

POUR SUIVRE

POURSUITE

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

Exposer, c'est s'exposer.

Après avoir créé.

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

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

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

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

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

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

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

POUR SUIVRE

Choses et états ne sont que des vues prises par notre esprit sur le devenir. Il n'y pas de choses, il n'y a que des actions.

Bergson – L'évolution créatrice, genèse idéale de la matière.

Le regard que porte HÉLÈNE AGNIEL sur le monde montre une aptitude particulière à se détacher du cadre restreint de l'intelligence utile. Dans son travail photographique, elle combine en permanence deux images du réel : l'image physique (objective, neutre) d'un sujet et son image "psychique" (Merleau Ponty) : cette vision seconde, qui exige pour être perçue, que nous nous absentions de notre propre connaissance, de notre conscience même.

Dans ses débuts, Hélène Agniel a utilisé la photographie en cadrages serrés pour dévoiler des objets banals : morceaux de sucre, éclats de verre, savon... la matière rapprochée, un éclairage savant créaient des images de pur silence ; la fugacité de l'aperçu était soudain cristallisée et offerte à la contemplation, faisant sourdre le vertige ressenti devant les images prises au microscope.

Le champ de l'œuvre s'est ensuite élargi à des vues extérieures : un amas de briques dessine des pyramides précolombiennes, un adhésif chiffonné prend vie... la rue, l'espace urbain entier sont devenus le territoire de ce "regard psychique".

Dans ces photographies, l'apparence matérielle de l'objet doit être conservée car elle est un facteur déterminant pour assurer la conduite perceptive qui intéresse l'artiste : le passage du réel à l'étrangeté qu'elle institue s'enracine dans la perte et la retrouvaille avec l'objet connu, il trouve sa justification dans ce mouvement même et s'affaiblirait dans une simple transfiguration.

D'autres procédés ont été expérimentés autour de cette problématique de la métamorphose. Ainsi des sucres en morceaux ont-ils servi de briques de construction pour obstruer un porche. Le résultat, plein de justesse plastique, rappelle avec légèreté quelques grandes questions de l'art des dernières décennies : minimalisme modulaire, sculpture et architecture, échelle, portée symbolique, profondeur métaphorique...

Le sucre, encore, a servi à Hélène Agniel dans une proposition spatiale : une coulée de matière blanche (du sucre liquéfié) a été répandue sur le sol de la galerie d'exposition.

Les propriétés insoupçonnées de cette matière offrent un résultat d'une grande richesse : la translucidité, le monochromatisme nuancé seulement par les épaisseurs du liquide, l'entêtement de cette vague à s'étaler, à épouser l'horizontale, à perdre toute forme personnelle évoquent les plus belles réalisations de l'Antiform.

Dans cette sculpture paysage, la métamorphose n'est plus seulement visuelle. Elle ose être allusive, à peine décelable : les mouvements sont figés par l'inertie de la masse, l'état liquide n'est plus que traces dans l'assèchement.

Dans ses travaux les plus récents, Hélène Agniel met en place des procédures radicalement nouvelles : avant de photographier, elle prépare des scènes, toujours avec des objets sans grade, qui souvent présentent plusieurs registres visuels : une image photographique cohabite avec un miroir, une autre avec des morceaux de coton. Si la métamorphose est commandée, elle n'est certainement pas contrôlée jusque dans ses moindres effets. Car en dépit de cette évolution presque ontologique dans la méthode, Hélène Agniel parie toujours sur l'hypothèse de la réversibilité du réel.

hélène agniel



Lac gelé, 2008
2m² environ, sirop de sucre glace figé



Extraits de *Miniatures Trouvées*, "work in progress"
Dimensions variables, impressions numériques sur papier mat



Extraits de *Miniatures Trouvées*, "work in progress"
Dimensions variables, impressions numériques sur papier mat



Sans titre, extrait de la série *Paysages*, 2008-2009
70 x 70 cm, impression numérique sur papier mat contrecollée sur bois



Sans titre, extrait de la série *Paysages*, 2008-2009
70 x 70 cm, impression numérique sur papier mat contrecollée sur bois

Le travail de DAMIEN CHARMEL est fortement engagé dans des problématiques de la représentation, utilisant et contournant tout à la fois les techniques du dessin ou de la sculpture.

Un premier regard sur les œuvres renvoie une dimension physique, presque brutale, en même temps qu'une seconde sensation vient la démentir : la trace d'une méthode est présente, soigneusement définie à l'avance et presque protocolaire.

Dans la suite de dessins *La preuve par contact*, l'artiste a enveloppé son visage d'un film alimentaire, et tracé au marqueur noir les reliefs – nez, bouche, oreilles, arcades, orbites. Le film transparent une fois déplié constitue l'œuvre, accrochée au mur sans façon.

L'action, répétée, constituera une série de dessins aux accents d'art singulier.

Par la simplicité biblique de la méthode, primitive mais, on l'aura compris, faussement naïve, l'ensemble protocole/résultat fait surgir des remarques appartenant au champ de l'esthétique fondamentale et de la philosophie, qui peuvent construire un jeu d'axiomes tels que : un même modèle ne fournit pas deux fois le même résultat ; un relevé d'empreintes pris sur le sujet ne donne pas un portrait reconnaissable du sujet ; la mise à plat d'un support en volume (le tour de la tête) entraîne une dilatation des proportions ; dissocier geste et regard fait s'évanouir la maîtrise technique de la main...

Le risque d'étouffement a ordonné la rapidité d'exécution, et appelé une réflexion sur le souffle.

Dans l'action suivante, Damien Charamel a choisi l'argile et un protocole semblable : toujours dans cette approche expérimentale – qui admet la dimension de surprise, de résultat différé, et indique donc une perte de contrôle sur ce résultat – l'artiste a opté pour la position couchée. La matière pesante et asphyxiante sur son visage a accentué le caractère performatif et peut-être symbolique (le titre *Sous la terre* s'entend

de diverses manières, dont la dimension d'ensevelissement n'est pas exclue : l'artiste d'ailleurs parle d'une position de "gisant").

Au retrait, la terre encore molle – puisqu'il ne peut être question d'attendre le séchage sur le modèle – subit des déformations : une fois encore, la procédure choisie implique une certaine déprise du contrôle de l'artiste sur le résultat.

À partir de l'argile (moulage négatif) l'artiste a coulé des contre-dépouilles en plâtre (positif), qui sont la forme finale de l'œuvre, renouant avec la technique séculaire de la sculpture. Les expériences suivantes utiliseront du savon à la place du plâtre, et ne seront pas démoulées.

Dans ces œuvres-actions, Damien Charamel semble chercher la représentation à travers la plus grande adhérence possible à son sujet, au sens physique du terme. Il démontre aussi que le sujet demeure éloigné, intouchable : l'ambition d'appropriation, qui est sous-jacente au portrait, est toujours vouée à l'échec, mais toujours poursuivie par l'artiste.

La question de la respiration découlait de ces deux expériences. Damien Charamel a réalisé deux vidéos habitées par le souffle, montrées en regard. Ces films rapprochent deux extrémités de la production du souffle : l'hypercontrôle, à travers le souffle continu d'un joueur de didgeridoo, tourné en plan fixe, et le vacillement aléatoire d'un courant d'air, poussant le rideau d'un photomaton, comme contrepoint.

Le photomaton nous ramène aux portraits par empreinte, version technologique : aucune action sur les paramètres éclairage-cadrage-impression n'est possible. Le résultat, différé, n'est pas maîtrisable. La conjugaison des deux films montre que l'artiste, sorti de la confrontation physique aux matériaux, ouvre son travail à la dimension métaphorique. La dialectique hasard/performance est scénarisée dans l'ambiance étonnante des deux films ; elle apparaît sans protocole, dépouillée et essentielle.

damien charamel



Face contre terre, 2009
25 x 35 cm (dimensions variables) , argile naturelle grise et savon



Saisir (détail), 2009
28,5 x 39,5 cm, édition de 15 pages en 5 exemplaires



En continu, 2009
3' 26", installation vidéo, lecture en boucle



Sans titre, 2008
56 x 42 cm, photographie numérique contrecollé sur plaque Dibond



Sans titre, 2009
80 x 119 cm, défoncé sur plaque de bois mélaminé, ruban adhésif

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

bruno costantini



Sans titre, 2009
30 x 30 cm, tirage numérique



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



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



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



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

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

Victor Hugo L'enfant, Les orientales, 1829

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

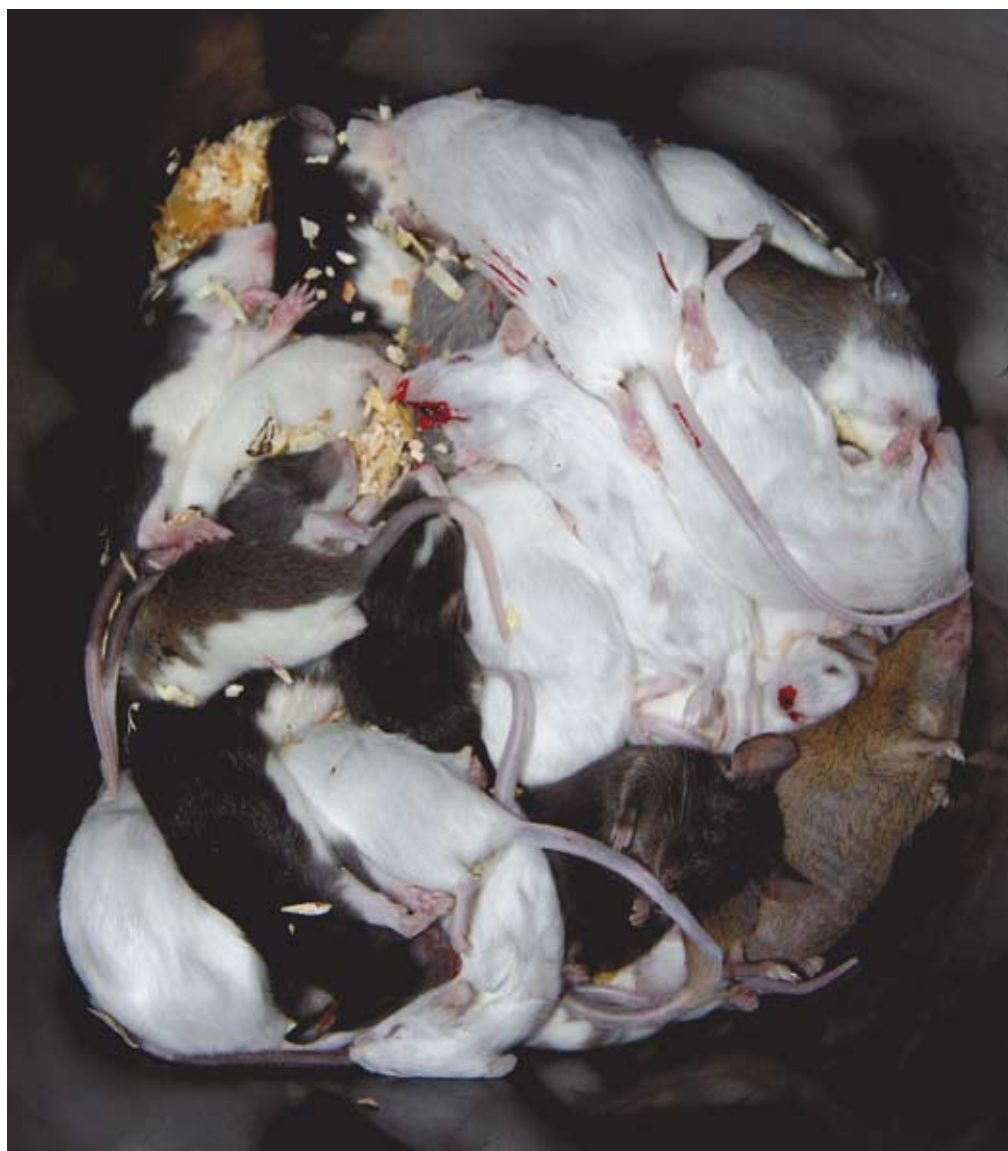
sonia foulc



Héritage (1), 2009
110 x 80 cm, photographie à la chambre, impression sur papier Canson



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



Vanité, 2009
23 x 20 cm, photographie numérique



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



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

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

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

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

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

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

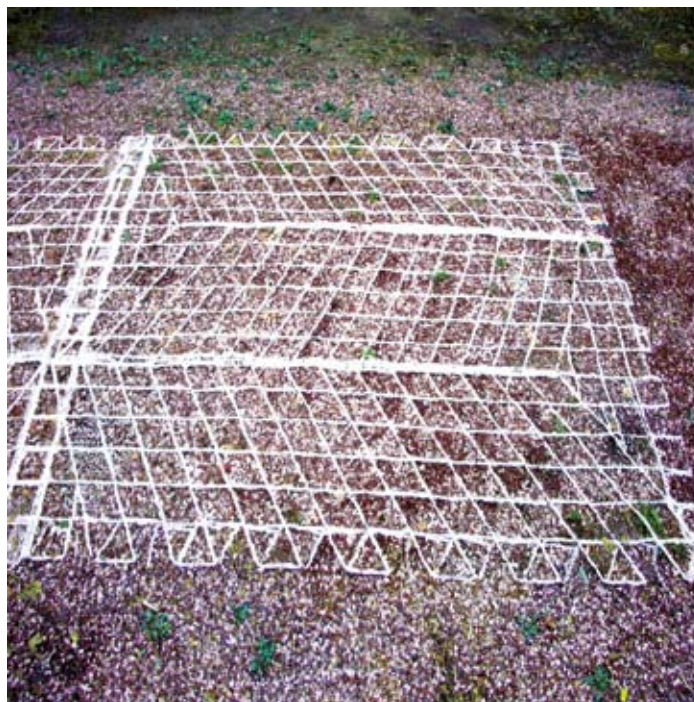
maud gilhodez



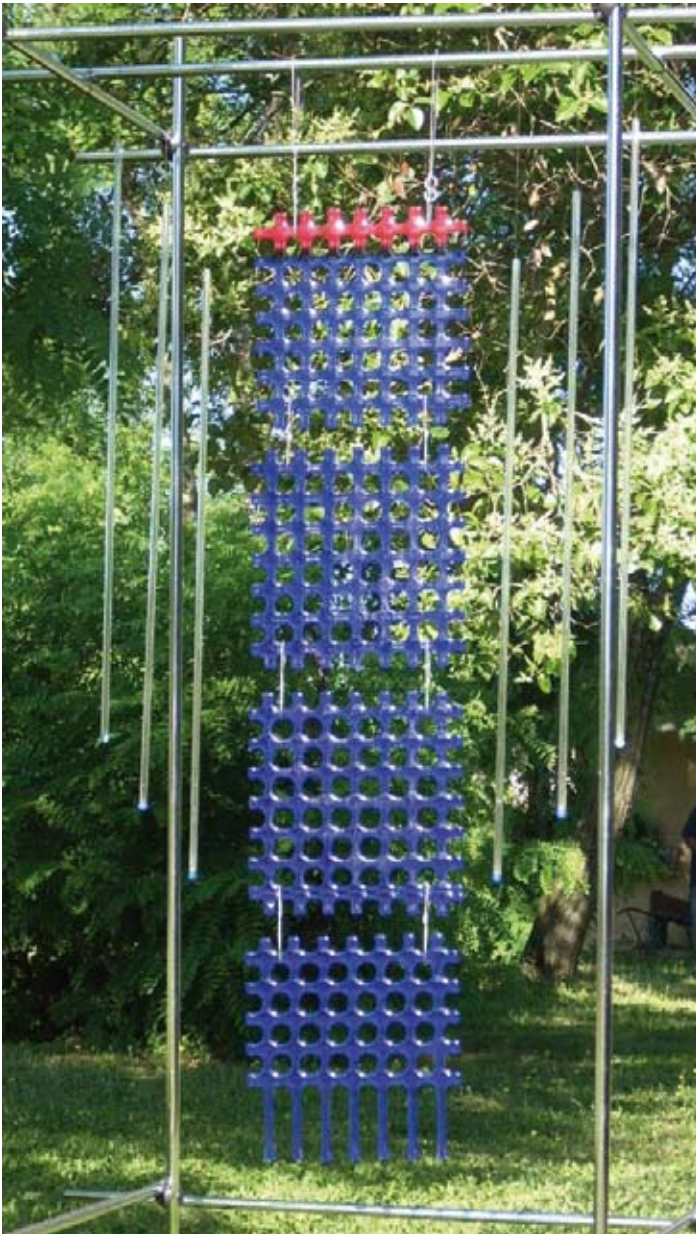
Vidéovalisarium, 2007
83 x 60 x 90 cm, table en matériaux de récupération, vue d'atelier



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



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



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



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

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

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

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

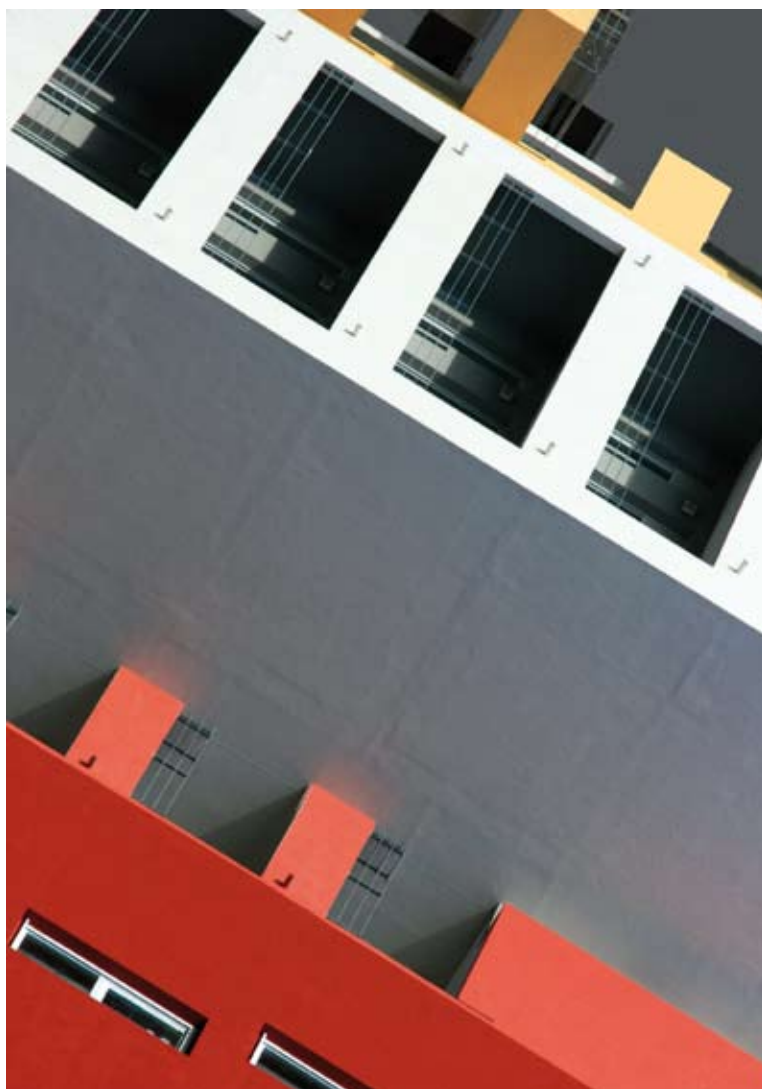
Les bases de la géométrie euclidienne fondent alors ses installations : de grands quadrilatères divisés et pliés selon leurs diagonales offrent d'innombrables combinaisons, qu'Audrey Guiraud utilise comme une trame structurante dans plusieurs travaux ; devant le mur Foster à Nîmes, les grands carrés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

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

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

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

audrey guiraud



Sans titre, 2008
50 x 70 cm, photographie numérique, contre- collées sur Dibond



Sans titre, 2009
60 x 100 cm, photographie numérique, contre-collage sur Dibond



Sans titre, 2009
60 x 100 cm, photographie numérique, contre-collage sur Dibond



4X4X7X7, expérience d'installation à l'Espace de l'Art Concret, Mouans-Sartoux, 2009
Installation de 497 bristols, 49 éléments pliés par module, 16 modules



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

Depuis la nuit des temps, sur mer ou au bord des lacs, on a entendu des bruits de canons, des déflagrations provenant de l'eau, que les néerlandais appellent Zeepoeffers. Ces phénomènes demeurent toujours inexpliqués. On a fini par les considérer comme une production endogène provenant de l'eau elle même.

*Mitteilungen der Kaiserlich-königlichen geographischen Gesellschaft,
in Google recherche de livres*

La peinture d'AURÉLIE LOUIS poursuit l'imaginaire du spectateur par son caractère d'étrangeté. Les formes flottantes amalgamées au fond semblent issues du monde marin, mais possèdent un caractère d'indétermination qui autorise toutes les hypothèses : végétal, animal, humain parfois. Leur présence diaphane, leur fragilité, dans un environnement transparent ramènent avec douceur au domaine de la rêverie. Sans trace apparente d'images photographiques ou médiatiques, ses peintures récentes assument leur essence picturale, même si les nombreux avatars que la peinture a subis en un siècle ont été métabolisés par l'artiste, et sont actifs dans la partie sous-jacente du travail, dans ses intentions, dans ses méthodes. Aurélie Louis peint, et le développement raisonné de sa peinture trouve son énergie dans les possibilités intrinsèques du médium. Les débuts de son travail montrent une recherche opiniâtre autour de points d'ancrage décidés par avance : elle a exploré le collage avant de le mêler à la peinture, s'est donnée des contraintes pour avancer, comme celle de partir

du noir pour faire sourdre la forme, ou celle de travailler sur des formats de timbres-poste.

Mais toutes ces marches franchies, qui, malgré la jeunesse du travail, peuvent être découpées en périodes, ont contribué à identifier, clarifier, légitimer enfin, le besoin de peinture, pour aboutir à une certitude : sa peinture n'explicite pas une intériorité, pas plus qu'elle n'accouche de sensations enfouies en elle. Elle démontre un phénomène endogène : la naissance et la croissance d'une peinture sont données par la trace de la couleur, qu'Aurélie Louis saisit comme un accident, et qu'elle amalgame désormais avec ses propres dessins, qui sont un autre exercice régulier. La résultante de cette combinaison d'opposés – le dessin précis, le flux chromatique – dégage une essence picturale qui accepte une part de hasard et une part de maîtrise technique. Les vibrations de la matière liquide subtilement colorée, se combinent à des fragments d'images, puis, passant à une échelle différente, portent des formes évanescentes, flottantes et indéterminées : panses alanguies, efflorescences marines, pistils aigus, frôlant l'érotisme et l'onirisme, rencontrant brusquement un œil humain, un visage déformé. Son processus créatif maîtrisé et nourri d'histoire de l'art est métamorphosé dans cet art de déléguer à la matière une partie de la décision plastique et du résultat final. Tel un phénomène endogène et inexpliqué, un zeepoeffer transposé au domaine de la peinture.

aurelie louis



Langue rouge, 2009
160 x 132 cm, huile sur toile



Glycine, 2009
160 x 132 cm, huile sur toile



Sucre d'orge, 2009
130 x 110 cm, huile sur toile



Labiée, 2009
160 x 132 cm, huile sur toile



Nuit, 2009
130 x 110 cm, huile sur toile

Les lourds objets présentés par THOMAS MESTRALLET pourraient être le résultat d'une anamnèse de la sculpture, de ses problématiques physiques et de ses enjeux.

Mais c'est au contraire les notions de vide et d'abandon qui sont à l'origine de ce travail.

Des photographies d'objets ou de lieux désaffectés l'ont amené plus près du sujet de l'abandon. Cela se ressent notamment dans les photographies prises à l'intérieur d'un hôpital désaffecté, qui établissent avec justesse un lien entre les espaces vides et la présence indicielle de la fonctionnalité disparue : les salles ne sont pas seulement abandonnées (en témoignent les restes de mobilier et les gravats), ou vandalisées, elles sont aussi restées des salles d'hôpital, lieu de l'interdit photographique, et de l'impératif du corps malade.

Dans une autre photographie, un tracteur envahi d'herbes grimpantes joue comme une métaphore de la puissance exténuée. L'imaginaire est sollicité, tout autant et peut-être plus que le sentiment de déréliction. On décèle en demi-teinte la trame d'une légende, avec ses fonctions apaisantes : au plus faible reviendra la capacité de vaincre la force brute.

Dépasant le risque de théâtralisation – le romantisme de la ruine – Thomas Mestrallet a orienté son travail vers un mode opératoire plus distancié : l'objet abandonné a été son nouveau support. Il l'a agencé en fragments, en les modifiant avec les outils et matériaux du bricolage : béton, bois, poignées, chaînes, roulettes...

Ces assemblages, travaillés comme des objets destinés à un usage technique, font échouer la pensée pratique : l'utilité de ce tronc d'arbre équipé de roulettes et de poignées demeure indéfinie, et laisse la place à toutes les évocations possibles : prothèse, évoquée par les pièces métalliques rapportées sur le fût allongé, véhicule primitif, accessoire de film... La question de la métamorphose est latente, tout comme celle du simulacre. Les œuvres suivantes sont des objets mis au rebut, disposés dans l'espace : un collier géant posé au sol n'est autre qu'un assemblage de poids à lancer, un sommier rouillé a perdu son horizontalité du fait de deux pieds cassés, et une balance agricole est étonnamment suspendue au plafond. L'ensemble travaille les fondamentaux de la sculpture : pesanteur, horizontalité, emprise au sol, et, pour l'énorme balance, le passage en force, l'arrachement à la gravité.

L'évaluation des masses, des proportions, des plans spatiaux tordus active le corps en tant qu'instance projective. La perception offerte par les objets malmenés est bien physique, dans le sens où l'usage physique des objets est réel (la balance, le sommier) ou suggéré (le collier). Si chacun des objets garde l'empreinte d'un effort, d'un usage, il peut aussi manifester un ancrage dans le domaine de l'enfance et de la légende : on imagine le passage d'un géant capable de porter un collier de 100 kg ou de suspendre une balance agricole comme il rangerait son pèse personne.

Thomas Mestrallet mobilise fortement les capacités natives du réel tout en les suractivant : l'objet réel, dé-contextualisé, provoque un détournement de la fonction vers la forme : une certaine idée de l'art.

thomas mestrallet



Échafaudage, exposition "Et maintenant, chantier !", Château d'Avignon, Saintes-Maries-de-la mer, 2009
Hauteur 4 m, Ø 12 m, bois et métal



Collier, 2008
Dimensions variables, poids de lancer en fonte et matières synthétiques



Repos, 2009
140 x 210 cm, sommier en métal



Balance, 2008
90 x 55 x 85 cm, balance agricole, chaîne et mousqueton



Calcification, 2009
60 x 70 x 90 cm, bois, béton, miroir en plastique et roulettes

Dans ses assemblages, JULIEN PELAMOURGUES utilise le langage de la sculpture, en jouant sur ses paramètres fondamentaux : gravité, échelle, espace environnant. Mais c'est l'objet qui est au principe de ses recherches, et il s'attache à en révéler le potentiel suggestif, en le faisant "éclore" une seconde fois, en extrayant de l'objet les impressions qui lui sont attachées confusément.

Pour maintenir une tension, une distance analytique, le choix des objets est crucial : chaque objet est porteur d'un fonds commun de références, et évite ainsi l'écueil de la nostalgie et de l'esthétisme gratuit. Chacun d'eux agit dans l'œuvre comme un révélateur de forme, d'usage, et souvent, de mythologie.

Ses installations manifestent un penchant pour la drôlerie, tout en conservant cette valeur de signe portée par l'objet : *la Colonne sans fin* de Brancusi est indiscutablement présente en filigrane lorsqu'il la transpose en plâtre, ou en empilant des tabourets seventies, ou lorsqu'il la traduit en matériaux monochromes, plâtre, plastique, papier. Mais si ses colonnes sont montrées comme un objet qui en redouble un autre, (la Colonne avec un C majuscule est en filigrane derrière son avatar) elles sont aussi saisies dans leur identité, par cette dialectique qu'il manie sans cesse entre allusion et révélation du substrat de l'objet.

Une autre œuvre, constituée de cônes de papier empilés jusqu'à former un grand puits, remet au premier plan les questions sculpturales : la fragilité du matériau – de simples feuilles de papier – ne présage pas d'une construction à de telles dimensions. La sculpture est ici passée au tamis de l'illusion visuelle ; elle dément certains rapports physiques générés

par l'expérience du corps, car la dimension de l'œuvre n'informe ni sur la pesanteur ni sur la résistance du matériau utilisé.

Un fond sonore semble mystérieusement accompagner cette pièce, comme une marque supplémentaire du propos de ce travail : provoquer des associations, faire entendre l'écho de l'objet en nous.

Cet effet "sonore" et assez romantique, est également actif dans sa pratique photographique. Ainsi dans l'image *Dans le comble de steinway hall* (2009), issue d'une mise en scène elle aussi en forte référence à la musique, un piano à queue est présenté de loin, dans un espace vaste et vide, surmonté d'un écran blanc. Une musique intérieure, fantomatique, accompagne l'image, comme l'air enserré par les cônes semble amplifié et vibrant.

D'assemblage en image – car la photographie est un domaine d'expression qu'il affectionne – ce travail semble ensorceler les sens, agissant comme le révélateur de perceptions clandestines.

Dans *Les gamins*, une armée d'enfants aux pieds nus, une caisse sous le bras, une grappe de fruits à la main, sont agrandis à l'échelle humaine. Ces images sérigraphiées sur du carton proviennent d'une illustration que l'on trouve sur les caquettes de légumes. Les multiples *Gamins* sont tirés vers l'esthétique du pop art, (simplification visuelle, reproduction, imagerie populaire). Mais la naïveté de l'image, encore accentuée par l'installation, nous renvoie indéfectiblement à la violence économique cachée derrière des représentations stéréotypées.

D'écho en écho, tout le travail de Julien Pélamourgues repose sur une inversion judicieuse des champs sémiologiques : il octroie à l'image un rôle d'objet, et à l'objet, un rôle d'image.

julien pelamourgues



Les gamins, exposition "Ni tu, ni Vous...", Galerie des Grands Bains-douches, Marseille, 2009
Dimensions variables, cartons, médium, bois et béton



"Brouiller les pistes", Espace associatif Bienvenue à Bord, Nemausus, Nîmes, 2009,
Vue d'ensemble



Cônes, 2009
140 x 140 x 120 cm, papier, bois et métal



My lieber meister, série photographique Steinway, 2009
100 x 80 cm, photographie argentique



Dans le comble de steinway hall, série photographique Steinway, 2009
100 x 80 cm, photographie argentique

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

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

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

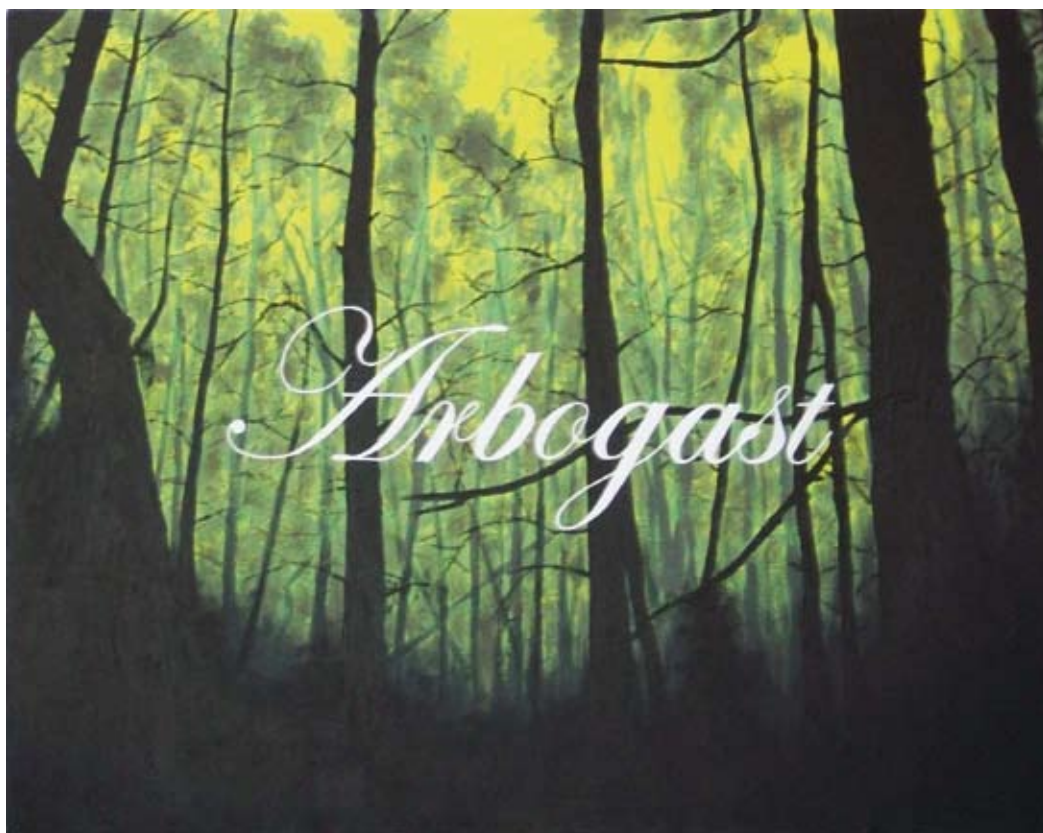
Car c'est aussi une praxis picturale qui est exposée dans les grands ensembles que l'artiste accroche à toutes les hauteurs du mur : les styles picturaux comme les lexiques y sont mélangés, l'artiste les a déposés sur le support puis est parti explorer un autre style, expérimenter une autre technique,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

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

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

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

mika perez



The suicide, 2006-2009
70 x 90 cm, acrylique sur toile



Vue d'accrochage, exposition "Travaux en cours / En cours de travaux", Musée d'Art Moderne de Saint-Etienne, 2009





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



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

La peinture est la technique électorale de JULIEN RUEL, qui a expérimenté différents modes d'expression, tels que la vidéo ou la sculpture.

La question du sujet est posée sitôt qu'un artiste prend le pinceau, quelle que soit l'époque où il s'inscrit. Si Julien Ruel a multiplié les expériences sur la toile, il s'est toujours préoccupé du sujet, même dans des moments de pratique instinctive.

Ses premiers paysages ont donné lieu à une étude presque physique de la matière et des effets qu'elle induit : en plaçant des papiers sur la toile pour délimiter des formes, puis en les décollant, il a cherché à séparer le médium de son support. Puis ses paysages, à la connotation légèrement irréelle, ont servi de prétexte à une intention toute picturale : la toile devait rester visible, comme un matériau actif. Les couches de couleur successives étaient appliquées avec cette contrainte, et les choix de l'artiste devaient en tenir compte : peinture travaillée en jus, effacement des formes.

Les œuvres suivantes ont quitté la représentation pour explorer longuement les profondeurs matérialistes de l'abstraction. Les procédures de vision, d'apparition, d'interprétation intéressaient alors l'artiste qui évoque aussi le surréalisme de Max Ernst. Malgré la perte du sujet et la plongée dans les taches colorées, l'artiste partait toujours d'un paysage, peu à peu effacé, illisible.

Quelques incursions dans l'installation d'objets n'ont pas empêché Julien Ruel de revenir à la peinture, avec un programme affirmé : revenir à la figuration, en s'attachant au thème animalier. Sujet historiquement marqué, mais à l'intérieur duquel il a su rapidement trouver sa position. Les animaux, en partie hors-cadre, sont tronqués en leur partie supérieure, en suspension dans la toile. La plupart des tableaux représentent des proies pour les chasseurs – original, ours polaire, loup, panda – et sont traités à la peinture bleue et blanche, dans une matière froide qui leur donne l'aspect de la porcelaine.

Contempler ces animaux bleutés et sans regard nous conduit aux ambivalences courantes de l'humain vis à vis de l'animal : en faire un objet décoratif et affectif, ou le chasser, hors de toute nécessité alimentaire, pour renouer avec les instincts enfouis.

Dans les deux cas, une forme de sensibilité primitive est sollicitée.

Le travail de Julien Ruel peut contribuer à cette prise de conscience simple : quelle place assigner à l'animal, comment définir les frontières entre animal et humain ? Ces peintures pointent une part de notre identité, celle qui est confortée par l'existence de la différence fondamentale.

julien ruel



Ululare lupus, 2009
165 x 130 cm, acrylique et huile sur toile



Warjan, 2009
165 x 140 cm, acrylique et huile sur toile



Image d'enfants, 2009
130 x 165 cm, acrylique et huile sur toile



Tartaruca nymphalide, 2008
106 x 82 cm, huile sur toile



Novecento écouteille, 2009
165 x 140 cm, huile sur toile

Les formes dilatées qui occupent les toiles récentes de JULIA SCALBERT sont issues d'un long processus de recherche sur la figuration ; le plaisir de peindre, manifeste dès le premier regard sur les toiles, ne cherche pas à se substituer à la question qui rôde dans toute pratique picturale : la peinture rend-elle visible, et dans ce cas, qu'est-ce que ce visible ? C'est sur la base de ces questions, fondamentales pour la peinture du xx^e siècle et toujours en chantier, que le travail s'est développé, et a évolué. Les premières toiles sont le lieu de la liberté formelle, laissant jaillir le geste, provoquant des coulures, des brouillages, des superpositions. On y ressent cependant une retenue, une certaine science de l'interruption ; l'abondance d'informations plastiques est toujours limitée à une zone, et atténuée par un recouvrement ultérieur, nuage liquide qui entraîne le regard, imperceptiblement, vers les zones moins peintes. Cette organisation fond-forme, ou ce rationnement de la forme, cantonnée à une partie de la toile, donne une cohérence visuelle à un travail qui, à cette époque, affectionne les moyens fragiles : une peinture délayée mêlée à des traits de fusain, des fonds pâles, des formes en voie d'effacement. La construction est pourtant là, nourrie paradoxalement par la fragilité de ses indices, souterraine mais solide. En voulant échapper à la dialectique artificielle abstraction-figuration, les premières peintures de Julia

Scalbert restituent la trace de l'affrontement entre le peintre et la toile : un champ après une bataille à fleuret moucheté, amenant délicatement la peinture vers ses frontières performatives.

Dans la période actuelle, l'intérêt de Julia Scalbert pour le "figural" théorisé par Jean François Lyotard s'affirme, l'engageant franchement dans les risques esthétiques que sa peinture frôle sans cesse. C'est en s'approchant au plus près de ces tabous pour l'art que sont le joli, l'enfantin, le décoratif, que Julia Scalbert débusque et piétine ces limites conventionnelles qui cernent la peinture comme un traité de morale. Chaque toile est occupée par une forme compacte, massive, d'essence familière et inconnue, qui occulte la matière peinte sur le fond, et qui nuit à toute spatialité. Cette figure frontale aux couleurs claires, presque naïves nous est imposée plus qu'elle nous est donnée : sa présence est triviale et subtilement déstabilisante.

Julia Scalbert a un projet : celui de peindre un "univers d'objets non identifiables" dont la présence serait "signifiée mais pas explicitée".

Ce disant, elle s'inscrit dans les pas des grands maîtres de l'infignurable, Cézanne ou Bacon, rappelant que la peinture peut échapper à l'ordre du dicible tout en restant la trace dynamique de la pensée humaine.

julia scalbert



Sans titre, 2009
150 x 130 cm, acrylique sur toile



Sans titre, 2009
180 x 150 cm, acrylique sur toile



Sans titre, 2009
150 x 180 cm, acrylique sur toile



Sans titre, 2009
180 x 150 cm, acrylique sur toile



Sans titre, 2009
180 x 200 cm, acrylique sur toile

HÉLÈNE AGNIEL
Née en 1983 à Montélimar (26)
Inigael@yahoo.fr / heleneagniel.blogspot.com

AURÉLIE LOUIS
Née en 1982 à Lagny-sur-Marne (77)
aure.louis@laposte.net

DAMIEN CHARAMEL
Né en 1982 à Montpellier (34)
damien.charamel@live.fr

THOMAS MESTRALLET
Né en 1985 à Aubenas (07)
thomasmestrallet@yahoo.fr

BRUNO COSTANTINI
Né en 1983 à Chambéry (73)
bu.costantini@live.fr / brunocostantini.blogspot.com

JULIEN PÉLAMOURGUES
Né en 1982 à Vichy (03)
pelamourguesjulien@hotmail.fr

SONIA FOULC
Née en 1984 à Alès (30)
sonia.foulc@gmail.com

MIKA PEREZ
Né en 1980 à Béziers (34)
mika-perez@hotmail.fr / mikaperez.com

MAUD GILHODEZ
Née en 1984 à Eaubonne (95)
maudgilhodez@hotmail.com

JULIEN RUEL
Né en 1979 à Guilhaud (07)
ju.ruel@hotmail.fr

AUDREY GUIRAUD
Née en 1986 à Nîmes
audrey.guiraud@orange.fr

JULIA SCALBERT
Née en 1984 à Grenoble (38)
juliascalbert@hotmail.com / juliascalbert.com

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

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

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

Crédits photographiques : © ESBAN 2009

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



N° d'éditeur : 25

Dépôt légal à parution

ISBN : 978-2-914215-24

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

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



poursuite

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