

Désormais établissement universitaire, l'École Supérieure des Beaux-Arts de Nîmes n'amplifie que plus et mieux le suivi des étudiants tout récemment diplômés. 13 au féminin ; 5 au masculin. 4 issus de plusieurs Universités ou écoles chinoises.

Ces jeunes artistes, qui ont vécu cinq années à l'Hôtel Rivet où leurs compétences se sont enrichies de l'apport théorique et pratique des Professeurs et intervenants invités, se voient offrir l'ultime exposition de leurs travaux durant ce cursus.

Moment important, et tremplin avant de s'investir ailleurs et autrement en tous lieux que leur talent et leur ambition leur ouvriront.

La présentation effectuée au cœur de ce haut lieu d'architecture qu'est la Chapelle des Jésuites, voisine de l'École, témoigne de la diversité des inspirations et des techniques, mais aussi de la réflexion qui soutient ces œuvres. On jugera ainsi de l'ampleur de... la palette nîmoise.

Que soient également remerciés les commentateurs des œuvres. Ils confèrent à ce catalogue le rôle essentiel de recueil de critiques auxquelles se confrontent ainsi les nouveaux artistes pour la première fois.

Le Sénateur du Gard

Maire de Nîmes

Président de Nîmes-Métropole

L'Adjoint au Maire de Nîmes

Délégué à la Culture et à la Tauromachie

Président de l'ESBAN

Lorraine Balbo • Sarah Barré • Hubert Bauchu • Guillaume Ferrand
Anabelle Fouache • Pascale Hinault • Elsa Langer • François Lefèvre
Jérémy Lopez • Juliette Lusven • Wei Miao • Nina Roussière • Laura Samé
Rosita Taurone • Sarah Vialle • Xiaoyan Wang • Xiaoye Wu • Dan Yuan

POURSUITES

À suivre...

Pendant cinq années, les étudiants de l'École Supérieure des Beaux-Arts de Nîmes se forment à la création artistique, à ses pratiques, à ses techniques et à ses métiers. Ils sont guidés dans ce parcours par des artistes, des chercheurs, des critiques d'art, des professionnels du monde de l'Art et de la Culture. Une équipe « ressources » intervient également auprès d'eux pour les accompagner dans les domaines de la scolarité, des relations internationales, de la documentation mais aussi de la technique puisque les étudiants, à Nîmes, peuvent accéder à de nombreux ateliers : Volume, Édition, Photographie, Vidéo, P.A.O.

Ce « parcours » emprunté par tout étudiant qui accède à l'École est balisé par deux grandes étapes. Dans un premier temps, les étudiants passent le DNAP (Diplôme national d'arts plastiques) qui valide trois années d'apprentissage de la création plastique et de ses techniques. Y sont présentés, à un Jury composé d'enseignants d'écoles d'art et de professionnels, les travaux et projets (collectifs et personnels) menés dans le cadre de ce premier cycle. L'épreuve du DNSEP (Diplôme national supérieur d'expression plastique), quant à elle, relève du seul projet de l'étudiant. Durant la 4^e et la 5^e année, l'étudiant, s'il suit certains des enseignements dispensés par l'établissement, développe une recherche personnelle qui tient en la rédaction d'un Mémoire et en la présentation d'une création plastique qui sera exposée aux membres du Jury en fin d'année.

POURSUITES, l'exposition qui réunit en un espace et en un temps donnés les travaux des diplômés, témoigne de ce parcours. De l'engagement des étudiants dans la création artistique, de leurs interrogations aussi. Les objets présentés marquent en effet une étape, ils font état d'une recherche et donc de son résultat à un moment donné. Il faudra sans doute encore un peu de temps pour murir certains projets, pour en débiter d'autres, pour s'engager sur de nouvelles voies.

POURSUITES, plus qu'une finalité, est un nouveau départ. L'exposition n'est plus cette année présentée dans les salles d'exposition de l'École mais dans la Chapelle des Jésuites de la Ville de Nîmes. Un petit pas de franchi pour cette mise au monde qu'est la sortie de l'École.

POURSUITES est le fruit d'une fructueuse collaboration entre l'Université de Montpellier III et son Master Conservation, Gestion et Diffusion des oeuvres d'art des XX^e et XXI^e siècles, dirigé par Jean-François Pinchon, par ailleurs membre de PRATHEX, l'Unité de Recherche de l'Esban spécialisée sur la question de l'Exposition. Chaque année, deux à trois étudiants du Master suivent, durant l'année universitaire, les travaux en cours des étudiants de l'Esban. À la fin de l'année, les étudiants de Montpellier écrivent un texte critique sur le travail des étudiants de Nîmes et le tout est réuni dans une publication, celle que vous tenez entre les mains. Il s'agit là d'une première mise en situation professionnelle et d'une complémentarité, entre formations, qu'un proche avenir, nous l'espérons, pourrait nous permettre d'enrichir encore.

Enfin, POURSUITES, cette année, est placée sous un double commissariat général puisque l'un partant, l'autre arrivant, nous avons fait le choix de co-signer cette manifestation et sa présentation. POURSUITES est une œuvre collective qui témoigne de l'engagement d'une équipe pédagogique, scientifique, technique et administrative au service d'un projet d'établissement, de la réussite des étudiants et de leur épanouissement. Qu'elle en soit ici chaleureusement remerciée car tous deux, nous savons son attachement à cette École.

Dominique Gutherz
Directeur Général
jusqu'en juillet 2013

Christelle Kirchstetter
Directrice Générale
depuis septembre 2013

Lorraine Balbo

Dans son travail, LORRAINE BALBO tente de trouver un lien et un lieu entre le plastique et le poétique au-delà du langage supposé de l'un et de l'autre. Pour tenir cette gageure elle risque des matériaux banals, inattendus, et tire le meilleur parti de leurs propriétés physiques et plastiques pour que le poétique leur donne une vie autre. Au premier regard l'ensemble des pièces présentées compose un espace dans lequel la distinction entre plastique et poétique ne s'opère plus, change nos habitudes de lecture visuelle ou textuelle et les oriente vers quelque chose d'essentiel, invisible, et pourtant présent. Cette présence-absence s'inscrit dans chacune des pièces créées comme si elle cherchait à retrouver le hors-temps sensible d'un poème. Par exemple, le rouleau en papier laisse voir des traces ou des dépôts analogues à des signes que l'instant ou la durée sensible ont imprimés. Les autres en argile rappellent le hors-temps d'une stèle. Quant aux buvards ils sont le signe ou la marque du temps sensible, qui a été absorbé, comme dans l'œuvre de Proust qui les a inspirés. Dans son but Lorraine Balbo est consciente de l'aspect éphémère et de la difficulté de représenter ce hors-temps. Cette exigence est perceptible dans son travail avec les pelures d'oignon, dans lequel ne reste que la résonance infinie d'un petit dessin isolé sur un grand papier blanc. Si on s'attarde sur ce travail il apparaît que le lien et le lieu entre le plastique et le poétique résonnent ensemble parce qu'une certaine qualité de silence l'habite.

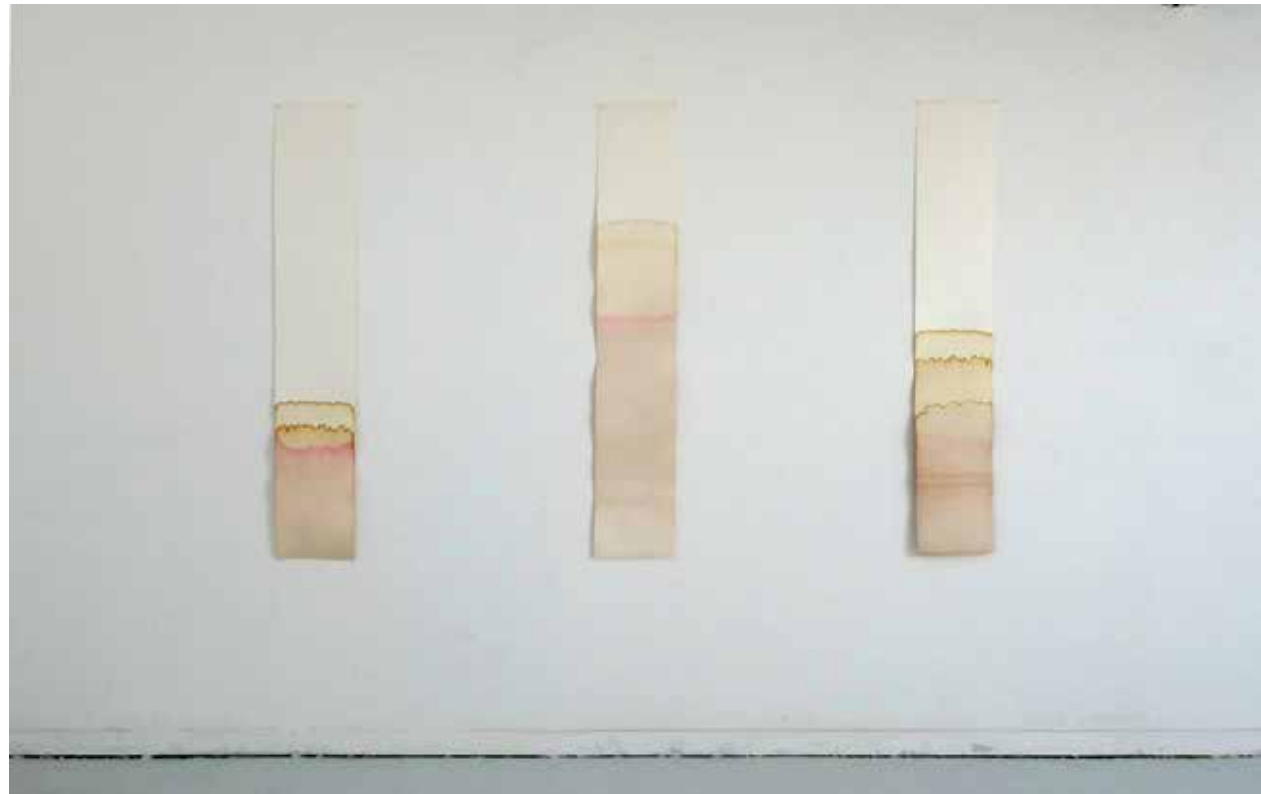
Marcel Lenfant



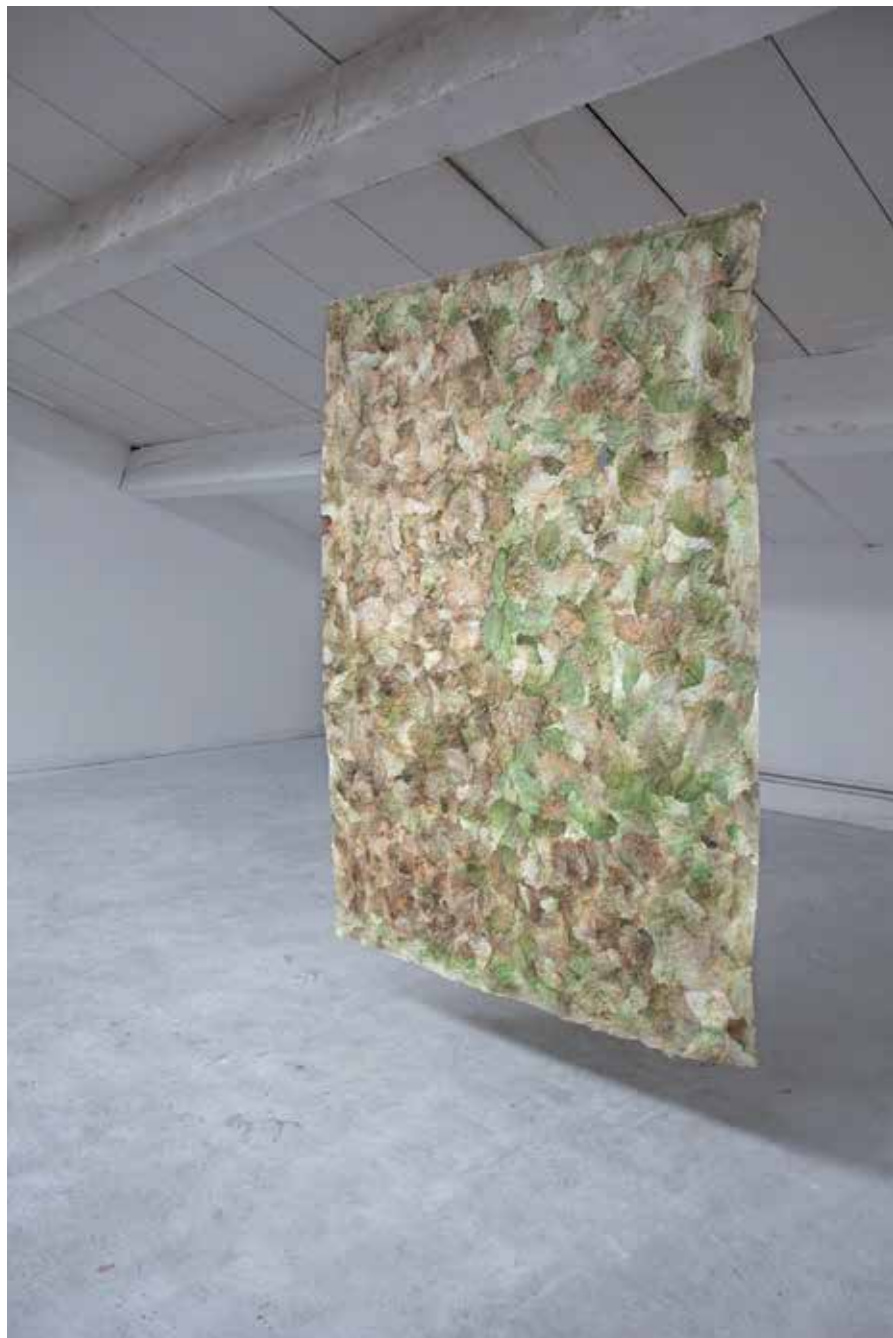
Sans titre, 2011
Boule d'argile humide roulée sur le verso d'un rouleau de papier photosensible, dimensions variables



Sans titre (série), 2013
Pelure d'oignon, colle et eau sur papier chiffon, 37,5 x 37,5 cm



Sans titre, 2013
Papiers buvards imbibés de l'infusion des tomes de *À la recherche du temps perdu*, 125 x 21,5 cm (l'unité)



Sans titre, 2013
Assemblage de feuilles de salade verte séchées, 200 x 160 cm



Sans titre, 2011
Fragments de poèmes et récits empruntés à diverses époques gravés et enroulés dans de l'argile crue, 16 x 6 x 6 cm (dimensions moyennes pour chaque rouleau)

Sarah Barré

Après une absence de près d'un an, son retour à l'École Supérieure des Beaux-Arts de Nîmes marque un changement dans la démarche artistique de SARAH BARRÉ.

Créer des modules en papier, en textile, assembler pour réaliser une composition en volume, une sculpture sont les spécificités de la production artistique de Sarah Barré. Sa démarche est principalement régie par une prédilection pour des matériaux qu'elle nomme « feuilles », et dont la caractéristique est d'être des plans fins, sans volume naturel, des aplats.

Les sculptures *Sarcophage* ou *Orgue* affirment cette prédilection. Il s'agit de deux œuvres réalisées l'une exclusivement à partir de papier biface, effet aluminium au recto et rouge vif au verso, et l'autre d'un entrelacement d'un textile intissé et d'une feuille de cuivre. Dans ces installations, c'est d'une simple manipulation, d'un assemblage de matières que naît la sculpture.

Grâce à sa formation au sein du monde de la couture, c'est vers les matériaux textiles que Sarah Barré s'oriente. *Cinq crinolines pour une valse* est une sculpture en feutre qui reprend la structure de la crinoline. En s'inspirant des structures à baleines de la crinoline, elle parvient réellement à sortir le textile de son habituelle planéité.

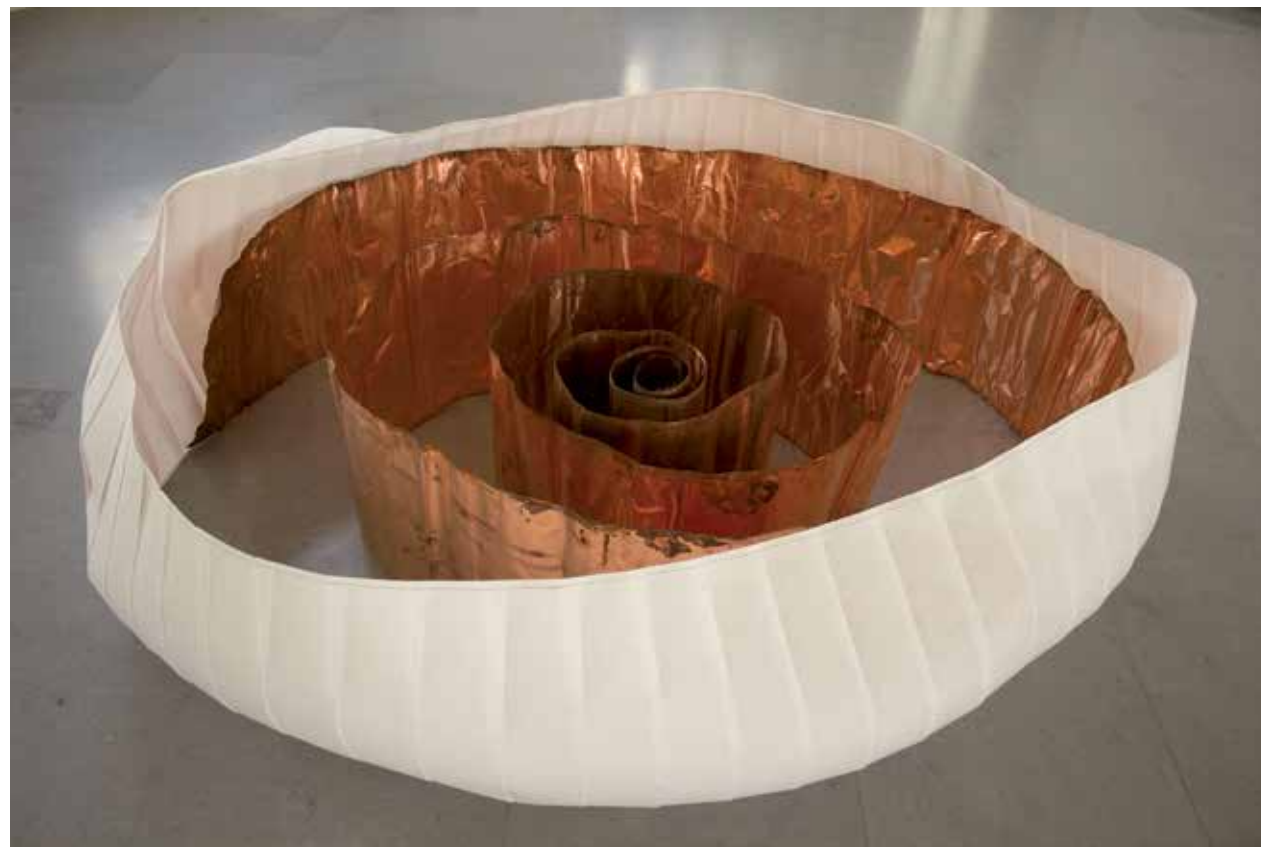
En partant d'une matière principalement utilisée à l'origine pour créer des enveloppes plates, couvertures, vêtements, elle travaille sur divers procédés qui lui permettent d'accéder au volume. Celui-ci passe au-delà du vêtement et inscrit ses travaux dans le champ de la sculpture contemporaine. Le textile et sa mise en volume dans l'univers artistique vont devenir une problématique formelle de la pratique artistique de Sarah Barré. Ainsi, à partir de tissus, elle propose des sculptures qui tendent plus à la construction qu'à toute affiliation au vêtement. Dans chaque sculpture, c'est donc plus particulièrement sur le passage de l'aplat au volume que Sarah Barré porte son intérêt. Elle produit des volumes à partir de ces matériaux *feuilles* par le biais de la manipulation ou du pliage de la matière, donnant lieu à des constructions de type sculptural.

Le papier apparaît comme le deuxième matériau *feuille*. Le passage de l'aplat au volume est davantage visible dans ses origamis-sculptures, *Œuf – Igloo* ou *Sans Titre (Origami modulaire)*. Ici la feuille de papier, le matériau le plus plat qui soit, forme d'imposantes structures. L'art japonais du pliage permet à Sarah Barré de passer de la feuille de papier à une structure. Ces productions, semblables à des maquettes d'architecte, aspirent à quelque chose de l'ordre de la construction.

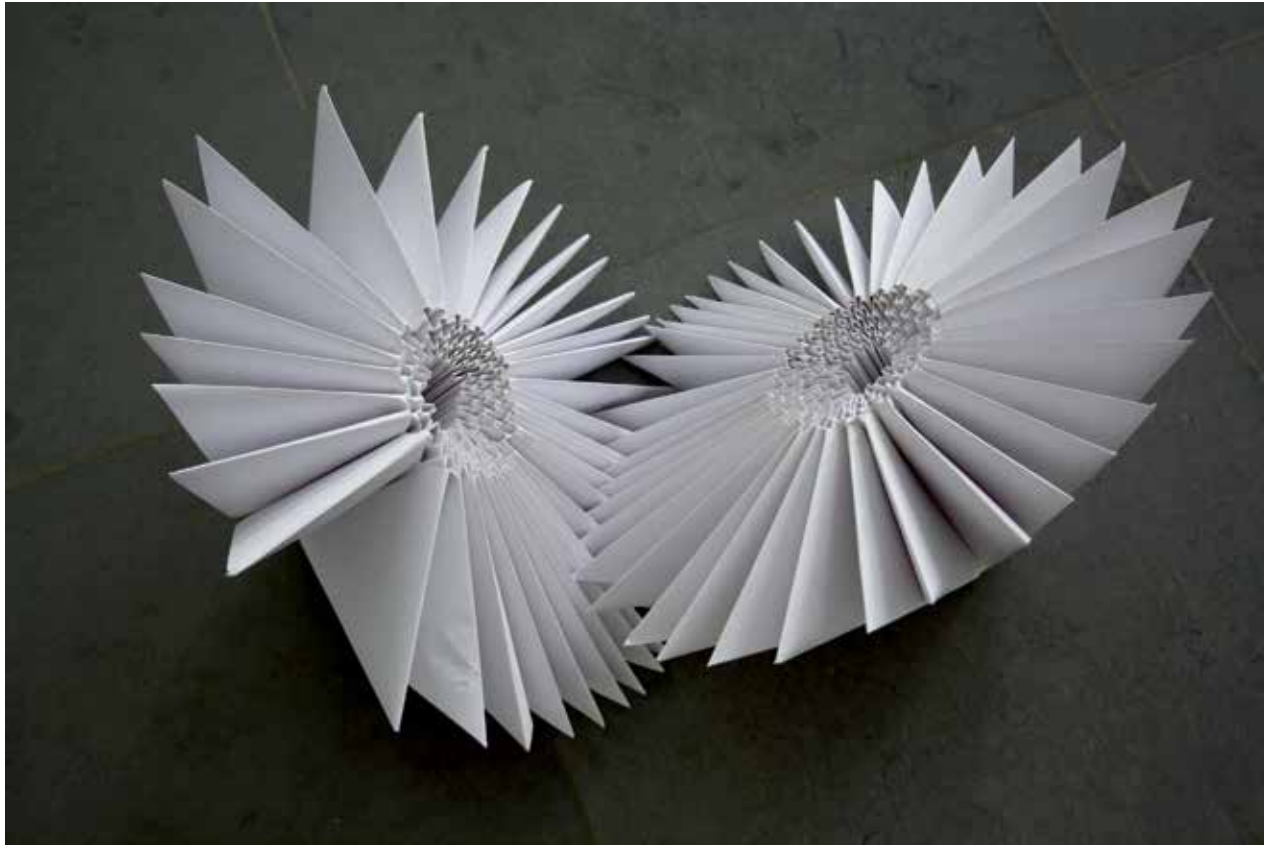
Alors que les matériaux non pérennes et fragiles semblent inadéquats avec la notion d'architecture, Sarah Barré propose de donner des formes quasi architecturales à ces sculptures. Dans sa pratique de la sculpture, elle élabore un questionnement sur les liens connexes entre textile et architecture. Il existe dans sa démarche artistique des glissements possibles entre les matériaux *feuilles* et la sculpture, ainsi que l'architecture. *Espace Tissulaire* est une sculpture qui allie drapé et plâtre. En forme d'éventail, l'œuvre coupe l'espace en deux. Elle applique donc la théorie de Gottfried Semper qui explique que l'origine de l'architecture est la volonté d'agencement, d'organisation de l'espace à vivre. De cette séparation, la sculpture évoque l'architecture par sa capacité de créer du vide en créant des espaces ; une séparation qui demeure cependant un accessoire avec cet éventail transparent et déformable. Ces installations textiles, qui se déploient dans l'espace d'exposition, offrent une sensation de légèreté et composent une scénographie pour un théâtre imaginaire.

Les créations de Sarah Barré s'inscrivent dans un travail expérimental entre la couture et l'art, un travail de confluence entre ces deux disciplines. De par sa formation en arts appliqués et de costumière, et par son intérêt particulier pour l'architecture, Sarah Barré exprime une volonté de créer des réalisations qui chercheraient à se situer au croisement entre habit, sculpture et habitation. Elle propose ainsi des sculptures amovibles et modulables, aux courbes et formes changeantes par l'intervention des spectateurs, des œuvres interactives qui sont des appels au monde des arts vivants.

Céline Barabite



Armure, 2013
Feutre blanc, cuivre et fil, dimensions variables



Modulaire (détail), 2013
Installation de neuf modules en papier, dimensions variables



Modulaire (détail) vue de la *Matrice*, 2013
Installation de neuf modules en papier, dimensions variables



Sans titre, 2013
Textile, fibre de verre, plâtre, corde de piano, baleine métal et fil, dimensions variables



Océan mer (Cinq crinolines pour une valse), 2013
Feutre, tuyaux et fil, dimensions variables

Hubert Bauchu

Chez HUBERT BAUCHU tout commence avec l'ambition d'investir la rue par la création artistique. Passionné depuis toujours par le *street art*, qu'il définit comme une contre-culture, underground et rebelle, il a tourné sa démarche artistique vers cette envie de rendre l'art accessible au plus large public. S'intéressant aux divers moyens de placer l'œuvre d'art dans la rue, il pratique aussi bien le graffiti, le pochoir, la sérigraphie, le dessin, la sculpture, la peinture, le graphisme, le design que l'installation.

Guidées par un acte spontané et instinctif, les premières recherches plastiques de Hubert Bauchu puisent leur inspiration dans son enfance. Dans ses œuvres, il reprend ainsi les images populaires qui l'intriguent : héros de bandes dessinées, les Tortues Ninja, ou encore les figures emblématiques de la culture populaire comme Chuck Norris et Darth Vader. Adeptes de l'affichage, lors de son séjour en Allemagne il y a deux ans, il réalise des affiches sérigraphiées qu'il diffuse dans la rue en reprenant l'image de ces icônes populaires que chacun va avoir la possibilité d'identifier. Son but est alors, comme il l'affirme, de se détourner d'un art élitiste en inscrivant ses créations dans ce milieu populaire. Ce qui l'intéresse également c'est d'observer les différentes réactions que peuvent avoir les passants face à son art, comme les tags, arrachages ou divers messages qu'ils ont déjà pu remarquer. L'artiste est donc dans une recherche continue des formes figuratives qui provoqueront une réaction directe chez le spectateur, l'intérêt ou bien le rejet. En travaillant le médium de l'affiche, support qui s'enlève facilement, Mardi (son pseudonyme) montre que le *street art* n'est pas réellement synonyme de vandalisme.

Dans ses nouvelles tentations plastiques, son art s'est davantage tourné vers les problématiques de l'environnement urbain. L'artiste revient sur la question du graffiti et la pratique de l'art dans la rue. Le graffiti est avant tout une histoire de communication, nous laissant déchiffrer ses codes et percevoir l'ensemble de cette expression artistique qui fait partie de notre paysage urbain. Son œuvre *Le graffeur sous la pluie* s'intègre dans cette nouvelle démarche. Le graffeur est en train de produire un graff sur le mur et en même temps se protège avec son parapluie des conséquences du délabrement urbain. Grâce à l'humour et au second degré, l'artiste urbain questionne la pratique du graffiti.

Le *Sacagoule* conduit également à une réflexion sur la pratique du tag ; sur un simple sac en coton l'image d'une cagoule sérigraphiée représente l'anonymat ; à l'intérieur, des bombes de peintures. Il ne nous reste plus qu'à sortir le matériel, enfiler la « cagoule » et attaquer la ville. Hubert Bauchu soumet ainsi l'idée que chacun peut se substituer à l'artiste graffeur en étant en possession de ce « kit ».

La volonté d'investir l'espace urbain par le biais du graffiti demeure aujourd'hui essentielle à la production et recherche artistiques de Hubert Bauchu. L'aspect franc et instinctif de ses réalisations touche un large public et questionne la pratique du *street art*. Sa démarche s'inscrit dans la problématique de l'accès à l'art pour tous et remet en cause les lieux d'exposition actuels.

Martyna Makiela



Ce mur est moche, 2013
Graffiti, Boulevard Gambetta (Nîmes), 100 x 160 cm



Le graffeur sous la pluie, 2013
Affiche, impression, 180 x 90 cm



Le sacagoule, 2013
Sac en coton, sérigraphie, 50 x 45 cm



La cagole à cagoule, 2013
Affiche, sérigraphie. 95 x 70 cm



Picasso, 2013
Affiche, pochoir, 180 x 90 cm

Guillaume Ferrand

« C'est la beauté qui sauvera le monde ? » demande Hippolyte Terentiev au prince Mychkin (in *L'Idiot* – Dostoïevski)

Se souvenir des belles choses. Celles de la vie de tous les jours, que nous avons peine à voir dans le désordre général. S'extraire du rythme effréné et aveuglant du quotidien. Capturer la beauté inopinée, celle que l'on n'attendait pas et qui prend notre cœur à l'assaut si nous baissons les armes et que nous élargissons les horizons de notre conscience.

La volonté de GUILLAUME FERRAND est de capturer les choses dont la beauté relève d'un accident, sinon d'une non-intention. Un éclat de lumière, un mouvement de main, une mèche de cheveux... La seule condition à l'apparition de cette beauté réside dans notre capacité à la recevoir et dans la conviction qu'elle est présente de manière latente dans tout ce qui nous entoure, prête à nous toucher profondément.

Dans son travail, Guillaume Ferrand cherche à se distancier de l'ostensible, à se détacher de l'habitude qui détermine, dans une large mesure, notre « réception optique » au sens où l'entendait Walter Benjamin. Par essence, la beauté apparaît comme une impression fortuite. C'est ce processus d'apparition accidentelle que ces dispositifs donnent à voir, à partir d'éléments captés qui témoignent d'une beauté perçue à un moment donné. La valeur de ces images, projetées de façon aléatoire, sans transition ni interruption, réside dans le fait même d'exister ; à une valeur rituelle s'ajoute une valeur d'exposition lorsque le spectateur s'engage dans leur contemplation.

Tandis que les images défilent, les éléments se détachent de leur signification première pour en revêtir une nouvelle, offrant ainsi au spectateur une réalité autre.

Cette recherche d'isolement de l'individu en réaction à la société actuelle est également présente dans son travail de vidéo, où le silence, omniprésent, laisse place à la projection mentale. On y découvre une quête d'un lieu fantasmé, « habitation absolue », refuge physique et mental en réponse à un indéfectible malaise.

Ce « refuge », ce lieu fantasmé en perpétuelle mutation, Guillaume Ferrand cherche à le recomposer grâce à l'inépuisable source d'images présente sur Internet. En collectant ce qui lui semble correspondre le mieux à sa vision du lieu idéal, il recompose, sous la forme d'un inventaire sans cesse renouvelé, le décor dans lequel le rêveur se projette, tel un « *musée imaginaire 2.0* ».

Dans l'ensemble de sa démarche, Guillaume Ferrand active le potentiel poétique latent des choses par un jeu d'interactions entre différents éléments, et compose ainsi une poésie visuelle qui en appelle à notre mémoire. Cherchant à aller au-delà de la simple représentation, ses dispositifs immergent le spectateur dans l'image de façon hypnotique, faisant apparaître une réalité transformée.

Vladimir Soloviev l'a affirmé : « La beauté sauve le monde ». Et l'art en est un instrument.

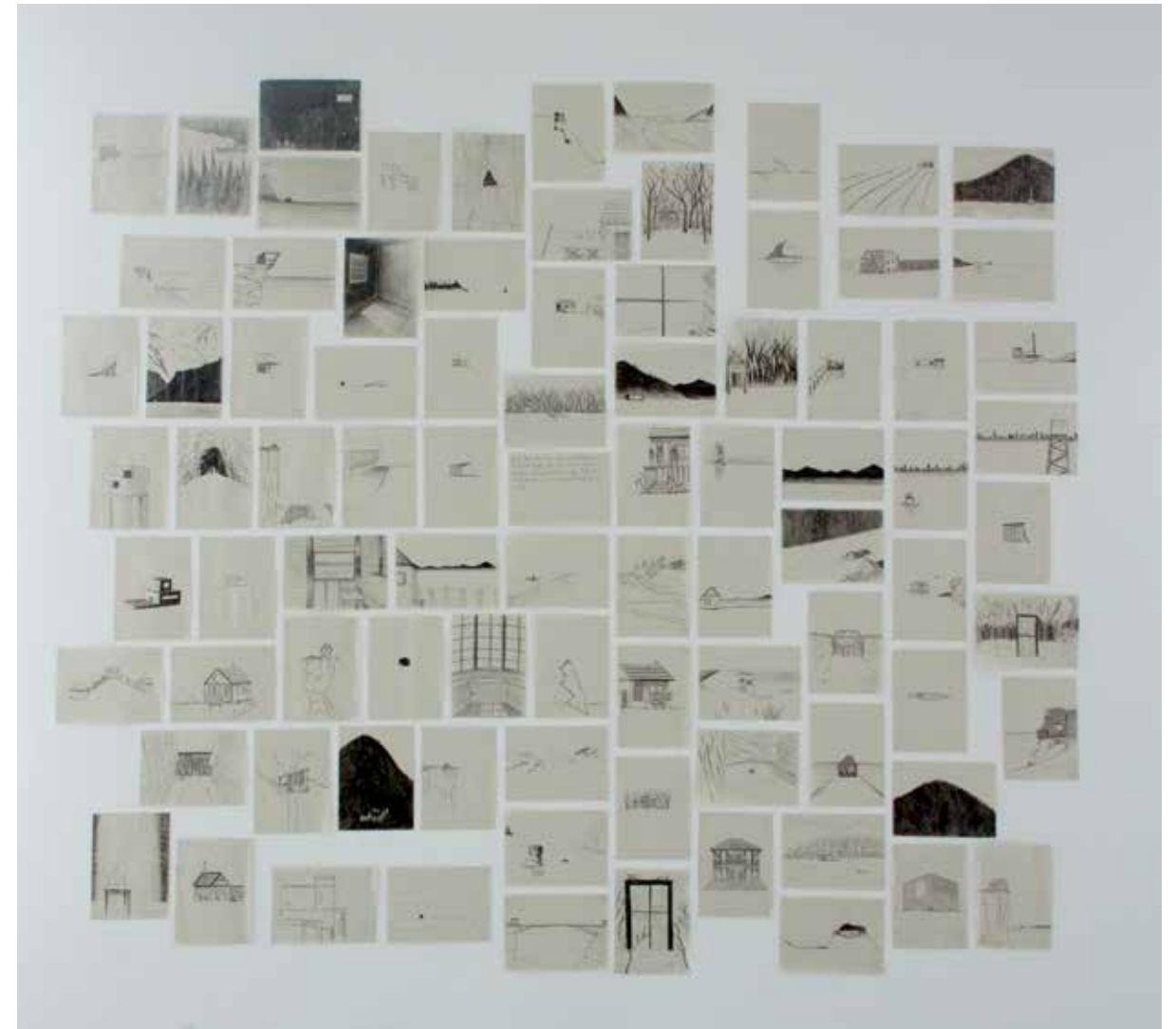
Julia Nastasia-Dousse



Islande (détail), 2013
Bûche et hachette, 30 x 80 x 30 cm



Lieux possibles, 2013
Captures d'écran Google Street View ©, impression sur papier 90 gr, 300 x 600 cm



D'après Bachelard, 2013
Dessins et texte sur carnet à dessin A5, mine graphite, 100 x 140 cm



Lieux communs, 2013
Extraits vidéos de l'installation, double projection - images filmées, textes personnels



Islande, 2013
Image webcam, rocher, branche, maquette, porte-manteaux, manteau, chaussures, lampe, banc, boîtes, bûche et hachette, souffre.

Anabelle Fouache

Interpellée depuis toujours par l’absurdité et le déséquilibre sous-jacents aux jeux de rôles familiaux, je puise dans ces mécanismes psychologiques et tente de mettre en exergue leurs impacts sur l’individu à travers la matérialisation d’une image mentale altérée, parcellisée, déformée, déchirée. Ainsi, faisant écho au phénomène d’« inquiétante étrangeté », je m’interroge sur les processus de refoulement et évoque le surgissement du trouble généré par la perte de repères, celui qui prend racine dans le potentiel anxiogène du familial.

Je cherche à éveiller une sensation de malaise, une perturbation quant à nos certitudes, à nos repères tangibles qui déterminent et distinguent habituellement le réel de l’irréel.

À partir de bribes de rêves, de prélèvements d’atmosphères, d’images mentales au sens large (souvenirs, représentations ou hallucinations...), il s’agit de donner forme à l’invisible, de montrer « ce qui devait rester un secret dans l’ombre et qui en est sorti » (Sigmund Freud, *L’inquiétante étrangeté*).

C’est autour de cette sensation déconcertante que s’articule la série photographique *Troubles*. Résultant d’un procédé d’impression numérique par lequel l’encre, imparfaitement fixée, coule sur le papier et déforme l’image d’origine en glissant vers l’abstraction, ces tirages uniques ne sont ni des photographies ni des peintures et figurent la substance volatile du souvenir qui s’étiole.

En sculpture, ce mouvement intérieur se manifeste par l’intermédiaire de la greffe de matériaux. Comme une métaphore de l’association de pensées, il s’agit de découvrir quel serait l’élément déclencheur qui propulserait l’objet familier vers l’objet étrange auprès duquel nous ne savons ni quelle posture ni quel regard adopter.

Le processus artistique s’élaborant de façon spontanée, au fil des rencontres et des curiosités d’expérimentation, je suis toujours en recherche de textures insolites empreintes d’une certaine résonance symbolique.

Cherchant à « sculpter l’espace du psychisme », comme le suggère Louise Bourgeois à propos de son travail, je m’inscris dans cette démarche propre à André Breton qui consiste à « fabriquer, dans la mesure du possible, certains de ces objets qu’on n’approche qu’en rêve et qui paraissent aussi peu défendables sous le rapport de l’utilité que sous celui de l’agrément » (« Introduction au discours sur le peu de réalité », *Les pas perdus*).

Araignée, sculpture élaborée à partir d’un rêve précis, est le point de départ de mon travail suggérant une approche polysémique fondée sur le principe de la *Gestalt* selon lequel les processus de perception et de représentation mentale traitent spontanément les phénomènes dans leur ensemble et non comme une simple juxtaposition d’éléments particuliers.

Ainsi, la représentation de l’araignée ne se révèle dans le détail que lorsque le regardeur s’en approche, lorsqu’il découvre de quoi elle est faite. Les dents cariées qui constituent ses pattes sont autant d’organes morts provenant de mâchoires anonymes. L’appréciation de la sculpture se faisant en deux temps presque simultanés — la curiosité attractive précède la compréhension répulsive —, il en résulte un changement de perception à partir du même objet. Et c’est bien cela qui m’intéresse ; confronter le spectateur à ses réticences, à ses tabous. Et cela est possible à travers l’utilisation d’un objet très connoté.

La rêverie de Pénélope illustre également cette ambivalence du dispositif artistique : sorte de rideau de douche constitué de préservatifs cousus, dont l’odeur puis l’identification du matériau, vu de près, déclenchent une certaine répulsion.

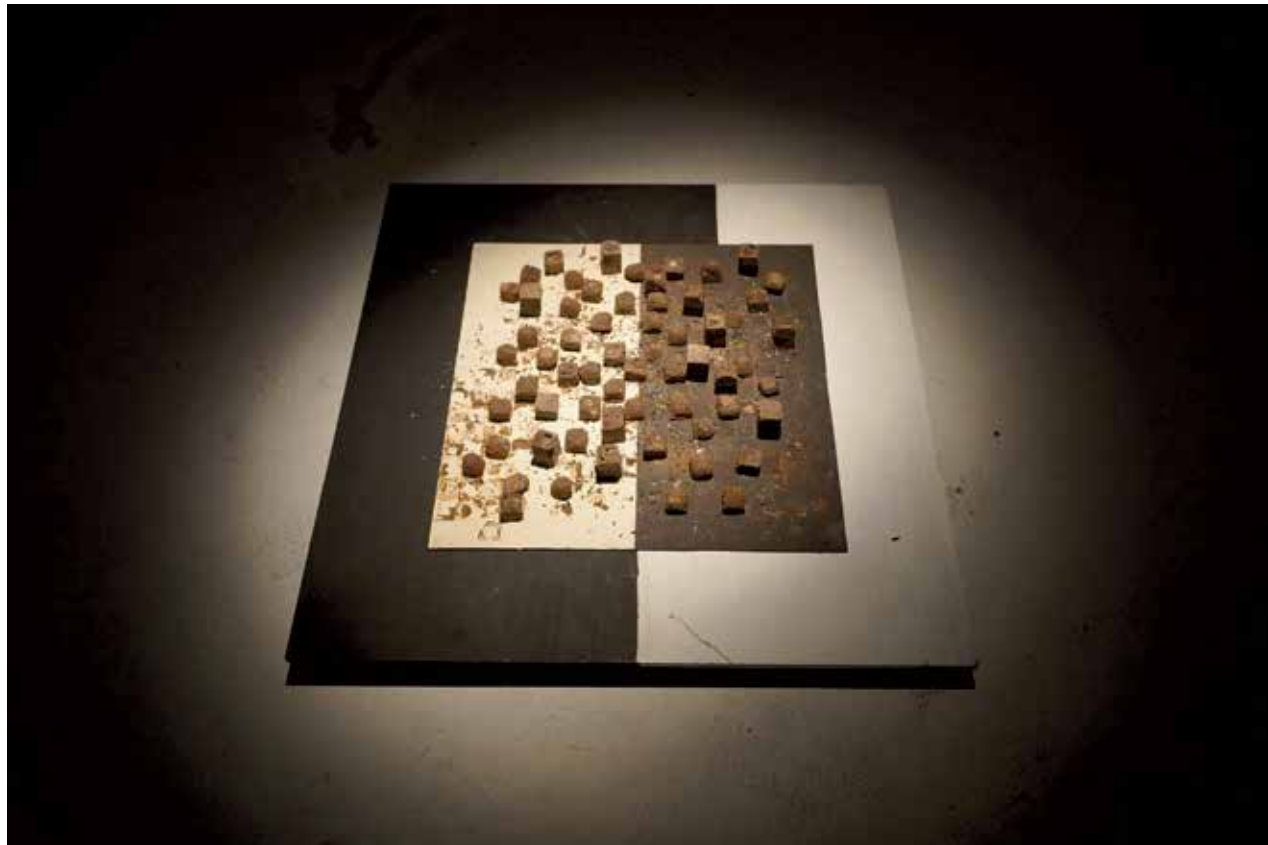
Cette membrane de latex, objet de jouissance par excellence, n’est pas faite pour être vue, encore moins exposée.

La suggestion de la peau à travers la perception tactile se retrouve souvent dans ma pratique (*Jalousie*, *La chair du perroquet*, ou encore *Princes Y*). La peau ou surface de protection extérieure, empêche l’intime ou « viande » (Gilles Deleuze, *Logique de la sensation : Francis Bacon*) de jaillir, de déborder, et constitue un filtre percé dont les pores forment un passage du public à l’intime. C’est pourquoi paroi, crépine, filtre ou entonnoir font figure d’éléments obsessionnels. Et c’est à travers cette obsession qu’il m’est apparu une analogie formelle entre les synapses et les tissus cellulaires visibles dans le dessin *Déchirure sur acier*.

Dans mes installations, les objets que je crée sont mis en scène et fonctionnent comme plusieurs éléments témoins d’une ambiance, à mi-chemin entre le décor théâtral et le tableau vivant.

Anabelle Fouache





Ingérable, 2013
Bois, chocolat noir et crottes de souris, 50 x 50 cm



Araignée (détail), 2013
Dents humaines, colle et socle en fer, 125 x 140 x 25 cm



La rêverie de Pénélope, 2013
Préservatifs et métal, 217 x 66 cm



Jalousie, 2013
Bois, structure en fer et collants, 160 x 170 x 100 cm
Château d'Assas le Vigan, exposition *Art, territoire & contextualité*

Pascale Hinault

La pratique de PASCALE HINAULT répond principalement à des préoccupations sculpturales. Ses œuvres s'ouvrent sur un champ de formes et d'expériences multiples où la matière devient œuvre. Dans chacune de ses sculptures, ce sont les matériaux ou l'objet qui guident sa création.

Armariluce est une sculpture qui a vu le jour après que l'artiste eut été séduite par sept matelas abandonnés, découverts lors d'une résidence à la Maison Consulaire de Mende. Ces matelas ont été organisés en spirale, roulés les uns dans les autres, ligaturés, sanglés entre eux par la force du corps de l'artiste. La récupération de ces objets abandonnés et la contrainte exercée sur eux constituent ici le mobile et le geste de création. Pourtant, ces matelas finissent par dépasser la forme initialement recherchée. Introduite par l'élasticité de la matière, la pièce prend la forme qu'elle souhaite. Maurice Fréchuret (in *Le mou et ses formes*) remarque que ceci est l'une des spécificités de la sculpture molle. Les matériaux utilisés par les artistes pratiquant cette sculpture, souvent de nature instable, « contrarient ou interdisent parfois (...) toute vision préalable de fabrication de l'œuvre ».

Pascale Hinault se laisse toujours guider par l'inconnu, pour permettre à ses sculptures de lui apprendre ce qu'elle ignore encore. Elle cherche à ce que ses œuvres aillent au-delà de ses attentes. Elle estime que la création doit pouvoir dépasser les intentions de celui qui l'a produite. Alors qu'elle pourrait répéter ou se contenter d'une pratique qu'elle connaît et maîtrise, Pascale Hinault choisit de baser sa réflexion et sa pratique sur l'existence de facteurs qui lui échappent.

Créée à partir d'une matière textile, *Pelote* est une pièce maitresse dans le corpus de Pascale Hinault. Constituée de vêtements étirés et noués entre eux, cette pièce a pour point de départ son premier nœud réalisé avec une robe de chambre ayant appartenu à son grand-père décédé. À ce premier nœud ont été ajoutés ses propres vêtements usagés, rejoints ensuite par

des vêtements de son entourage et de personnes anonymes. Grossissant au gré des dons de vêtements qui lui sont faits, Pascale Hinault instaure, avec cette sculpture de « circonférence continuée », un geste infini, comme une tâche sans fin. Chaque vêtement, considéré comme un matériau, est tendu, tiré, noué. La répétition du geste, ici encore, fabrique l'œuvre. Ce geste tend petit à petit à devenir une sorte de libération, et les ajouts constants de vêtements offrent une décharge d'un ordre plus intime. Tandis que Pascale Hinault se débarrasse et délaisse quelque chose qui lui est propre, le noyau, lui, est fondu et oublié dans la masse.

La notion de poids ainsi que le geste semblent importants dans nombre de ses sculptures, comme dans *Taffetas*. L'accumulation de nappes ramenées d'un séjour en Chine évoque des peaux où la légèreté aérienne caressante dialogue avec la masse de la sculpture.

Il est important de préciser que la pratique artistique de Pascale Hinault semble indétachable de la thérapie qu'elle suit avec un psychiatre. L'œuvre est l'expression d'un inconscient agissant. Les œuvres s'avèrent être un travail complémentaire, une poursuite par d'autres moyens de ce travail sur soi.

Ainsi, les matières, les objets choisis et les formes obtenues sont révélateurs et explicites d'un passé qui a du mal à passer. Et c'est à cet endroit-là justement que son travail nous touche, là où tous, nous retrouvons en nous quelque chose d'enfoui et qui dort d'un sommeil léger.

Céline Barabite



1 tonne 250, 2013
Pâte à papier, 290 x 80 x 80 cm



Pelote, 2013
Vêtements, circonférence continuée, Ø 70 cm



Amariluce, 2010
7 matelas de 88 x 188 cm, Ø 120 x 90 cm



Sans titre, 2013
Emballages Cellulose, 90 x 90 x 45 cm



Taffetas, 2012
Nappes de protection en plastique sur support Plexiglas, 300 x 150 x 35 cm

Elsa Langer

Les installations vidéographiques d'ELSA LANGER interrogent la relation du montage et du récit, ou plutôt des montages et des récits. À partir d'images empruntées à des films historiques, ou de séquences filmées par elle-même, l'artiste propose au spectateur de faire l'expérience d'un récit qui prend forme à même l'espace d'exposition, dans des dispositifs à chaque fois spécifiques.

Sans titre 2011-2013 consiste en la projection de quatre séquences indépendantes dans lesquelles des hommes seuls déambulent dans des espaces naturels ou citadins. La juxtaposition des projections dans un même espace génère des rapprochements aléatoires qui viennent créer de nouveaux récits.

C'est précisément l'exploration d'un second potentiel narratif que poursuit la pièce *Irène*. Cette double projection réunit des séquences extraites de deux films emblématiques du cinéma fantastique : *La main du diable* et *La féline*. Ces deux films, outre leur familiarité de genre, ont la particularité d'avoir été tournés au même moment (1942-1943) par un père (Maurice Tourneur) et son fils (Jacques Tourneur). Les scènes prélevées par l'artiste sur ces deux films explorent les notions de malédiction et d'atavisme. Ici encore leur juxtaposition dans l'espace, en s'appuyant sur les fascinants et troublants échos qui unissent les œuvres du père et du fils, semble produire un troisième film. Par-delà la question filiale, le choix des Tourneur, considérés comme les maîtres d'un « fantastique de montage », prend ici un sens particulièrement profond. Leur confiance dans le pouvoir suggestif du rapport entre deux images, leur conviction que le terrible naît de son absence de représentation, leur attachement au plan manquant sont subtilement rappelés par le dispositif mis en place par l'artiste, qui organise une mise à nu du montage autour d'une fine ligne noire, qui vient comme suturer les deux projections.

Il existe une autre figure cinématographique spécifique du cinéma des Tourneur, celle du fondu enchaîné (juxtaposition de deux images). Utilisé le plus souvent comme moteur d'un retournement temporel, le fondu enchaîné

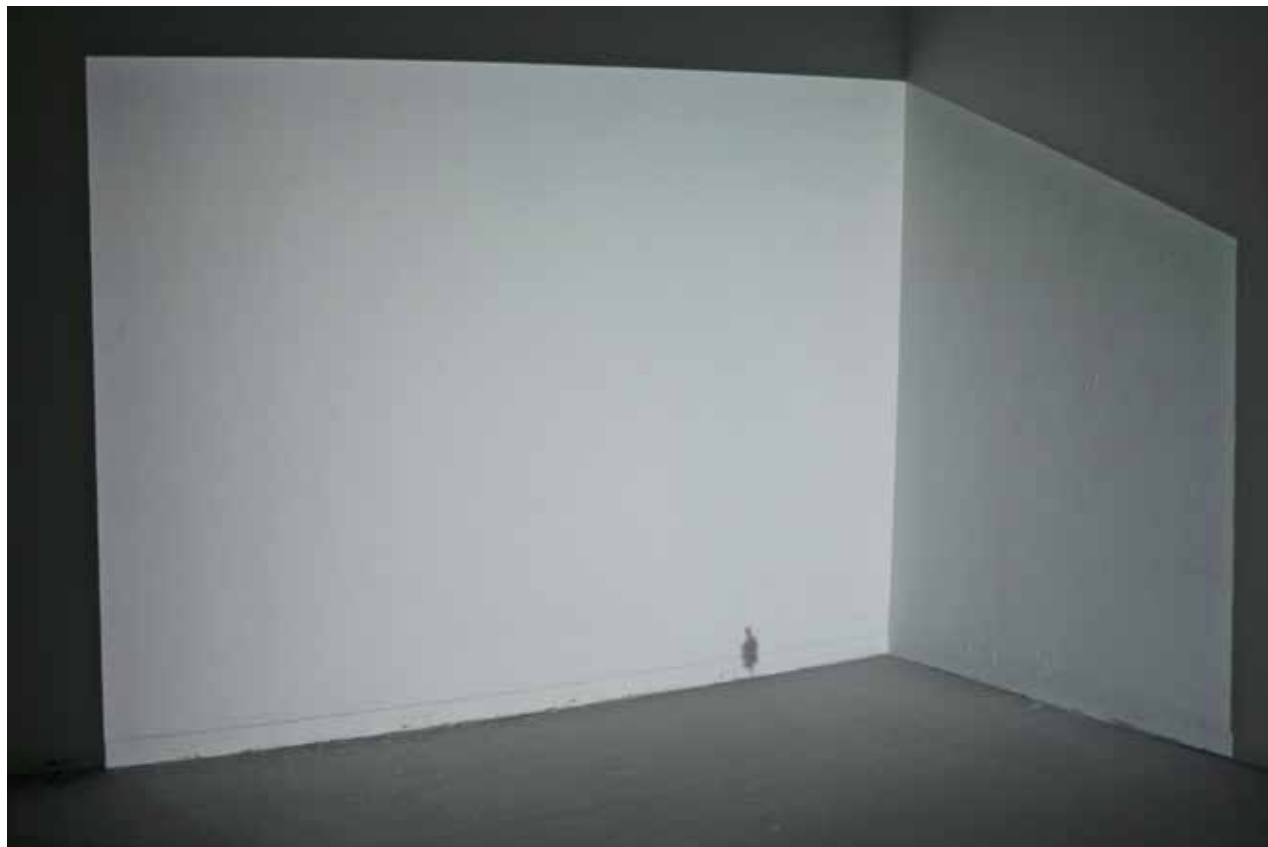
prend, dans le contexte du récit fantastique des Tourneur, une valeur toute particulière : celle de la matérialisation d'une coprésence des images, et par elles des êtres (on repense au film précédent qui évoquait la métamorphose d'une jeune femme en félin). *Fascinum* rend hommage à la remarquable plasticité de ces images.

L'artiste organise une séquence produite par le fondu enchaîné de plans superposés issus de l'ensemble des films des deux maîtres. Doublement troublées, les images finissent par perdre leur valeur représentative. Elles deviennent de purs motifs noirs et blancs qui, dans leur lent jeu d'apparition/disparition fantomatique, produisent sur le spectateur un réel effet d'hypnose.

Car c'est au fond la question essentielle du cinéma que celle des ombres et des lumières, question qu'induit discrètement la pièce intitulée *Acrobate*. Une plaque de bois sombre occupe le centre d'une salle où sont projetées deux diapositives de photographies réalisées à la chambre noire, appareil du 15^e siècle dont la caméra est l'héritière. La première représente un corps revêtu d'une cape noire qui se tient de dos dans un jardin évoquant les débuts de la photographie préraphaélite. Sur la deuxième, le corps a disparu, laissant place à la seule présence de la cape déposée sur le sol. Entre ces deux instants, l'évaporation d'un corps ; entre ces deux images, une plaque sensible, point aveugle de la prise de vue à la chambre ; entre les deux projections, le nécessaire déplacement du spectateur qui, en obstruant subrepticement les faisceaux des projecteurs, produit à son tour, sur les écrans, de fugaces ombres mobiles. Remontent alors, dans le silence de la salle, de lointaines fantasmagories, d'ancestraux théâtres, de mythiques cavernes...

Maxime Boutin





L'autre côté, 2011
Projection murale, 1'59"



Sans titre, 2011-2013
Trois projections murales (3'04", 2', 2'04")



Irène, 2013
Extraits de *La féline* (1942) et *La main du diable* (1943) de Jacques Tourneur et Maurice Tourneur. Projection murale, 5'00"



La maison, 2013
Vidéo, 4'50"

François Lefèvre

Au fur et à mesure de ses recherches artistiques, la peinture de FRANÇOIS LEFÈVRE va passer de l'image commerciale comme source et matière première de création à une recherche iconographique de cette image même. À la suite d'une importante production de peintures figuratives, l'artiste se désintéresse petit à petit de l'image déjà existante. La peinture de François Lefèvre évolue vers une approche formaliste, tout en gardant une esthétique graphique. Sa démarche artistique actuelle tente de mettre en place un processus de création picturale en questionnant et en utilisant les éléments de langage aussi bien iconographique que textuel.

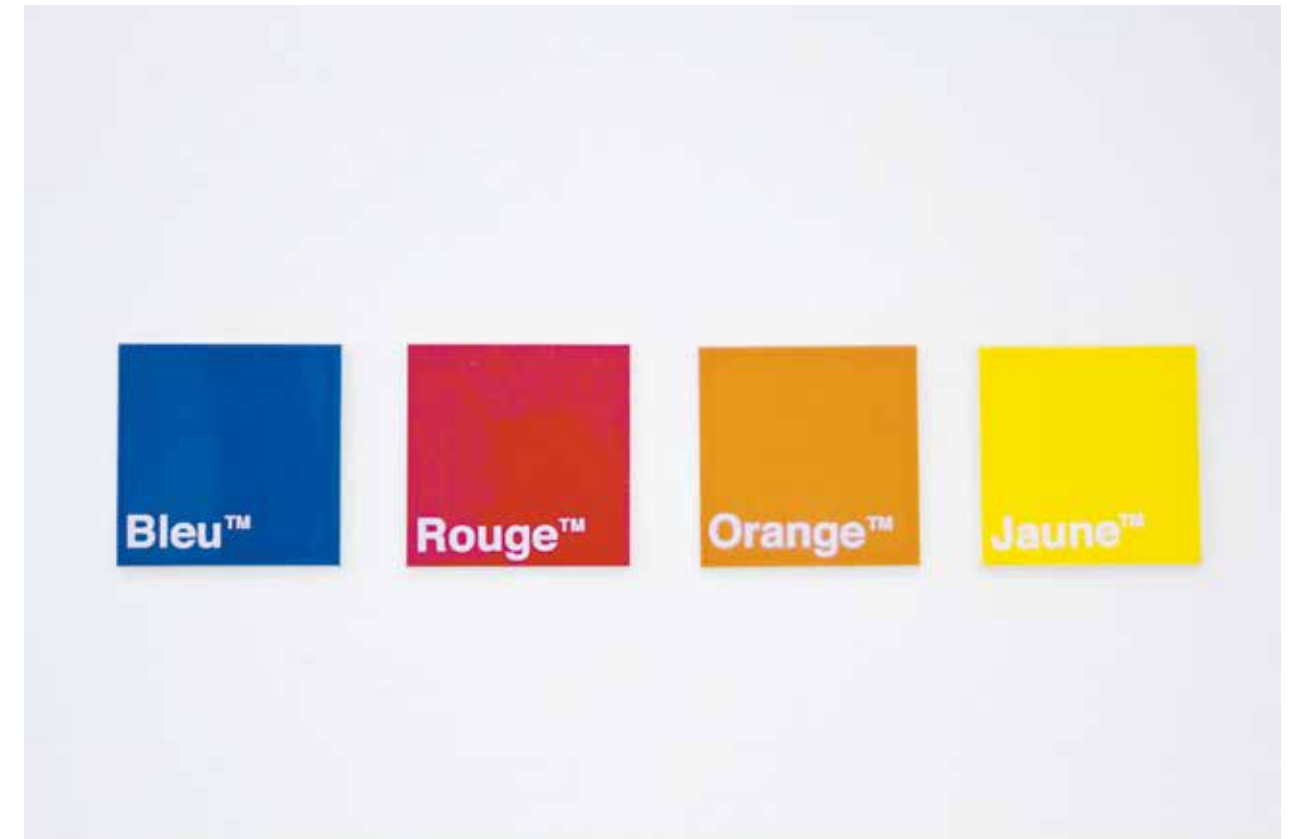
Dans certaines peintures récentes comme *Alaska*, le mot est utilisé dans un processus de décontextualisation en créant une forme qui tente de devenir une image, tout en faisant référence à son signifié original. Le mot devient l'image de ce qu'il signifie.

Ses recherches l'ont conduit vers une sorte de décryptage des codes de représentation médiatique et des codes picturaux de l'art en général. C'est par ces codes et leur assimilation que François Lefèvre laisse à son imagination une large place aux appropriations possibles ; l'emploi de différents systèmes de signes, de mots, de lettres, avec une attention particulière pour la typographie, les pictogrammes et les couleurs en est le meilleur exemple. Créées à partir de ces codes et du vocabulaire de l'iconographie, les œuvres *Orange*, *Rouge*, *Bleu*, *Jaune* ou *Pantone 14-5711* interrogent également la notion même de peinture et l'identité de la couleur tout en jonglant entre jeux de mots visuels et une certaine radicalité conceptuelle.

Dans certains travaux, il quitte le support de l'objet tableau et le remplace par la surface murale ou mixe les deux dans une même et seule proposition semant ainsi le doute. Faites à partir de peinture industrielle, il renforce l'ambivalence de ses œuvres, entre peinture artistique et peinture décorative. Dans *Pois jaunes* il propose un face-à-face : une répétition de points jaunes sur fond blanc, l'une directement peinte au mur, l'autre sur un tableau. Cette confrontation créant malicieusement un doute sur ce qui peut différencier une peinture artistique d'une peinture décorative.

La recherche de François, partie d'une interrogation sur le pouvoir de l'image, exprime peu à peu, à la fois une tentative de réappropriation formelle du langage iconographique et une remise en question de la définition de l'art lui-même ; son travail apparait, également, comme une tentative de mettre en lumière les structures qui se cachent derrière le sens apparent des images, des formes et des mots. Un métissage entre différentes esthétiques picturales et une approche conceptuelle qui s'inscrit dans une interrogation de l'identité de la peinture et de l'art.

Céline Barabite





Pantone 14-57 11 (à droite), 2013
Acrylique sur toile, 180 x 195 cm

Alaska (à gauche), 2013
Acrylique sur mur, 280 x 650 cm



Sans titre (détail), 2013 (à droite)
Acrylique sur mur, dimensions variables

Cocarde, 2013 (à gauche)
Acrylique sur mur, ø 270 cm, châssis et acrylique sur toile 75 x 75 cm



Sans titre, 2013
Acrylique sur mur (dimensions variables), châssis et huile sur toile (120 x 100 cm)



Magic tree, 2013 (à droite)
Acrylique sur planche de sapin, 100 x 40 cm

Sans titre (détail), 2013 (à gauche)
Acrylique sur mur, dimensions variables

Jérémy Lopez

Sommes-nous les naufragés de l'image ? Il ne faut pas subir une espèce de violence empathique, mais la dépasser pour la penser. Moins il y a à penser, plus il y a de pulsionnel ; construire de la fiction permet de penser la réalité.

Marie José Mondzain, *l'image des peuples*, rencontres philosophiques, Musée d'Art Moderne de Saint-Étienne.

L'œuvre de JÉRÉMY LOPEZ est dense et diverse. Le mouvant, l'expansion, la circularité, l'articulation entre géométrie et organique sont des constantes qui animent une recherche plastique caractérisée par le recours aux médiums les plus justes et adaptés : dessin, vidéo, sculpture ou installation...

Tout commence avec un intérêt majeur pour les formes. En effet, dès le début de sa démarche plastique, l'attention de Jérémy Lopez s'est portée sur le rapport au corps. Il s'interroge tout d'abord sur les formes insaisissables qui s'y trouvent et tente de les rendre visibles. Très vite, cet univers organique va s'élargir et laisser place à un attrait pour les formes et matières ordinaires issues de rencontres accidentelles avec le quotidien. « Expérimental » est sans doute le qualificatif le plus adapté pour définir son travail artistique, rythmé par les rencontres et cette poésie du hasard.

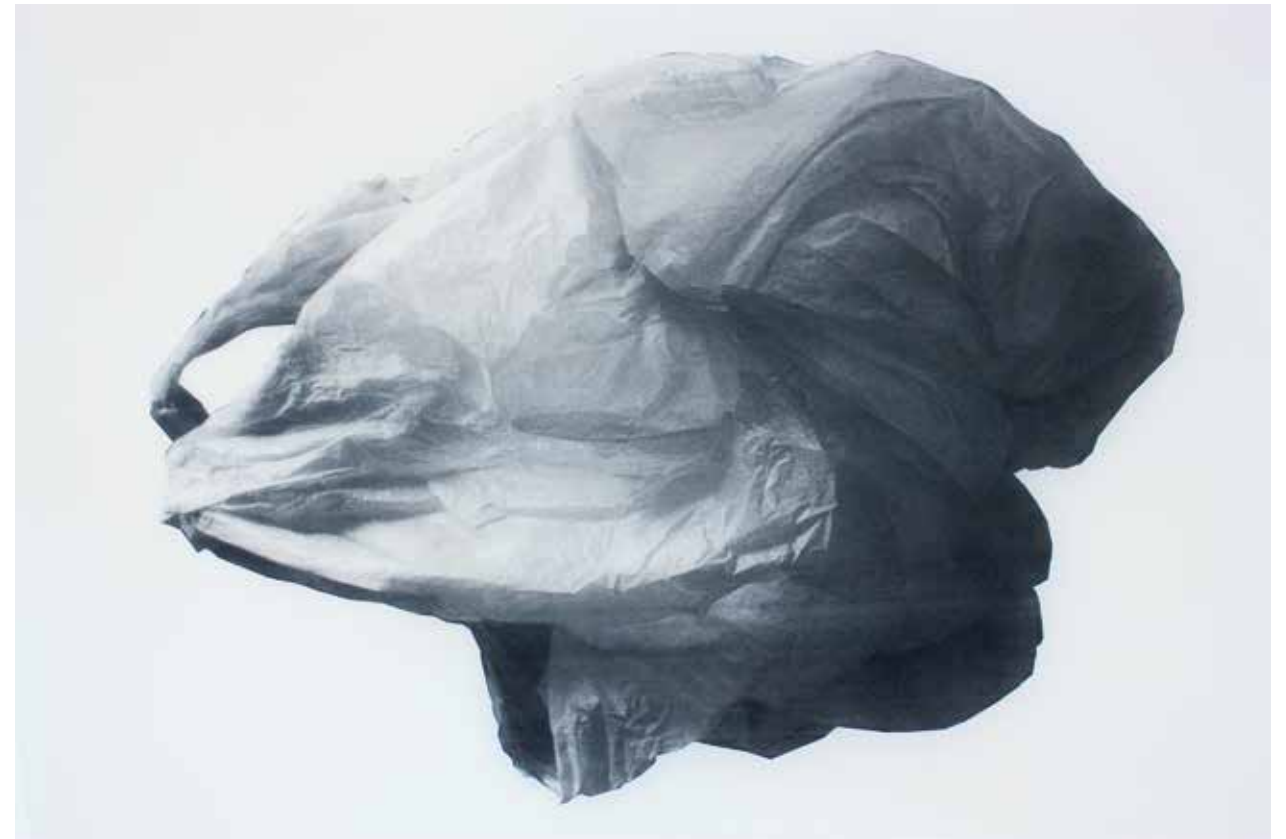
Jérémy Lopez porte une attention particulière à la question du contact avec la matière et sur l'espace qui l'entoure. Il se définit lui-même comme un « consommateur de tout ce qui est à portée de main et un producteur de ce qui existe déjà » ; ses propositions reflètent ainsi sa réflexion profonde autour des notions d'image et d'imitation. Comme il le souligne : « construire l'image ou l'objet se fait par la médiation avant tout physique et sensible de mon corps avec ce qui m'entoure ; la manipulation manuelle me projette à de multiples réflexions ».

« Faire une chose qui ne ressemble qu'à elle-même, voilà le problème, voilà la solution ». Cette formule de Richard Tuttle met en relief la difficulté qui est au premier plan des recherches plastiques de Jérémy Lopez lorsque celles-ci jouent sur la tension entre motif et imitation, ou en passe par la puissance analogique. Ce qui intéresse ici avant tout l'artiste, c'est cet aller-retour incessant des images entre la forme fixe et mouvante ; la temporalité du *Kairos* grec (l'instant saisi) prend alors tout son sens dans ses œuvres. L'informe fera parfois forme, comme dans *Haut relief/bas relief* où le geste photographique intervient comme coupe et découpe, toujours dans une réflexion sculpturale de l'image.

Le geste est donc également l'une des dimensions principales de son travail. À travers ses récentes vidéos, il lui a paru avant tout intéressant d'étudier la question de l'acte, de cette gestuelle très contrôlée qui laisse une place prédominante au résultat.

Le moteur de la démarche de Jérémy Lopez est sans doute sa volonté de matérialiser une interrogation liée au regard. « J'appréhende celui-ci en plusieurs phases faisant émerger en moi plusieurs émotions ; comme s'il y avait tout d'abord un regard similaire à celui d'un enfant émerveillé, pour ensuite avoir le regard lucide sur les choses que l'on voit, et enfin avoir celui d'un magicien qui cherche à re-transfigurer ces choses pour retrouver l'émerveillement, voire une révélation. »

Martyna Makiela



Form 2, 2011
Sérigraphie de sac plastique sur calque, 40 x 60 cm



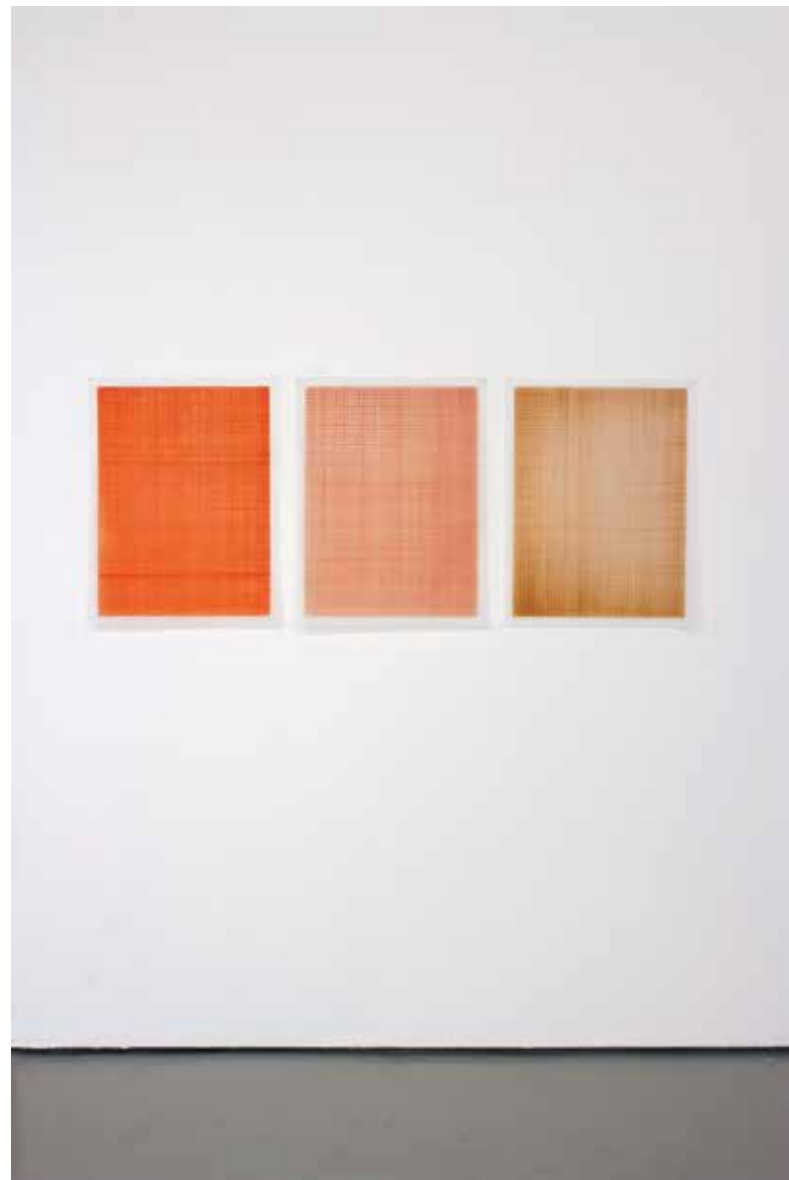
Haut relief/bas relief, 2012
Photographie contrecollée sur aluminium, 20 x 20 cm



Territoire morcelé, 2013
Plaques de plâtre gaufrées et disposées par échelle, dimensions variables



Volume effacé, 2013
Vidéo de 2'50"



Ligne de conduite (extrait de la série *à main levée*), 2013
Stylo et feutre sur calque, 65 x 50 cm

Juliette Lusven

Au croisement d’installations vidéographiques, photographiques et parfois uniquement lumineuses, le travail de JULIETTE LUSVEN envisage le rapport à l’image comme le lieu d’une expérience, tant physique que psychique, qui ne peut se réaliser que par la traversée de dispositifs spécifiques.

Ces installations, visibles le plus souvent dans une importante obscurité, questionnent l’entre-deux, entre matériel et immatériel, mouvement et suspens, dans une durée particulière pour le visiteur.

Dans le recoin d’une salle sombre, la lueur d’un scanner désossé exhibe une mécanique qui semble travailler à vide. L’espace sombre vaut pour l’obscurité de ce fond sans fond d’un espace mémoriel duquel Juliette Lusven extirpe quelques rares images, faisant une confiance toute intuitive à la force de leur mouvement de retour. Cette remontée aveugle amorce un mouvement qui ne sera pas celui d’un *rejeu* de l’image elle-même, mais plutôt d’une traduction au présent d’une nouvelle modalité d’apparaître.

L’installation *Unitaire* produit au loin une surface lumineuse à même le sol. Cette projection, suspendue par le haut, éclaire en son centre une photographie aérienne prise au Vietnam. Cette image, déposée sur le sol, est doublée par un carré de lumière blanche, lui-même encadré par un fragment de ciel mouvant qui circule autour. Placée dans cet enchâssement de cadres, la photographie aérienne élabore un dialogue complexe entre l’espace photographié et l’espace d’exposition, l’échelle, le positionnement vertical de la prise de vue aérienne et le dispositif de projection. Le fragment de ce sol vietnamien devient alors le prolongement de celui du lieu d’exposition, à moins que ce ne soit le contraire. Est-ce lointain ? Aujourd’hui ? Est-ce le début ou la ruine de cette zone indéterminée ?

Nous sommes laissés sans repère, suspendus à l’énigme que contient cette image de paysage non localisé, non identifié.

Chaque installation produit son propre espace, et leur cohabitation dans le contexte de l’exposition fait apparaître leur propre temps d’émergence. Ces espaces nous permettent, avec transition, de visiter et revisiter cette tension entre apparition et disparition qui, au sein du mouvement de l’image, travaille continuellement l’écart, le vide et la distance.

Crépusculaire propose, d’une autre manière, une double projection sur un même écran. D’un côté est projetée une photographie d’un paysage de banlieue résidentielle où figure une habitation à l’abandon, et de l’autre un fragment du négatif de cette même image filmé à travers une source lumineuse. Au centre de la salle, l’écran devient une surface mise en tension par le contact des deux images. La fixité de la photographie projetée est traversée par le mouvement fugace de l’apparition/disparition de son fragment. Les temporalités deviennent rapidement incertaines.

Le paradoxe se poursuit avec *Focusia* où semble se jouer un *hors temps*. À l’intérieur d’une salle profondément obscure, un faisceau lumineux très fin paraît sortir d’une boîte noire. Cette lumière émerge comme une ligne du bas vers le haut, et dans une quasi invisibilité, elle nous invite au rapprochement. La boîte noire est en fait un rétroprojecteur recouvert par du papier aluminium noir habituellement utilisé pour façonner les découpes lumineuses au théâtre. Il y dessine comme un diaphragme. Le corps du visiteur, en s’approchant de cette boîte placée au centre de l’espace, opère une véritable mise au point physique qui rejoint le geste effectué par l’auteur sur la surface lumineuse de l’appareil.

Nous sommes de nouveau rappelés par un temps lointain étrangement présent.

Maxime Boutin



Unitaire, 2013
Installation, projection vidéo sur photographie imprimée



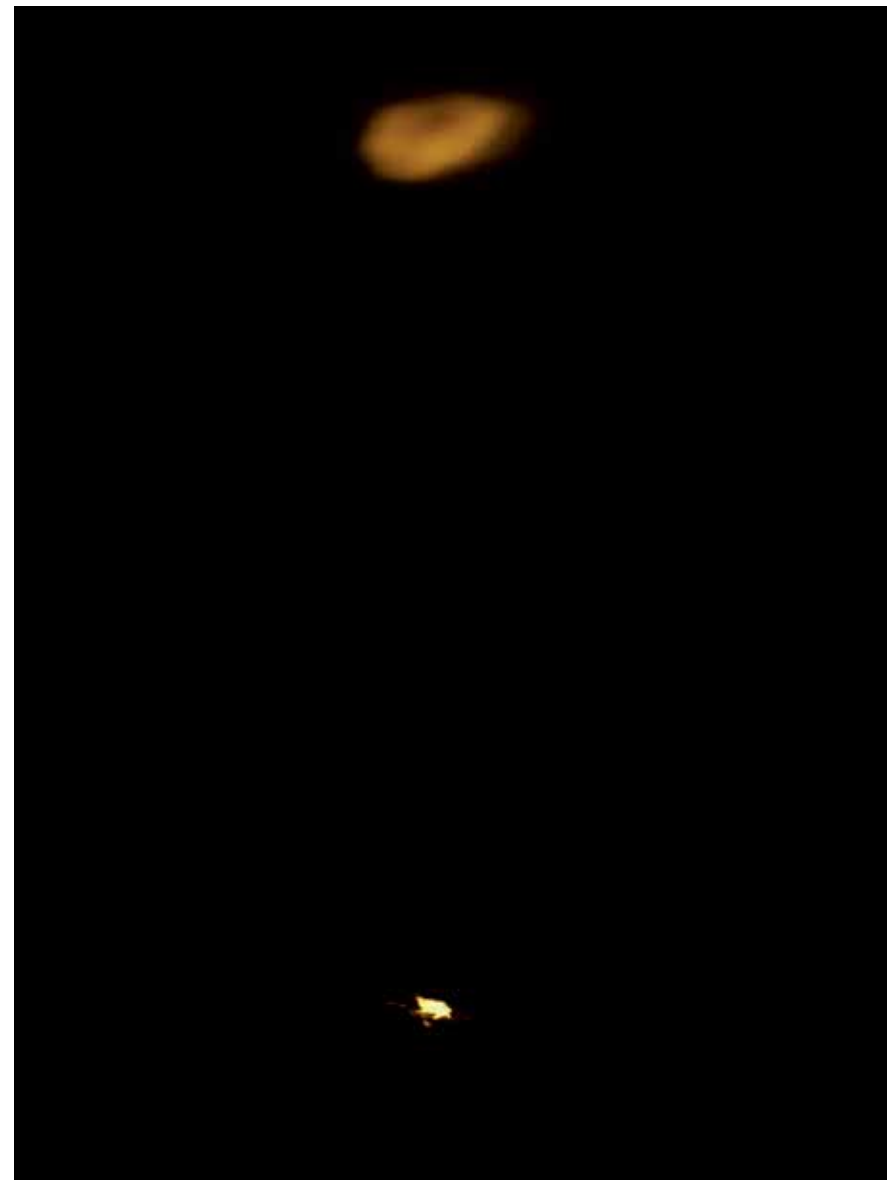
En train seuil, 2012
Projection photographique, dimensions variables



Crépusculaire, 2013
Installation vidéo, écran en tension, double projection, photographie et vidéo en boucle, dimensions variables



Window, 2012
Installation vidéo, voile, dimensions variables



Focusia, 2013
Installation, rétroprojecteur et papier d'aluminium noir, 50 x 50 cm

Wei Miao

WEI MIAO s’est concentré depuis plusieurs années sur la notion du langage dans l’art. En s’inspirant des artistes contemporains du pop art, de l’art minimal ou conceptuel, il nous propose une pratique artistique influencée par les symboles de la société contemporaine. « J’essaie d’utiliser des objets et d’exprimer leur sens. Pour souligner la signification du langage, je suis dans une recherche sur l’écriture des symboles et des objets qui associent le sens et la forme. Je veux atteindre des points de résonance chez le spectateur ».

Sa réflexion sur le langage commence par un travail pictural sur des symboles et des chiffres avec son œuvre *Principe d’équivalence*. L’introduction des chiffres dans un tableau correspond pour lui à la même logique de mise en valeur d’un processus de construction de l’image. Fasciné par les notions de système et de suite logique, il présente une série de 7 tableaux de même format, peints à la peinture acrylique et réalisés d’une manière neutre. Wei Miao s’est imposé ici l’utilisation du noir et blanc en déployant une gamme de dégradés de gris pour représenter des chiffres de 1 à 11, en romain, arabe et chinois. Comme il l’explique, « cette mise en relation de chiffres et de nombres repose sur un jeu de tautologie et de paradoxe ; c’est un parti pris formel, on peut y voir une certaine forme d’humour. » Ce questionnement du symbole mathématique et de la signification littérale de celui-ci se transforme en une poésie visuelle. Les chiffres deviennent spectacle. Chaque forme repose sur des jeux d’inversions, de répétitions, de rotations visuelles et d’équations. C’est simple et évident. Il déclare : « ce que je fais c’est ce que je donne à voir, ce que je donne à voir c’est un jeu visuel avec les conventions mathématiques ». Cette démarche sérieuse et rationnelle renvoie aux principes de l’Art Concret.

La suite de son travail sur les symboles – axé sur l’installation – souligne l’importance de l’utilisation des matériaux ordinaires et accessibles à tous. L’œuvre *La Balance* met en scène ces petits objets bien connus. Le symbole de la balance correspond pour Wei Miao à l’équilibre psychologique que tout être humain, homme ou femme, jeune ou âgé, riche ou pauvre doit trouver pour continuer à vivre. Le langage, prépondérant dans sa pratique artistique, est envisagé comme un matériau, avec un poids et une masse, qu’il combine

à d’autres. Il utilise le langage comme matière première parce qu’il prend forme dans une écriture qui s’inscrit elle-même dans l’espace. « J’ai créé des “balances à colonne” sur des culbutes. Quand les balances sont en mouvement, elles se redressent et les plateaux gardent leur équilibre. » Dans ses installations Wei Miao se montre comme un manipulateur d’objets de la vie de tous les jours en questionnant constamment la notion de langage. « L’art est et doit être une réalité empirique concernée par la relation des êtres humains aux objets, et des objets aux objets en relation aux êtres humains. » Cette idée de Lawrence Weiner souligne la réflexion que Wei Miao met en avant dans ses expérimentations plastiques.

10 euros dans une bouteille échouée sur un tas de sable. Avec l’installation *La bouteille de mer*, submergée de lumière artificielle, Wei Miao interroge à la fois la notion du temps et la valeur que la société contemporaine donne aux objets. Cette bouteille pourrait être retrouvée dans quelques années, et dans le couloir du temps le symbole aurait perdu de sa valeur économique et pourrait selon lui devenir une pièce archéologique. Wei Miao s’intéresse finalement au déplacement du sens dans l’usage des signes. « Je figure les mots, les chiffres et les symboles. Je fabrique des objets afin de produire des significations nouvelles. Je questionne notamment la valeur des choses dans nos sociétés économiques, culturelles et politiques. » Le rapport entre l’artiste et la société est aussi très important pour lui, là où la vie quotidienne devient matière de l’œuvre de l’art.

Matérialiser le temps par l’image est également l’une des priorités de Wei Miao. Dans l’œuvre *Tuer le temps*, il a choisi une horloge sans chiffres. « Normalement, on peut y lire l’heure par convention. Je tourne l’horloge et change l’angle. Je fais un “impact” au niveau de la petite aiguille, le verre cassé. L’horloge s’arrête, mais le temps irréversible, lui, continue ! Personne ne sait que j’ai tué le temps, ni à quelle heure ! ». C’est bien le lien entre la liberté et la contrainte que Wei Miao veut mettre en exergue dans ses recherches plastiques.

Martyna Makiela



Faire des courbes avec des lignes droites, 2009
Pailles en plastique, dimensions variables



Symbole économique, 2012
Acrylique et feuilles à dorer, 40 x 40 x 5,5 cm



451°, 2012
Livres, dimensions variables



La Balance, 2012
Installation, 7 balances à colonne, dimensions variables



Rouleau & Civière, 2013
Bois et papier, 200 x 60 cm

Nina Roussière

Selon Aristote, ce n'est pas parce qu'il a des mains que l'homme est le plus intelligent des êtres, mais c'est parce qu'il est le plus intelligent qu'il a des mains. La main est pour ainsi dire un outil qui tient lieu des autres, c'est également pour NINA ROUSSIÈRE le prolongement armé de la sensibilité singulière qui traverse sa pensée. Il s'agit alors de générer du dessin, mais lequel, et de quelle manière ?

La réflexion de Nina, son travail autour du dessin, s'élabore par étape ; dans un premier temps elle joue avec les éléments qui l'inspirent par une récupération manuelle de signes, qui seront recomposés et actualisés ensuite de manière plus conceptuelle par le biais du numérique et de la technique. Sa démarche délicate et indicielle s'enrichit de nombreux domaines – héritage cinématographique, poésie sonore, construction architecturale – dont les traces saisies par le dessin réapparaissent revitalisées et témoins de multiples rencontres simultanées.

De la main au numérique, en passant par l'inspiration formelle et narrative, cette jeune artiste invente une manière hybride de dessiner. Sa démarche plastique engendre des rapports de coexistence qui multiplient les différents liens, développant une construction nouvelle proche d'une géographie rhizomatique d'inspiration deleuzienne.

La lumière est un outil essentiel au regard, mais aussi à la construction de certaines pièces de nature phénoménologique.

Trou noir (plâtre pigmenté), *Racine carrée* (ramette de papier troué) ainsi que les séries de *Carbone*, puis les *Photogrammes* sont autant de dialogues entre l'inscription physique et sa mise en lumière.

Certains dessins de la série *Sinopias* réalisés in situ ou bien sur papier, au cordeau de maçon ocre ou bleu, sont le produit de longues vibrations colorées et de tracés dynamiques. Ils imposent un rapport physique, une

dimension environnementale saisissante, un tracé primitif. Ce choc visuel produit un rapport d'échelle instructif pour la lecture de l'ensemble du travail. Les *Diagrammes*, de grands dessins sur papier, offrent au regard la superposition d'un réseau complexe de différents types de tracés : l'un vectoriel est sec, net, à l'encre ; l'autre est gras, à l'huile, ayant une matière et une épaisseur.

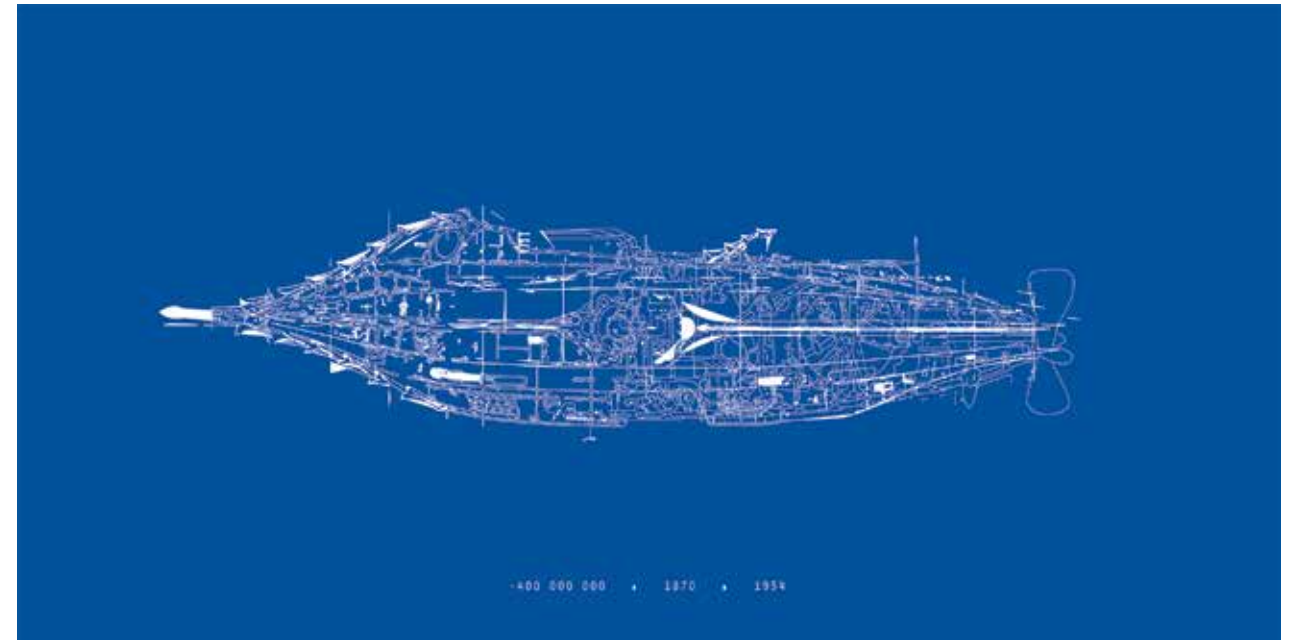
Il s'agit d'une balance entre le sensible transcrit et la représentation informatique qui propose différentes temporalités soulignées dans un même espace cadré. Le cheminement graphique parcouru donne alors naissance à un réseau de formes et de lignes, ainsi qu'à une géographie flottante où le fond neutre, vide et monochrome de la feuille apporte une sensation de chaos.

« Poétiques », sensibles, fantasmées, les cartes inconscientes dessinées par Nina Roussière sont de celles qui traversent le paysage du physique au mental, la main ne se perd pas mais co-existe avec le monde technologique d'aujourd'hui.

Le contenu de ces gestes raffinés donne naissance non pas à des éléments reconnaissables, mais à des figures. Figures, car la perte identitaire des éléments empruntés se métamorphose en signes « entre-deux ».

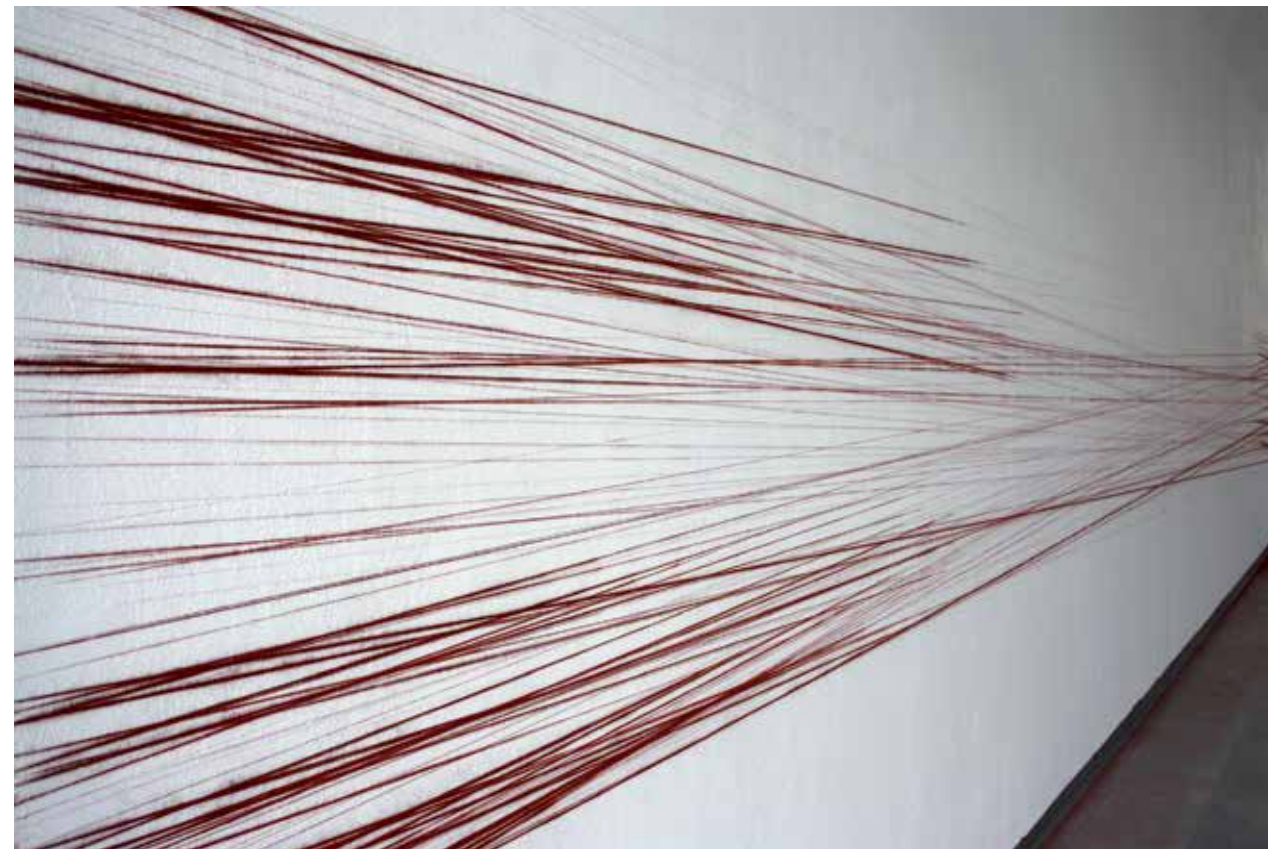
D'un geste retenu, concentré, expert, du geste technique à la technologie même servant celui-ci, Nina Roussière donne à voir un art du déplacement où l'espace de la feuille et son temps d'inscription tendent vers une quatrième dimension. Plan, diagramme, schéma, tracé, autant de représentations contrôlées qui viennent nourrir la sensibilité d'un espace ambigu et mouvementé de gestes qui lui est propre.

Jérémy Lopez





Diagrammes,
Encre noire et huile sur papier, 100 x 70 cm



Sinopia, 2013
Pigment, 3,30 x 1,10 m



Racine Carrée, 2013
Feuilles A4, 49 piles, dimensions variables



Objets Noirs,
Plâtre, pigments, dimensions variables

Laura Samé

L'intérêt pour l'archaïsant est très marqué dans le travail plastique de LAURA SAMÉ et vient de ses origines. Née à Tahiti et ayant grandi dans une tribu en Nouvelle-Calédonie, elle éprouve le besoin de revenir aux choses simples de la vie, comprendre d'où elle vient. Cette envie se traduit aussi dans ses recherches sur les origines de la photographie qui selon elle « offre à notre esprit l'image, la représentation des personnes, des choses et du monde. Elle n'explique rien, elle constate. » Laura Samé s'intéresse plus particulièrement aux pratiques archaïsantes de la photographie dans l'art contemporain, et cherche à savoir comment certains artistes d'aujourd'hui, comme Yannick Vigoureux par exemple, ont cette nécessité de revenir à ces pratiques très simples de l'appareil et du dispositif.

Outre la photographie, l'intérêt de l'artiste porte sur toutes les techniques qui permettent d'avoir une matrice et d'aller vers le reproductible tel que l'édition et plus particulièrement la sérigraphie.

Elle cherche aussi d'autres moyens d'expression en se tournant vers la performance et l'installation. Elle s'intéresse particulièrement aux écrits de Walter Benjamin, à la question de la reproductibilité de l'image et de la perte de son aura. Ce qui importe avant tout dans ses œuvres, c'est la réflexion sur l'image et la perte de transmission. Dans ses nouvelles expérimentations plastiques, elle met en œuvre ces deux notions dans l'espace par des installations sonores et des performances qui traitent de l'image, sans image. La forme que prennent ces créations n'est pas photographique, mais traite de sa notion. S'intéresser à l'idée de la photographie sans image, c'est essayer de trouver une visée plus théorique de celle-ci. La question de la photographie peut se résumer pour elle à un signe et surtout à l'utilisation que nous en faisons. Dans l'une de ses œuvres récentes, *Transmission*, on retrouve un cheminement d'idées : la photographie devient l'image, l'image devient symbole et le symbole quant à lui passe au logo d'un éclair, ou plutôt un boîtier électrique, acheté lors d'un voyage en Chine, qui annonce une zone à risque. L'artiste s'inspire de plus en plus de l'historien de l'art Aby Warburg et de son *Rituel du Serpent* où une corrélation entre différentes cultures se rassemble autour d'un même signe.

Martyna Makiela

« Mon travail s'articule autour de plusieurs approches de recherches artistiques et techniques. D'une remise en question du médium photographique et de la notion d'image. J'aime à lire les symboles, à croire l'idée d'un cheminement, d'un voyage intellectuel, d'un déplacement de la pensée qui crée des formes d'arts comme des glissements d'interprétation du monde qui m'entourne. Vers des formes simples, des objets du quotidien qui révèlent un système sociétal. Je me perds et m'approprie ceux-ci par des intentions artistiques. La notion de transmission est donc importante, c'est la manière que l'on a de faire passer le monde, nos histoires, ces mythes qui m'intéressent et qui sont ma matière. »

Les syncrétismes, les mélanges de cultures ont toujours été pratiqués par l'homme. Il s'agit d'essayer de les comprendre et de les interpréter, de remonter vers des origines communes : une quête philosophique et esthétique des plus excitantes. L'adoption de nouveaux modes de transmission et de langage tels que les nouvelles interfaces virtuelles sur lesquelles nous n'avons pas encore de recul nécessaire, mais dont nous nous servons tous les jours autour du globe, me fascine. Ce sont des objets qui font partie de nos habitudes de recherche et de transmission de données. »

Laura Samé





Transélectrique, 2013
Impression numérique, *Édition*, 3000 cm, 21 x 15 cm (format plié)



Transfert, 2013
Tirage numérique sur carton, 240 x 122 cm



Niepce, 2013
300 cartes postales
Sérigraphie sur carton, 10 x 15 cm



Transmission, 2013
Installation sonore, 7'42"
Boîtier électrique, mp3 et enceinte, 45 x 20 x 12 cm

Rosita Taurone

On ne peut pas assujettir l'utopie, ni à une image ni à un lieu. Elle oscille dans nos représentations. Elle est un rêve aux multiples interprétations ; une Atlantide qui n'existe pas ; une nostalgie qui se modifie constamment.
Christos Joachimides

Où se situe le corps ?

Voir notre corps comme une étendue spatiale qui s'offre comme point d'observation du monde. Conscient de cet espace qui l'entoure et dont il fait lui-même partie sans pouvoir s'en distinguer, le corps est lié et englobé à la matière dans un mouvement uniforme. À travers ma pratique, j'interroge ce mouvement révélateur de formes et de corps en action. Plus précisément, l'expérience que nous avons de l'espace en tant que traversée et illusion. Notre traversée physique de l'espace est en quelque sorte une construction. L'imagination, la représentation et la construction sont des actions étroitement reliées les unes aux autres, qui laissent une empreinte dans la matière du monde.

Pour une étude du mouvement montre la reconstitution d'un mouvement. S'agit-il d'établir un rapport entre tous les éléments qui investissent l'espace regardé, l'ensemble des relations qui peuvent se nouer entre eux, ou bien d'approcher cet indéterminé qui les fait naître et en même temps les sépare ?

Ces formes évoquent des îles dont le processus de création et de mutation retrace le mouvement perpétuel du monde qui se modèle. Un magma souterrain attend sa remontée pour se solidifier en formes finies. Tout corps se recrée continuellement dans son mouvement infini pour donner une dimension au monde. Comme une danse qui déborderait d'elle-même.

Dans mon travail, le corps est assimilé à la matière dont il se constitue. Je guette son surgissement et je crée les conditions nécessaires à son apparition.

Le blanc, dans mon œuvre, est l'étape ultime du processus d'appréhension de l'espace. Il ne s'agit pas d'un espace épuré mais, bien au contraire, d'un espace qui est arrivé au sommet d'un processus. Cette « vision blanche » n'est que le symptôme d'un état ultime. De même que dans *Aveuglement* de Saramago, où une épidémie de cécité blanche amène l'humanité à ressentir les choses

différemment, le blanc, dans mon travail, ne constitue qu'une porte de passage entre plusieurs degrés de blanc, plusieurs degrés de choses que nous ne touchons pas.

Dans *Insectes - Cécité Aveuglement*, la séparation et le repositionnement donnent lieu à un début d'annulation, comme si les taches étaient prêtes à suivre un courant et à disparaître du cadre. En même temps, on pourrait penser à un début d'apparition qui, au contraire, les ferait épanouir.

Il ne s'agit plus de travailler la surface lisse et plane du tableau, mais de questionner la matière qui modèle le monde, de se confronter à une structure. D'un seul coup, le tableau devient plusieurs tableaux, de différentes dimensions. Des tableaux qui sembleraient pouvoir marcher dans l'élan d'un mouvement directionnel. Un mouvement qui surgit à plusieurs reprises. D'abord celui des taches de moisissure qui apparaissent sur les draps, élément vivant qui témoigne du passage du temps, trace éphémère de quelque chose de présent et de passé en train de se modifier.

Des lambeaux de tissu et des écailles de paraffine solidifiés font écho à cette première apparition de matière. Revers macroscopique de la structure infinitésimale des taches. On plonge à l'intérieur du tableau, dans sa lutte intérieure. Pour cela, ma peinture prend ici la forme d'une installation et d'un « mouvement ». Un mouvement qui pousse les petites tables à sortir du cadre dans lequel elles ont été posées, comme des insectes en marche vers leur maison.

Je considère le réel comme une construction, une élaboration mentale qui se donne par fragments multiples et décollés. Ce que je regarde est fragmenté, mais le processus à travers lequel je le retranscris est lui aussi en fragments. Mon travail consiste à accueillir le fragment. Je tente de saisir les glissements imperceptibles du réel, les déplacements infimes des éléments qui le constituent et le matérialisent.

Rosita Taurone



Sans titre, 2012
Image numérique projetée sur papier calque, 90 x 60 cm



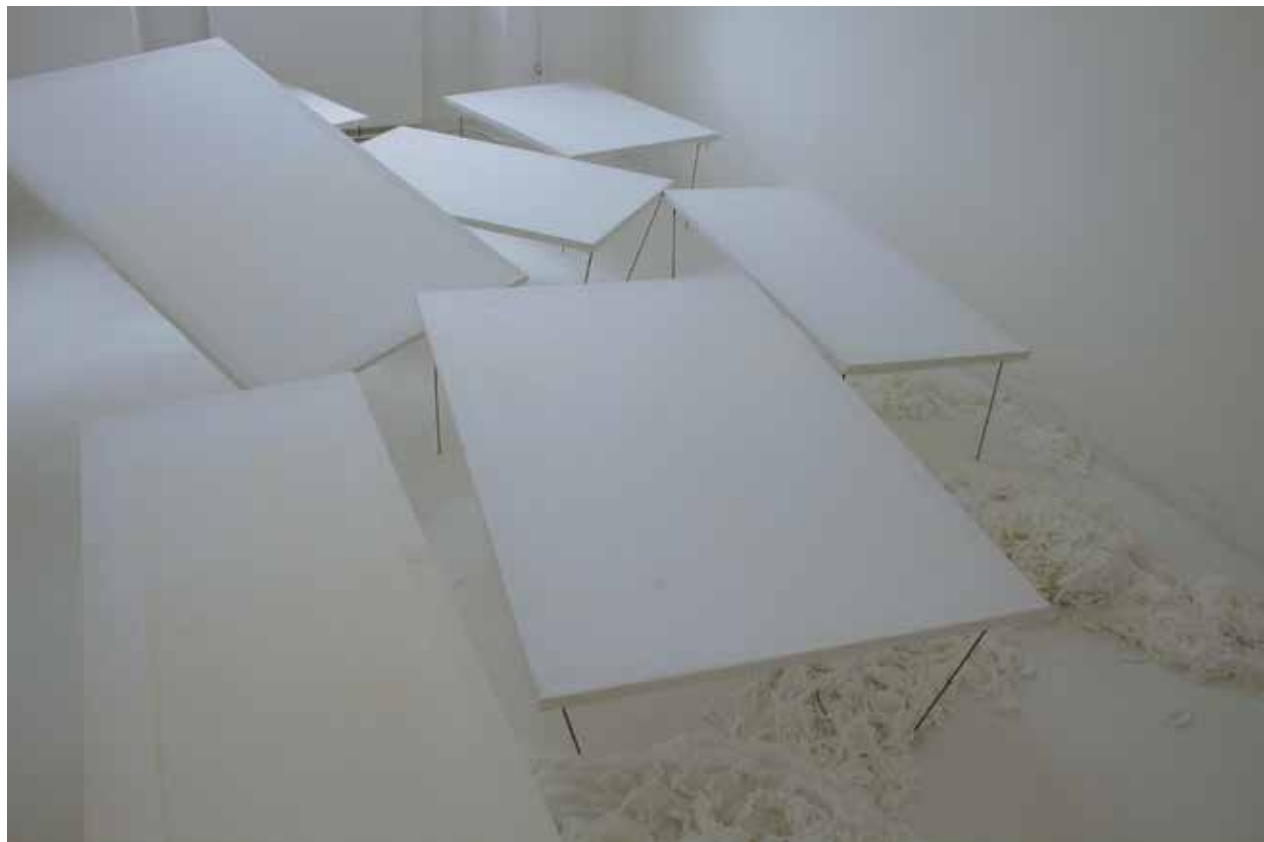
Tuffo, 2010
Impression sur papier calque, 40 x 60 cm



Pour une étude du mouvement I, 2013
Impression numérique contrecollée sur carton alvéolé, 180 x 260 cm (80 x 120 cm l'unité)



Osmose, 2013
Impression numérique, 40 x 60 cm



Insectes - Cécité Aveuglement, 2012
Installation, tissus sur châssis en bois, tiges en métal, nylon et paraffine, dimensions variables

Sarah Vialle

À partir de matériaux existants (une image, un son, un film, un texte, une parole...) SARAH VIALLE interroge le théâtre de nos représentations en se demandant comment restituer et questionner ces témoignages sans en altérer la fragilité de l'instant, l'intensité de l'échange, l'aléatoire de la mémoire. Ces matériaux constituent la matière première de chaque proposition artistique et se font écho les uns aux autres. D'une manière générale, sa recherche examine notre capacité à tisser des liens face à ces matériaux existants ; il s'agit de s'interroger sur leur présence, du fait de leur origine, leur histoire, leur ancrage dans la mémoire individuelle ou collective.

À travers l'installation et la vidéo, Sarah Vialle propose une réflexion sur l'impact d'un objet préexistant ou d'un fait passé, capturé et déjà pensé, et montre comment ces traces nous transforment en témoin.

Loin d'une fascination ou d'une nostalgie, cette pratique ouvre les portes d'une recherche axée sur la contemporanéité qui réside dans ces matériaux. Il s'agit de s'attarder sur les échos qui nous construisent et nous traversent, et parfois, dans la déformation d'un lointain, dans la perte, il faut un effort de reconstruction pour pouvoir leur redonner un sens.

Ici, la pratique de la vidéo questionne le rapport au temps en déformant les durées propres de ces images par le montage et par le dispositif. Ainsi, Sarah Vialle convoque une lenteur, un nécessaire ralentissement pour rendre conscient l'acte de voir et l'éprouver aussi au niveau sensible.

Chaque installation est de l'ordre de l'expérience où le temps est ressenti et où s'esquisse une architecture immatérielle de celui-ci, en faisant intervenir l'écran comme le lieu de représentation et de transformation du monde. Écran dans l'espace, écran de téléviseur, écran mental, écran de projection, tous convoquent l'écriture, le montage technique, le montage dans l'espace et la narration.

La vidéo *Aporia* a pour point de départ un voyage au Caire en 2012, ou plutôt l'impossibilité d'un voyage. Des images et des sons ont pourtant été rapportés par d'autres et sont devenus les seuls repères possibles de cette expérience manquée. Il a fallu, de cette aporie, regarder en creux pour pouvoir entrer dans ces images. À partir d'un montage vidéo et sonore en

disjonction, Sarah nous invite à traverser l'image par un zoom s'arrêtant sur la lumière aveuglante d'une fenêtre qui vient accueillir un texte en sous-titrage, lui même en disjonction avec l'image et le son. Les silences, les suspens qui viennent rythmer la vidéo font ressortir une ambiguïté qui permet à une nouvelle forme de narration d'exister. Ces silences signifient en creux, et celui qui regarde s'interroge, seconde après seconde, sur ce qu'il est en train de percevoir, comme pris dans une tension permanente.

Sarah propose un travail de dépouillement afin d'atteindre un point culminant de l'attention, par des vidéos fragmentaires proposant un regard sur le « peu ». En se rapprochant des matériaux empruntés par un travail d'écriture et de recherche sur le langage et les signes, c'est lorsque les mots viennent à manquer que l'idée peut prendre forme plastiquement. L'espace peut, alors, à nouveau être vécu tant physiquement que mentalement.

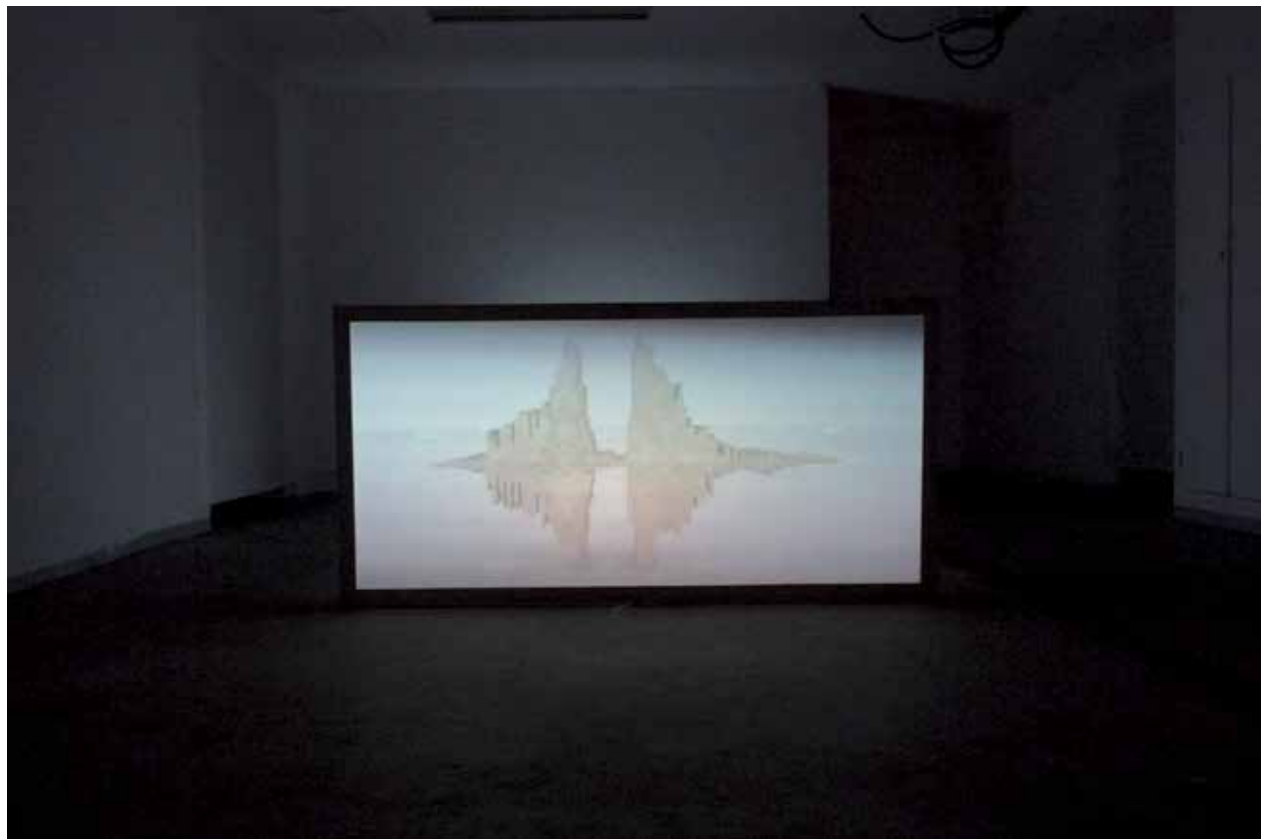
L'omniprésence des mots se retrouve dans *Acousmètre*, 2013, dont l'origine se situe dans *TRA-HERE*, œuvre réalisée en collaboration avec Juliette Lusven en 2012. Toutes deux tentent de restituer un discours sans convoquer le son et les mots, mais en leur substituant leurs images graphiques de modulation sonore. Le langage devient signe, fragile, à la croisée de la parole, de la voix, de la mémoire, de la trace technologique ou technique. Sarah Vialle donne forme au regard en le rendant actif et porteur de sens. Il s'agit avant tout d'attraper ce qui résiste, ce qui questionne, étonne, et de creuser, évider, extraire, prélever certains matériaux du flux quotidien. C'est une invitation à contourner une certaine limitation du « voir » en interrogeant les limites de nos perceptions.

Céline Barabite



Salle d'attente, 2011

Installation sonore, mobilier, enceinte stéréo, texte extrait de *Les yeux verts* de Marguerite Duras, voix de synthèse, dimensions variables



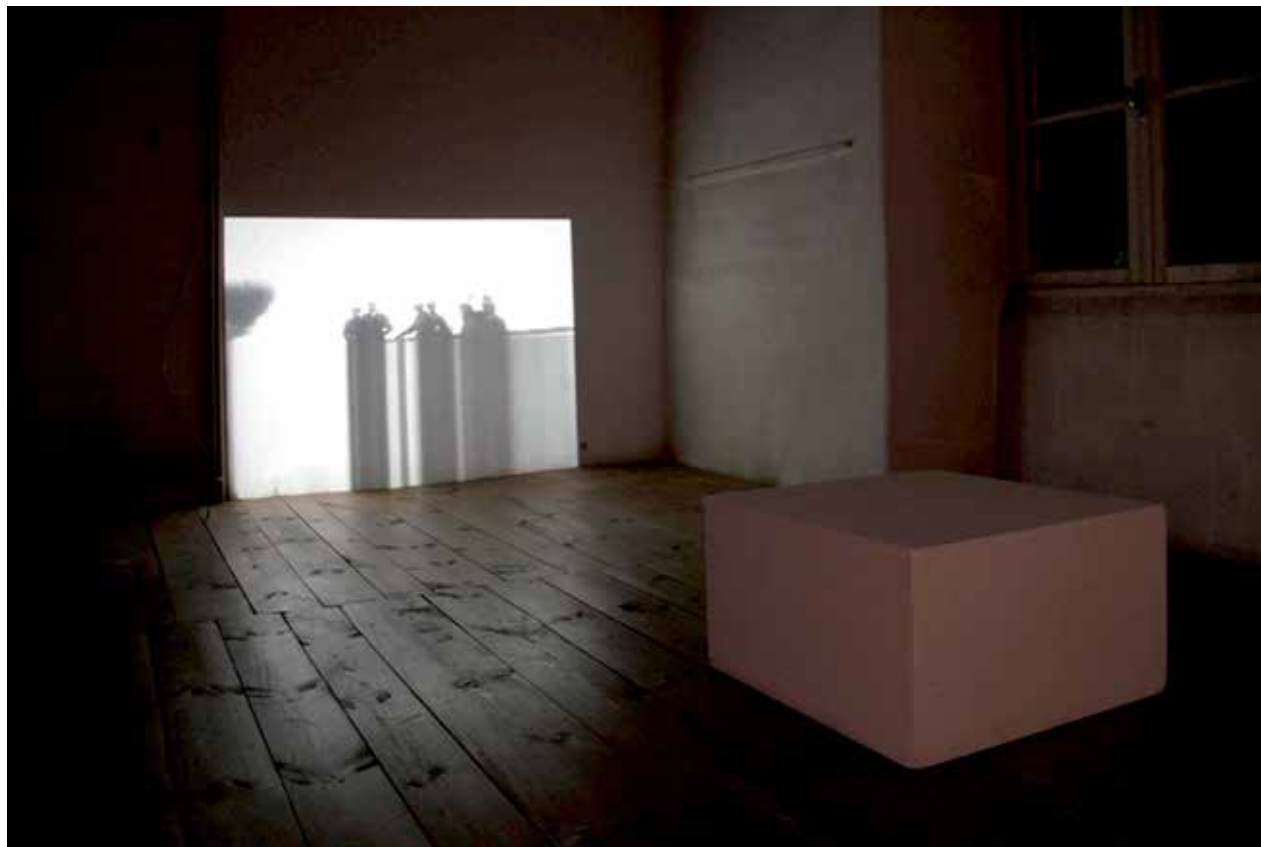
Acousmètre, 2013
Modélisation 3D en collaboration avec Nicolas Lebrun, dimensions et formes variables



Anna#2, 2013
Installation vidéo, tv, socles, images figées



Anna#1, 2012
Installation vidéo, vidéoprojecteur, socle, tv, dimensions variables, en boucle



Another History, 2012
Film found footage, 7'

Xiaoyan Wang

La question du rêve et de l'inconscient est primordiale pour XIAOYAN WANG. Son travail trouve sa source dans le monde extérieur ainsi que dans le monde mental. Elle cherche à transmettre dans ses œuvres le sentiment de perte de frontières entre ces deux mondes. Les thèmes qu'elle utilise dans ses créations s'inspirent de ses rêves, souvenirs, ainsi que des instants gravés dans sa mémoire. « Je représente et crée des scènes qui n'existent pas dans la vie réelle. Ces scènes peuvent être ressenties comme absurdes ou irréalistes. Ce sont des explorations de sensations inconnues, une figuration de ma pensée abstraite par des images, une traduction intuitive de ma conception personnelle et de mon état spirituel, une expression du monde intérieur, invisible, d'après la nature. »

L'ensemble de son travail montre une ambiance à la fois esthétique et poétique. Bien qu'elle adopte des manières d'expression différentes pour concrétiser ses idées, elle travaille principalement sur la peinture, l'installation et la photographie ; elle opte pour une pluridisciplinarité efficace car complémentaire pour exprimer la variété de ses propositions.

D'origine chinoise, Xiaoyan Wang s'intéresse particulièrement à l'importance du rêve dans la culture de son pays où il est vu comme une valeur spirituelle. Comme ses ancêtres, elle a pour habitude de s'inspirer des rêves pour créer ses toiles, sans forcément raconter ce que ces songes mettent en scène. Le rêve correspond alors à un outil de création introspectif qui vient de notre inconscient.

L'installation permet à Xiaoyan Wang de mettre en scène ses nombreuses sculptures. Sa réflexion sur l'espace du rêve est évidente dans l'une de ses œuvres les plus récentes, un grand cerveau, installé sur un lit et confectionné avec une couette. L'ensemble, submergé de lumière artificielle, nous fait entrer dans une chambre mystérieuse, l'espace privé qui provoque le rêve. « Je projette de la lumière sur le cerveau pour marquer l'importance de son rôle pendant notre sommeil, parce qu'il travaille alors que nous sommes plongés dans le sommeil. La couleur du lit, vert clair, très douce, m'a été inspirée par le lit de l'école maternelle en Chine. »

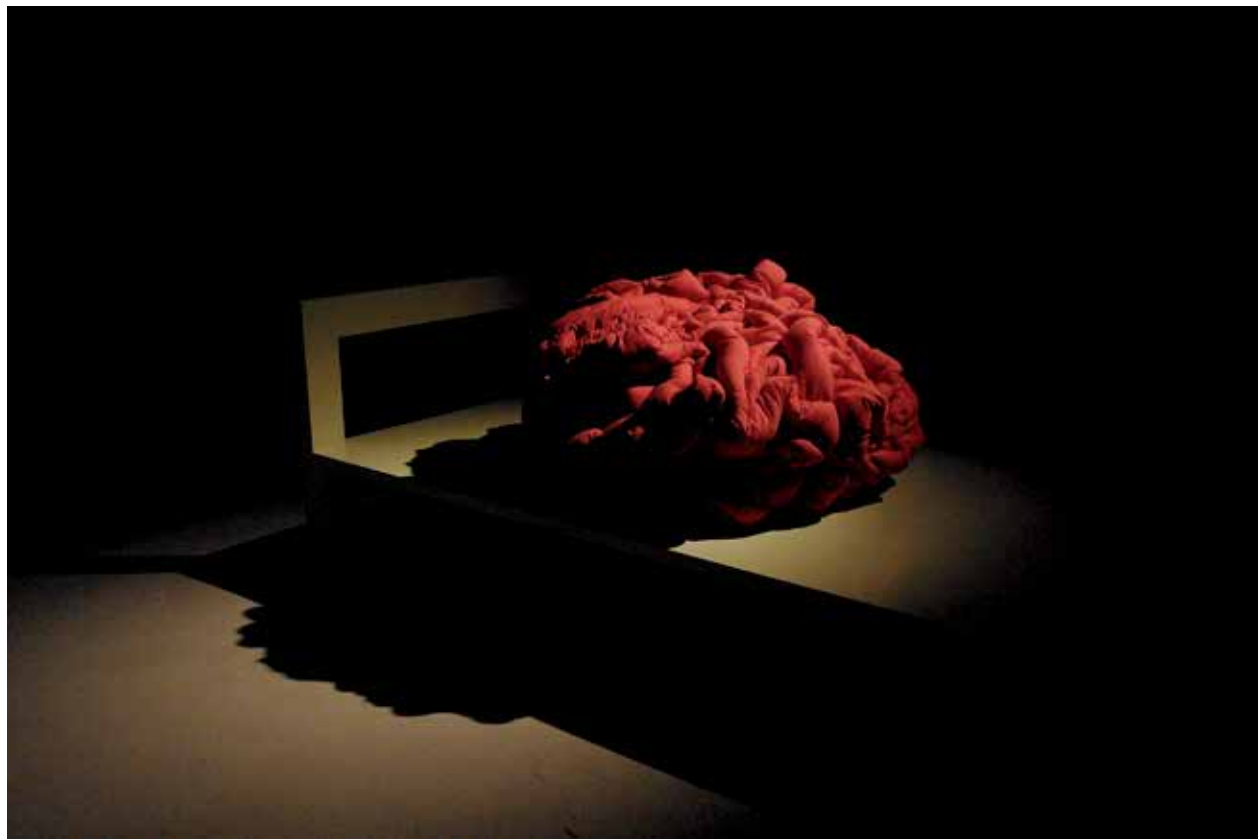
Xiaoyan Wang fait un grand travail de recherche théorique dans ses installations. Elle s'intéresse à l'existence du conscient et en même temps à l'expression de l'inconscient. L'installation *La mémoire disparue* dispose, dans une salle, divers objets qui, tous, sont témoins des micro-instants qu'elle garde en mémoire. Les objets sont désordonnés ; une table, une chaise qui s'enfuit sous la terre, une peluche solitaire, une fleur. Ils disparaissent sous le tas de poussière de cette chambre abandonnée mise en scène, tout comme s'effacent ses souvenirs. Toujours dans un souci de saisir des instants de ses souvenirs presque disparus, elle essaye d'exprimer ici des pensées abstraites par un travail plastique figuratif. Le spectateur pénètre alors dans ce songe et en perçoit ainsi toute la dimension onirique. Grâce à l'installation, elle tente de rendre ses rêves réels et nous les fait partager comme dans *Sans titre*, où elle laisse le public déambuler parmi les divers objets en noir et blanc. La photographie au mur joue quant à elle un rôle documentaire et démonstratif. Elle reflète le principe de l'installation pour le spectateur, notamment la transition entre la couleur et cette mise en scène incolore.

Dans ses œuvres les plus récentes, Xiaoyan Wang met en parallèle l'installation avec la peinture pour mettre l'accent sur l'importance de l'espace dans son travail. L'installation est pour elle comme une toile vierge qu'il faut composer. Dans la peinture, l'espace correspond au support de l'image tout comme dans l'installation où l'on dépose des éléments dans un espace en 3D. « J'essaie de profiter de l'espace qui m'est proposé. Changer l'espace est une partie du travail. Pendant l'accrochage, j'essaie de mélanger des peintures et des installations afin d'obtenir dans un même lieu des expressions diverses de l'art. Elles n'ont pas de lien ou d'histoire entre elles ; il s'agit d'étendre mes expériences et trouver de nouvelles possibilités. Ce mélange met en place un dialogue muet. »

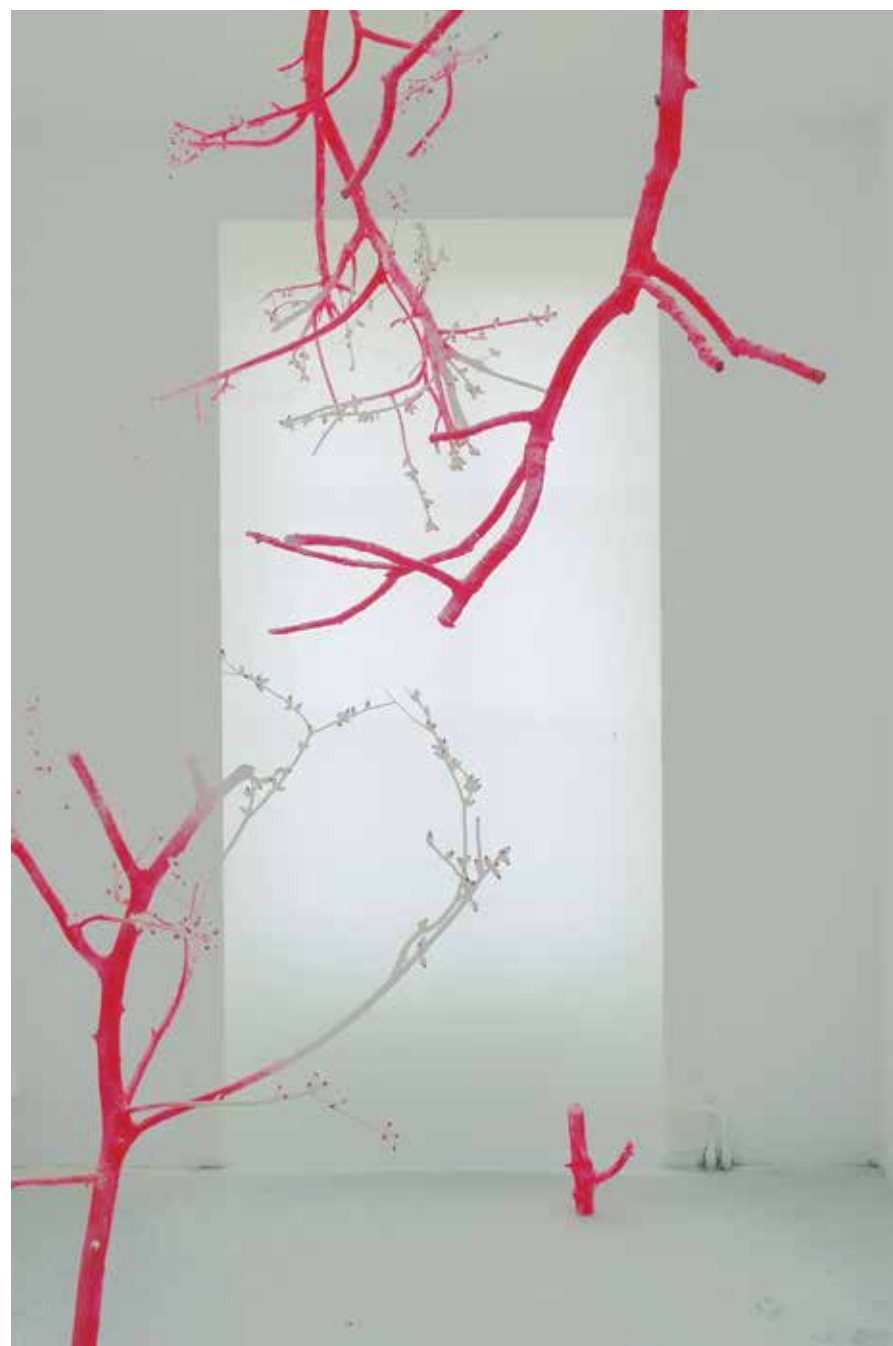
Martyna Makiela



Sans titre, 2012
Installation noire et blanche, lumière artificielle froide, 15 m²



Sans titre, 2013
Installation-sculpture et lumière artificielle, 20 m²



Sans titre, 2013
Installation, branche, coton-tige, techniques mixtes, 10 m²



Sans titre, 2013
Peinture à l'huile, 80 x 130 cm



Sans titre, 2010
Installation-sculpture, techniques mixtes, 25 m²

Xiaoye Wu

Depuis son arrivée en France il y a six ans, XIAOYE WU a pris le temps de s'imprégner et de comprendre les grands mouvements de l'art occidental moderne et contemporain. C'est en privilégiant la part expérimentale de sa pratique qu'elle a cherché, depuis son arrivée, à prendre du recul vis-à-vis de sa culture d'origine. Son travail ne doit pas être pris en compte par rapport à ses origines. À l'inverse, elle s'inscrit dans une volonté de donner à son travail un caractère appréciable pour tous, malgré des renvois inconscients à la culture chinoise. Xiaoye Wu propose une véritable expérience liée au monde réel.

L'ensemble de ses installations regroupe des spécificités communes. Sa pratique artistique est basée sur un processus de création qu'elle reproduit pour chaque proposition. Ses sculptures sont principalement formées à partir d'éléments familiers et domestiques, et d'objets issus de son environnement quotidien. Xiaoye Wu amplifie chaque objet qui devient son matériau, suit son inspiration, et en fait l'élément principal d'une installation. Souvent, elle n'enlève rien, n'ajoute rien à la matière qu'elle a choisie.

Cube en thé de fleurs est une simple installation de fleurs de thé entassées les unes sur les autres dans une forme de cube, et qui tiennent sans colle, sans aucune attache.

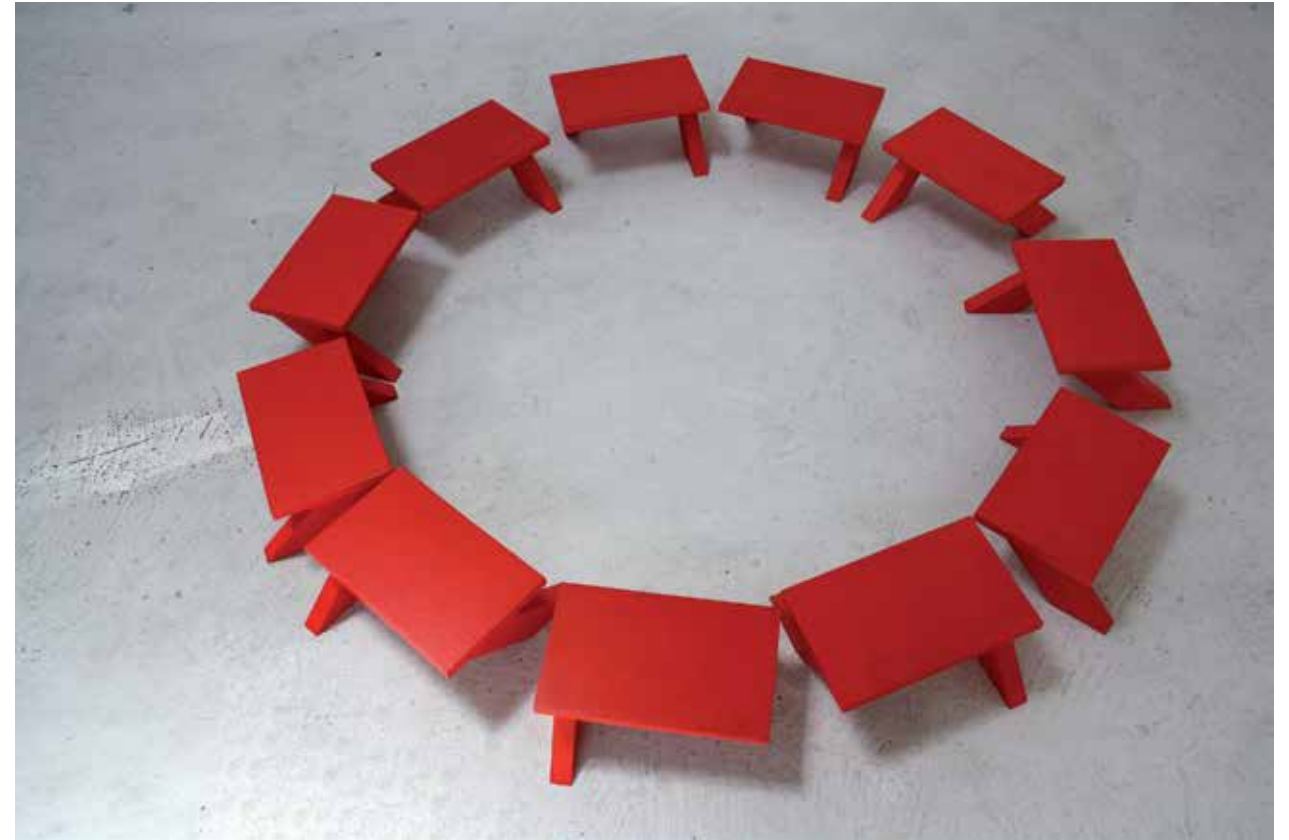
L'éphémère est une spécificité présente dans nombre de ses installations. *Points Noirs*, par exemple, ne se compose pas seulement du moment précis de sa création, mais vit et continue d'évoluer après la composition par l'artiste. Les feuilles de blé sont soumises à l'érosion naturelle, avec le développement de moisissures sur la matière. En ce qui le concerne, le cube de fleurs de thé, étant seulement déposé sur son socle, est voué à se décomposer petit à petit, au fil du temps.

Xiaoye Wu pratique l'art comme expérimentation des matériaux et des lois de la gravité. Physicalité, légèreté sont mises en jeu dans ses installations fragiles, de l'équilibre au déséquilibre. Il faut également concevoir ses travaux comme des compositions créant un dialogue qui contribue à questionner simultanément l'œuvre et son espace.

L'installation *Plantes Vertes* ou encore *Flamme en rectangle* sont emblématiques de l'élaboration d'un travail in situ chez l'artiste, où les installations sont pensées comme une extension de la sculpture à l'échelle du lieu. L'omniprésence végétale ou encore les bougies dans la pénombre forment des ensembles engendrés par le bon équilibre de différentes parties. La présence lumineuse semble apaiser l'ambiance de cet espace sombre tandis que l'accumulation végétale apporte dans la bibliothèque une sorte d'aura à cet espace. Chacune des plantes du lieu a été déplacée afin que toutes soient réunies dans la même salle, au même endroit. Rassemblées autour d'un point centre, l'installation forme un espace vivant qui tend à créer un centre de force et d'énergie, en même temps qu'un jardin impénétrable.

La peinture au sol à base de vin rouge est également une proposition in situ où l'odeur du vin omniprésente constitue l'indice principal. Ici, Xiaoye Wu se souvient de la formation de peintre qu'elle a suivie lors de ses études en Chine. La transformation de la couleur du vin, dès que le liquide est posé sur le sol, rappelle celle de l'encre de Chine, et marque ici une volonté de proposer une synthèse entre les cultures de son pays d'accueil et de son pays d'origine. Cette installation met en évidence une hybridation instinctive de ces deux cultures comme une composante récurrente de sa pratique.

Cécile Barabite



Cercle de 11 tabourets rouges, 2011
Bois, peinture blanche et acrylique rouge, 27 x 26,6 x 13 cm (l'unité)



Méduse, 2013
Ballons d'hélium et bâche plastique, dimensions variables



Les cutters, 2011
Papiers blancs (100 x 70 cm) et cutters, dimensions variables



Cube en thé de fleurs, 2012
Thé au chrysanthème, 22 x 22 x 22 cm



Points Noirs, 2013
Feuille de blé, dimensions variables

Dan Yuan

DAN YUAN trouble notre identification des matières. Végétale, animale ou humaine ? Les formes de ses œuvres d'art sont fascinantes autant que dérangeantes. Faites d'éléments hybrides, elles échappent d'abord à toute définition.

La pomme de terre sortie de son contexte devient matériau sous nos yeux, le matériau devient sujet esthétique sous l'objectif de l'artiste, et en tant qu'objet exposé ce même matériau devient métaphore d'un corps étranger. Le procédé de monstration et la présence du collant enveloppant érotisent ce corps et en augmentent l'ambiguïté. Le collant comme porteur d'insinuations participe à la naissance d'une métaphore multiple et malléable par le regard pensant qui l'active. Le voilé du collant suggère une sensualité humaine, féminine ; il fait voir et capte la lumière, dessine des reliefs subtils. Une anatomie crue révélée par un voile que des excroissances organiques viennent transpercer. D'une œuvre à l'autre, les germes du végétal se présentent tantôt comme des formes sensuelles suggérant un caractère sexuel de la chose, tantôt comme les témoins d'une maladie disgracieuse. Le germe porte en lui-même la contradiction entre l'état primitif d'un être vivant et le microbe à l'origine d'une dégénérescence morbide.

Le corps difforme et abject est sujet de fascination comme l'étaient les monstres qui alimentaient une curiosité vicieuse et le besoin d'extraordinaire à l'époque des cabinets de curiosités. Exploités comme des sujets d'étude extra-scientifique, nous inventions alors des classifications pour décrire l'indicible. Et lorsque le *naturalia* ne suffit plus à satisfaire cette soif d'étrange, l'artefact répond à cette attente. L'intervention humaine manipule le naturel et l'emporte ailleurs.

Dan Yuan crée des artefacts entre la Vénus mutante, bête de foire, et la vanité de nature morte. Le spectateur devient naturaliste ou voyeur devant l'exposition de ces spécimens d'anatomie organique dont la classification lui échappe. Dans cette rencontre avec l'inconnu, il va rechercher systématiquement dans sa mémoire une référence qui lui est propre afin de rattacher

sa vision à un signifiant connu. Mais très vite, impuissant à reconnaître, le spectateur se trouve dans une paralysie certaine où l'ambiguïté prend racine et alimente cet étrange dont nous avons soif. Julius von Schlosser analyse cette sensation lorsqu'il retrace la genèse des chambres de merveilles jusqu'aux formes modernes auxquelles elles ont abouti, ou encore dans son histoire du portrait de cire. La cire comme la pomme de terre sont des matériaux voisins de la peau, et les deux proposent une expérience esthétique ouverte aux interprétations qui font appel à l'imaginaire des spectateurs. Leur apparence contribue à dégager une ressemblance effrayante avec la peau humaine associée ici à la photographie et à l'esthétisme du collant, et l'ensemble conspire à installer le doute sur la nature de ce qui est représenté. L'illusion fonctionne au point de geler notre certitude quant à la duperie dont nous sommes moins la victime passive que le regard actif qui vient nourrir l'œuvre.

De nouveau, le doute s'immisce devant cette vidéo qui met en scène une forme sombre en mouvement, véritable sculpture vivante. La neutralité de la matière ne répond pas à l'équivalence sensée que nous voudrions prêter aux mouvements exécutés par la chose. Imitation de geste animal tout en retenue, éveil d'un corps dont les membres se frictionnent avec une lenteur végétale troublante.

Dan Yuan est maître en la matière lorsqu'il s'agit de provoquer chez le spectateur une myriade de questions où se mêlent répulsion et fascination. Et par le regroupement de ses œuvres, elle met l'accent sur l'étrange à la manière d'une *Kunstkammer* moderne, portrait d'une sensualité inhumaine.

Martyna Makiela



Le nu, 2013
Tirage photographique, 30 x 30 cm

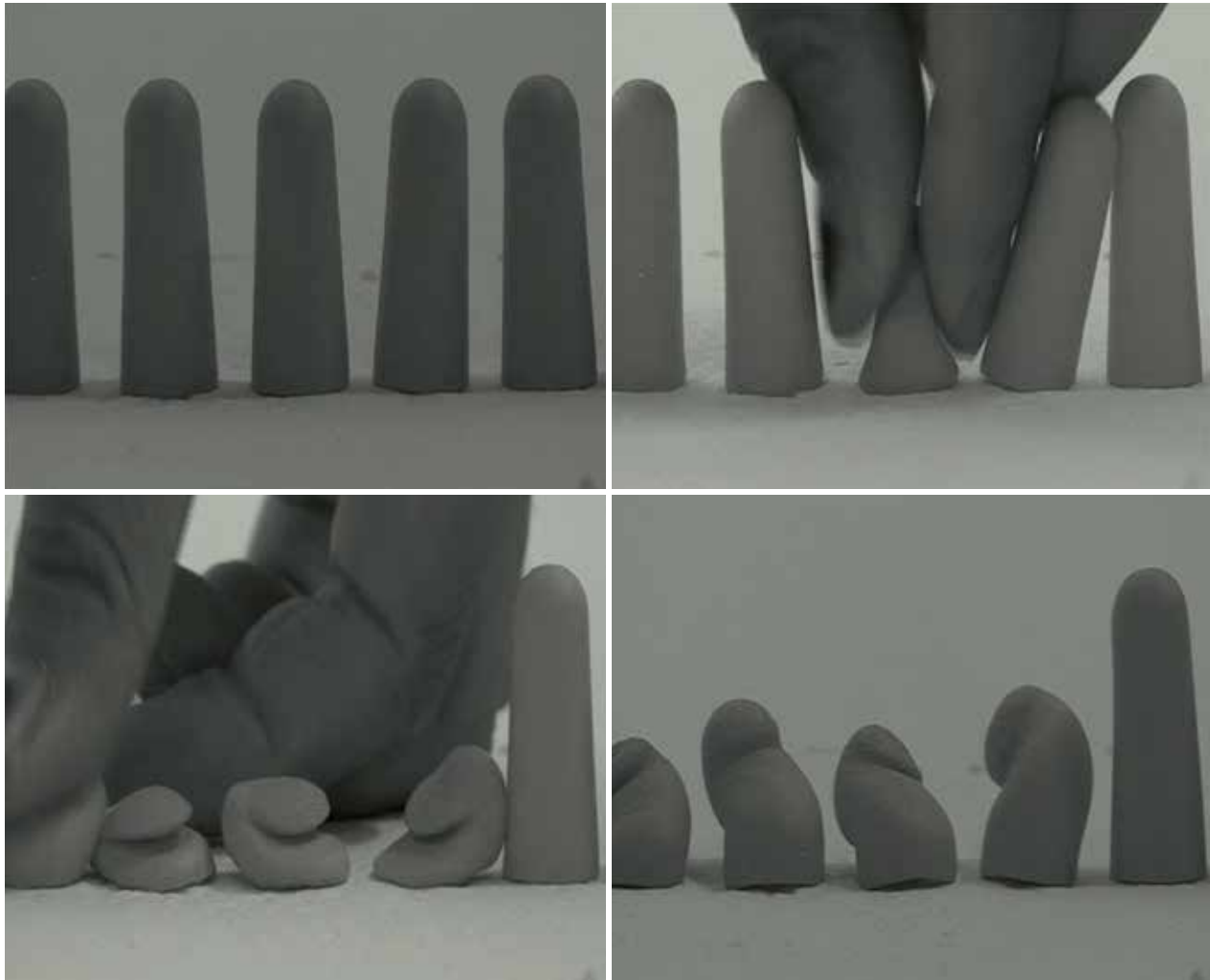


Métamorphose 01, 2012
Tirage photographique, 100 x 100 cm

Métamorphose 02, 2012
Tirage photographique, 100 x 65 cm



Sans titre (détail), 2013
Herbes et collants, dimensions variables



Sans titre, 2011
Vidéo, 4' 45"



Tendance 02, 2012
Tirage photographique, 65 x 100 cm

LORRAINE BALBO Née en 1987 à Nîmes eniarrol@outlook.fr	JULIETTE LUSVEN Née en 1989 à Paris ju.lusven@gmail.com
SARAH BARRÉ Née en 1988 à Nemours sarahbarre@hotmail.fr	WEI MIAO Né en 1979 à Hebei (Chine) miaowei@hotmail.fr
HUBERT BAUCHU Né en 1988 à Strasbourg hubertbauchu@hotmail.com	NINA ROUSSIÈRE Née en 1981 à Nîmes nroussiere@gmail.com
GUILLAUME FERRAND Né en 1988 à Nice g.ferrand.pro@gmail.com http://www.guillaumeferrand.fr http://wearethenewworld.tumblr.com	LAURA SAMÉ Née en 1988 à Papeete l.same@hotmail.fr
ANABELLE FOUACHE Née en 1988 à Rouen http://anabellefouache.blogspot.com	ROSITA TAURONE Née en 1987 à Battipaglia (Italie) rosita.taurone@sfr.fr
PASCALE HINAULT Née en 1967 xiexiebis@gmail.com	SARAH VIALLE Née en 1986 à Aubenas sarahvialle.contact@gmail.com
ELSA LANGER Née en 1985 à Bordeaux lelsalanger@gmail.com	XIAOYAN WANG Née en 1981 à Shan Dong (Chine) caopaopao@hotmail.com
FRANÇOIS LEFÈVRE Né en 1988 à Lille Lefevre.fr01@gmail.com	XIAOYE WU Née en 1980 à Ouyang Hebei (Chine) Xiaoyewu2003@aliyun.com
JÉRÉMY LOPEZ Né en 1990 à Alès jeremy_beaux_arts@hotmail.fr http://jeremybeauxarts.wix.com/fr http://www.blurb.fr/b/4360067-kairos	DAN YUAN Née en 1982 à Liao Ning (Chine) tianyijizuo7@gmail.com http://www.wooloo.org/yuan

Hôtel-Rivet est une collection éditée par l'École Supérieure des Beaux-Arts de Nîmes
Directrice : Christelle Kirchstetter

Cette publication a été éditée à l'occasion de l'exposition *Poursuite 5* organisée
à la Chapelle des Jésuites de Nîmes du 18 janvier au 8 février 2014,
en partenariat avec le Master Conservation, Gestion et Diffusion des Œuvres d'Art du XX^e
et XXI^e siècle de l'Université Paul Valéry-Montpellier III

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 : A.Fouache, P.Hinault & M.Perez (typographie) / ESBAN-NG
Relecture : Murielle Humbert-Labeaumaz

Crédits photographiques : Alexandre Alegri©2013 & Linh Nguyen

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 : 34

Dépôt légal à parution

ISBN : 2-914215-4-7

Cet ouvrage a été achevé d'imprimer sur les presses de l'imprimerie AGPOGRAF,
Barcelone, en janvier 2014, en partenariat avec B.Le Gal

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 €