables



Tangence, 2012
122 x 200 x 0,6 cm, verre en équilibre sur beurre



Frémir, 2011
Vidéo, 2'35"

Leïla, 2011
Vidéo, 5'51"



Foyer, 2012
Miroirs brisés recouverts de nylon et sanglés, dimensions variables

Margaux Szymkowicz

ENTRE DÉRISION ET NOSTALGIE

Au travers de l’empreinte d’un amusement naïf, MARGAUX SZYMKOWICZ scelle la tension de « cohérences absurdes ». L’artiste explore les tensions que les mots, les images et les formes peuvent contenir. Détournés, ils deviennent une matière propre à sceller un sentiment nostalgique.

Se jouer des représentations

Mise en place révèle tout autre chose qu’une figure de dressage en équitation. Cette image d’un cheval dans une position contorsionnée devient bas-relief en créant un déplacement des quatre points de fixation du poster. Le corps et l’image se trouvent doublement contraints. Par un geste simple, le poster se transforme en volume. La relation entre l’objet et le sujet se trouble. Par son jeu sur nos représentations, l’artiste défait le lien noué entre les objets et la pensée qui les accompagne.

Économie du geste

Face aux sempiternelles questions du socle dans la sculpture, l’artiste se place dans une attitude farceuse et répond en consacrant l’élan de la vie dans une installation sans fin. Cette œuvre s’intitule *Ni socle, ni sculpture*. Une forme donnée par la nature, celle des nids de flamands roses, est rejouée. Des seaux contenant de la terre font office de moule et sont renversés sur le sol. Le seau est ensuite retiré puis déposé renversé sur la pelouse, vide. Une certaine économie du geste devient le vecteur d’un déploiement sans fin. Le geste se répète jusqu’à devenir un paysage absurde. L’artiste fait également œuvrer la nature qui se modifie et vient dialoguer avec l’œuvre elle-même : une fois enlevé, le seau est toujours présent au travers d’une empreinte naturelle. Sa trace est visible par la présence d’herbe jaunie.

Paysage figuré

Comme si la nature était un guide, le paysage s’invite dans les œuvres de Margaux Szymkowicz. Dans *Le sable dans ma poche durera jusqu’à...* une résine vient figer la forme d’une nappe blanche posée sur le sable, emprisonnant par la même les grains appartenant à cet instant. Telle la mémoire

d’un temps et d’un lieu, l’œuvre présente un paysage sous forme d’une maquette. Un « fond de monde » se devine. Un peu comme dans *retour de Belgique*. Un tas de confettis placé derrière une vitre rend la référence à la peinture néo-impressionniste palpable : des points de couleurs renvoient l’image d’une montagne. Le tas, en tant que structure non pensée, résiste à la vitre qui ne parvient pas à le contenir entièrement : le paysage déborde toujours. Le geste n’est pas contenu, il s’évade dans un au-delà.

Rêveries terrestres

Avec *D’ailleurs, c’est toujours les autres qui meurent*, l’artiste emprunte l’épithète de Marcel Duchamp. La stèle funéraire est ici une bougie. La mort, qui d’ordinaire délivre du temps par son inertie, prend une mesure, celle de la bougie, dont on fixe la durée de vie en heures et qui se consume en un lent mouvement descendant. Tel un cénotaphe, cette « sépulture imaginaire » semble accueillir l’âme et la matérialiser par la lueur de la bougie. Déterminant non seulement notre perception des objets tangibles, la lumière détache du réel l’ineffable. L’écart poétique et déstabilisant ainsi créé vient bouleverser notre rapport aux objets les plus communs.

Douce amertume

L’ensemble du travail de Margaux Szymkowicz se rapporte à un jeu de tension, qui, à l’image de l’oxymore, vient rassembler deux sensations opposées. Ainsi trouve-t-on dans ses œuvres un élément venant confronter le rire et son contraire. L’aspect jovial de ses installations se heurte au même moment à une dimension plus sombre, qui laisse la place à un entre-deux. Un peu comme la notion de pleurire, cette forme d’humour mêlant le rire et les larmes dans une douce noirceur. Nous pouvons rire du malheur tout en éprouvant une certaine mélancolie, telle est la philosophie de l’artiste.

Par l’emploi d’objets de notre quotidien, au travers de pratiques familières, Margaux Szymkowicz consacre l’élan de la vie, dans une tension empreinte de légèreté, de dérision et de nostalgie.

Mélissa Casagrande





Ni socle, ni sculpture, 2011
Terre & seaux à vendanges (60 tas de boues et 30 seaux à vendanges), dimensions variables
Exposition *Déco-système*, Domaine du Château d'Avignon, Saintes-Maries-de-la-Mer



D'ailleurs, c'est toujours les autres qui meurent, 2011
100 x 30 cm (bougie) et 100 x 100 cm (plaque de verre), paraffine, stéarine, mèche & plaque de verre
Exposition *Ex-post*, musée archéologique, Nîmes



Le sable dans ma poche durera jusqu'à..., 2012
480 x 200 cm, nappe en tissu avec galon, résine & sable
Réalisée dans le cadre de l'exposition *Le long des golfs clairs*, Domaine du Château d'Avignon, Saintes-Maries-de-la-Mer



Retour de Belgique, 2010
160 x 85 cm, vitre & confettis
Réalisée dans le cadre de l'exposition *Écholalie*, Ancienne Maison Consulaire, Mende

Tian Tan

Quand y a-t-il art ? Cette simple question résume à elle seule l'ambition de la pratique créatrice de TIAN TAN. Artiste chinois vivant en France depuis près de cinq ans, il a cherché à déterminer à son arrivée les spécificités des grands courants de l'art occidental contemporain, essayant de saisir le cœur de ces pratiques. Il s'est alors penché tout particulièrement sur une problématique qui a pris son essor avec l'avènement de l'art moderne, celle de l'insertion du quotidien dans le champ de la création. De là a découlé une réflexion sur l'art et le non-art et le changement de condition de l'objet artistique qui forme aujourd'hui le cœur de sa production. Pour lui, il n'y a pas d'absence de qualité, il y a seulement une évolution fondant la relation entre art et quotidien.

Les œuvres de Tian Tan se basent essentiellement sur la récupération d'objets ordinaires, courants, communs et familiers, qu'il choisit ensuite de transformer en les découpant, les assemblant, les modulant. Par ces gestes, l'artiste entame une réflexion sur la perte d'usage et de fonctionnalité de l'objet dans l'art. Il se questionne plus généralement sur les différents stades successifs par lesquels l'objet doit passer pour faire œuvre. Tian Tan juge que le contexte joue un rôle primordial dans cette métamorphose, le lieu déterminant la fonction. Par exemple, au supermarché, un sac-plastique est usuel, c'est un contenant. À l'École des Beaux-Arts, ou dans tout autre lieu culturel, il devient médium artistique.

Cette démarche est traversée par plusieurs interrogations, à l'image du thème du souvenir. Tian Tan crée dans ses œuvres une ambiguïté de ce que l'objet quotidien a été et ce qu'il n'est plus, bien avant toute ambition sur le devenir artistique. Il se penche aussi sur la problématique de la reproduction formelle, à travers la question de l'objet artistique et de l'objet courant, du changement d'échelle, de la perte d'usage. À travers cet objectif, il interroge le médium lui-même, ses créations tendant progressivement vers une forme plus sculpturale.

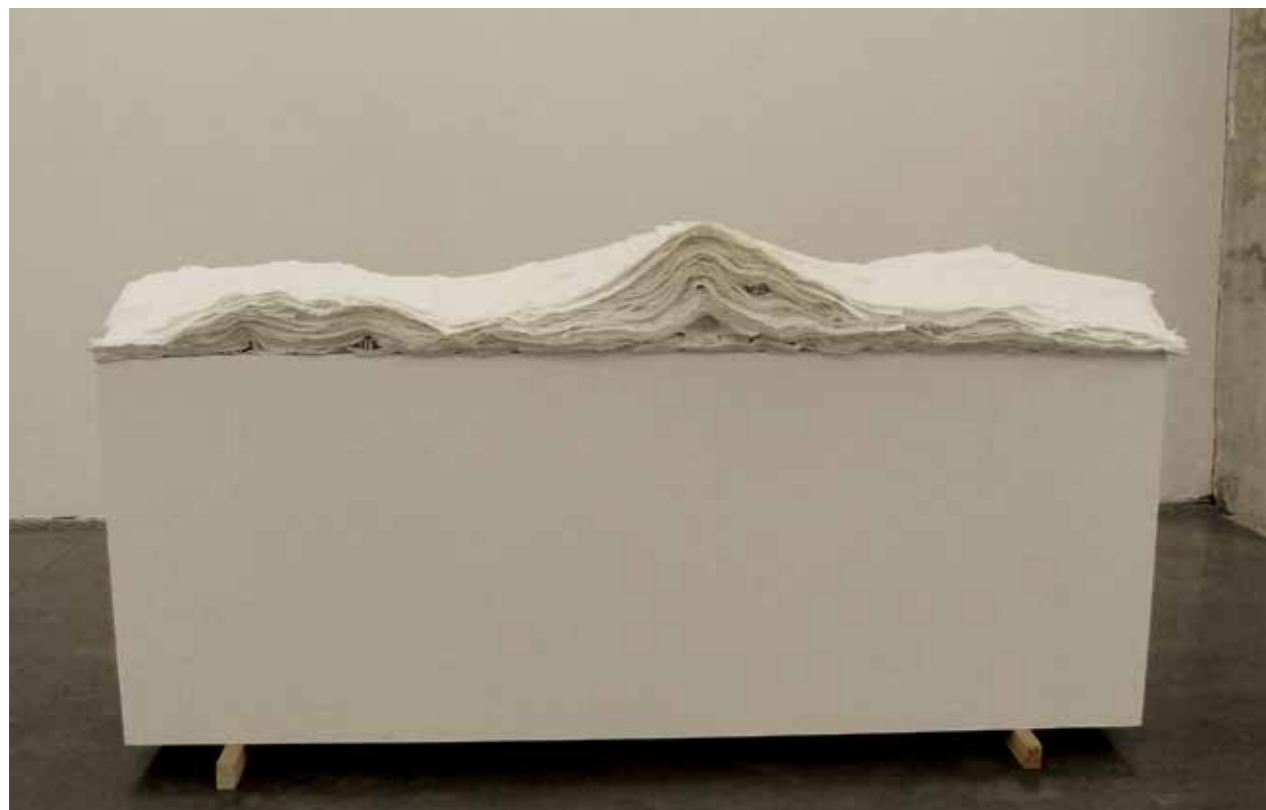
Éloigné de toute dimension réprobatrice de la société de consommation, Tian Tan tente ainsi de construire une réflexion sur l'essence même de l'art, sur la nature de l'œuvre artistique, sur le statut et le métier d'artiste. Il souhaite nous donner par ses réalisations un espace de pensée pour réfléchir à ce que nous avons face à nous, à la nature réelle des choses et à leur fonction, à cette ambivalence entre l'objet d'art et l'objet du quotidien, aux changements qui se sont et qui vont s'opérer.

Par son geste, Tian Tan s'efforce de révéler une perspective critique de l'art contemporain, se plaçant ainsi dans une lignée créatrice importante des XX^e et XXI^e siècles.

Marie Tuloup



Sans titre, 2012
500 x 150 cm, ciment & pots de fleur



Le souffle de la montagne, 2010
200 x 50 x 70 cm, papier, socle en bois & tasseaux
Exposition *Temps Réels* troisième épisode *Au pied du mur*, Frac L.R Montpellier



La ligne, 2012
460 x 20 cm, pots de fleur



Sans titre, 2011
400 × 20 × 50 cm, film d'emballage



Répéter, 2012
320 × 25 × 20 cm, pots de fleur & plâtre

SOI-MÊME COMME UN AUTRE

Tel un livre ouvert, dont s'échappent images et récit, MATHIEU TELINHOS *raconte*. Son œuvre s'inscrit dans une histoire de migrations. Migrations d'images, migrations de significations. De ses références, qu'il puise dans la littérature, le cinéma, la peinture ou la photographie de mode, il en garde l'élément propre à alimenter une modification du cadre de la réalité. C'est le détail qui permet de basculer vers d'autres significations. Une mise en scène du transfert.

Mise en scène, fiction et image performée

Avec ses photographies à l'aspect cinématographique ou pictural, Mathieu Telinhos brasse le réel et l'onirique. Ce sont les lieux de son quotidien qui deviennent le théâtre de mises en scène : « la piscine familiale, l'appartement style XVIII^e de mon meilleur ami, les petites routes de mon village sont des lieux que je côtoie et que je bascule dans la fiction en y mettant en scène des corps », indique l'artiste. Mais au-delà des lieux, c'est lui-même que Mathieu Telinhos bascule dans la fiction. Il y montre son propre corps, opérant ainsi ce que l'historien Michel Poivert appelle « l'image performée ». L'auteur est également sujet. Il est personnage et narrateur. Ce mouvement vers la fictionnalisation de soi rejoint le questionnement de l'identité. C'est ainsi que l'œuvre se fait narration.

Jeu des références et glissement de l'image

La peinture est revisitée sur le terrain du médium photographique. *Odalisque* est un prétexte à la réinterprétation du célèbre tableau du peintre Ingres. Cette œuvre convoque un décor du XVIII^e siècle. L'artiste rejoue avec son propre corps les courbes féminines de l'odalisque. Toutefois, il ne présente que son dos, son visage étant dissimulé par sa position lascive, dans une mise en scène macabre. La position de l'artiste suggère un corps sans vie. Cette image se retrouve dans la photographie *Un garçon sur deux chaises*, où le voile de soie posé sur son corps pourrait s'apparenter à un linceul. L'utilisation de Photoshop confère à sa pratique une dimension visuelle très contemporaine : deux prises de vue non simultanées sont jointes au sein de la même image.

Dans la photographie *Bienvenue chez les Arpel*, nous pouvons voir un corps gisant à moitié au dehors d'une piscine vidée. L'artiste s'inspire directement de la fontaine en forme de poisson placée dans le jardin de la maison de la famille Arpel, dans le film *Mon Oncle* de Jacques Tati. Mathieu Telinhos confie : « j'aimais l'idée que le poisson soit extrait de son espace vital pour servir de fontaine. Une fontaine qui fonctionne mal et qui donne le sentiment que ce poisson suffoque, à l'image des personnages du film. » Des ponts visuels se créent entre peinture, cinéma et l'image de la photographie.

Intime distance, regard voilé

L'œuvre de Mathieu Telinhos procède donc par combinaisons. Sa nouvelle *L'Ombre des arbres* est le point de départ d'une pérégrination photographique, où Mathieu Telinhos rencontre des inconnus comme autant de figures incarnant le narrateur de son histoire. En résulte une série photographique intitulée *Prince*. L'utilisation d'un appareil Polaroid permet un rapprochement intime, une distance minimale. Ces inconnus, dont le regard n'est pas accessible, rend possible l'incarnation par plusieurs personnes d'un même personnage fictif. « Soi-même comme un autre ». La formule est empruntée à Paul Ricœur. Le moi ne se construit que dans la rencontre avec l'autre. La notion d'auteur devient équivoque, comme le souligne Ricœur : « les histoires vécues des uns sont enchevêtrées dans les histoires des autres. Des tranches entières de ma vie font partie de l'histoire de la vie des autres, de mes parents, de mes amis, de mes compagnons de travail et de loisir » (in *Soi-même comme un autre*). Partager un moment capturé lors de rencontres devient une manière de se raconter soi-même.

L'ensemble du travail de Mathieu Telinhos porte sur des associations visuelles, où une image peut être rapprochée d'une histoire, opérant un glissement vers le soi, témoin de nos vies entremêlées.

Mélissa Casagrande





Odalisque, 2011
100 x 150 cm, tirage numérique



Un garçon sur deux chaises, 2011
55 x 80 cm, tirage numérique



Bienvenue chez les Arpel, 2011
30 x 45 cm, tirage numérique contrecollé sur bois



Ceux qui savaient, 2011
30 x 45 cm, tirage numérique contrecollé sur bois

DU SENSORIEL À LA PENSÉE

Sa passion pour la pâtisserie, née dans sa tendre enfance, conduit XIANG ZHANG à placer au centre de sa pratique artistique les aliments et les saveurs sucrées. Tout en puisant dans ses aspirations personnelles, il poursuit la libération de l'art, qui se place sur le terrain de la vie : des actions quotidiennes (manger, boire) sont questionnées au gré d'installations, de vidéos et de sculptures.

Geste hybride

Le geste du sculpteur côtoie celui du pâtissier : l'artisanat est revisité. Dans *Sculpture*, le geste de Xiang Zhang rapproche la pierre, bloc traditionnel dans lequel le sculpteur taille, d'une matière organique éphémère utilisée en cuisine, le chocolat. La sculpture est alors traitée, à la manière d'un pâtissier, comme un aliment (elle reçoit un glaçage en chocolat) et l'aliment est traité selon le geste du sculpteur (il est appliqué sur une pierre, par recouvrements successifs). Pour Xiang Zhang, rapprocher ces deux éléments est un moyen de rapprocher des énergies. Selon lui, « L'énergie que l'on trouve dans les pierres (en Chine, certaines sont utilisées pour soigner) est semblable à celle que l'on trouve en cuisine. Il s'agit d'énergies physiques et chimiques ». De cette fusion énergétique résulte des véhicules temporels.

Mémoire involontaire

Les sculptures de Xiang Zhang dégagent une odeur propre à éveiller en nous des souvenirs olfactifs. L'odeur du chocolat, de la farine, ou de la terre sont le refuge d'une mémoire sommeillant en chacun de nous, appelée mémoire involontaire. Les odeurs recèlent ainsi des images passées et permettent de retrouver le temps auquel elles appartiennent, celui dont Proust part à la recherche. Retrouver le temps passé, mettre en valeur des saveurs sucrées sont la marque du désir. Ce désir est vécu comme un éternel retour. « La joie se veut elle-même, elle veut l'éternité, veut le retour, veut tout éternellement semblable à soi » avance Nietzsche (in *Ainsi parlait Zarathoustra*).

Du désir à l'angoisse

Toutefois, le retour au plaisir c'est aussi le retour à ce qui met fin au plaisir. Pas de renouvellement sans fin. *Ordonnance* présente, dressés sur une table, des desserts dont les ingrédients sont exclusivement des médicaments. Les talents de pâtissier de Xiang Zhang rendent ces gâteaux visuellement désirables, alors que l'odeur qui s'en dégage agit comme un répulsif. D'un souvenir passé, il explore les tensions : le souvenir doux et enfantin de la sucrerie qui rassure face à l'angoisse d'en tomber malade par l'excès de sa consommation. Tel un piège voué au plaisir éternel et à la douleur durable, « le désir (...) nous force d'aimer ce qui nous fera souffrir » (Proust, *À la recherche du temps perdu*).

Corps-machine

Si la confiance placée au sein des aliments désirés peut-être bafouée, ce n'est que momentanément : on ne peut pas faire disparaître le désir, qui s'impose à nous machinalement. Les vidéos *Nécessité ?* mettent en scène le corps de l'artiste en tant que corps-machine. Xiang Zhang se soumet à une action violente, comme le gavage des oies, et ingurgite du lait, lentement et surement. Un récipient en forme d'estomac, placé contre son propre corps, est en train de se remplir. En s'obligeant à avaler cette substance, Xiang Zhang devient comme le consommateur contraint. Le lait, ordinairement source de vie, est rapproché de l'industrie pharmaceutique, dont les manipulations toxiques ont conduit à la catastrophe du lait contaminé en Chine.

Au travers des aliments de base (lait, farine, pomme de terre), Xiang Zhang questionne notre rapport à la consommation. Ce n'est plus la nature qui offre ces aliments : ils sont le fruit de l'industrie. Cette relation est rappelée par les processus que l'artiste met en œuvre : répétition et variation. L'empreinte répétée du pain de mie dans une couche épaisse de farine fait apparaître le motif de la grille. L'aliment serait-il prisonnier de ce système ? Sacralisé en œuvre d'art libérée, l'aliment, chez Xiang Zhang, devient source de réflexion.

Mélissa Casagrande





Ordonnance, 2011
210 x 73 x 80 cm, 24 assiettes, pilules, polystyrène, nappe & table



L'or de la terre, 2012
720 x 960 cm, terreau, pommes de terre & peinture dorée



Empreinte de la mémoire, 2012
210 x 180 cm, farine & traces de pain



Nécessité ?, 2011
vidéo, 2'18"

VAINES APPARENCES

Aller à la rencontre des œuvres de QIONG ZHAO, c'est accepter de construire et de déconstruire notre rapport aux informations véhiculées par le temps et les hommes. Son œuvre nous emporte dans un univers d'illusions et de représentations, où sont cristallisées les apparences trompeuses.

Faïlle des sociétés

Avec un vase de pacotille brisé et rapidement rafistolé avec de vrais et faux billets chinois (*Restauration*) Qiong Zhao explore les failles des constructions de nos sociétés. Alarmée par la marchandisation des cultures, elle émet des doutes quant à notre rapport à la valeur de ce qui nous entoure. Valeur marchande et valeur signe sont tournées en ridicule, mettant en exergue la valeur relative des objets. La valeur ne serait qu'une construction basée sur une croyance. Une croyance qui est parfois erronée. Cette problématique entre en jeu avec *Aller-retour*. Un vulgaire carton contenant des objets fait face à une vitrine où sont exposées des antiquités. Dans le carton, un intrus, authentique antiquité, est placé auprès d'objets sans valeur. La vitrine tend à donner une valeur précieuse aux objets, tandis que ces mêmes objets, placés dans un carton, semblent avoir une valeur dérisoire, d'autant plus qu'on ne saurait y distinguer le vrai du faux. Dans nos sociétés du spectacle, l'apparence compte plus que l'authentique. Le faux est désirable, les contrefaçons se multiplient et sont légitimées parfois par la science, sous couvert d'« expertises » douteuses.

Le faux au secours du vrai

Ce domaine des apparences et des contrefaçons est rejoint par l'attrait de Qiong Zhao pour l'archéologie. L'archéologie révèle une part cachée de notre passé. Discipline scientifique, elle est censée apporter des connaissances authentiques sur notre histoire. Dans un contexte de consommation naïve d'images, l'archéologie a pourtant fait l'objet d'instrumentalisation politique : en manipulant l'archéologie, il devient possible de revendiquer une présence sur un territoire, objet de bien de querelles. Pour Qiong Zhao,

investir ce domaine c'est interroger le sens caché des choses tel qu'il est élaboré dans notre imaginaire. *Au-dessous* laisse entrevoir, au premier abord, le toit d'une maison ensevelie révélé par une fouille, balisée par un ruban de sécurité, dans les jardins du château d'Avignon. Serait-ce une vraie ruine ? Seule l'attention particulière portée par le spectateur sur l'œuvre lui permettra de soulever brièvement le voile des apparences. Cette « maison » n'existe pas. Sa « construction » n'est que partielle : des tuiles ont été placées directement sur la terre pour mimer un toit. Finalement, c'est dans la déconstruction du faux que le spectateur peut atteindre le vrai. L'esprit critique devient une expérience salvatrice dont les enjeux dépassent le cadre artistique : c'est de notre mémoire et de notre rapport au monde dont il est question.

Mémoire ensevelie

Notre mémoire est bâtie sur des informations véhiculées par les médias. Face aux avalanches d'informations qui déferlent sur nos sociétés, capter le réel est difficile : c'est désormais une affaire de fiction. L'écoulement du temps contribue à dissimuler l'information. Dans l'installation *Le Mille-feuilles*, Qiong Zhao dépose quotidiennement des feuilles de journaux les unes sur les autres qu'elle scelle par de la colle. Altérant l'information, désagrégée par l'action de superposition, les feuilles forment une strate solide comme la roche. L'immobilisation des souvenirs d'événements contenus dans ces pages empêche la remémoration. Seule la première couche, présentant les dernières informations consultées, est lisible. La superposition des strates donne une illusion de continuité, alors que le sens, désormais caché, se perd.

L'œuvre de Qiong Zhao offre une expérience renouvelée de notre rapport aux informations et à leur non-vérité. Le doute et le manque de confiance véhiculés par ses œuvres chamboulent les repères sur lesquels compter.

Mélissa Casagrande





Au-dessous, 2010
250 x 350 x 200 cm, terre, tuiles & ciment
Exposition *Espacées*, Domaine du Château d'Avignon, Saintes-Maries-de-la-Mer



Restauration, 2012
25 x 25 x 60 cm, vase d'antiquaire & billets



Logique, 2011
220 x 330 x 5 cm, béton & terre
Exposition *Déco-système*, Domaine du Château d'Avignon, Saintes-Maries-de-la-Mer



Le mille-feuilles, 2012
58 x 84 x 20 cm, journaux & colle d'os

MARJORIE ACCARIER
Née en 1987 à Avignon
marjorieaccarier@gmail.com
www.lematgalerie.com

ANAËLLE BERROCHE
Née en 1987 à Ploemeur
a.berroche@laposte.net
www.anaelle-berroche.com

CHARLOTTE CARAGLIU
Née en 1988 à Nîmes
charlotte.caragliu@live.fr
charlottecaragliu.wordpress.com

MAXIME GRÉSELLE
Né en 1987 à Lesquin
maximegreselle@hotmail.fr
maximegreselle.wordpress.com

STÉPHANE JAUNE
Née en 1974 à Chambéry
akashachronika@live.fr
stephanejaune.blogspot.fr

ALICE LAFONT
Née en 1989 à Nîmes
alice.laf30@gmail.com
www.alicelafont.com

MANUEL LAMARQUE
Né en 1989 à Saint-Quentin
manu.lamarque@gmail.com

DAVID SUET
Né en 1979 à Vannes
davsuet@yahoo.fr

MARGAUX SZYMKOWICZ
Née en 1987 à Nîmes
szymkowicz.m@gmail.com
allegoriedurien.blogspot.com

TIAN TAN
Né en 1981 à QuingDao, Chine
tnt66666@hotmail.com

MATHIEU TELINHOS
Né en 1987 à Fontainebleau
mathieutelinhos@gmail.com
mathieutelinhos.tumblr.com

XIANG ZHANG
Né en 1985 à ZhengZhou, Chine
zhangxiang12303@hotmail.com

QIONG ZHAO
Née en 1985 à Henan, Chine
zhaorong12345@hotmail.com

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 4* organisée
à l'École Supérieure des Beaux-Arts de Nîmes du 23 novembre au 21 décembre 2012

Maquette réalisée dans le cadre des résidences d'artistes de
l'École Supérieure des Beaux-Arts de Nîmes en octobre 2009
Workshop de Stéphane Tanguy et Nicolas Grosmaire, avec les étudiants :
Amélie Coronado, Seyrane Diplomat, Sylvain Gaillard, Julie Salburgo, Margaux Saltel,
Mélissa Tresse
Couverture : M.Szymkowicz, M.Gréselle & M.Perez / ESBAN-NG
Relecture : ESBAN

Crédits photographiques : Éloïse Gousset - ©ESBAN2012 / ©Alexandre Allégri (p.29, 31, 33)

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

**ECOLE
SUPERIEURE
DES BEAUX-ARTS
DE NÎMES**



N° d'éditeur : 33

Dépôt légal à parution

ISBN : 978-2-914215-32-9

Cet ouvrage a été achevé d'imprimer sur les presses de l'imprimerie JF Impression,
Montpellier, en novembre 2012.

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 €