

Volume 1/3

ALEXANDRA BIRCKEN
SEBASTIAN HAMMWÖHNER
MATHIEU MERCIER
JEAN-LUC MOULÈNE
SARKIS
FRANCK SCURTI
DIDIER TRENET
BERNHARD WALTER

Allures anthropomorphes

L'homme nu

Dossier Pédagogique

EXPOSITION DU 23 JANVIER AU 7 AVRIL 2007

CENTRE D'ART MIRA PHALAINA/MAISON POPULAIRE
9BIS RUE DOMBASLE-93100 MONTREUIL

EMMANUELLE BOIREAU 01 42 87 08 68
EMMANUELLE.BOIREAU@MAISONPOP.FR



Maison populaire
Centre d'art Mira Phalaina
direction Annie Agopian
coordination Anne Desmazières
médiation/diffusion Emmanuelle Boireau

9 bis, rue Dombasle
93100 Montreuil
tél. 01 42 87 08 68
fax 01 42 87 64 66
www.maisonpop.fr

Horaires d'ouverture

lundi, mercredi, jeudi, vendredi 10 h-21 h
mardi 10 h-19 h / samedi 10 h-16 h 30
fermé dimanche, jours fériés et vacances scolaires

Rendez-vous

médiation & dossiers pédagogiques
Emmanuelle Boireau : 01 42 87 08 68
emmanuelle.boireau@maisonpop.fr

Le centre d'art

L'espace Mira Phalaina s'est ouvert au sein de la Maison populaire en 1994.

Né de la volonté de faire connaître de jeunes artistes, le centre d'art invite les publics à découvrir les multiples facettes de l'art contemporain à travers la programmation de trois expositions annuelles, thématiques, monographiques ou de groupe.

Par souci de diversité, la programmation artistique est confiée chaque saison à une nouvelle personne de la profession.

Les artistes invités bénéficient d'une aide à la création et chaque exposition donne lieu à l'édition d'un catalogue.

Parallèlement le centre d'art développe des actions de médiation en direction des publics, adaptées aux différentes tranches d'âge, telles que des visites commentées gratuites de l'exposition, avec possibilité d'atelier, afin de donner des clefs d'accès pour découvrir, regarder, écouter, raconter, essayer...

Le cycle ***Une œuvre à soi*** est une autre action de médiation. Il s'agit de trois expositions annuelles d'œuvres issues du Fonds départemental d'Art contemporain, choisies autour d'une thématique générale par des enseignants de Montreuil. Ces expositions donnent lieu à des temps de rencontre avec un conférencier qui dans l'échange avec les élèves aigüise leur regard et leur esprit critique.

En partenariat avec le Conseil général de la Seine-Saint-Denis.

Le centre d'art est membre de TRAM (réseau art contemporain Paris/Île-de-France) qui a pour mission d'être au service des publics : favoriser l'accès du plus grand nombre à la création plastique de notre époque et créer des passerelles entre les publics de structures culturelles souvent voisines.

Il est également adhérent à l'association des galeries, et apparaît dans le programme mis à la disposition du public dans les centres d'art, galeries, musées.

Le centre d'art moderne est soutenu par le ministère de la Culture et de la Communication - D.R.A.C. Île-de-France, le Conseil régional d'Île-de-France, le Conseil général de la Seine-Saint-Denis et la ville de Montreuil.

Les activités pédagogiques

À partir de chaque exposition du centre d'art, la maison populaire propose des visites commentées et des visites suivies d'ateliers à tous les scolaires.

> Visite simple

Cette découverte de l'exposition par la visite commentée, est l'occasion d'engager une discussion et un échange avec les élèves.

L'intervenant introduit et explicite à cette occasion une terminologie spécifique et définit les notions permettant aux élèves de découvrir et d'aborder l'univers des artistes contemporains et d'introduire des éléments de l'histoire de l'art contemporain.

- Durée : 1 heure
- Encadrement : par la médiatrice du centre d'art
- Nombre maximum d'élèves : une classe à la fois
- Gratuit sur inscription
- Document fourni : Dossier pédagogique
- Lieu : Centre d'art de la Maison Populaire

Contact et inscriptions :

Emmanuelle Boireau 01 42 87 08 68
emmanuelle.boireau@maisonpop.fr



> Visite et atelier

Une occasion de prolonger la visite par une pratique artistique, prenant appui sur le travail des artistes exposés et les problématiques questionnées.

Exploration de médiums aussi différents que la photographie, la vidéo, le dessin, la peinture, le volume ou encore la performance.

- Durée : 2 heures
- Un temps est consacré à la visite et un temps à l'atelier. Ce temps est modulé selon les expositions et la complexité de l'atelier proposé, soit avec l'ensemble du groupe, soit en demi-groupe.
- Encadrement : Animé par la médiatrice du centre d'art
- Matériel : Fournit par la Maison populaire
- Nombre maximum d'élèves : une classe à la fois
- Coût : variable selon le matériel employé
- Document fourni : Dossier pédagogique
- Lieu : ateliers de la maison populaire



Atelier de pratique artistique > Exposition l'Homme nu

L'atelier proposé pour cette exposition s'adresse aux enfants des écoles élémentaires.

À partir de terre glaise et à l'aide d'outils appropriés (ébauchoir, mirette...), l'enfant modèle librement pour aboutir à une figure anthropomorphe.

Il s'agit de modeler l'argile, matériau informe, ancestral, pour lui donner forme humaine, évoquer un visage, une silhouette.

Des éléments hétéroclites, tels que morceaux de plastique, tissu, cailloux... pourront être incrustés dans les personnages.

Coût : 15 € par classe

L'homme nu

Volume 1/3 : Allures anthropomorphes

« J'avais cherché une société réduite à sa plus simple expression. Celle des Nambikwara l'était au point que j'y trouvai seulement des hommes. »
Claude Lévi-Strauss

Alexandra Bircken, Sebastian Hammwöhner, Mathieu Mercier, Jean-Luc Moulène, Sarkis, Franck Scurti, Didier Trenet, Bernhard Walter

Commissaire d'exposition : Aurélie Voltz

Exposition ouverte du 23 janvier au 7 avril 2007

Privilégiant la rencontre et l'échange, « L'homme nu » présente des œuvres sous le signe d'une lecture anthropologique, dans une notion de redécouverte de formes, de cultures, ancestrales ou contemporaines, avec une attention centrée sur l'homme : sa représentation, son environnement et son mode de vie constituent les trois volets de cette programmation. Œuvres in situ, sculptures, dessins, objets, viendront, de manière abstraite, concrète, imaginaire et poétique recomposer un paysage universel, aux couleurs multiples. Ce croisement de cultures et l'analyse de leurs mécanismes viennent en écho au thème fédérateur de l'hospitalité, proposé par TRAM.

L'intitulé « L'homme nu », emprunté à Claude Lévi-Strauss, propose d'envisager l'homme dans son état le plus simple, comme un mannequin que l'on habille, les différentes strates jouant le rôle d'impressions successives de civilisations, de cultures, de pratiques communautaires ou d'usages sociaux. Un homme sous influences indifféremment proches ou lointaines, aussi bien géographiquement qu'historiquement. Plus qu'un sujet, l'anthropologie est ici abordée de biais. Comme un nouveau regard, elle révèle un certain nombre d'œuvres ayant trait à une approche sensible de l'homme. De ce point de vue, les artistes invités, issus d'univers forts différents et ne partageant pas nécessairement la même vision sur la société humaine, sont réunis par les œuvres présentées. Le choix, l'agencement et la confrontation de celles-ci pourraient davantage évoquer une collection personnelle d'objets, suscitant une curiosité, posant des questions, plus qu'une démonstration théorique, tentant d'y répondre.

Le premier volume de cette trilogie, intitulé « Allures anthropomorphes », se consacre à la représentation humaine dans ses formes les plus diverses. D'un côté, un certain nombre d'œuvres ont tendance à pointer une occidentalisation des cultures. Si Franck Scurti, avec « White memory » marque clairement une référence à l'épuisement des formes des masques africains et leurs conséquences amnésiques, Mathieu Mercier établit un parallèle entre ces mêmes objets, revêtant des propriétés magiques, permettant l'accession à des esprits surnaturels, avec une culture américaine sportive, le base-ball. En effet, le masque est ici utilisé par deux cultures fort distinctes pour se protéger du danger, voire de l'autre, ceci dans un contexte de rassemblement, le jeu s'approchant d'un procédé rituel. « Le masque jaune », dessin de Jean-Luc Moulène, figure une tête dans sa forme générique, quasi abstraite, en tant que signe du corps. Prenant les mythologies à rebours, il n'est pas question ici de retour à l'original mais, selon l'auteur, « d'extraction » ou encore « d'actualisation ». Bernhard Walter, non sans une certaine dérision, propose au visiteur de grimper sur un escalier de fortune afin de se trouver nez à nez avec deux têtes d'argiles, grossièrement modelées, posées sur une étagère en hauteur. Entre les deux, une distance, un vide, ceux d'une culture à l'autre, ironie d'un regard posé, d'un intérêt pour ce que

l'homme a souvent, en l'étudiant, détruit. Sebastian Hammwöhner, quant à lui, procède harmonieusement à la fusion de l'objet et de son découvreur : « Mr. Gabbeh », un dessin représentant un tapis au visage stylisé, porte le nom de l'inventeur de ses motifs ornementaux. Le tapis est doublement incarné, mis au rang du portrait, en étant accroché au mur.

L'autre versant de l'exposition concerne des œuvres sans doute plus hybrides, qui mêlent différentes cultures, s'approprient des formes, des couleurs, des styles, des objets avec un souci de s'affranchir de toute référence. « Le masque touché » de Sarkis est de ce point de vue exemplaire, associant un masque chaman tibétain du début du 20^e siècle à un plateau de pierre indien 19^e, ajoutant à la tête une chevelure de plastiline fluorescente. Siècles et civilisations entrechoqués donnent pourtant un résultat saisissant d'évidence. « Les jeunes travestis » de Didier Trenet, série de poêles à pétrole vêtus de tutus, alignés, dans leurs disproportions de taille et de genre, offrent des silhouettes tout aussi étranges et indéfinissables que le petit « Goldfinger », personnage de laine et de fines branches, au doigt de pied doré, réalisé par Alexandra Bircken. Si l'on pense au théâtre, au déguisement, à la mise en scène, au burlesque pour l'œuvre du premier, l'œuvre de l'artiste l'allemande tire plutôt du côté de la fable, du récit, de l'imaginaire.

Face à ces différents types d'œuvres, le visiteur peut se trouver dérouté. Mais une chose est sûre, de toutes ces têtes, masques, bustes, silhouettes, plus ou moins hiératiques, stylisés, synthétiques ou simplement évocateurs, faits de matières brutes, naturelles ou artificielles, ressort toujours un sentiment profondément humain. Sans pour autant dégager quelque courant que ce soit, on peut établir un parallèle avec certains artistes au tournant du 20^e siècle. Archaïsme ? Primitivisme ? Ce que l'on retient est que cette radicalisation de la forme procédait alors d'une nécessité de restaurer la représentation de la figure humaine.

Débat : Le printemps de l'hospitalité **Lundi 2 avril 2007 à 20 h**

Rencontre autour des œuvres en présence d'Annabelle Boissier, anthropologue, cofondatrice du groupe de réflexion « Socio-Anthropologie des Arts Plastiques dans les contextes périphériques », Ecole des Hautes Etudes en Sciences Sociales, du commissaire et des artistes de l'exposition. Modération : Thomas Michelon, attaché culturel et directeur adjoint de l'Institut Français des Pays-Bas.

taxi tram/Pot de finissage de l'exposition "L'homme nu"

samedi 7 avril 2007 à partir de 14h

à l'occasion du taxi tram, balade artistique en ile de france organisée par le réseau tram (renseignement et inscription taxitram@wanadoo.fr 01 53 34 64 15) par Aurélie Voltz, commissaire invitée et les artistes Sebastian Hammwöhner, Mathieu Mercier, Jean-Luc Moulène, Sarkis, Franck Scurti, Didier Trenet...

Ouvert : lundi, mercredi, jeudi et vendredi de 10h à 21h, mardi de 10h à 19h, samedi de 10h à 16h30. Fermé : dimanche et jours fériés.

Entrée libre. Visites commentées tous les vendredis à 19h

Présidente : Marie-Thérèse Cazanave / directrice : Annie Agopian

Coordination : Anne Desmazieres : anne.desmazieres@maisonpop.fr

Médiation/diffusion : Emmanuelle Boireau : emmanuelle.boireau@maisonpop.fr

La Maison Populaire reçoit le soutien du ministère de la Culture et de la Communication / DRAC Île-de-France, du conseil général de la Seine-Saint-Denis, de la ville de Montreuil. La Maison Populaire est membre du réseau TRAM.



Les artistes et les oeuvres

Alexandra Bircken

produit des assemblages de matériaux organiques tels que la laine, le bois ou la pierre, avec des matériaux artificiels comme le plastique ou le métal. Elle procède par fragmentation, déconstruction des éléments puis par réassemblage, reconstruction pour donner aux matériaux une nouvelle forme. Son travail se situe entre abstraction et représentation, il est empreint d'intériorité, de délicatesse, de fragilité.



Gewachs, 2005

Plâtre, laine, bois, pierres, tissu, plastique, filet



Spaceman, 2005

Tissu, laine, métal



Goldfinger mit Gesteck, 2004

Laine, bois
170 x 40 x 37 cm

DOIGT D'OR AU BOUQUET SECHE

Dans certains de mes travaux, il s'agit de donner une forme de vie à des objets inanimés. La plupart de ces objets inanimés peuvent exprimer quelque chose d'essentiel, de vivant, plein de caractère, par exemple une branche, un brin de laine ou une combinaison de choses comme pour *Goldfinger*. Une autre idée est de façonner les choses, avec quelque chose de laid ou d'imparfait en elles, d'autant plus qu'elles requièrent plus de soutien. L'œuvre *Freaks* va aussi dans ce sens. C'est un groupe de petits bâtons plantés dans un carré de mousse. Les têtes sont faites de brins de laine de couleur effilés, ils ont chacun une expression différente. C'est une accumulation de types étranges, qui dépeignent presque une famille. AB

SEBASTIAN HAMMWOHNER

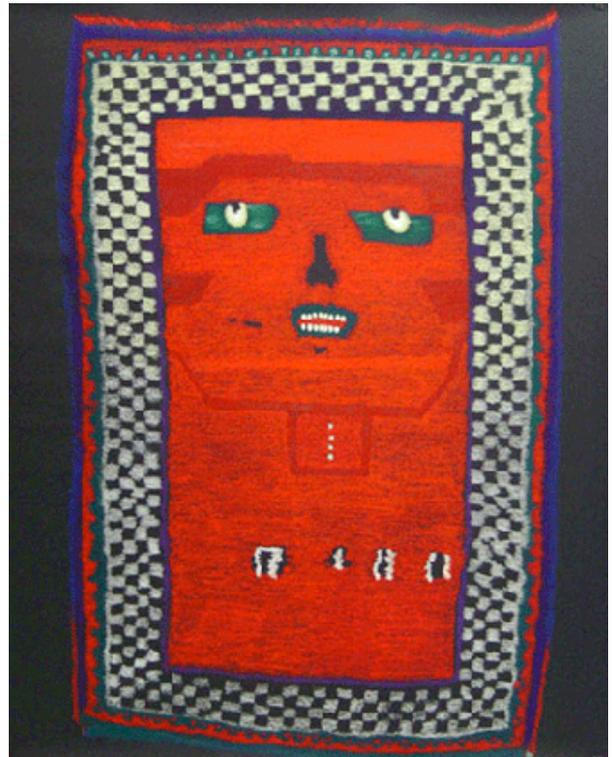
dessine souvent dans la tradition du romantisme allemand, il explore les idées de spiritualité et de sublime. Ses couleurs brillantes, sujets mystiques, formes abstraites sur l'infini du fond noir, sont des méditations métaphysiques sur l'ombre et la lumière. L'artiste utilise un mélange éclectique d'imageries issues du folklore et de la mythologie. Il ne s'agit pas de nostalgie mais d'une réflexion sur l'histoire de l'art, comme il dit « c'est comme dessiner derrière le carré noir de Malévitch ».



Hitze vertreibt die nacht, 2006
Goudron, colle, silicium



When the circus leaves town, 2003
Craie sur papier

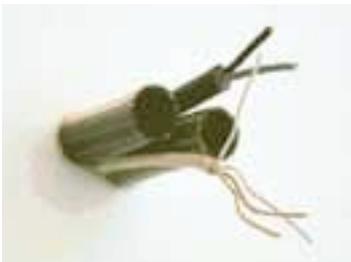


MR. GABBEH, 2006
Pastel sec sur papier
180 x 150 cm

Gabbeh est le nom donné aux tapis persans anciens, traditionnels, tribaux. Gabbeh signifie « non coupé », ces tapis ont des poils longs et dans les villages, les tisserands fabriquaient des tapis fins pour les vendre et gardaient pour leur usage personnel les tapis à poils longs, ce n'est que récemment que ces tapis sont devenus populaires. Sebastian Hammwohner personnifie le tapis gabbeh. *Mr Gabbeh* passe ainsi du statut d'objet à celui de personne, accroché au mur, il devient même portrait. Le pastel sec, comme une craie colorée donne une matière veloutée qui rappelle la douceur de la laine d'un tapis.

MATHIEU MERCIER

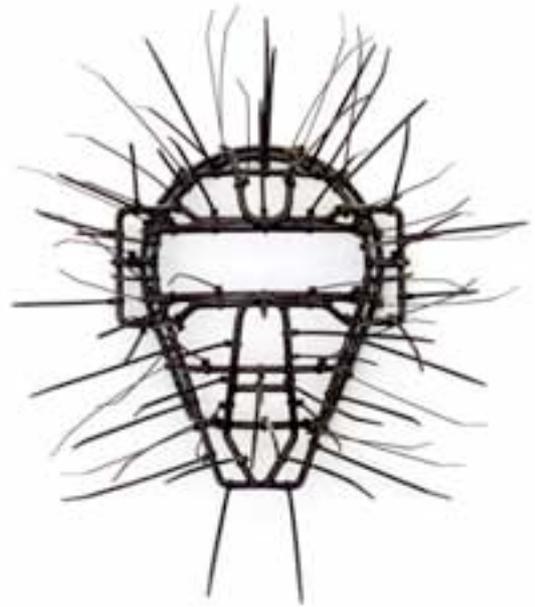
s'approprié et détourné les matériaux du bricolage, câbles, marteaux ou chevilles passent ainsi au rang d'œuvre d'art. Pour lui cette esthétique du chantier est « comme une métaphore de l'activité artistique [...] les chantiers m'apparaissent comme les signes d'un possible. » Ses œuvres agissent comme si un bricoleur anonyme avait décidé de trouver un autre usage à ces éléments. L'artiste s'intéresse à cette capacité d'invention, ou comment à partir d'éléments préexistants et à l'utilisation prévue, standardisée, il est possible d'affirmer une prise de position différente. Il voit dans la pratique du bricolage une interrogation sur la notion même de travail. Se développant dans les années 50, le bricolage est associé à l'augmentation du temps libre. Moyen de réaliser des économies mais aussi incitation à une forme de créativité, il transforme le temps de loisir en activité laborieuse et de consommation. L'artiste compare cette activité à une forme de rituel. La pratique de Mathieu Mercier ne se résume pas pour autant à cette esthétique « bricorama », elle s'apparente aussi aux stratégies contemporaines de citation, d'hybridation ou de recyclage des artefacts culturels.



Fils électriques, 1995



Multiprise, 1998



Mask, 2003

Serre-câbles en plastique, métal
27 x 29 cm

Mathieu Mercier mélange ici les références au masque des sociétés traditionnelles (qui ont des propriétés magiques et qui permettent l'accès au monde surnaturel) et au masque de base-ball américain (qui permet de se protéger de la violence du jeu et des autres sur le terrain). Le matériau employé, les serre-câbles en plastique est un produit industriel, il vient se confronter au caractère « primitif » du masque. Les serre-câbles sont détournés de leur fonction première et dessinent un motif anthropomorphe, l'objet devient visage, il se personnifie. A la manière d'une cage, le masque vient protéger et enfermer le visage de celui qui le porte. Parsemé d'épines, le masque paraît intouchable, mais aussi porteur d'une aura, comme un halo de magie qui s'en dégage.

JEAN-LUC MOULENE

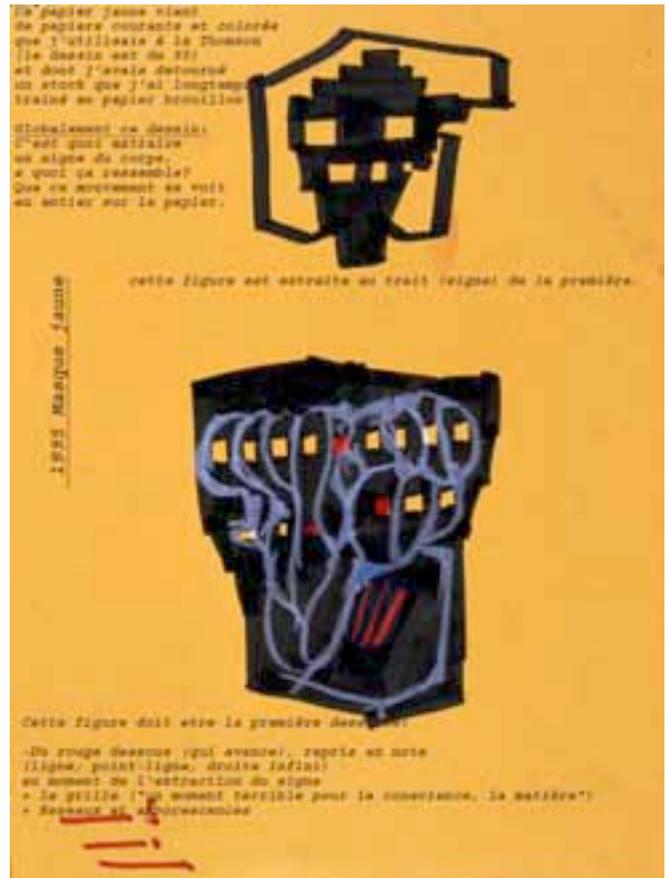
Réalise des sculptures, dessins, collages, photographies, productions d'objets industriels, bricolages... Son travail propose une nouvelle pédagogie de l'image à la fois politique et poétique. Il situe sa pratique entre beaux-arts, textes et médias, jouant avec les genres classiques et les formes standards. Son œuvre photographique est la plus connue. Il prend en compte de manière critique les conditions de production des images, leurs présences plastiques autant que leur usage pour inventer et créer de nouvelles situations. Il prend en compte toute la chaîne de fabrication des images de la conception, production à l'apparition, exposition en passant par la diffusion médiatique. Il ne s'agit jamais d'un retour à l'original, mais d'une réactualisation et d'une incarnation à chaque fois travaillée par la création d'une présence plastique singulière de l'image. Il est toujours à la recherche de ce minimum qui ferait encore image. Son œuvre est chargée de poésie et de symbolique.



Chef de rayon paris 11 avril 1998, 2006



Bi-Fixe (Paris), 7 septembre, 2003



Le masque jaune, 1995

Feutre, crayon blanc, papier jaune

À partir d'un dessin abstrait fait d'un réseau de formes et de lignes sur du papier brouillon, l'artiste extrait une figure humaine. Cette figure est réduite à sa plus simple expression, elle est un signe. Ce signe dessine une face, ou plutôt nous reconnaissons l'archétype d'un visage, un masque. C'est le dessin minimum qui permet à l'œil de reconnaître une figure humaine.

SARKIS

Élabore une œuvre importante depuis plus de 35 ans. Né à Istanbul en 1938, il s'installe à Paris en 1964. Son œuvre est une sorte d'archéologie personnelle, récit mythique et autobiographique. Ses productions sont des mises en scènes composées d'objets, sculptures, aquarelles, photographies, films qui se nourrissent de références à l'histoire, la philosophie, les religions, les arts, la géopolitique... Elles tentent toujours de bâtir un pont entre les œuvres du passé et le monde contemporain. « Son art travaille contre le temps, il œuvre à nous en nourrir comme à le suspendre ou à le projeter. La lumière en est le symbole qui est progressivement devenu la matière première de ses œuvres. » Sarkis confronte souvent des objets tout à fait différents pour les faire se rencontrer et dialoguer dans une optique de métissage temporel et culturel. Il participe aux grandes manifestations artistiques internationales comme la Documenta de Kassel, les biennales de Venise, Sydney, Sao Paulo, Lyon, etc...et expose dans beaucoup de musées à travers le monde.



ikona 28, 26.12.1994

ikona 43, d'après Mathias Grunewald, 9.11.1996



Le masque touché, 2006

Masque chaman tibétain, pâte à modeler, plateau en pierre indien, 40 x 33 x 13 cm

Sarkis remanie ici des éléments anciens, un masque chaman tibétain gravé dans un champignon qui a poussé sur un arbre au début du XXème siècle et un plateau en pierre indien datant du XIXème siècle. Il les associe à un matériau contemporain, la plasticine qui vient combler la forme en creux du champignon. La pâte à modeler est de couleur fluorescente, Sarkis utilise souvent les couleurs fluo car elles génèrent de la lumière. Différentes cultures et époques sont ici réunies comme une figure humaine qui traverse le temps.

FRANK SCURTI

S'inspire de la réalité quotidienne, de l'actualité internationale, il utilise des formes produites par l'univers de la consommation et de la civilisation urbaine dont il capte et détourne les signes avec humour pour réinjecter du sens. La matière première de Scurti se compose, selon ses dires, « d'éléments déjà socialisés », il ne s'agit plus d'élaborer une forme à partir d'un matériau brut, mais d'utiliser des objets ou des signes en circulation sur le marché culturel. L'art représente chez Scurti une boîte à outils contenant des structures combinables à volonté. L'artiste prend position et produit des scénarii alternatifs aux grands récits sociaux. Il réagit par exemple à la globalisation en appelant ce phénomène le « Mcworld ». « Je cherche à déstabiliser tout ce qui fait autorité, à mettre en rapport des codes sociaux et des formes artistiques, à donner du poids à des images qui n'en ont pas et à en enlever à des images qui en ont trop. » Il crée des formes hybrides comme pour capter les passages et les contradictions entre les cultures, les signes.



White memory, 2006

Thermoformages montés sur aluminium
46 x 61 cm

(conversation téléphonique)

- Alors ces masques ? Tu les as produits pour l'exposition ?

- Oui...Enfin non, j'en avais produit un seul, mais il y a très très longtemps, lorsque j'étais étudiant.

- Qu'est-ce qui t'intéresse dans ces thermoformages ?

- Et bien, hum...C'est l'utilisation d'une matière et d'une technique, d'ailleurs je les laisse en l'état, je ne les retravaille pas, ils sont comme à leur sortie d'usine, en plaque.

- T'intéresses-tu à la sculpture africaine ? Au masque ?

- Oh, pas vraiment, ce ne sont que des copies que j'ai achetées au marché aux puces...

- Alors à l'histoire ? A la mémoire ?

- Hum...Oui un peu. Je m'intéresse surtout à la spoliation.

- Tu veux dire à tous ces objets volés ? Dérobés au fil du temps...

- Oui et du coup à la perte des modèles...À l'écart entre un modèle et sa copie, à la copie de copie. Au vide existant entre eux. Tu sais, il faut vraiment être un spécialiste pour s'y retrouver aujourd'hui !

- Les masques ont l'air fantomatique...

- C'est vrai. Ils ont l'air frappé d'amnésie...

- Et leur surface blanche et lisse ? Le blanc est souvent associé au trou de mémoire...

- Le plastique est achrome. La matière vient se mouler à très haute température sur son modèle, prendre son empreinte et lui arracher ses moindres traces. Au final, ce sont des coquilles vides...

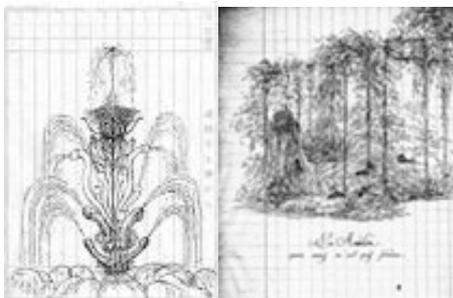
- Alors, c'est une substitution !

- Non, c'est une révélation.

FS

DIDIER TRENET

met en question des thèmes et motifs de l'histoire de l'art occidental, mais aussi de cultures non-européennes. Il les transpose à sa manière à la fois ludique et marquée par l'ironie, dans un langage artistique contemporain très personnel. Ses installations, sculptures et dessins sont faits à partir des matériaux et objets de la vie quotidienne, tuyaux, bassines, draps de coton, serpillières, fleurs, photocopies... que l'artiste réunit pour créer un ensemble poétique. Les objets d'apparence banale prennent une signification nouvelle par le jeu des références culturelles et historiques à l'art. Dans ses installations, l'artiste rend singulier l'objet familier, comme un vocabulaire, les objets subissent des déclinaisons, ils paraissent s'agiter d'une vie suspecte et inquiétante. Il choisit souvent des objets abandonnés, désuets. À la base de son univers se trouve le dessin à la manière classique, baroque, voire rococo qu'il compile dans des cahiers d'écoliers. De cette matrice, l'artiste extrait le matériau de son œuvre, comme si les objets imitaient le dessin et non l'inverse.



Mille Merdis Madame, 1993



Les heures creuses, 2006



Les jeunes travestis, 1991
Poêles à pétrole, tulle

Faits de poêles à pétrole habillés d'un tutu, les travestis ont la lourdeur de leur squelette. Avec humour et une inquiétante étrangeté, ils paraissent parfois s'animer. Ustensiles ménagers sans vraie valeur économique, technologique, esthétique, ils font écho aux souvenirs personnels de l'artiste. Le tissu est prétexte à un plaisir du plis expérimenté dans les dessins.



Étude de face (Milieu), 2005

Ciment, bris de verre

La Vérité, 2005

Ciment, bris de verre

Didier Trenet a produit ces masques au cours d'une résidence à l'abbatiale Saint Philibert de Grandlieu. Haut sur les murs, les masques faits de ciment et d'éclats de verre punctuaient la promenade des visiteurs, comme des rencontres surprises ou inquiétantes. Les morceaux de verre sont joliment nommés groisils, ils proviennent de canettes de bière rincées puis brisées. L'artiste les utilise souvent en les collant dans ses cahiers.

BERNHARD WALTER

Utilise des références historiques, stylistiques, des images pré-existantes qu'il associe dans ses œuvres pour évoquer des univers imaginaires. Il s'approprie souvent des formes dites « primitives », « archaïques » ou extra-européennes, pour mieux dénoncer le processus historique par lequel elles disparaissent.

Der Berg bewegt sich nicht est une maquette 3-D de montagne qui se révèle être une composition enchevêtrant différentes images et univers. Les tiges d'acier qui en forment l'ossature conique renvoient au monde du bâtiment (les armatures de béton) alors que la fine couche de peinture bleu pâle qui les recouvre leur donne une véritable légèreté. Leur ordonnancement rythmé découpe le champ de vision comme le ferait une danse de marionnettes. Les plaques de céramiques qui en forment les écailles évoquent une tente, un igloo de Mario Merz ou une sculpture d'Arte Povera. En équilibre précaire entre force et fragilité, elle dégage néanmoins une certaine préciosité ou timidité.



Der Berg bewegt sich nicht, 2006
Céramique, métal



Vue d'exposition *Dame b's sink*, 2006



Ganz genau hinsehn und sagen, was unser Unglück war! 1998-2006
Escalier, têtes en argile, Chromoxyd, fer

Bien regarder de près et dire ce qu'était notre infortune! Il s'agit avant tout d'un obstacle. Il n'est pas question de faire état d'une exposition ethnologique de masques. Les habitudes des artistes exposants doivent être bousculées, réactivées. L'idée de monter sur les marches a pour objet : une nouvelle position extrapolée, isoler quelque chose de vacillant en face des têtes vertes. Là-dessus vient le concept de l'abolition : abolir dans l'esprit d'ajouter, de conserver, de chercher et de terminer. Ceci relatif à l'abolition des cultures, à travers l'expansion, l'appropriation de l'espace, puis la tentative de conserver les mœurs, le savoir et les connaissances, enfin de s'associer, de s'acclimater à la façon, l'art et la manière de l'étranger, qui achève l'abolition réelle de l'autre. Ce drame du sujet est renforcé par une ironie contrecarrée, au moyen du titre emprunté à une citation de Pollesch*. Les têtes au semblant archaïque, qui sont mises en scène, présentées comme des pots de confiture sur l'étagère associent le risque de la chute de l'escalier à la tentation de la gourmandise. BW *René Pollesch, auteur dramatique allemand.

GLOSSAIRE

ANTHROPOLOGIE

Étude de tout ce qui concerne l'homme (individu et société). Ce terme est le moyen de rassembler sous un même vocable tous les domaines qui s'occupent de l'homme (ethnologie, ethnographie, linguistique, folklore...). Elle s'est peu à peu constituée comme une science distincte, elle vise en utilisant les résultats de toutes les études concernant l'homme, à attendre une connaissance globale de l'homme dans le temps et dans l'espace qui soit valable également dans toutes les sociétés. D'après Claude Lévi Strauss on peut distinguer deux branches : l'anthropologie sociale (se préoccupant surtout des interactions sociales et des structures de groupes), et l'anthropologie culturelle (plus orientée vers l'étude des coutumes, croyances, institutions, techniques...).

L'anthropologue Alban Bensa dans son ouvrage *La fin de l'exotisme*, mène une réflexion critique sur l'anthropologie : « L'anthropologie se laisse souvent bercer par le rêve exotique. En projetant ses présupposés théoriques sur un autre fantasmé, elle procède à une fossilisation du temps, de la parole, des cultures et finalement des personnes. Ces dérives ont conduit l'anthropologie à se détourner des réalités sociales pour construire des mondes improbables et fortifier l'utopie primitiviste. [...] L'anthropologie a acquis ses lettres de noblesse en produisant des travaux qui ont privilégié l'idée d'une ressemblance des comportements individuels et d'une stabilité des attitudes collectives au sein d'un même ensemble prédéfini, ethnique, régional ou national. Ces régularités ont été pensées comme des systèmes obéissant eux mêmes à des lois

générales. [...] L'anthropologie est une des sciences sociales les plus enclines à tenir des propos généraux et totalisants qui auraient valeur de lois, soit à propos de larges ensembles (tel peuple, telle culture, etc.), soit à propos de la société, voire de l'humanité. [...] Chaque ethnie ou civilisation devient ainsi l'expression d'un mode de pensée ou d'une mentalité. [...] La validité scientifique de ces grands schémas est contestable. [...] L'effacement des personnes singulières engagées dans le présent et porteuses de projets a substitué aux intentions individuelles l'autorité unique et mystérieuse de « la culture », réceptacle de tout ce que nous croyons ne pas comprendre de l'autre. Ces prémisses négatives ont finalement creusé, entre Eux et Nous, le fossé imaginaire de l'altérité dont l'anthropologie se pose en spécialiste. Ces gens qui se laissent penser par leurs mythes, perçoivent le temps comme un éternel retour des origines, n'ont pas de conscience exacte des frontières de leur moi ou refusent l'état avant même de l'avoir connu, etc., ne sauraient être évidemment que de grands Autres qui cristallisent tous nos rêves d'ailleurs et de paradis. [...] Si l'étrangeté est bien au principe de tout exotisme, la contribution de l'anthropologie à l'entretien de cette posture esthétique s'avère considérable. [...] L'anthropologisme est un exotisme au sens où il met en série des altérités sous la bannière de la pensée sauvage et dresse ainsi une barrière entre le monde de la raison maîtrisée et celui du mythe. [...] Il est significatif que les intérêts des pouvoirs coloniaux se confondent souvent avec ceux de l'analyse anthropologique. [...] Il est temps d'en finir avec cette dérive qui, entretenant une sorte de fascination pour l'Altérité, tend à faire de l'anthropologie une banque du rêve. »



ANTHROPOMORPHISME

Au sens premier, l'anthropomorphisme est l'attribution à la divinité de la forme humaine, de ses sentiments ou passions. Par extension, l'anthropomorphisme est l'attribution à des êtres (ou même à des choses) de ce qui est propre à l'homme. L'anthropomorphisme sert souvent à donner forme à l'inconnu. Par exemple nous ne connaissons pas l'intellect des animaux, dieu...pour pouvoir penser ses choses et se rassurer, nous leur donnons forme humaine par projection.

AUTRE/ALTERITE

L'autre est un des concepts premiers de la pensée. L'autre... contraire du « même » est l'élément de la différence. L'ethnographe Victor Segalen décrit ainsi l'exotisme « l'exotisme pour moi est tout ce qui est différent de moi. L'exotisme est tout ce qui est autre. La notion de différent, la perception du divers, la connaissance de quelque chose n'est pas soi-même. Dès l'instant où dans une expérience, on peut distinguer le sujet percevant de l'objet perçu, l'exotisme est né. Exotisme est donc synonyme d'altérité. »

Cependant rappelons que rien de ce qui est humain ne saurait être étranger à un autre humain.

CULTURE

Il y a plusieurs définitions du mot culture.

La première est le soin donné à l'esprit de l'homme pour se développer, le perfectionner (éducation). La culture part souvent de l'instruction, ainsi que des connaissances apportées par le milieu familial, scolaire, social.

La seconde est l'ensemble des normes, des manières d'agir et de penser, des valeurs qui informent les modes de vie d'un groupe donné. La culture s'inscrit dans toutes les structures sociales et dans ce sens devient synonyme de civilisation. Pour les membres du groupe, la culture prend l'aspect de modèles (langages, types de conduite, attitudes, croyances...) admis par tous qui s'incarnent dans les conduites individuelles et se transmettent directement par l'éducation.

HOMME

Symboliquement et dans de nombreuses traditions, l'homme est décrit comme une synthèse du monde, un modèle réduit de l'univers, un microcosme. La pensée de l'humanisme a placé l'homme au centre de l'univers. Dans la bible, l'homme est façonné à l'image de dieu (dans la genèse, dieu modèle l'homme avec la glaise du sol et insuffle dans ses narines une haleine de vie).





MASQUE

L'anthropologue Claude Lévi Strauss évoque le masque en partant du visage. La figure est un univers en miniature, un microcosme. La face est le siège des fonctions socialisantes, le langage d'abord que la bouche articule. C'est par le visage, que l'homme communique avec l'homme. Le masque est un universel, son origine remonte à la nuit des temps. Il se rencontre dans toutes les sociétés à de très rares exceptions. Certains masques ont une fonction utilitaire : déguisement de chasse, casque de guerre protégeant le porteur, d'autres ont des propriétés magiques. Certains sont réalistes, d'autres attrayants ou redoutables, humains ou animaux, sacrés ou profanes, solennels ou bouffons. D'une part le masque est un dieu ; de l'autre, l'homme n'est homme que parce qu'il est apte à porter un masque. Car l'homme social est, par essence masqué : il porte un nom, hérite d'un statut, remplit une fonction. On comprend donc la place du masque dans les sociétés humaines. Animé par son porteur, le masque transporte le dieu sur la terre, il avère sa réalité, le mêle à la société des hommes ; inversement, en se masquant, l'homme atteste de sa propre existence sociale, la manifeste, la codifie à l'aide de symboles. Le

masque est, à la fois, l'homme et autre chose que l'homme : c'est le médiateur par excellence entre la société et la nature, et l'ordre surnaturel habituellement confondus. D'autres masques sont les masques funéraires, ils divinisent, en l'éternisant un membre important du groupe, dont on espère que le fantôme, gratifié d'un suprême hommage, s'abstiendra de venir tourmenter les vivants. Ce masque funéraire inclut des emblèmes, insignes et symboles, évoquant le rang social, les fonctions et les dignités. D'autre part le masque peut être envisagé comme un faux visage, un simulacre. Autrement dit c'est un personnage, être soi, c'est être quelqu'un, quelqu'un donc un masque.

Dans les sociétés dites traditionnelles, le masque est l'intercesseur avec le monde invisible, il sert en quelque sorte à se rassurer face aux forces surnaturelles, en les maîtrisant, les contrôlant, leur donnant une forme, un visage. Le masque est médiateur entre deux forces. Les masques mêlent les figures humaines et des formes animales en des thèmes indéfiniment entrelacés et parfois monstrueux. Les masques trouvent souvent leur place dans les rites de passage, tout particulièrement au moment de l'initiation qui dramatise le passage de l'enfance à la maturité physique et sociale ; ces rites soulignent la différenciation entre l'homme et l'animal au moment où par les danses masquées, les initiés recréent, devant toute la communauté, la naissance de l'humanité. Cela explique le grand nombre de masques hybrides, mi-animal, mi-humain que l'on rencontre dans les sociétés d'Afrique noire qui rappellent le temps où la séparation ne s'était pas encore effectuée, la période du chaos primordial après laquelle la partie humaine de l'être va émerger.

Le masque, en Afrique, est présent tant dans la vie que dans la mort. Il préside aux cérémonies importantes ; il est insigne de grade, de puissance de pouvoir ; il préside aux rites saisonniers qui rythment les travaux agricoles ; il est l'élément de contrôle social ; il intervient lors des funérailles ou des levées de deuil ; il permet la communication avec les ancêtres et les forces supérieures qui, dans la conception Africaine, protègent ou menacent la vie de la collectivité. Dans les sociétés européennes, le masque apparaît dans les fêtes et carnivals, ils sont les survivances de rites païens et plus anciennement de cultes préhistoriques. Le christianisme, dont le mystère central est l'incarnation d'un dieu qui se fait homme, a inversé les données du problème du masque. Jusque-là, le masque avait été l'instrument privilégié de communication avec le monde de l'au-delà, les forces supérieures ; il permettait à l'homme de s'élever au-dessus de sa condition terrestre et de se rapprocher des dieux, voire de s'identifier à eux. La diffusion du christianisme a fait perdre au masque ce rôle privilégié. Une réflexion sur le masque conduit du mythe à la fête, du rite au théâtre, du sacré au profane, du réel à l'imaginaire. Même si il paraît globalement comme un phénomène universel et si l'on peut affirmer que l'on trouve des masques sur les cinq continents, une déclaration d'une telle généralité n'apprend pas grand chose et suppose qu'on ait recours à des analyses plus particulières, plus nuancées, en replaçant chaque type de masque dans le contexte socioculturel qui l'a produit. Des cultures ont connu l'usage du masque à une époque donnée. Elles en ont parfois abandonné l'usage. De même certaines parties du monde révèlent des sociétés sans masque.



PRIMITIF/PRIMITIVISME

Au point de vue chronologique, est primitif ce qui est le plus ancien, avant quoi il n'y a rien, ou du moins rien que nous puissions connaître. Au point de vue qualitatif : qui présente le caractère d'un élément simple.

Un effort des sociologues a été de rechercher le type humain primitif afin de connaître comment était l'esprit à son origine. Avec l'étude approfondie des peuples dits primitifs, on s'est peu à peu aperçu que la raison de ces peuples était identique à la nôtre, et que les sociétés très anciennes étaient d'une grande complexité.

Se dit de ce qui est rudimentaire, peu dégrossi ; en esthétique, de ce qui présente un caractère de simplicité et de naïveté dans les procédés d'exécution.

Dans l'histoire de l'art, le primitivisme désigne l'influence des œuvres « primitives » sur les artistes occidentaux, et les réactions qu'elles provoquent. Au XIXème siècle, le terme se réfère aux démarches picturales (G. Moreau, les préraphaélites) s'inspirant des « primitifs européens » des XVème et XVIème siècles, et suppose que l'art du passé est nécessairement plus

simple ou naïf que celui du présent. Cette conception évolutionniste est encore à l'œuvre chez R. Goldwaller (*Primitivism in modern art*, 1938) lorsqu'il rassemble dans le « primitivisme » toutes les sources issues d'un état « premier » culturel, psychologique (art des fous) ou biographique (dessin d'enfants) de la créativité. Il en distingue une version romantique (Gauguin et les fauves), affective (Die Brücke et le Blaue Reiter), intellectuelle (Picasso, le cubisme et l'abstraction en quête des formes « fondamentales ») et du subconscient (Klee, Dada, le surréalisme). En ramenant le concept au seul rôle joué par la connaissance des arts « tribaux » dans la création occidentale en un siècle où ne se comptent plus les artistes collectionnant les arts en question, on constate qu'il couvre un aspect de l'histoire de l'art moderne.

Dans l'ouvrage *Le peintre, le poète, le sauvage*, l'historien de l'art Philippe Dagen analyse les voies du primitivisme dans l'art français :

Pour lui, si « primitivisme » désigne l'attitude qui consiste à proposer pour modèles ou références des œuvres choisies dans des cultures jugées archaïques, reste à déterminer quelles sont ces cultures. Analyser les primitivismes conduit à s'intéresser autant aux références médiévales qu'aux citations Africaines, aux Celtes qu'aux Maoris, aux Magdaléniens qu'aux Byzantins. Si les primitifs ne forment pas de catégorie nettement définie, les primitivismes ne se résument pas à un jeu de copies et de pastiches des Africains et Océaniens. Il y aurait sous l'apparence d'un progrès des arts, une unité de fond, les différences immenses ne se justifiant que par le milieu et les circonstances. Des régions inexplorées du Congo à l'âge hellénistique et à l'époque

moderne, il n'est de différences que de manières et de dextérité entre des œuvres d'art issues d'une même pulsion. Dans ses motifs, buts et moyens essentiels, l'art des temps primitifs ne fait qu'un avec celui de toutes les époques. Chaque nation a sa forme de beauté, et aucune ne peut se prétendre absolue et universelle.

Gauguin a indiqué la voie qu'auraient suivie ses héritiers cubistes, trouver dans l'art primitif un catalyseur capable de provoquer des ruptures les plus décisives avec l'imitation et une analyse plus approfondie des fondements de la représentation. Quand les moyens sont tellement affinés, amenuisés que leur pouvoir d'expression s'épuise, il faut revenir aux principes essentiels qui ont formé le langage humain. Le point de départ du fauvisme : le courage de retrouver la pureté des moyens, l'archaïsme se veut rupture. La nouvelle peinture a eu besoin des Africains comme caution plutôt que comme modèle pour renouveler la figure humaine par l'archaïsme. Picasso ne copie pas les sculpteurs africains, il les étudie et questionne la représentation humaine dont il renforce la présence.



PETITE HISTOIRE DU PRIMITIVISME DANS L'ART DU XXÈME SIÈCLE :

On note au cours de l'histoire des changements dans la **conception du temps**. Dans l'Antiquité, on concevait le temps de manière « circulaire », l'histoire ét

ait considérée comme la répétition du même, la notion d'évolution n'existait pas. Ce n'est qu'à l'époque moderne que le temps est devenu « vectoriel » c'est-à-dire avec un sens, une direction, c'est le temps darwinien (évolutionniste) orienté vers le progrès. Depuis les années 70, nous sommes entrés dans l'ère dite « postmoderne » qui marque une remise en cause du temps « linéaire » de l'époque moderne, l'histoire est aujourd'hui un « bouillon dans lequel on pioche pour rejouer et réactualiser les formes du passé, on en revient finalement à une conception du temps « cyclique ».

Au début du XXème siècle, des artistes se sont appropriés des formes d'art plus anciennes ou venues d'ailleurs, l'art occidental revisitait ses sources dans l'art exotique. Par exemple les artistes du **Fauvisme** se sont inspirés de l'art dit « primitif », l'art Océanien, Africain, etc. il s'agissait d'aller à l'essentiel, aux formes premières, de faire un art de la synthèse, on parlait alors de « l'authenticité des sauvages »... Les artistes Derain, Vlaminck ou encore Pissarro ont eu une révélation en visitant le musée du Trocadéro et l'exposition de 1904 au British Museum où ils découvrirent ce qu'on appelait alors « l'art nègre ». Ils furent impressionnés par la simplification des formes qu'ils trouvaient « affolante d'expression ». Derain, comme d'autres artistes, commença dès lors une collection de masques dans son atelier.

À cette époque, l'art dit primitif est aussi assimilé à l'art « enfantin », « naïf », c'est le mythe de l'œil vierge, du dessin sans maîtrise illusionniste emprunt d'une immédiateté intuitive.

Dans la peinture, les couleurs deviennent antinaturalistes avec les aplats chromatiques, et l'on se met à utiliser le plan de la toile de manière frontale, sans perspective ou point de fuite. Matisse par exemple initie une sorte de géométrisation du réel et révolutionne la palette.

Le Cubisme poursuit ce mouvement de géométrisation du réel en remplaçant le modelé de la peinture par des stries, en supprimant le volume et mettant tout sur un même plan. Par exemple, Picasso avec ses *Demoiselles d'Avignon* fait éclater les points de fuite en introduisant la notion de collage dans la peinture. Les corps y sont stylisés et les visages sont une citation directe des masques africains.

Plus tard, le mouvement **Surréaliste** introduit l'inconscient et la mythologie dans l'art. Les peintres surréalistes utilisaient beaucoup les symboles, les analogies. Les mythologies sont en quelque sorte les formes premières de la religion. André Masson faisait beaucoup référence à ces mythes « primitifs » et l'on a parlé au sujet de sa peinture de « bas matérialisme » car il utilisait des matériaux « primitifs » comme le sable. Dans les années 1925-1927 il répandait de la colle sur une toile posée sur le sol et projetait du sable sur les parties collantes.

Dans les années 50, les artistes américains de **l'Action painting** ont à leur tour fait référence aux mythes ancestraux. Les théories de Jung sur l'inconscient collectif révèlent que certaines images traversent les âges et apparaissent dans l'art à toutes les époques, ce sont les « archétypes ».

Le peintre Jackson Pollock s'intéresse beaucoup à l'anthropologie et notamment aux amérindiens. Il invente les techniques du dripping et du pouring en s'inspirant du modèle des « peintures » de sable des Indiens Navarro réalisées au sol. Il réalise ainsi une toile appelée *Totem* en 1944.

Les artistes du Color field se sont aussi servi des mythes, on les appelait alors les « myth makers ». Par exemple le peintre Still réalise *Totem fantasy*, une toile faisant référence à une mythologie panthéiste. Barnett Newman utilise lui aussi des formes primaires, originelles comme le cercle dans son œuvre *Genesis*.

Ces mouvements marquent la fin du mythe du progrès linéaire. L'utilisation des signes et des symboliques issues des sociétés ancestrales réintroduisent une conception du temps cyclique. Les recherches de Claude Lévi Strauss révèlent que les sociétés dites « primitives » sont en réalité très élaborées...

Dans les années 60, les artistes s'intéressent beaucoup aux rites et aux usages ancestraux, à l'art pariétal, aux sites des pyramides, de Carnac, Gavrinis, etc. Par exemple, l'artiste Anna Mandietta réalise une œuvre appelée *Sculpture rupestre*. C'est aussi dans les années 60 que Georges Kubler publie *The shape of time*, ouvrage dans lequel il distingue deux configurations du temps. Il oppose deux temps, le temps « biologique » c'est-à-dire chronologique, linéaire et le temps « topologique » c'est-à-dire cyclique. Il pose la question du retour de certaines formes dans l'histoire, comme des permanences, des constantes. Par exemple l'abstraction est une question très ancienne voire transhistorique. Les formes géométriques, la spirale ou l'arabesque font ainsi leur retour à diverses époques de l'histoire de l'art.

Cette forme de la spirale est par exemple utilisée par Robert Smithson, un artiste du Land Art, en 1970 avec sa *Spiral jetty*, qui était comme un cordon ombilical entre la terre et la mer(e), en référence à l'utilisation qu'en avaient les Indiens des siècles auparavant. Les artistes de l'Arte Povera ont aussi repris des formes ancestrales, par exemple Mario Merz avec *Giap* en 1968 associe la forme de l'igloo avec des tubes de néons faisant dialoguer le passé et le présent.

Depuis les années 80, nous sommes entrés dans l'ère postmoderne. La postmodernité est un phénomène socio-culturel des années 1980 qui a pris racine dans les années 1960. En sont à l'origine les bouleversements comme la culture de marché, l'amplification de la société de consommation... En art, le Postmodernisme est l'investissement de nouvelles références comme celle de la culture populaire, par exemple un artiste comme Dan Graham mêle les références de la musique classique et du rock. Dans les années 1980 la réalité parallèle des médias explose, les villes changent de visage et deviennent des décors factices à la manière de Las Vegas, les parcs à thèmes comme Disneyland font leur apparition, la société hyper industrielle rend tout reproductible... Les artistes ont donc de plus en plus de difficulté à penser l'originalité et l'authenticité, cela débouche sur une esthétique du simulacre, du pastiche et sur une remise en cause du statut d'auteur, de créateur. Émerge aussi une relation décomplexée des artistes avec le passé. Les mouvements de la citation et de l'appropriation offrent une relecture de l'histoire de l'art et mettent fin à la course vers le progrès et le nouveau qui caractérisait la modernité. Il s'agit alors de recréer les œuvres ou styles qui ont marqué l'art moderne en

adoptant une attitude vis-à-vis d'elles, faisant se fondre le passé et le présent.



ANDE, 2004
lycra



PAN, 2003
bombe aérosol noire, peinture murale



METHA, 2004
plexiglas gravé, corde fluorescente

Gyan Panchal est un artiste contemporain qui mêle les matériaux industriels et les formes archaïques. Ces matières issues de l'industrie (comme les plastiques, polystyrènes, polyamides...) sont standardisées et modelées suivant des modes de production élaborées. Gyan Panchal les considère depuis leur origine naturelle (le pétrole, le sable...), il effectue ainsi un travail d'archéologie des matériaux industriels qui composent notre environnement actuel. Ses sculptures, peintures ou installations associent le manufacturé au manuel, le fonctionnel à l'ornemental, le futur au primitif, l'abstrait au fétiche en fabricant par exemple une lance de cro-magnon en plexiglas.

