

TEXTE pour CATALOGUE / Exposition *RAPPEL* Musée départemental de Gap

Une double perspective

Organiser une exposition d'art contemporain dans un musée départemental - fût-il celui de Gap - constitue un véritable défi. Les musées sont des espaces de sauvegarde et d'exposition d'un patrimoine, *a fortiori* quand ils revendiquent leur parenté avec ces lointains cousins qu'ont été les cabinets de curiosités. Espace public d'exhibition, le musée semble voué à oblitérer l'invention et à privilégier les filiations. Dès lors, entreprendre une exposition d'art contemporain dans un tel lieu ne peut que produire un télescopage entre la fascination pour les oeuvres du passé et l'ouverture novatrice aux possibles, entre culture patrimoniale et créativité. La conception d'une telle exposition par Madame Verlinden - conservateur du Musée départemental de Gap - témoigne d'une authentique audace : créer un événement disruptif dans un lieu plutôt propice à garantir l'assurance tranquille de la durée. La différence fondamentale entre le conservateur de musée et le simple collectionneur apparaît ici saillante : le collectionneur fétichise les objets et cultive le passéisme, alors qu'avec le conservateur de musée - surtout quand il est en même temps commissaire d'une exposition -, le passé n'est pas momifié, mais porté à la présence. Parce qu'il est toujours prêt à modifier les critères de ses expositions, le conservateur inaugure sans cesse la possibilité de nouvelles interprétations. En organisant des correspondances entre les oeuvres, il les délivre chacune de leur passé propre et les rend déjà contemporaines les unes aux autres. Mais, en ouvrant ici toutes grandes les portes à l'art contemporain lui-même, le conservateur-commissaire d'exposition fait preuve d'une véritable hardiesse : il se fait le représentant d'une mémoire du futur, le gardien des promesses de l'art. Décidément, un musée n'est pas un mausolée.

Quant au nom donné à cette exposition par l'artiste Michel Barjol, en tant que co-commissaire, il aiguise le paradoxe : l'appeler *Rappel* pour le moins nous interpelle. Quelle gageure de prétendre placer l'art qui explore les voies les plus nouvelles sous ce signe ! N'est-ce pas là prendre le risque d'indiquer les limites de ce qui se prétend radicalement novateur en art ? Alors qu'il s'agit de nous ouvrir à une expérience inédite de l'art, le titre de l'exposition évoque une souvenance, suggère une revenance, pointe une résonance. Comme si l'art le plus avant-gardiste n'en finissait jamais avec l'héritage. Comme si ceux qui se revendiquent à la pointe de la recherche artistique ne pouvaient faire table rase du passé. Comme si nous ne pouvions jamais nous soustraire à ce que Hans Gadamer a appelé la *Wirkungsgeschichte*¹ : l'efficacité du passé historique dont nous resterions toujours

¹ H. Gadamer, *Vérité et méthode*.

affectés. Mais s'il s'agit bien d'un rappel, de quel type de relance s'agit-il ? En aucun cas, il n'est question ici d'une répétition névrotique qui consisterait à ressasser le passé et à nous condamner au psittacisme culturel. Si quelque chose se répète dans ce *Rappel*, il ne peut s'agir de rien d'autre que de l'appel initial, de la vocation primordiale de tout art, c'est-à-dire de l'élan qui avait incité déjà nos prédécesseurs à s'étonner et à créer... Intituler une exposition d'art contemporain *Rappel* vise à l'inscrire dans une tradition vivante qui fait palimpseste, à établir une relation dialogique entre les oeuvres thésaurisées d'un musée, voire de l'histoire de l'art, et les avancées inaugurales d'artistes contemporains. *Rappel*, c'est mettre l'accent sur la réactivation de possibles enfouis, qui ne demandent qu'à surgir à nouveau. *Rappel*, c'est admettre que nous sommes toujours en relation avec une multitude de voix où résonne l'écho du passé et que ce passé n'est jamais dépassé, puisqu'il n'a été constitué que sur la base de projets humains, des horizons que se sont donnés nos prédécesseurs quand ils se sont faits eux-mêmes visionnaires. Le passé humain - qu'il soit artistique ou autre - n'est que la sédimentation de futurs antérieurs, d'intuitions créatrices, qui ne demandent qu'à être réactivés, revivifiés, réinterprétés. Seule une tradition morte se fige dans l'immobilisme du conformisme : la tradition vivante se nourrit des oscillations et des ouvertures que réserve l'expérience. *Rappel* indique une double relation: d'une part, celle par laquelle, dans un musée, le passé rémanent vient encore se manifester dans le présent ; d'autre part, celle de l'art contemporain qui investissant ce lieu muséal rappelle que tout art antérieur a été audacieux en son temps, renouvelant déjà à son époque une tradition établie, une conception du monde datée.

Alors, par ce jeu de va-et-vient de l'exposition *Rappel*, se révèle l'essence même du musée qui revient à être, comme le dit Michel Foucault², à la fois une hétérotopie et une hétérochronie, c'est-à-dire un lieu capable d'opérer une dilatation de l'espace et du temps : un lieu évoquant d'autres lieux et susceptible de nous permettre de faire l'expérience de correspondances possibles entre présent et passé, entre passé et présent, et ce sous les auspices d'un futur toujours à inventer. Ce rapport en écho qui s'installe n'est lui-même possible que par la récurrence de cette capacité de l'homme à se tenir sur la brèche de l'existence. Le musée renoue avec sa vocation première qui est d'accueillir l'authentique curiosité qui signifie - selon la racine étymologique du terme - "*en avoir cure*" : soit le trait de caractère de celui qui prend soin, qui se montre soucieux non pas de se replier sur ses certitudes acquises ou des documents scellés, mais d'animer cette tension vers l'étrangeté, cet élan qui nous incite à entrevoir ce qui n'est pas encore perceptible, à déceler des voies nouvelles, à reculer nos lignes d'horizon.

² M. Foucault, *Des espaces autres* dans Dits et écrits IV.

Le musée en regard

S'il y a bien un artiste invité qui regarde "les yeux dans les yeux" l'espace qui l'accueille, c'est Patrick Sirot : se soumettant à la contrainte du support, son travail artistique dessine sur le mur même du musée des yeux qui, à la fois, sont à voir et nous font voir. Quand la pupille prend la forme d'un miroir concave censé refléter son environnement ou lorsque la figure s'éloigne sur le sol pour esquisser une anamorphose, le clin d'oeil à Van Eyck ou à Holbein entretient la connivence... Nul doute que ce spectacle donne aussi à revoir les curiosités que recèle le musée départemental de Gap : les yeux des animaux empaillés sont ici revisités et nous surveillent d'une vie nouvelle. L'artiste prolonge le travail du taxidermiste qui s'est cristallisé dans autant de pièces animalières du musée, mais en même temps il métamorphose ses sujets : là où l'un naturalise, l'autre "artialise" en soumettant le monde à son imaginaire. Si pour l'un l'excentricité de la vie est une exception, pour l'autre elle devient la règle. Comme disait Canguilhem : "La vie est pauvre en monstres alors que le fantastique est un monde"³. Ainsi, avec Patrick Sirot, la vache ou la brebis ne sont plus que des yeux, mais pour nous faire les gros yeux. L'artiste a travaillé non pas comme s'il regardait les habitants du musée, mais comme s'il était regardé par eux : il s'est laissé transpercer par eux, plutôt que de vouloir les transpercer. Le rapport avec le paon qui porte un oeil symbolique sur son plumage est révélateur : l'animal se fait *Argos*, avec son infinité d'yeux sur le corps... Le détour par l'animalité est visible, mais ici la bête prend sa revanche : elle nous mange des yeux. Ainsi, de l'anamorphose à la métamorphose, la monstruosité est créée de toutes pièces et regardée en face : car le monstre - des verbes latins *monstrare* et *monere* - donne à voir et avertit en même temps. De quoi ? Que notre "humanimalité" fait, en réalité, de nous les êtres les plus hybrides. A y regarder de près, ces yeux multiples et monstrueux nous incitent à réfléchir notre condition dans celle de l'animal, à découvrir que la gueule de l'animal est déjà visage et que, quoi qu'il fasse pour avancer poudré, maquillé, épilé, tout visage a de la gueule. Par le pouvoir de l'art comme puissance de figuration-défiguration, Patrick Sirot fait écho à Rainer Maria Rilke qui regrettait combien nos yeux adultes sont, la plupart du temps, obturés, et commettent le déni de l'animalité qui sourd en nous. Plus que nous ouvrir les yeux, l'artiste nous initie à "l'Ouvert qui dans le visage de la bête est si profond"⁴.

Réinventer l'allégorie en images vidéos

³ G. Canguilhem, *La Connaissance de la vie*.

⁴ R. M. Rilke, *8ème Elégie de Duino*.

Au premier étage, un autre artiste s'est réapproprié les lieux : Bertrand Gadenne nous accueille dans son antre, son repaire. Il nous rappelle que nous sommes effectivement dans un musée d'histoire naturelle, avec des spécimens naturalisés de la faune alpine. Ainsi, un hibou grand duc disproportionné nous toise dès notre arrivée. Dans l'obscurité de la pièce qui l'abrite, il impose sa superbe et éclate de lumière, de vie. Grâce à la thaumaturgie de la vidéo, l'artiste contemporain nous présente un rapace immense par sa stature : plus vrai que nature, il se pose en gardien des lieux. Nous le devinons prédateur féroce, mais c'est nous mêmes qui apparaissions désormais à sa merci. Alors que le hibou empaillé du musée s'exposait comme un trophée, il a ici repris son envol pour se poser à l'étage et plastronne en majesté, fanfaron triomphant de nos pulsions de chasseur. Comme au fond de la *camera obscura*, l'art permet d'inverser les rôles, de montrer l'envers des statuts : que l'homme peut-être aussi un drôle d'oiseau rapace et que les animaux ne sont pas plus bêtes que lui. Le cochon naturalisé - élevé longtemps dans les Hautes-Alpes pour le bonheur des charcutiers marseillais - s'offre un anti-destin : par le tatouage d'images que permet la vidéo sur son corps, il se réanime et met en abyme la part animale qui sommeille en nous... De même, l'écrevisse retournée qui, par le biais du montage technique, recommence sans cesse à s'agiter désespérément nous renvoie l'image cruelle de la vanité de nos efforts. Si grâce aux prouesses de la vidéo, Bertrand Gadenne ressuscite ici des animaux chassés et dépecés par l'homme, son art s'emploie surtout à renouveler l'allégorie. L'artiste a compris de manière intime l'esprit des lieux : un musée témoigne toujours d'une certaine forme de violence de l'homme, puisqu'il a arraché et accumulé ses trophées comme des oriflammes pris à des armées vaincues. Walter Benjamin n'affirmait-il pas que " tout témoignage de culture est en même temps un témoignage de barbarie " ⁵ ? Mais ici les prédateurs humains deviennent des proies et les bourreaux voient leur victimes leur donner la leçon : les dominants peuvent toujours devenir à leur tour des dominés... Du fond des ténèbres, ses vidéos éclairent en boucle notre condition et l'oiseau de nuit nous invite à sortir de notre aveuglement en pratiquant le "connais-toi toi-même".

Revisiter le portrait

Gilles Miquelis refait-il de l'art figuratif ou le défait-il ? Tout pourrait laisser penser que l'artiste réhabilite une pratique picturale que l'art contemporain avait mis un point d'honneur à abandonner : pensez donc, refaire de la peinture figurative ! Et qui plus est, imiter des peintres du XIX^e siècle, comme Singer Sargent ou Manet... Mais ici l'objectif n'est pas tant de se réapproprier le genre que de le pasticher. Au demeurant, la technique de Gilles Miquelis n'a rien de classique : il travaille à main levée, muni de larges brosses, de manière très rapide, sans souci réellement de la

⁵ W.Benjamin, *Sur le Concept d'histoire*, Thèse VII.

précision, avec de grands formats qui sont peints d'abord à l'horizontale. Un tableau est ainsi revisité en quelques heures, pour toujours pouvoir peindre dans le frais. Gilles Miquelis est avant tout un intuitif, quelqu'un qui peint à l'instinct. A travers cette série de portraits, il s'agit d'exprimer l'infatuation d'enfants issus de milieux aisés de la bourgeoisie qu'un avenir tout tracé attend impatientement. Avec leur cigarette au bec, ils affichent le dédain de classe de ceux qui disposent déjà d'un statut privilégié, l'assurance de faire partie d'une élite, la puissance désinvolte de ceux qui n'ont rien à craindre de l'avenir. La cigarette peut être ici le symbole de leur vanité ou tout simplement suggérer qu'ils sont déjà vieux avant l'âge. Ils s'y croient, comme si les tableaux voulaient exprimer les certitudes de l'enfance des chefs. Il y a, dans le travail artistique de Miquelis, une ironie transgressive : ses portraits tournent à la dérision. Initialement, les oeuvres ici revues et corrigées étaient des tableaux de commande pour représenter la prospérité des parvenus : l'artiste les rend repérables pour mieux les subvertir, en les vidant de cette "augmentation iconographique" que le peintre de portrait a toujours été censé apporter à ses modèles en les représentant le plus avantageusement possible : le préfixe de *pro-tractus* renvoie à la fois à l'idée de substitution et de redoublement de la présence, de son intensification. Or, la peinture est ici aplatie, sans épaisseur, comme étirée à l'excès, exténuée à coup de brosses virulentes, vouée à une dégradation entropique. Comme si l'artiste opérait la subversion rageuse de ce genre pictural. La reprise devient ici non seulement caricature des jeunesses dorées du passé, mais aussi de celles d'aujourd'hui : dénonciation de la reproduction incestueuse des élites. Peut-être l'artiste pointe-t-il aussi tout ce puérocritisme qui fait des ravages à notre époque, ce culte de l'enfant-roi qui sévit dans la plupart des familles. L'enfance n'est pas nécessairement un gage d'authenticité et, au-delà, la peinture de portrait non plus. L'artiste suggère tout aussi bien la perversité possible de l'enfance que le narcissisme du portrait, qui sous sa forme la plus dégradée, la plus plate, la plus absurde se cristallise aujourd'hui dans l'obsession du *selfie*.

Customiser les grands classiques

Frédéric Clavère n'aime guère l'esprit de sérieux et s'honore de côtoyer la bande : que ce soit celle de *Fluide glacial* ou de la bande dessinée... Pour lui l'art est un jeu, mais d'abord un jeu sur l'art, une parodie. Aussi emprunte-t-il parfois aux plus grands comme Jérôme Bosch pour renverser l'autorité d'autres plus grands comme Albrecht Dürer : car faire du grotesque avec ce dernier apparaît comme un "tour de farce" plus qu'un tour de force ! Dürer se présentait volontiers en *imitatio christi*, en *salvador mundi* ou s'affirmait comme l'*alter Deus*, mais Clavère n'en a cure et le fait vite descendre de son piédestal : il se veut décidément iconoclaste. En reprenant des gravures de Dürer, il les remplit de motifs bariolés, comme sur une chemise hawaïenne. Les personnages les plus sacrés deviennent des prostituées

psychédélices et l'ange Gabriel un *Satan bouche en coin*. Le maître du dessin apparaît ici assiégé par le *Rouge flamboyant*, par des couleurs provocantes, fluorescentes, parfois même recouvertes d'un vernis à paillettes. L'Apocalypse de Jean se retourne en débandade d'Albrecht... *Hawai-Nuremberg* évoque la parabole biblique de *L'Enfant prodigue* qui inspira Dürer, mais le tableau y devient un refuge de porcins... Nuremberg est surtout la ville natale d'Albrecht, mais aussi le lieu des procès des dignitaires nazis : la croix gammée surgit du cœur des *Amoureux*... Comme si l'histoire sordide venait toujours frapper à la porte de l'histoire de l'art. Frédéric Clavère opère la trivialisation systématique du mythe : avec lui nous passons de la noblesse du mythe censé se situer hors du temps à une chronique de fait divers, à un récit de bande dessinée. Les tableaux ne sont plus considérés que comme album de coloriste. L'artiste s'en prend donc avant tout au mythe de "l'oeuvre d'art" et s'attaque à son aura : il en fait une oeuvre ouverte aux pires trivialités. Par effraction ludique, il pénètre en elle pour la phagocyter et lui faire perdre son statut sacralisé, dénoncer sa vanité. La culture de masse s'introduit de force au cœur du vitrail et subvertit sa grisaille par une orgie de couleurs. Il nous montre comment l'ignoble peut alors côtoyer ce qui semble le plus noble, comment le retour du refoulé peut s'opérer à chaque instant, malgré les censures morales ou politiques. Clavère fait aussi bien "craquer la peau des choses" que celle des oeuvres les plus reconnues. Mais cette violence se veut une catharsis de l'innommable qu'il ne faudrait peut-être jamais cesser de regarder en face, pour ne pas le voir revenir en contrebande.

La transfiguration du banal

Faire de l'art avec des riens, avec des bâtonnets de cotons-tiges dont on coupe les têtes, avec un peu de fil de pêche qui sert à lier, enserrer, nouer, et voilà le tour qui se joue : la déhiscence de rosaces qui s'agrègent en un engrenage de formes en suspension. Olivier Bartoletti a compris que le cercle est la limite d'un polygone dont on multiplie les côtés : aussi fait-il des courbes avec des tiges rectilignes. Les combinaisons possibles avec les bâtonnets de cotons-tiges sont limitées, mais le fil de pêche vient les contraindre pour les organiser, les arracher à leur destin hasardeux de jonchets : alors une architecture abstraite s'élève. Avec de tels matériaux, les formes apparaissent extrêmement légères, aériennes, comme des étoiles aux couleurs multiples. Elles peuvent être vues sous plusieurs angles, de plusieurs côtés, comme si le principe de démultiplication qui les régit pouvait aller à l'infini. Olivier Bartoletti est un *worldmaker*, un faiseur de monde⁶, à partir de bribes et de morceaux : *odds and ends*. La tension du fil de pêche donne une force dynamique à chaque rosace et la rend très maniable : cette figure qui préexiste dans les meubles du *Queyras* que le musée a sauvegardé semble ici libérée de

⁶ Cf. N. Goodman, *Manières de faire des mondes*.

toute pesanteur. Comment l'artiste peut-il faire circuler autant d'énergie et d'intensité à partir de matériaux aussi modestes ? L'art d'Olivier Bartoletti tient du bricolage et retrouve l'ingéniosité de l'art brut : la règle de son jeu est de toujours s'arranger avec les "moyens du bord". Il part de ces objets hétéroclites et insignifiants pour les porter à la signification : produire un ensemble significatif qui ne différera finalement de l'ensemble de matériaux initial que par la disposition structurale qu'il leur procure. Comme le dit Lévi-Strauss, le propre du bricolage "est d'élaborer des ensembles structurés, non pas directement avec d'autres ensembles structurés, mais en utilisant des résidus et des débris d'événements"⁷. Comme le bricoleur qui fait du neuf avec du vieux, Olivier Bartoletti lutte contre le temps qui passe, la tendance au morcellement, à la dispersion, à la dissémination... En défonctionnalisant ses matériaux, il les arrache à leur destin futile de miasmes rebutants, les transfigure⁸ pour leur faire exprimer des figures éthérées destinées à faire rayonner des espaces célestes.

Troquer les objets contre leurs prototypes

C'est la vocation d'un musée départemental de rassembler des pièces qui témoignent de l'habileté humaine et qui rappellent surtout que l'art et l'artisanat ont eu longtemps histoire commune. Ce serait même faire preuve d'un orgueil présomptueux que de vouloir distinguer, voire hiérarchiser les deux. Le propre de l'art contemporain a été justement de battre en brèche le mythe de l'artiste souverain. Dans l'exposition, Sylvie Reno se fait fort de nous le rappeler de manière éclatante : elle se définit elle-même comme faisant de l'artisanat et son mobilier en carton fait aussi écho aux meubles du *Queyras*. Après tout, la notion d'art ne vient-elle pas du verbe grec *artuein* qui signifie ajuster, arranger, disposer ? L'art renvoie d'abord à la catégorie de la *technè*, c'est-à-dire du savoir faire. "Avoir l'art et la manière" consiste à disposer de l'habileté acquise pour disposer des moyens en vue d'une fin. Car l'homme est un "être indirect", c'est-à-dire qu'il recourt nécessairement à des moyens, des outils pour pouvoir produire efficacement : à la différence de l'immédiateté dont peut faire preuve l'animal qui se fie à ses instincts et de celle d'un Dieu qui prétend agir par la simple magie performative de son verbe, l'homme recourt nécessairement à la médiation d'objets, d'instruments, d'outils qu'il doit façonner. L'artisan a été le premier pourvoyeur de tels médiateurs, mais il a été supplanté par l'industrie qui mise sur la standardisation. Sylvie Réno s'attache à souligner la présence devenue indispensable de ces objets qu'elle reconstruit avec méticulosité et dextérité. Sauf que l'artiste ici opère l'ironie de ces objets qui nous entourent (nous envahissent ?) au quotidien. Aussi met-elle toute la force de son ingéniosité à reproduire en carton la copie

⁷C. Lévi-Strauss, *La Pensée sauvage*.

⁸ Cf. A. Danto, *La Transfiguration du banal*.

conforme d'un bureau, d'un écran d'ordinateur, etc. Ces objets ressemblent à s'y méprendre à leurs originaux, mais ils sont purement factices : ces fac-similés sont des fictions d'objets. Fabriqués exclusivement en carton, ils ont perdu leur caractère fonctionnel et sont donc constitués exclusivement de pâte-à-papier. En même temps que de leur fonctionnalité, ils sont libérés de leurs poids, de leur résistance, de leur utilité, pour ne plus livrer que leur apparence pure. Paradoxalement, l'artiste en appelle au perfectionnisme d'une forme d'artisanat pour contrefaire des produits industriels standardisés, pour les émanciper de leur statut d'ustensiles et de leur "être-sous-la-main"⁹, pour les ramener au statut de proto-types. L'art consiste à dépasser notre vision strictement utilitaire des choses pour nous les montrer sous un autre aspect, qui n'a plus rien à voir avec leur signification initiale, mais qui concerne primordialement leur mode d'apparition. Sylvie Reno soustrait les objets de notre quotidien à leur assignation pragmatique. Le travail de l'artiste participe de la déconstruction de la perception empirique habituelle pour nous initier à la "texture imaginaire du réel"¹⁰. Sylvie Reno se veut la cartographe à l'échelle "un" de notre monde quotidien, tout en opérant sa désubstantialisation. Du grec *Khartès*, carton, carte : ces mots mobilisent le même étymon, celui d'un matériau aussi précieux que précaire, puisque des feuilles de pâtes à papier prétendent ici déréaliser le monde des objets pour libérer nos rêves.

Le dépli dans l'abstraction

On doit à Alberti l'analogie célèbre du tableau pictural avec une "fenêtre ouverte sur le monde" : Max Charvolen ne se contente pas de défenestrer les arts plastiques, mais va jusqu'à les démondéiser. Il s'agit d'abord de rompre avec une peinture dont le destin serait de représenter le monde. La toile est ici directement présentée sur des lieux-bâties, des lieux-modèles, non pas pour les figurer, mais pour libérer en eux l'immense réservoir aux possibles qu'ils recelaient, avant qu'ils disparaissent du fait de leur destruction ou de leur rénovation. Le travail de Max Charvolen nous fait voir l'étrangeté potentielle de l'environnement le plus familier, qu'il soit de Vallauris ou de Cannes: *Unheimlichkeit*. Comme le soulignait Bergson: "Qu'il soit peinture, sculpture, poésie ou musique, l'art n'a d'autre objet que d'écarter les symboles pratiquement utiles, les généralités conventionnellement et socialement acceptées, enfin tout ce qui nous masque la réalité, pour nous mettre en face avec la réalité même"¹¹. Lorsque Max Charvolen expose ses "langues de terre", il ne s'agit pas de restituer un endroit précis, un territoire délimité, mais plutôt de les déterritorialiser, de les libérer de leur matérialité pour saisir leur

⁹ M. Heidegger, *Etre et Temps*, § 15.

¹⁰ M. Merleau-Ponty, *L'Oeil et l'esprit*.

¹¹ H. Bergson, *Le Rire*.

essence. Ce qui initialement fut attaché à un lieu-dit devient plutôt un opérateur de déploiement d'un espace enfin libéré des limites du lieu. La toile qui adhère d'abord au lieu devient le vecteur d'un espace décontextualisé par des opérations de mise à plat et libéré de ses pesanteurs chthoniennes. Les couleurs vives et pures - davantage inspirées plus de temples bouddhistes que de Matisse - accentuent ce dépli dans l'abstraction. Les oeuvres exposées connotent plutôt les procédés de la peinture pariétale. Cette approche ne fait que révéler que tout art est fondé sur un effort d'abstraction et non d'imitation, comme l'avait déjà souligné Worringer : "Poussée à l'extrême, la logique de cet art en fait un art de la forme purement abstrait et absolu. Renonçant à toute objectivité, il ne laisse parler que la langue chiffrée d'une symbolique purement formelle"¹². Mais si Max Charvolen remet en question - comme beaucoup d'artistes depuis les cubistes - l'autorité d'Alberti sur l'art pictural, il ne peut ignorer le lien étroit qui était établi, à la Renaissance, entre l'art et la science : Alberti lui-même accordait déjà une place privilégiée à la puissance de l'entendement abstrait. Chez Charvolen, l'art relève du calcul matriciel. La série des dessins élaborés à partir de "relevés" sur les ruines du temple dit "Le trésor des Marseillais" est le résultat d'un programme informatique : il s'agit ici d'assumer ici la réduction d'un lieu en trois dimensions en une multiplicité de coupes possibles en deux dimensions. Il y a dans le travail de Charvolen un refus de toute concession faite à la ruse du trompe-l'oeil qui était la clef de l'art figuratif : loin de jouer sur les ressemblances des figures, il recherche la similitude des formes. Il ne s'agit pas ici d'un art du modèle réduit, mais plutôt de la production d'une identité opératoire, c'est-à-dire faire varier l'identité relativement à un groupe d'opérations bien spécifiées. Il s'agit à la fois de se détacher de l'objet immédiat comme du sujet inféodé à un point de vue unique. Max Charvolen est en quête du géométral comme du Graal. A l'encontre de la fascination pour la ressemblance qui nous condamne toujours à en rester des constatations empiriques, Charvolen explore des principes de similitudes qui font qu'une même disposition structurale préside à la déclinaison à l'infini de formes différentes. Il y a dans cet art une sorte d'obligation à penser une matrice comme principe de génération de formes, comme si la fécondité de l'art ne pouvait relever de l'imitation, mais de l'initiation à un groupe algébrique de déplacements et de similitudes.

Le pays-visagiste

Comment produire des grandeurs continues avec du crayon ? Car dessiner revient toujours à multiplier les traits; or ceux-ci sont toujours discontinus. A moins que cette impossibilité soit révélatrice du fait que toute grandeur reste formée d'éléments discrets, de points. Michel Houssin est fasciné à la fois par la multitude

¹²W. R. Worringer, *Problematik der Gegenwartskunst*, dans *Fragen und gegenfragen*.

et la singularité. Il dessine des masses, des foules, mais celles-ci ne forment jamais une totalité unifiée. L'artiste a bien compris qu'une multitude ne fait jamais un peuple-Un. Déjà, les Grecs pointaient le côté insaturé de l'ochlocratie : le gouvernement de l'*ochlos*, c'est-à-dire de la foule, de la multitude, de l'hydre aux mille têtes. Il a fallu l'artifice de Hobbes et l'image figurant sur le frontispice de son *Léviathan* pour nous faire croire qu'une multitude anonyme ne pourrait être unifiée, personnifiée, et présenter un seul visage que par le truchement d'un souverain politique censé la représenter. Tel n'est certainement pas l'avis de Michel Houssin : la totalisation d'une foule est vouée à l'échec et heureusement, car sinon la dérive totalitaire ne serait pas loin... Mais si les foules restent toujours des totalités inachevées, elles ne semblent anonymes que de loin : il suffit de les regarder de plus près pour découvrir des visages. Ceux-ci se présentent d'eux-mêmes comme les véritables atomes figurés qui les constituent. Le grouillement des foules ne peut faire oublier que chacun de ceux qui les composent est unique et que les foules elles-mêmes ne sont jamais identiques, jamais vraiment jumelles. L'humanité de la foule n'a pas à venir de sa totalisation, parce qu'elle s'enracine déjà en chaque individu : comme dit Lévinas, "le visage est d'emblée éthique"¹³. Le visage, c'est l'expression. Michel Houssin confirme un principe de Leibniz : "Quoi qu'il y ait plusieurs choses de la même espèce, il est pourtant vrai qu'il n'y en a jamais de parfaitement semblables"¹⁴. Ce qui vaut pour les foules humaines vaut également pour les carrés d'herbe et les meules de paille : un brin d'herbe n'est jamais identique à un autre et un brin de paille non plus. L'enjeu est ici de mettre l'accent sur la différenciation qualitative et paradoxalement l'itératif de la pratique conduit toujours à l'émergence du singulatif. Toute réalité est constituée de monades singulières qui contiennent chacune à leur tour un monde qui s'exprime en elles. Chaque individualité possède un visage qui le singularise et "chaque portion de matière peut être conçue comme un jardin plein de plantes, et comme un étang plein de poissons"¹⁵. Tout a beau être dessiné au crayon, chez Michel Houssin, rien ne demeure cependant dans la grisaille, puisque chaque être - même le plus menu - montre déjà un monde à lui seul, pour qui daigne le discerner, et chaque monde contient lui-même potentiellement une foule d'autres mondes. Dès lors, il ne faut pas s'étonner du chiasme qui s'établit, chez Michel Houssin, entre le visage et le paysage. Tel front marqué par les rides et qui s'étale comme un paysage n'est autre que son front, bref une sorte de portrait signé. S'il est vrai que dépeindre revient toujours à se peindre, dessiner le monde revient toujours à se dessiner et réciproquement se dessiner revient à s'ouvrir aux mondes comme à ses semblables toujours si différents... Tout être exprime une singularité propre et donc offre un visage expressif. En cherchant à saisir, par son coup de crayon, en chaque être -

¹³ E. Lévinas, *Ethique et infini*.

¹⁴ G.W. Leibniz, *Nouveaux essais sur l'entendement*, II, chap. 27, §1.

¹⁵ G.W. Leibniz, *La Monadologie*, § 67.

qu'il soit humain, animal ou végétal - son caractère, son expression singulière, le dessinateur exprime aussi sa propre singularité : son art culmine dans cette entre-expression.

Désincarcérer nos destinées

Nicolas Daubanes puise son inspiration dans l'univers carcéral. Dans toute société, il existe des hétérotopies de crise ou de déviation : des lieux réservés aux individus qui se trouvent, par rapport au milieu humain dans lequel ils vivent, en état de crise ; des lieux dans lesquels on place les individus dont le comportement est déviant par rapport à la norme ou à la moyenne exigée. Ce sont les prisons, les cliniques psychiatriques, peut-être même les maisons de retraite. Nicolas Daubanes cherche à effectuer la catharsis du syndrome de l'enfermement en faisant l'éloge du sabotage : mettre du sucre dans le béton des murs auxquels se heurtent nos existences. Il est vrai qu'aujourd'hui un *éthos* défensif dominant nous conduit à vouloir ériger de plus en plus de murs censés nous protéger, alors qu'ils nous cloisonnent toujours un peu plus. Comme le dit Michel Foucault la prison peut être considérée comme l'emblème d'une société de surveillance, de discipline où le biopouvoir légitime "les panoptismes de tous les jours"¹⁶. Nicolas Daubanes explore les voies de l'évasion censées nous libérer de tous les emprisonnements : ceux de la société comme ceux du corps et de ses faiblesses, celui de l'enfermement personnel et intime dans le cas de l'autisme psychologique comme celui des préjugés, des croyances dispositionnelles, dans le cas de l'autisme culturel. Explorer des voies d'évasion signifie aussi inventer de nouvelles façons de procéder en art, désincarcérer l'art de ses pratiques routinières. Ainsi l'aspect en ruines des milieux carcéraux représentés par l'artiste vient de l'utilisation de limaille de fer récupérée chez des aiguiseurs de tronçonneuses et qui rappelle la sciure des barreaux de prison, quand on les entame à coup de lame. Le support est constitué de plaques aimantées et préalablement découpées pour ménager des ouvertures. La limaille est ainsi déposée et s'accroche aux panneaux aimantés, de manière inégale et aléatoire, quand ceux-ci sont mis à la verticale. Nicolas Daubanes nous livre un art de la résistance, nous délivre un appel à enrayer la tendance à la résignation, à délabrer tous les systèmes qui nous oppriment, à briser nos chaînes personnelles et collectives, à sortir de nos servitudes volontaires. L'artiste nous invite à pratiquer un ludique "luddisme" pour saboter toutes nos machines aliénantes, quitte à se mettre parfois en danger. Le musée lui-même n'échappe pas ici à cette volonté d'en faire un laboratoire de pratiques artistiques innovantes, pour contrecarrer toutes les habitudes sclérosantes. La limaille de fer que Nicolas Daubanes dépose sur ses panneaux est aussi un peu de poudre d'escampette pour qui veut forcer les ghettos, en empruntant les chemins de traverse.

¹⁶ M. Foucault, *Surveiller et punir*.

L'actualité du tragique

L'art contemporain peut être en prise avec l'actualité la plus brûlante : telle est la conception de Florent Matteï. Il n'est pas question de se replier dans une tour d'ivoire et de rester sourd aux événements du monde. C'est pourquoi, les oeuvres évoquent les drames humains, voire les tragédies. Ainsi l'artiste s'intéresse-t-il à la fascination pour les armes chez les enfants, aux bifurcations de l'existence quand quelqu'un décide de changer de vie, aux bombardements sanglants des populations civiles, à la cause palestinienne, etc. Car la temporalité humaine est disruptive, fiévreuse, faite de soubresauts, de ruptures, de contradictions, de tournants brutaux et de tourments douloureux. La ville apparaît comme le creuset même de cette temporalité chaotique, parce qu'elle favorise l'entrecroisement des projets et donc des télescopages, des hiatus : aussi peut-on parfois vouloir la quitter, pour de nouvelles aventures. Mais un thème récurrent dans ces oeuvres est aussi celui du *no man's land*, comme s'il symbolisait une terre en déshérence abandonnée par les hommes, mais portant encore les stigmates de leurs conflits. En se tenant derrière la porte étroite d'où brûle l'actualité, l'artiste se positionne ici constamment sur la brèche de son temps. L'Évènement est un *Trauma*, parce qu'il bouscule, change notre façon de voir le monde, fait vaciller nos certitudes rassurantes. Plutôt que de faire la politique de l'autruche, Florent Matteï regarde en face la violence qui met le feu aux quatre coins du monde. Pourtant, il ne se définit certainement pas comme un simple reporter ou un documentariste. Tous les moments de l'actualité qui sont ici évoqués sont décontextualisés, reconstruits, mis en scène, comme s'il fallait fictionnaliser la cruauté de la réalité pour ne pas s'y brûler les ailes. Florent Matteï a bien compris la célèbre remarque de Karen Blixen : "Tous les chagrins sont supportables si l'on en fait un conte ou si on les raconte": l'évènement traumatisant est ici mis en intrigue et devient une parabole, un récit allégorique à vocation éthique universelle. Certes, la violence apparaît alors euphémisée, comme dans *Free Fight* où le combat singulier devient une sorte de chorégraphie. Mais ces mises en scène en disent long... L'artiste délivre les événements de leur appartenance contingente à un temps et à un lieu donnés : il dépasse leur facticité pour leur donner valeur de signes. Florent Matteï s'impose comme un "avertisseur d'incendie", au sens de Walter Benjamin¹⁷. Le rapport qu'il entretient avec l'actualité est un rapport au temps kairétique : ses crises et ses saccades sont autant de *kairoï*, de moments singuliers lourds de périls, mais favorables à la prise de conscience comme à l'initiative créatrice.

Patchwork in progress...

¹⁷ W.Benjamin, *Sens unique*.

Le travail artistique de Sandra Lecoq semble se prêter à une interprétation esthétisante : elle fait des bouquets avec des morceaux de canevas rapiécés et des lambeaux de cravates en guise de tiges. Cet ensemble de couronnes de fleurs pourrait rappeler la naïveté d'un art populaire, le tropisme des cultures folkloriques de l'est de l'Europe pour les motifs floraux rococos : ici, rien qu'un jeu formel d'éléments bigarrés, grossièrement raccordés entre eux, de manière artisanale, par des punaises, des colles, des agrafes. Pour une artiste qui longtemps s'est obstinée à ne représenter que des phallus, on pourrait y voir une conversion ! A moins que cet esthétisme flamboyant ne soit encore qu'un déplacement plus ou moins crypté d'une obsession encore latente : celle de régler ses comptes avec son nom patronymique, avec la figure du *Pater familias*, et peut-être avec la *potestas* des hommes en général. Ici, le tissage, la broderie, le patchwork qui sont considérés traditionnellement comme des arts mineurs réservés aux femmes sont justement convoqués pour une remise en question majeure de la hiérarchie des genres et des sexes. Comment affirmer sa féminité quand le nom propre qui vous échoit vous renvoie nécessairement à la domination mâle ? Comment même démontrer qu'en art comme ailleurs la femme est l'avenir de l'homme, sans prendre la peine de régler ses comptes avec les prétentions de la gent masculine ? "La cravate, c'est l'homme" affirmait Balzac : mais les hommes mettent de moins en moins de cravates, comme s'ils avaient perdu leurs certitudes sur ce qu'est la virilité, victimes d'un trouble dans le genre. Ici, les cravates ont été coupées systématiquement par l'artiste, comme si une castration en série avait sévi. L'oeuvre apparaît alors comme un trophée : des collections de cravates vaincues, suspendues à des anthèses de roses qui symbolisent le triomphe de la féminité. *Flowers beware* ou *beware of the flowers* ? L'ambiguïté est entretenue. Ainsi, l'oeuvre apparaît peut-être comme un exutoire, ou une *catharsis*. Wittgenstein n'affirmait-il pas que tout art demeure "un travail sur soi-même"¹⁸ ? Dans le même esprit, John Dewey critiquait ceux qui s'en tiennent à une conception strictement esthétique des oeuvres d'art, en prétendant les tenir séparées des conditions humaines à partir desquelles elles furent engendrées et des conséquences humaines qu'elles engendrent dans l'expérience vivante réelle. Le travail de Sandra Lecoq témoigne de cette nécessité de "restaurer la continuité entre les formes d'expérience épurées et renforcées que sont les oeuvres d'art et les événements, les actions et les souffrances du quotidien qui sont universellement reconnues comme constituant l'expérience"¹⁹.

¹⁸ L. Wittgenstein, *Remarques mêlées*.

¹⁹ J. Dewey, *Art as experience*.

On a pu reprocher à l'institution muséale d'isoler les objets d'art des conditions humaines qui ont présidé à leurs créations, de les reléguer dans un monde à part où ils se retrouvent entourés d'un mur qui rend presque opaque leur signification globale. Tel n'est pas le cas du musée départemental de Gap qui se montre en prise directe sur son environnement haut-alpin et qui montre de multiples objets d'art qui ont fait partie intégrante de la vie quotidienne. Mais s'il est le miroir d'une identité, cette identité n'est vivante que dans la mesure où elle s'ouvre à l'altérité, pour mieux s'épanouir. Ainsi, par les rapports dialogiques qu'elle instaure, cette exposition *Rappel* vient souligner que l'art contemporain manifeste nécessairement des traits communs, des correspondances, avec des pratiques, des procédés, des objets certes contextualisés, mais universalisables, parce que porteurs des mêmes interrogations existentielles récurrentes. L'exposition fait aussi écho à ce que soulignait Mme Verlinden par ailleurs : "Conserver n'est-il pas mettre en conversation, trouver des points de comparaisons, scruter les différences pour rendre le temps indivisible ?"²⁰. Tout comme les sommets de montagnes qui entourent Gap ne flottent pas dans le ciel sans aucun support, l'art contemporain témoigne d'une expérience humaine toujours en cours. L'exposition est comme la corde de rappel qui assure son approfondissement.

Alain Cambier

²⁰ Cf. D'un regard *l'autre*, Musée Muséum départemental - Hautes-Alpes.