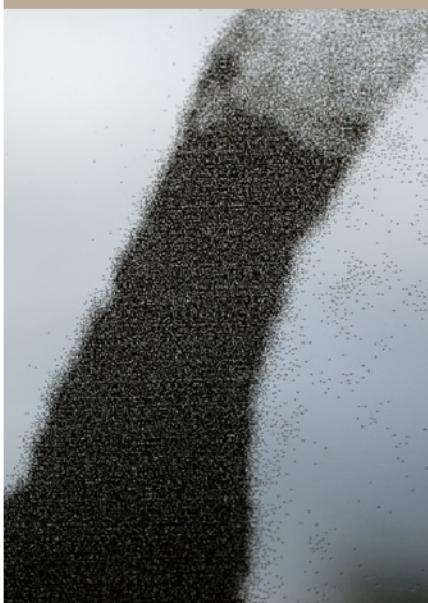


L'Isle Jourdain

(GERS)

Lycée Joseph Saverne



CASTELLAN/FLEURY

L'arbre inversé

2010

Dossier rédigé par Isabelle SENGES
Direction Régionale des Affaires Culturelles
Juin 2013
Cliché de couverture, 20113255029NUCA
Philippe Poitou © Inventaire général, Région Midi-Pyrénées

L'ŒUVRE

Notice de l'œuvre

- titre : *L'arbre inversé*

- date de réalisation : 2010

- technique, matériaux : sérigraphie sur verre, impression sur film polyester transparent adhésif

- dimensions : 18 m² (mur-rideau, façade), 21 m² (mur-rideau, cour)

- genre, discipline : peinture - graphisme

- localisation, emplacement : deux lieux pour une œuvre. Côté façade tout d'abord, le hall qui, légèrement en retrait par rapport aux autres corps de bâtiments, est situé vers l'entrée extérieure du côté de la place Augé, accueille une partie de l'œuvre. Côté cour ensuite, le hall d'entrée annexe est situé, quant à lui, à l'intérieur du lycée et accueille l'autre partie. Donnant sur la cour, cette verrière de deux étages, abrite l'entrée du hall qui dessert le CDI, l'escalier et l'ascenseur permettant de gagner les étages.

- description : l'œuvre se déploie, sur la hauteur transparente de deux murs-rideaux, situés à deux endroits distincts de l'établissement. D'une part, la verrière du mur-rideau qui constitue une partie de la façade du lycée, visible à la fois de la rue et du hall d'entrée, est structurée en quatre parties. L'œuvre s'y étend de façon asymétrique, à la fois sur la partie centrale et sur celle située au-dessus de la double porte vitrée. D'autre part, la verrière du mur-rideau au niveau de la façade d'un des bâtiments donnant sur la cour intérieure du lycée, et qui déploie sa surface toute en hauteur, est divisée quant à elle, en trois parties. Là aussi la « peinture » est organisée de façon asymétrique à la fois sur les parties hautes du pan central, et sur un des pans de côté.

Réalisée au moyen d'une sérigraphie sur verre (impression sur film polyester transparent adhésif), l'œuvre fait corps avec la surface transparente qui lui sert de support, rendant ainsi visible, les deux « faces » de la peinture, l'extérieur et l'intérieur, l'envers et l'endroit. Ainsi, non seulement l'œuvre peut se voir à deux endroits différents du lycée, mais aussi à l'extérieur comme à l'intérieur de ce dernier, enfin et ce, grâce à la transparence de la « peinture », elle est aussi visible de chaque côté des baies vitrées. Dans le bâtiment de la cour, l'œuvre appliquée sur la totalité de la surface transparente de la verrière, parcourt les deux étages du hall d'entrée annexe du lycée, accentuant l'effet longiligne des motifs ainsi que leur retournement, avec une impression de vide dans la partie basse.

L'ensemble représente l'image d'arbres inversés, dont la couleur évolue au gré de la lumière. Si les motifs sont cependant, peu visibles de l'extérieur en raison de la réfraction de la lumière, c'est de l'intérieur que l'œuvre se donne à voir dans toute sa richesse. Ainsi les tons neutres se nuancent tantôt de reflets dorés, voire mordorés, de gris colorés, ou de blancs lumineux. Lorsque le soleil est à son zénith, les troncs et les branches apparaissent alors en négatif, la lumière « accroche » et se concentre sur ces formes, en soulignant ainsi, leur présence transfigurée.

Mais la présentation sur verre fait également fonction « d'écran » qui projette l'ombre des arbres, plus ou moins déformée, sur les murs ou sur le sol. Ces ombres portées, qui paraissent parfois plus « réelles » que l'image peinte des arbres, sont doublement inversées et rendent alors visible, non l'envers, mais l'endroit, opérant comme un retournement de la réalité.

Par ailleurs, la transparence alliée à une peinture très diluée met à jour certains effets : superposition des couches exécutées à la manière d'un lavis, tracés graphiques qui soulignent les ramifications sommaires, et qui par endroits, semblent couler le long de la verrière de haut en bas, se coagulant en quelques gouttes suspendues. L'aspect visuel de l'ensemble, est quant à lui, tantôt lisse ou brillant, et s'anime parfois d'un léger grain qui fait vibrer la surface, à l'instar de la texture granuleuse d'un verre sablé.

Il est à noter que l'œuvre a été réalisée en collaboration avec Jean-Dominique Fleury, maître verrier.

Analyse de l'œuvre du 1%

À première vue, le regard du spectateur est aspiré par le haut, dans l'espace cloisonné des verrières dont les motifs des arbres renversés, offrent leurs formes fragmentées et divisées par les cadres métalliques. Si la représentation reste illusionniste dans son aspect général, le style spontané empreint d'une certaine naïveté et simplicité qui évacue les détails, met l'accent sur l'étrangeté de ce renversement mais aussi sur l'ouverture et la transformation opérée par la lumière. Se déploie là, une certaine partition de l'espace, de la couleur et de la lumière où le cadre architectural et les motifs s'unissent dans leur dualité même.

Cette œuvre, de laquelle émane à la fois légèreté et présence, s'intègre dans le « paysage » et l'espace architectural du lycée. Face à ces deux lieux naît une impression de grandeur que vient exacerber la représentation toute en hauteur des arbres.

Pour l'artiste : « Le dessin d'arbres inversés évoque une ambivalence entre la croissance végétale et l'enracinement. Ce sont des notions fortes qui me semblent résonner avec ce qu'on peut imaginer de tout enseignement. Celui-ci exprimant un savoir qui grandit et fait grandir l'individu aussi bien socialement qu'intérieurement. »

En une certaine économie de moyens et une sobriété de l'ensemble dominé par une harmonie de blanc et de gris, l'œuvre déploie ses formes étirées évoquant le graphisme d'une calligraphie orientale, ainsi que des traces dont la gestualité pourrait s'apparenter à l'abstraction lyrique.

Dans sa richesse esthétique et symbolique, elle offre par ailleurs une ouverture en cohérence avec certains axes thématiques identifiés dont, le savoir et la connaissance, le végétal ou le bois comme élément naturel, et évoque par ailleurs le vitrail de « La Semeuse » de Grasset, témoignage de l'histoire de L'Isle Jourdain.

L'œuvre concentre ainsi, à la fois une pratique picturale ouverte et une recherche d'harmonie avec l'environnement immédiat et spécifique, de la vie interne au lycée. À travers elle, se dégage une image singulière et poétique, qui fait basculer le regard vers une réalité autre, à l'envers des idées reçues. L'autonomie de la peinture rejoindrait alors, et matérialiserait symboliquement, cette autonomie de pensée, cette part de liberté qu'autorisent la connaissance et le savoir et au-delà, donne la possibilité à chacun de suivre son propre chemin, selon son propre regard.

« L'arbre inversé » devient ainsi comme le signe d'un mode de rapport aux choses et à la pensée, un paradigme du travail artistique d'Emmanuelle Castellan.

L'ARTISTE

Éléments biographiques

Emmanuelle Castellan : née en 1976 à Aurillac, elle vit et travaille à Toulouse et Berlin. Issue d'une formation à l'École Supérieure d'Arts de Clermont-Ferrand, elle est depuis 2007, intervenante en peinture à l'École des Beaux-Arts de Toulouse.

Elle a obtenu le 1er Prix Mécénat culturel CCI et DRAC Midi-Pyrénées en 2007.

L'artiste a réalisé de nombreuses expositions en France et à l'étranger.

Expositions personnelles, dont :

- 2010 : « *en arrière fond* », Cinémathèque de Toulouse
- 2009 : « *il arrive de préférer le désert* », Galerie Françoise Besson, Lyon
- 2008 : « *Tout va disparaître* », le bbb, Centre d'art contemporain, Toulouse...

Expositions collectives, dont :

- 2012 : « *Tout s'éteindra* », proposée par Gwilherm Perthuis, Galerie Françoise Besson, Lyon
- 2011 : « *Ecotone* », Maison des Arts Georges Pompidou, Cajarc
- 2011 : « *Drawing now* », Carroussel du Louvre, Paris, Galerie Françoise Besson
- 2010 : « *Tandem* », Jaime Pitarch/Emmanuelle Castellan, Espace Croix Baragnon, Toulouse
- 2009 : « *(sur)impression* », Atelier am Eck, Düsseldorf

- 2007 : « *Printemps de Septembre* », Musée des Abattoirs, Toulouse
- 2007 : « *Paysage* », Espace Croix Baragnon, Toulouse
- 2006 : « *Chez Catherine* », avec la participation de Myriam Richard, Musée Calbet, Grisolles
- 2005 : « *Virginie Loze, Emmanuelle Castellan, Martine Damas* », Écuries du Palais des Évêques, Saint-Lizier

Elle a également participé à des résidences d'artistes, dont :

- 2010 : « *Ecotone* », Kunstverein Tiergarten, Galerie Nord, Berlin
- 2007 : « *Ecotone* », Maisons Daura, Saint Cirq Lapopie
- 2007 : « *Des jours étranges...* », résidence d'artiste, La Résidence, Dompierre-sur-Besbre

Collections publiques : un ensemble de ses œuvres a été acquis par l'Artothèque du Lot.

Jean-Dominique Fleury :

Né en 1946 à Pau, Jean-Dominique Fleury étudie les Beaux-Arts au sein l'École des Métiers d'Art de Paris.

1972, marque une étape importante dans la vie du Maître verrier : il réalise son premier chantier de restauration et concrétise ses premières expériences de création personnelle.

Dans les années 80, les projets de restauration se multiplient. Les cathédrales Saint-Just (Narbonne), Saint-Etienne (Toulouse), Saint-André (Bordeaux), Notre-Dame (Rodez) et Sainte-Cécile (Albi) comptent parmi ses interventions les plus importantes.

La qualité du travail fourni en de tels lieux établira sa réputation et le conduira naturellement à partir de 1990 à croiser le chemin d'artistes reconnus pour ouvrir avec eux de nouvelles voies au vitrail (Miquel Barceló, Pierre Soulages, Marc Couturier, Pascal Convert, Jean-Michel Othoniel, Damien Cabanes, Didier Mencoboni...).

Ses théories seront exposées à l'occasion de divers colloques internationaux auxquels Jean-Dominique Fleury participe, contribuant ainsi à enrichir de son expérience et de ses idées le corpus théorique attaché à sa pratique.

Pour mener de front toutes ses activités, le maître verrier s'adjoit depuis plusieurs années les talents d'une équipe qualifiée pour l'assister dans ses multiples entreprises.

(*extrait du site : www.atelier-fleury.com*)

Son œuvre, sa démarche, ses questionnements, citations, Resituer l'œuvre du 1% dans le contexte général de l'œuvre de l'artiste ...

Dans son œuvre Emmanuelle Castellan entretient une relation particulière à **l'espace** où rien n'est contraint, ni obstacle. Son art totalement décloisonné, affirme une **peinture hors des cadres traditionnels**, de façon extensive, et s'épanouit ainsi **hors des limites de la toile**, en accord avec l'architecture des lieux d'exposition, **des murs au plafond**.

Des thèmes de prédilection, **le paysage** tout comme **les intérieurs**, sont au centre de ses **représentations empreintes d'évanescence jusqu'à la transparence**. Ainsi, chaque élément est à la **limite entre apparition et disparition**, animé d'une volonté de **capter la fugacité de l'image à la fois dans le temps et dans l'espace**.

Peinture/espace/lumière

« Mon travail artistique a pris sa source à travers une pratique de la **peinture ouverte, expérimentale**, permettant l'utilisation de **différents supports et espaces**.

Images, couleurs, matières, ma démarche use des **artifices de la peinture**, cherchant à **s'inscrire dans un lieu** pour donner à voir une **autre réalité**. **La lumière** est naturellement l'élément qui accompagne cette approche de la visibilité et de la clarté.

J'ai souvent travaillé par rapport à la lumière du jour dans l'espace même d'exposition, recherchant ainsi à ce que **la peinture soit changeante** tout au long de la journée. Ma pratique s'accompagne souvent d'un travail important de **mise en espace**. L'idée **qu'une peinture puisse évoluer selon la lumière ambiante ou selon le déplacement du spectateur** renforce sa présence au sein du

lieu même et intègre ma volonté de faire **une peinture qui fasse partie de la vie**, qui participe au mouvement de la réalité qui nous entoure.»

Emmanuelle Castellan

Nous pouvons rapprocher la « peinture sérigraphiée » sur verre du lycée, de celles réalisées sur vitres ou sur bâches :

« Les peintures réalisées sur vitres ou bâches polyanes transparentes existent dans cette logique. Parfois inversées, ce sont des **peintures très épurées**, dont la **simplicité** se concentre sur le **geste de représentation** et l'image elle-même. **Flottantes**, elles prennent leur sens par ombre portée sur le sol : ce **renversement** redessine l'espace des vitres tout en le perturbant. C'est un **procédé en référence à la camera obscura**, sur les conditions d'apparition d'une image, sur ce qui fait image et prend forme par le **reflet ou l'ombre portée**. La **peinture** concentre en elle cette **histoire d'apparitions et de disparitions**, à l'infini : elle est pour moi un medium ancestral qui relie de façon élémentaire **l'image à la matière**. »

Emmanuelle castellan

« La pratique de la peinture est pour moi une **expérience liée au regard, à l'espace**, aux projections d'images. Elle se déploie dans une **pluralité d'approches**, sans rechercher une ligne de conduite prédéfinie.

Il est question de temps, en quoi une image va persister ou non. Je conçois les peintures que je réalise comme des **images apparitions, images rémanentes**.

Mon intérêt se porte également sur des espaces et sur la **relation entre espace pictural et espace réel**. Cette relation est pensée en terme de **passage** : des **zones de flottement modifiant ou perturbant la perception**. »

Emmanuelle Castellan

Origine du projet conçu pour le lycée Saverne :

« Ma proposition artistique pour le lycée Joseph Saverne **prend son origine dans une peinture** que j'ai réalisée lors de ma première résidence d'artiste. Elle **représentait une forêt de hêtres à l'envers sur toutes les vitres** du bâtiment, et qui **se poursuivait ensuite en coulures** sur les murs. Ce travail était en relation avec l'histoire de ce lieu d'exposition, il **transformait l'espace** non pas physiquement mais **le modifiait émotionnellement**. Je voulais qu'il ait une **présence visuelle** forte dans le lieu, et qu'il soit **également visible de l'extérieur**.

Je souhaite reprendre cette idée en la simplifiant (...) Le dessin de deux ou trois arbres débiterait au sommet de la verrière pour s'arrêter au-dessus des portes d'entrées. Je souhaite obtenir un résultat aérien, léger, reflétant l'idée d'inversement de perspective et de suspension dans l'espace.

Sources et réflexions

« Ce qui m'intéresse est de provoquer une **rencontre fortuite entre un élément flottant et l'architecture**. Le choix de travailler directement par rapport à la verrière s'est imposé en voyant les photos de l'espace du hall d'entrée (...) L'exploitation des vitres me permet de **créer une peinture hors du cadre du tableau**, et visible de l'extérieur. Autant fissures, qu'arbres ou racines, elle **agit de façon ouverte** directement avec l'architecture du hall d'entrée. **Mouvante dans l'espace** par son ombre portée, je souhaite qu'elle prenne une **tension énigmatique** qui n'évacue pas l'**ornemental** dans la façon dont elle sera peinte sur les vitres. »

Emmanuelle Castellan

À propos de la notion d'écran : « peintures-écrans »

« *écran* » : *n.m, dispositif, appareil qui arrête la chaleur, la lumière, (...) Tout objet qui empêche de voir ou qui protège / Surface blanche sur laquelle on projette des vues fixes ou animées / Cadre où sont tendus la soie, le tissu ou la toile métallique constituant la forme d'impression, en sérigraphie / Photographie : nom donné aux filtres / Faire écran, empêcher de voir, de comprendre...*

« Travaillées au mur, mes peintures sont considérées comme des écrans, elles sont des projections qui ont en mémoire leur propre disparition. (...) La disparition est déjà inscrite dans l'acte de peindre. (...) Je cherche à saisir des choses, parfois tout à fait périphériques, qui m'ont cependant

imprégnée (...) finalement, il ne me semble pas épuiser l'image mais plutôt la faire basculer ailleurs.» (Extrait de l'entretien entre E. Castellan, Brigit Meunier et Martine Michard en mai 2008)

Que ce soit pour révéler quelque chose ou au contraire obturer certains éléments, sa peinture se révèle être un jeu qui se lit à travers cette notion d'écran : une sorte de cache-cache où certains éléments sont révélés et d'autres sont à découvrir...

Elle aime à créer des images qui se lisent sur le moment présent, qui ont une signification simple et immédiate, une sorte « de petit cinéma précaire et inutile » comme elle le qualifie parfois.

C'est tout un parcours de vision qui se retrouve ensuite dans sa peinture. Comme elle aime à le dire, sa peinture est pleine de contradictions, de jeux visuels qui sont pour elle ce qu'il y a de plus intéressant dans son travail sur sa peinture.

À propos de l'exposition « *Il arrive de préférer le désert* », galerie Françoise Besson, sept. 2009 :
« Les toiles de grandes dimensions sont souvent travaillées par couches successives de peinture acrylique, dans une facture désinvestie, qui en se superposant révèlent des motifs recouverts et permet des **transparences et des vibrations entre surfaces colorées**. Le **geste non contraint** fixe la matière sans trop en faire, pour seulement **ancrer le sujet sur la toile** et le mettre en perspective dans un système alliant **apparition et dissimulation**, surface et enfouissement (...) Les œuvres d'Emmanuelle Castellan invitent le spectateur à la mobilité et à la déambulation. C'est par une appropriation de l'espace que la peinture vient au regard et qu'elle le happe, le spectateur étant pris dans un double mouvement d'absorption et de rayonnement. »
(Extrait du texte de Gwilherm Perthuis)

« **Image, couleur, lumière** définissent les spécificités de la peinture. Sur toile, sur mur ou papier, Emmanuelle Castellan **explore les « espaces de la peinture »** en prenant en compte **les champs de la représentation, de la matérialité et de l'immatérialité que présuppose ce médium** (...) De même que la réminiscence nous apparaît floue, les images d'Emmanuelle Castellan sont évanescences, recouvertes d'un voile, à la lisière du visible. Certaines peintures, à la limite du **monochrome** portent en elles les **signes du sfumato des peintures italiennes du quattrocento**. Dans « *La nuit tombée* », les formes émergent peu à peu d'une pénombre mystérieuse. Comme si le révélateur photo s'était arrêté, le paysage reste à l'**état de suggestion**, laissant le spectateur faire son cinéma ou pas. »
(Nadège Marreau, Interface, Dijon)

« Sans murs ni fenêtres.

Chez Emmanuelle Castellan, la peinture est extensive : non limitée aux frontières de la toile, la peinture vient se poser partout où l'artiste entend **ouvrir un nouvel espace**, aussi fugace qu'il puisse être. Pour la plupart, **ces représentations relèvent du paysage** : campagne, bouts de jardin, angles de parcs, étangs, vues de façades. Parfois il s'agit d'intérieurs (granges, fragments d'appartement). Ce sont des **espaces d'apparence généralement floue, indéterminée et délavée**.

Pellicule de peinture

Ce sont aussi des espaces suspendus car non matérialisés par l'objet tableau : **évanescents, ils apparaîtront ainsi sur la transparence** d'un rideau de plastique ou sur une portion de mur (...).

La peinture, chez Emmanuelle Castellan, ne recouvre jamais entièrement la surface où elle est posée, évitant ainsi d'imposer sa fiction. Elle s'inscrit plutôt dans l'espace sous la forme d'une **pellicule discrète**, une apparition quasi fantomatique, la **possibilité fugace d'une autre réalité**.

(...) Lorsque l'on sait qu'Emmanuelle Castellan part de photographies ou de films qu'elle réalise elle-même au cours de ses déambulations, on peut déduire que ce qui retient sa peinture, c'est ce qui persiste dans la conscience une fois que celle-ci a évacué ce qui lui est inutile, c'est-à-dire la majorité des détails qui l'entourent.

À son sujet, on peut ainsi parler de **peinture-filigane**. »

(Anne Malherbe à l'occasion de l'exposition « *Le Grand Atelier* » à Clermont-Ferrand, dans Semaine 49.08, revue hebdomadaire pour l'art contemporain, édition Analogues, Arles 2008)

L'art d'Emmanuelle Castellan développe une relation ténue à l'espace qui trouve sa forme dans une pratique picturale décloisonnée. Qu'elles adoptent le cadre classique du tableau, qu'elles apparaissent directement à même le mur ou qu'elles se déploient en trois dimensions dans les maquettes ou les installations, **ses œuvres sont des zones transitoires** qui contaminent l'espace. À partir de photographies qu'elle trouve dans les journaux ou qu'elle produit elle-même, l'artiste tente l'exercice de la **disparition et de la réapparition de l'image dans la peinture**. Elle fait de l'expérience une règle de travail, ses pièces mettent au jour les principes actifs de la **persistance de l'image dans le lieu et dans le temps**.

(Guillaume Mansart, pour le Printemps de Septembre, Toulouse, 2007)

« La peinture d'Emmanuelle Castellan, quant à elle, s'aventure dans l'expérimentation d'une matière picturale versatile et profonde. L'image se retrouve dans sa peinture tel l'écho d'un souvenir. Parfois esquissées ou synthétisées par des gestes simples et fragiles, ses peintures parviennent à une présence physique par un cheminement d'apparitions et de disparitions. L'effacement, les repentirs, sont des procédés bien connus du peintre, qui les utilise comme des « révélateurs » de la peinture. Ce terme, propre à la photographie, est un moyen pour Emmanuelle Castellan d'ouvrir ce médium peinture à une expérimentation ouverte qui se déploie de l'espace de l'atelier à l'espace d'exposition. Du tableau aux peintures murales, le langage de cette artiste s'organise comme une recherche de clarté. (...) Entre « ici » et « nulle part », c'est l'espace de liberté du spectateur qui s'ouvre sur la peinture, plus physique que mentale. La lumière, le trait, le geste, laissent entrevoir l'expérience d'une peinture vivante, dont les fonds mouvants, incertains renvoient à l'indétermination des images de David Coste, à savoir que la réalité est un voile bien fin qui se dérobe sans cesse... » (écrit pour l'exposition « Ici et nulle part », Galerie Françoise Besson)

Si matière et lumière dominant dans ses peintures, lieux d'une rêverie où le monde serait presque transparent, nous retrouvons dans « l'arbre inversé » cette impression de mirage, d'image fugace et immatérielle.

L'approche artistique de l'artiste se construit en lien étroit avec les lieux et les espaces, mettant la question du regard et des points de vue, au centre de ses préoccupations picturales.

Et même si son approche reste traditionnelle dans la facture et la représentation, elle n'offre pourtant pas une lecture immédiate de la représentation.

Qu'elles soient sur châssis, peintes à même le mur, ou comme au lycée Saverne sur la paroi des vitres, les images qu'elle conçoit nous apparaissent sous l'effet de la dilution, au seuil de la disparition et de l'effacement, que cela soit le résultat d'une action volontaire ou le résultat hasardeux des changements lumineux.

Notes, références bibliographiques, sites internet, etc

Bibliographie, publications :

- « *The Ecotone* », journal coédité par le Kunstverein Tiergarten, Berlin et la Maison des Arts Georges Pompidou, Cajarc, 2011
- « *Tandem, Jaime Pitarch/Emmanuelle Castellan* », Mairie de Toulouse, 2010
- « *La belle revue* »: In extenso, Clermont-Ferrand, 2010
- « *Play it again* »: bbb, Toulouse, 2010
- Semaine n°49.08 : ESA de Clermont-Ferrand, 2008
- « *Tout va disparaître* »: coédition Maison des Arts Georges Pompidou, Cajarc, et le bbb, Toulouse, 2008
- Édition limitée de 300 lithographies: MAGP, Cajarc, 2008
- « *Wheeeel, jeune scène française* »: catalogue du festival Le Printemps de Septembre, 2007
- « *Des jours étranges* »: catalogue édité par la commune de Dompierre-sur-Besbre en collaboration avec "1, 2, ...4 éditions", et réalisé par l'artiste à la suite de sa résidence 2007
- « *Paysages* », catalogue, Espace Croix Baragnon, Mairie de Toulouse, 2007
- « *Ping Pong Pong* », Galerie l'Inventaire, Montauban

Articles :

- La Belle revue, Béatrice Méline, 2010
- artinfo.com, Scope Basel par Quinn Latimer, juin 2009
- Artpress n°340, Printemps de Septembre par B. Marcelis, déc.2007
- Le Monde, Printemps de Septembre, P. Dagen, sept. 2007
- Le Figaro, sept. 2007
- Parcours des Arts, sept. 2007
- L'Oeil - n° 588 - Février 2007, « Huit regards sur le paysage du XXIe siècle », à propos de l'exposition « Paysages », Espace Croix-Baragnon, 2007.

Site de l'artiste : www.emmanuellecastellan.com/

RÉFÉRENCES À L'HISTOIRE DE L'ART

« Mes débuts sont marqués par la **question de l'espace et du corps**, et par voie de conséquence **du déplacement et du geste**, ce qui m'a fait me pencher sur une **peinture plus abstraite**, de très grand format, proche des peintres américains comme **Marc Rothko, Barnett Newman, les peintres de la Colorfield Painting...** L'espace qu'ils parvenaient à créer fut une grande découverte. Mais je dois préciser que les images étaient déjà présentes, j'ai commencé à en collecter très tôt, elles m'aidaient à structurer mes peintures, mes compositions, tout en étant peu visibles. C'est quelque chose qui m'est resté et que je traite différemment aujourd'hui...

J'oublie mes références aussi mal que les images dans la peinture : c'est-à-dire qu'il reste parfois quelque chose, mais ce peut être des éléments fortuits. Je reste encore très attentive à la peinture de **Gérard Gasiorowski...**

Il y a aussi **Raoul de Keyser, Michael Krebber**, mais j'aime et regarde aussi beaucoup **Dana Schutz, Tala Madani, Laura Owens**, quelqu'un de très différent comme **Markus Döbeli**, aussi **David Hockney, René Daniels...**» (Emmanuelle Castellan, propos recueillis par Jean-Emmanuel Denave, extrait du «Petit bulletin »)

Mots-clés

SUPPORTS-SURFACES – COLOR FIELD – ABSTRACTION LYRIQUE - ABSTRACTION GESTUELLE

- **Supports-Surfaces** : nom d'un courant artistique qui apparaît autour de 1966-67 dans le sud de la France (Louis Cane, Marc Devade, Daniel Dezeuze, Patrick Saytour...). Vincent Bioulès propose en 1970, le vocable Supports-Surfaces qui signifie, d'un côté le châssis (le support de la toile), et de l'autre la toile (la surface). Les artistes fondateurs de ce mouvement s'intéressent aux éléments physiques du tableau de chevalet. La toile, le châssis, le cadre sont analysés, transformés, déconstruits... Les artistes développent au cours de cette période une expérience et une théorie sur la matérialité de la peinture: ils réalisent des œuvres abstraites, vides de tout message, en rupture avec la notion traditionnelle d'œuvre d'art et remettent en question les moyens picturaux et le support lui-même.

Claude Viallat (né en 1936), peint sur des toiles sans châssis et explore la variété des supports.

- **Colorfield (ou champ coloré)**: terme employé par le critique et théoricien Clément Greenberg en 1962, à propos d'artistes comme Barnett Newman, Mark Rothko, Clyfford Still...et chez lesquels "la couleur libérée, de ses fonctions localisantes et dénotatives, acquiert davantage d'autonomie."

À ces artistes il joint une "seconde génération" comprenant Morris Louis, Kenneth Noland...lesquels conservent un **usage très fluide de la peinture** qui, ainsi, "gêne moins le **déploiement de l'espace-couleur** par le simple fait qu'elle exclut toute référence tactile".

D'autres expressionnistes abstraits* ont eu recours aux vastes plans de couleur pour évoquer des états spirituels. Pour ces peintres de champs colorés (colorfield painting), comme Mark Rothko, le

message est le fruit d'une **activité méditative**. La **contemplation** des images qui en surgissent conduit le spectateur à **se perdre silencieusement dans des espaces indéterminés** où le sublime est **l'expérience à la fois sensuelle et spirituelle**, l'élimination des obstacles entre le peintre et l'idée, entre l'idée et l'observateur.

***L'expressionnisme abstrait** regroupe des œuvres gestuelles et expressives créées aux États-Unis dans les années 50 et 60. Regroupées sous le terme d'Expressionnisme Abstrait, ce mouvement ne se limite pas à un seul style, il comprend l'abstraction lyrique, l'abstraction gestuelle, et le Colorfield. Voir aussi les artistes: de Kooning, Joan Mitchell...

- **Abstraction lyrique**: elle s'appuie sur la liberté de l'expression et l'absence de règles pour faire naître chez les spectateurs des sentiments, des émotions. La sensibilité de l'artiste et son histoire sont les motivations de son expression...

L'abstraction lyrique présente certaines formes spécifiques : la peinture non figurative (Bazaine, Estève, Elvire Jan, Le Moal, Manessier), la peinture gestuelle (Pollock, Mathieu), l'art informel (Fautrier, Hartung), la calligraphie, le tachisme, le nuagisme....

« Expression d'origine discutée, l'abstraction lyrique apparut en France vers 1947 ; elle sert à désigner toutes les formes d'abstraction qui ne relèvent pas de l'abstraction dite géométrique. C'est ainsi qu'on l'a appliquée à l'action painting de Pollock, de même qu'aux premiers travaux de peinture gestuelle de Mathieu, lui-même tributaire de l'œuvre de Wols. Par la suite, le terme s'est étendu à l'expressionnisme abstrait américain (dont l'histoire propre est assez différente), puis au tachisme.

Ces appellations ne sont pas synonymes en fait. Tout au plus pourrait-on dire que les diverses formes d'abstraction lyrique ont en commun une référence (pas toujours avouée) à la peinture de Kandinsky pendant les années 1913 et 1914. L'automatisme pratiqué par certains peintres surréalistes (Masson, plus tard Domínguez, Paalen et Matta, voire parfois Ernst) a influencé quelque peu l'abstraction lyrique. Étendue vers 1960, de manière excessive, à la peinture informelle, la notion d'abstraction lyrique s'est diluée en même temps que la mode passait au nouveau réalisme. » (Gérard Legrand, critique, chargé de cours à l'Institut d'art et d'archéologie, Université de Paris-I)

- **Abstraction gestuelle** Au cours de l'après-guerre, en Europe comme en Amérique, apparaissent différentes formes d'abstractions qui privilégient **l'expression gestuelle spontanée** du peintre sur la toile. Sous des dénominations diverses - 'Expressionnisme abstrait' et 'Action Painting' aux États-Unis, 'Abstraction lyrique' ou 'Informel' à Paris - ces abstractions gestuelles conquièrent la scène artistique en faisant progressivement du grand format le moyen de **transformer le tableau en espace débarrassé de centre et ouvert à l'expérimentation visuelle du spectateur**. Peints par **projections ou déversement de peinture** sur la toile directement posée au sol, ou, au contraire, travaillés à la brosse, au couteau à peindre, au rouleau, voire avec les instruments les plus divers, les grands tableaux gestuels des années d'après-guerre en Europe ou aux États-Unis témoignent de la grande diversité des expressions picturales des artistes : construction du tableau par inscriptions de signes libérés de toute signification, par écritures allusives et véhémentes, ou au contraire par mise en place de champs de couleurs inspirés de l'impressionnisme tardif de Monet, les grands formats gestuels de l'après-guerre constituent un moment capital de l'histoire de la peinture moderne et préfigurent les multiples expériences picturales d'aujourd'hui. (extrait www.centrepompidou.fr/cpv/ressource)

Échos à d'autres œuvres du champ artistique

- Influences, liens ponctuels avec certains artistes ou certaines œuvres

➤ Arts plastiques, peinture

Représentation du « bœuf écorché », suspendu par les pattes arrière...

- **Harmensz. van Rijn Rembrandt (1606 – 1669)**

« *Le Boeuf écorché* », 1655, H. 0,94 m x L. 0,69 m, musée du Louvre : tableau exceptionnel chez Rembrandt, par le sujet (sorte de Memento mori et leçon de vanité ?) comme par la qualité (facture d'une saisissante matérialité picturale et colorée), cette œuvre a marqué l'histoire de l'art pour son

signifiant, mais aussi d'un point de vue purement esthétique donnant au clair-obscur toute sa valeur expressive.

On retrouve ce thème du « bœuf écorché » dans la peinture flamande et hollandaise des années 1640 et, postérieurement à l'œuvre de Rembrandt, dans toute l'histoire de l'art (**Chagall, Soutine,...**), et notamment l'art contemporain (**Dufrêne, Bacon...**).

Relation au sfumato dans la peinture italienne du quattrocento

- Voir **Léonard de Vinci (1452-1519)**

« Léonard de Vinci est l'inventeur de l'image délibérément brouillée, de la forme indécise, du sfumato », ainsi écrit Gombrich, « les surfaces indistinctes joueront le rôle d'un écran, à condition que certains traits caractéristiques se détachent avec une force suffisante » (E.H. Gombrich, « L'Art et l'illusion », Paris, Gallimard, 1995, P. 257)

Impression d'espace, légèreté et fluidité

- **Yves Tanguy (1900-1955)**

« Yves Tanguy, le peintre des épouvantables **élégances aériennes, souterraines et maritimes**, l'homme en qui je vois la parure morale de ce temps : mon adorable ami. » André Breton

Yves Tanguy place le spectateur face à un **univers mêlant monde réel et illusion**.

En 1930 après un voyage en Afrique, sa peinture va évoluer inaugurant la période des "coulées".

- **Francis Picabia (1879-1953)**

Pionnier de l'abstraction, artiste incontournable du mouvement dada et compagnon éphémère des surréalistes, Francis Picabia est l'artiste des perpétuelles ruptures.

La **superposition des figures et des éléments de paysage entremêlés** annonce les futures « *Transparences* » que l'artiste produira entre 1928 et 1933. Le tableau intitulé « *Salicis* » présenté aux côtés d'« *Idylle* » (1927) appartient à cette série.

Le renversement/passage du figuratif à l'abstrait

- **Kandinsky (1866-1944)**, pionnier de l'art abstrait dans les années 1910.

Il raconta dans « *Regards sur le passé* » écrit entre 1913-1918, que c'est à la suite de la vision accidentelle **d'une de ses peintures, retournée dans l'atelier**, qu'il a pu **se libérer du poids de la figuration** :

« J'arrivais chez moi avec ma boîte de peinture après une étude, encore absorbé par mon travail, et je rêvais à la manière dont il aurait fallu travailler, lorsque je vis soudain un tableau d'une beauté indescriptible, imprégné d'une grande ardeur intérieure. Je restai d'abord interdit, puis je me dirigeai rapidement vers ce tableau mystérieux parfaitement incompréhensible quant à son contenu extérieur et exclusivement constitué de taches de couleur. Je trouvai aussitôt le mot de l'énigme : c'était **un de mes tableaux qui était appuyé au mur sur le côté**. J'essayai le lendemain de retrouver à la lumière du jour l'impression éprouvée la veille devant le tableau. Mais je n'y arrivai qu'à moitié : même sur le côté je reconnaissais constamment les objets et il manquait la fine lumière du crépuscule. Maintenant j'étais fixé, **l'objet nuisait à mes tableaux**.

(...) J'avais le sentiment de plus en plus fort, de plus en plus clair, que dans **l'art les choses ne dépendent pas du « formel » mais d'un désir intérieur** (= contenu) qui délimite le domaine du formel.

Ce fut un grand pas en avant - à ma grande honte il m'a fallu longtemps pour le faire - que de résoudre entièrement le problème de l'art sur la base de **la nécessité intérieure qui était à même de renverser à chaque instant l'ensemble des règles et des frontières connues** (...). » Extraits pp. 116-117

A Munich, Vassily Kandinsky réalise en 1910 la première peinture totalement abstraite. Cette œuvre sans titre est conservée au Musée National d'Art Moderne à Paris. Elle porte au dos la mention manuscrite « *Aquarelle abstraite* ».

Retournement* de la figure

- **Georg Baselitz**, né en 1938, peintre, graveur et sculpteur. Dans la mouvance des Nouveaux

Fauves, appelés aussi « néo-expressionnistes allemands », il est l'un des plus importants représentant de la peinture allemande d'après-guerre. Sa peinture est figurative, gestuelle, suggestive et expressive. Baselitz est connu pour ses **tableaux aux sujets « renversés », où figures et objets sont représentés « la tête-en-bas ».**

Ces représentations « tête en bas » commencent en 1969 avec l'huile "Der Wald auf dem Kopf" ("*La forêt sur la tête*").

Ainsi les sujets qu'il représente souvent à l'envers, sont une façon **d'affirmer la primauté de la peinture sur des sujets d'ailleurs traditionnels** (figures, natures mortes, paysages) et ce **retournement des sujets** caractérise le travail de l'artiste, qui définit lui-même cet acte:

« Et je me suis dit que s'il en était ainsi, il me fallait prendre dans la peinture ce qui était traditionnel, au niveau du motif. C'est à dire un paysage, un portrait, un nu et **je les retourne, je les peins à l'envers. C'est le meilleur moyen de vider de son contenu ce que l'on peint.**

Quand on peint un portrait à l'envers il est impossible de dire : ce portrait représente une femme et je lui ai donné une expression particulière. »

"Le renversement de la figure me donne la **liberté d'affronter réellement les problèmes picturaux.**" Georg Baselitz

"*Les arbres*" de 1974-1975 : ils appartiennent à une série d'une quarantaine de gravures, à la représentation variée, au style souvent détaillé, parfois adjoint de rayures, mais dont la composition demeure souvent classique.

*Lien entre retournement/renversement/catastrophe :

Catastrophe : nom formé à partir du mot grec « katastrôphê » qui signifie "renversement" (nom lui-même dérivé du verbe "strepho" / tourner) et passé ensuite en français par l'intermédiaire du latin. D'après son étymologie, ce mot signifie donc "bouleversement".

• Gérard Gasiorowski (1930-1986)

« Je reste encore très attentive à la peinture de Gérard Gasiorowski qui avait une manière inédite de travailler, de peindre et de déployer ses réflexions. C'était un artiste à part, personnel, et sa peinture a une intensité et une matérialité forte. Sa façon de détruire la peinture, son histoire, ses filiations, était un moyen de revenir à une tradition "réaliste" de la peinture, son aspect cézannien, pour moi très terrien. Ma peinture me semble plus légère, au sens où je ne rends pas visible les choses au premier regard, mais au fond, je pense souvent à cette "essence cézannienne" dans le travail de la matière picturale. » (Emmanuelle Castellan, propos recueillis par Jean-Emmanuel Denave, extrait de «Le petit bulletin »)

• Morris Louis (1912-1962)

Il appartient à la génération des peintres américains adeptes du "color field" ou champ coloré. Entre 1950 et 1962, date de sa mort, il centre ses **recherches sur la couleur et son rapport à l'espace du tableau.** Il entreprend ainsi plusieurs séries de toiles dans lesquelles **la peinture acrylique, très diluée, est utilisée comme l'aquarelle, pour sa fluidité et ses effets de transparence.** Le support, la toile non préparée, s'imbibent de couleurs selon le principe de la teinture.

Dans l'œuvre intitulée « *Lamed Aleph* », l'artiste superpose plusieurs couches très liquides et peu saturées en pigments. Elles sont **versées du sommet de la toile**, probablement, agrafée verticalement sur une sorte d'échafaudage. Les couleurs se recouvrent alors puis se mélangent dans la trame du tissu. **Elles s'écoulent jusqu'en bas, rendant compte de l'action de la gravité.** Le résultat se présente comme un voile diffusant une lumière aux tons sourds. « *Veils* », le nom donné à la série à laquelle appartient cette toile, est d'ailleurs la traduction anglaise du mot **voiles**.

« *Omega III* » comporte des rigoles de couleurs qui partent des bords du tableau et laissent **vide le centre de la toile.** La technique utilisée par l'artiste pour obtenir ce résultat consistait à **relever les côtés de la toile libre posée au sol afin d'en orienter les coulures.**

Paysages

• **Willem de Kooning (1904-1997)**, une des têtes de file de l'expressionnisme abstrait. Selon un mode d'expression abstrait, purement formel et intuitif, Willem de Kooning s'inspirait essentiellement de la réalité qui l'entourait, notamment de figures et de paysages. Ses **tableaux**

de paysage – tendent à l'abstraction sous l'impact d'une confrontation intense avec la nature et dont **l'écriture du pinceau** se déchaîne véritablement. Le contenu de réalité de ces œuvres, c'est donc de **rendre visible l'action picturale elle-même**. Si les toiles que l'artiste réalise au début des années 1960 imposent une **impression de sérénité** par leurs tons pastels et semblent traversées par un **flux de lumière**, les peintures qui voient le jour entre 1975 et 1980 sont au contraire d'une plénitude explosive et atteignent, par leur forme qui se refuse résolument à tout achèvement, à une **fluidité ouverte**.

Il vit une partie de sa vie à Long Island où les paysages lui rappellent sa Hollande natale quittée à 22 ans. « Le ciel est bleu, la lumière très pure, et la brume de chaleur a disparu. On retrouve cette lumière et cette brume dans certains de mes tableaux... Et l'herbe gris-vert, l'herbe de la plage et l'océan qui était d'un gris métallique la plupart du temps. » Dans son tableau « *Untitled XX* (Sans titre XX) » de 1976 ce paysage n'a rien de photographique et chacun de ses éléments, plage, herbe, sable, eau... est librement organisé dans une composition qui semble très abstraite mais animée par les larges gestes qui propulsent les **grandes brosse dégoûlantes**.

Paysages

• **Joan Mitchell (1925-1992)**, peintre américaine faisant partie du mouvement expressionniste abstrait de la « seconde génération ». Elle développa une œuvre à la fois **abstraite et expressionniste** très puissante. Née à Chicago, elle passe l'essentiel de sa carrière à Vétheuil, à quelques kilomètres seulement de Giverny (non loin de la maison de Claude Monet). La peinture abstraite qu'elle met au point dès les années cinquante, immense, **lumineuse, dynamique, fait profondément référence à la nature** (*La Grande Vallée, Les Tournesols, Tilleuls, Champs*). De fait la nature entoure de toutes parts son atelier de Vétheuil qui donne sur la Seine.

« *Tilleul* », 1978, Huile sur toile, 260 x 180 cm, Collection MNAM, Centre Pompidou, Paris

Le geste « enfantin »

• **Philip Guston (1913-1980)** : peintre américain rattaché à la l'École de New-York, parmi laquelle figurent de nombreux membres de l'expressionnisme abstrait.

http://collection.centrepompidou.fr/Navigart/images/art_info1908

Coulures et gravité

• **Cy Twombly (1928-2011)** : peintre, dessinateur, sculpteur et photographe américain. Son œuvre croise les enjeux majeurs de l'art au XXe siècle : le dilemme abstraction/figuration, l'intervention de la psychanalyse, le primitivisme, le rôle de l'écriture en peinture, l'hommage aux anciens (il choisit souvent ses thèmes dans l'Antiquité ou dans la littérature ancienne), les liens artistiques entre Europe et Amérique.

Au cours des dernières années, l'artiste s'est considérablement renouvelé. **Du motif, peint grossièrement, s'écoulent des trainées de peinture colorées qui rejoignent le bord inférieur de la toile**. Chaque motif apporte ses propres couleurs si bien que le bas de certains tableaux est une **juxtaposition de coulures** dont les teintes alternent aléatoirement (Sauerbruch Hutton, les architectes du musée Brandhorst de Munich, s'en sont inspirés pour revêtir ses façades de tiges verticales en céramique colorées). Le gribouillage énergique a donc laissé sa place à un **geste plus ample avec une peinture liquide sur laquelle la gravité agit**. De plus, la palette est plus riche et les couleurs (notamment les jaunes ou les rouges) atteignent une intensité rare dans l'histoire de la peinture. Twombly prouve ici ses qualités de coloriste. Un thème nouveau est venu accompagner cette entrée dans la couleur : les fleurs. Sur des toiles ou des planches de plusieurs mètres de long, Twombly peint des roses ou des pivoines hors d'échelle en de grands mouvements d'enroulement. Les vers d'Emily Dickinson ou de Ingeborg Bachmann accompagnent ces motifs. **Reste une constante : le rejet de la maîtrise**. L'écriture est raturée, biffée, parfois effacée sommairement ; **les motifs feignent la maladresse ; la gravité, associée à la texture du support** et à la viscosité de la peinture, déstructure les formes et engendre les trainées aléatoires. Les cycles *Lepanto, Blossoms, Roses* témoignent le mieux de ces récentes nouveautés.

La représentation et la matière mises à mal

- **Marc Desgrandchamps** né en 1960, a bénéficié de plusieurs grandes expositions (Musée d'art contemporain de Strasbourg (2004), Musée d'art contemporain de Lyon (2004), Musée national d'Art moderne - Centre Georges Pompidou (2006), Musée d'Art moderne de la Ville de Paris, rétrospective (2011).

Aisément reconnaissable par **ses figures évanescentes**, **ses objets fragmentés**, son **espace indéfini**, l'œuvre de Marc Desgrandchamps est avant tout une expérience visuelle. Malgré leurs compositions architecturées, les peintures de l'artiste se situent **entre opacité, transparence et surimpression**. Les **couleurs fluides, presque liquides**, et les **contours estompés** concourent à donner aux formes une **improbable matérialité**. Les éléments figuratifs juxtaposés ne semblent plus communiquer entre eux, comme **suspendus dans l'espace pictural**. Ils instaurent ainsi le doute et le questionnement dans l'esprit du spectateur, plus qu'ils ne lui procurent de certitudes.

Par le jeu des **transparences et des coulures**, l'apparition d'objets ou de situations inattendues, **l'imprécision des scènes** évoquées transforme ce qui pourrait être une représentation exacte en **un ensemble fantasmatique**. Le tableau devient le lieu de rencontre entre ce qui relève aussi bien du réel et de l'observation que du rêve et de l'imaginaire.

« La peinture de Marc Desgrandchamps m'a beaucoup apportée, notamment lorsqu'il a commencé ses premières peintures en transparence : ses sujets étaient étranges, je me souviens de sortes de totems, cela m'avait beaucoup impressionnée. Cela dit, je crois qu'il est dans une filiation très différente de la mienne, plus allemande, proche de Max Beckmann et de l'histoire de la figuration d'une façon générale. Je me sens à la fois proche et éloignée car je pense que je n'ai pas du tout les mêmes préoccupations picturales que lui, alors que la question de ce qui reste est aussi centrale pour lui que pour moi. » (Emmanuelle Castellan, propos recueillis par Jean-Emmanuel Denave, extrait du « Petit bulletin »)

Déréalisation des scènes

- **Tom Fabritius**, artiste allemand né en 1972.

Sa source première d'inspiration, sont les images issues de la télévision. Il raconte lui-même qu'il s'asseyait en face de « la boîte », en sourdine pendant des heures, jusqu'à ce qu'il trouve une image excitante. Puis, il fait des arrêts sur l'image choisie, qu'il va ensuite transformer en une image tangible, par l'intermédiaire du médium pictural.

Fabritius s'intéresse à la pertinence de la peinture, dans le temps, dans la mémoire collective et personnelle, mais aussi dans les événements quotidiens et routiniers. Il peint des natures mortes des temps modernes et des peintures de genre, où la composition elle-même est la clé de la complexité de la situation représentée. Il utilise typiquement des **couleurs douces et presque transparentes**. Comme il utilise une peinture spéciale aquarelle qui sèche très vite, Fabritius est pressé de travailler vite, et permet à **certains accidents** de rester dans ses œuvres (**goutte à goutte, taches**) donnant de la profondeur aux surfaces planes et par ailleurs **presque translucide**.

- **Adam Adach**, né en 1962 à Varsovie, Pologne. Vit et travaille à Paris depuis 1989.

Ses tableaux constituent autant de scènes autobiographiques inspirées de la Pologne dont l'artiste est originaire. Grands paysages avec figures, portraits et instantanés au caractère tragique ou banal, **souvent presque monochromes**, sont regroupés en séries qui évoquent la photographie souvenir. Guidé par ses émotions, l'artiste retourne aux événements de son enfance en les analysant pour mieux les comprendre. Sa **peinture figurative et descriptive garde les traces matérielles d'accidents ou de hasard** forçant le spectateur à **s'interroger sur la vraie nature du sujet proposé**.

« Dans ces deux cas (Tom Fabritius et Adam Adach), **l'image perd sa substance** à mesure qu'elle dépose son contenu dans un passé historiquement obsolète. Cependant, étrangères à la nostalgie, voire à l'aspect morbide qu'on trouve chez ces artistes, **la légèreté et l'évanescence**, chez Emmanuelle Castellan, correspondent à un sens du mystère, celui de la question de la vie, de sa fragilité et de ce qu'elle contient d'irréductiblement précieux. L'émotion vibre sous les couleurs (violence d'une nature instable ou tendresse de la lumière du matin). Souvent, cependant, le mouvement de la marche comme celui du regard convergent vers un point de fuite ou vers un horizon vide (limite inéluctable de la peinture), dans lequel l'image s'engloutit. »

Anne Malherbe, extrait du texte « sans murs ni fenêtres »

- **Laura Owens** (née en 1970), vit et travaille à Los Angeles.

Des robots dans le jardin, des lions, des chasseurs, la romance et la guerre sont quelques-unes des images figurant dans les travaux récents de Laura Owens. Ses influences sont extrêmement vastes : des performances dada aux bas-reliefs hindous en passant par les motifs de papier peint. Derrière la beauté immédiate de ses peintures et de ses dessins, un **questionnement permanent sur le choix des supports**. L'artiste **combine des éléments abstraits et figuratifs hétérogènes** dans ses peintures et ses collages, pour créer un **vocabulaire très personnel**, avec un **sens de l'ornementation, de l'élégance picturale et de l'exubérance** qui offre une nouvelle dignité à la décoration.

Derrière la **naïveté apparente** se cache une profonde **réflexion sur l'histoire de la peinture** et la tradition des modernes.

Parmi ses préoccupations : la **relation de ses peintures à leur environnement physique**, et la **question du vécu** par les téléspectateurs.

"*Sans titre*" (1999), deux peintures sur panneau : ce dyptique est installé sur des murs opposés, engageant l'espace à trois dimensions. De cette façon, le spectateur, debout entre les toiles formant à la fois images et miroirs, occupe l'espace virtuel de l'œuvre d'art.

Chez Laura Owens, on dirait que la représentation insiste (le mot est à prendre aussi à sens le plus strict : in-sister, sistere in, se tenir dans). La représentation in-siste pour ex-sister dans une abstraction qui résiste.

L'absence de titre fait abstraction de la représentation et renvoie le regard à la matière et à l'assemblage des couleurs.

Entre figuration et abstraction

- **Michael Krebber** né en 1954 à Cologne (Allemagne)

Ses œuvres, incontestablement abstraites, laissent apparaître de façon sous-jacente des figures représentatives, comme si la représentation était d'abord posée puis niée, voire dépassée.

"*Contempt of one's own work as planning for career (Le mépris pour son propre travail pris comme plan de carrière)*" 2001 : sur un fond blanc est évoqué en vert et jaune, un portrait de femme à moitié recouvert de bleu, entre masque et tache. L'ensemble est **à la limite de l'abstraction et de la figuration**, assemblage de formes colorées qui vaux comme « manifeste » : l'expression par la peinture d'un mépris de la peinture.

Il y a quelque chose de Matisse dans cette technique, le Matisse des quelques coups de ciseaux ou de crayon voire de pinceau donnant sinon la représentation proprement dite d'une chose du moins son « signe ».

- **Monique Pietro**, née en 1962 à Los Angeles (Californie). Vit et travaille à Los Angeles.

Il y a dans sa peinture une sorte d'**insistance à figurer** mais cette insistance-là se heurte à une **résistance de l'abstrait**. Ce que peint Monique Pietro pourrait bien être précisément **ce conflit**, ce **paradoxe qui est à l'œuvre** dans la peinture abstraite contemporaine mais qui était étranger à la peinture abstraite du siècle dernier.

Notion de renversement

- **Giuseppe Penone** né en 1947 à Garesio Ponte (Italie). Dans "*Renverser ses propres yeux*" (1970), Penone tente **l'expérience de l'aveuglement**, pour sentir sa propre enveloppe, **sa présence au monde (hors la vue) un peu comme... un arbre !** Dans cet autoportrait on pourrait dire qu'il nie l'ego pour chercher à se mettre à l'unisson avec les forces de la nature, et explorer d'autres sens comme le toucher et l'odorat...

Penone porte des **lentilles-miroir** qui le rendent aveugle et permettent au spectateur de percevoir exactement ce que l'artiste devrait voir. Ce simple petit artifice transforme le corps photographié de l'artiste en étrange statue, forme humaine coupée du monde et qui nous livre pourtant son regard.

➤ Arts plastiques, installations, vidéo

La vidéo/le miroir : notion d'espace-temps

• **Dan Graham (né en 1942)**, vit et travaille à New York. Il réalise des œuvres conceptuelles mêlant cinéma et vidéo. Il fut tour à tour galeriste, écrivain, théoricien, photographe, vidéaste, architecte, et son œuvre se révèle tout aussi polymorphe, influencée par l'art conceptuel mais aussi ancrée dans le contexte politique, social et culturel dans lequel elle est créée.

Dan Graham s'est également attaché à créer des installations ou "dispositifs" (Lyotard) critiquant les catégories traditionnelles de l'art, tout en cherchant, sous l'influence de Bruce Nauman, à jouer sur l'expérience du corps vis-à-vis de l'espace, sur le rapport observateur - observé.

Il en est ainsi de « *Public Space/Two Audience* » (1976), espace dans lequel le spectateur doit entrer : d'un côté, il voit l'image des spectateurs de l'autre côté au travers d'une vitre, mais sans être vu, et de l'autre côté, **les spectateurs peuvent s'observer eux-mêmes à la fois sur un écran de télévision et dans un miroir sur le mur du fond**. Le spectateur prend alors conscience de lui-même comme corps mais aussi comme sujet percevant.

D'autre part, l'artiste a conçu de **nombreuses maquettes**, réalisées ou non, d'espaces de ce type, tels le « *Skateboard Pavilion* » (1989), le « *Children's Pavilion* » (1991) en collaboration avec Jeff Wall et prévu pour être conçu à grande échelle. A la frontière **entre architecture et sculpture**, on trouve par exemple l'œuvre intitulée « *Two Adjacent Pavilions* » (1979), **œuvre-miroir reflétant la nature à l'entour et dans laquelle le spectateur peut aussi entrer**.

Certaines vidéos de l'artiste, comme : « *Roll* », datant de 1970, où deux vidéos sont projetées en simultané, l'une montrant l'artiste roulant dans l'herbe avec une caméra, l'autre reflétant l'image filmée par la caméra elle-même dans les mains de l'artiste.

« *New Design for showing Videos* » **mêle un jeu de vitres et miroirs confrontant le spectateur à lui-même et à l'autre**, tout en présentant des vidéos de performances effectuées par l'artiste.

« *Performer/Audience/Mirror* » de 1975, 22:52 min, N & B : est une sorte d'enquête phénoménologique sur la relation d'auditoire-interprète et la notion de subjectivité-objectivité.

Cette vidéo montre Dan Graham se tenant devant un **mur de miroir qui fait face au public assis**, il décrit les mouvements des spectateurs et ce qu'ils signifient. Il se tourne, alors ; et, se décrit lui-même ainsi que le public dans le miroir. Avec l'utilisation du miroir, le public est instantanément en mesure de se percevoir comme une unité de masse. Le public se voit reflété par le miroir instantanément ainsi que les commentaires de l'artiste qui sont légèrement retardés vis-à-vis des attitudes.

"*Opposing Mirrors and Video Monitors on Time Delay*": l'installation est comparable à une expérience de mise en situation de nous-même dans l'environnement de l'art. Elle nous interroge, nous spectateurs, sur notre position dans le monde de l'art et face à l'œuvre. La peinture par exemple, présente un espace artificiel et elle-même s'expose dans un espace réel qui n'est pas en continu avec l'espace qu'elle représente. Au contraire, chez Dan Graham, l'espace fait partie intégrante de l'installation. Le spectateur entre dans l'œuvre et a désormais un rôle participatif puisque ici il est filmé. Il est donc acteur de la vidéo et devient ensuite spectateur de lui-même, de son propre environnement espace/ temps, à savoir de son passé immédiat. En ce qui concerne les miroirs, ils semblent être ici plus une métaphore qu'un simple jeu de reflets.

la vidéo est l'enregistrement direct du temps et de l'espace réel en continu, c'est-à-dire sans le découpage de scène dont a recours le film. Le film nous détache de la réalité présente et que la vidéo, qu'il compare à un miroir, peut procéder par une auto réflexion sur nos actes. Cependant il distingue quand même la vidéo et le miroir puisque le miroir est lié au temps et à l'axe spatial de celui qui perçoit alors que la vidéo peut être retransmise dans un autre espace temps et de ce fait établir une plus grande distance critique avec le sujet.

La tête en bas

• **Bruce Nauman** né en 1941 à Fort Wayne, Indiana (États-Unis)

Le corps non plus comme sujet mais comme médium : dans des vidéos de ses actions de la fin des années 1960, Bruce Nauman utilise son corps comme outil d'arpentage d'un lieu ou encore **met à l'épreuve l'attraction terrestre en se plaçant les pieds au plafond, la tête en bas**.

Miroir/images inversées

- **Vladimir Skoda (Prague, 1942)**, sculpteur français d'origine tchèque. Il travaille le métal avec la sphère comme sujet de prédilection. Ses œuvres de métal jouent sur le rapport entre la masse et la légèreté, la force et l'apesanteur, et réfléchissent par leurs surfaces polies un espace extérieur déformé, croisant imaginaire, effets d'optique et lois de l'univers.

Voir aussi « *miroirs vibrants* » et « *miroirs tournants* », 2005/06, 76 cm/95 cm

➤ Arts plastiques, photographie

- **Rodney Graham (né en 1949 à Vancouver, Canada)**, artiste conceptuel. Les œuvres de Rodney Graham (films, vidéos, photographies, maquettes, livres ou partitions musicales) jouent avec les formes et les dispositifs de perception de l'art et ses concepts fondamentaux. Elles analysent les structures formelles et narratives des différents médias pour mieux les détourner. Les références qu'il utilise, recouvrent un large spectre, de Wagner, Edgar Allan Poe, Sigmund Freud, à Alfred Hitchcock ou Black Sabbath.

« (...) Je tenais à cette idée des arbres isolés, difficiles à trouver en Colombie-Britannique, où il n'y a que des forêts. J'y voyais une image emblématique, quelque chose que l'on verrait dans un manuel sur la **notion d'inversion** en général, pour **illustrer le mécanisme optique de l'œil**. Je me suis intéressé à ce genre de motif schématique archétypal, j'ai réalisé une œuvre avec le Cours de linguistique générale de Saussure, où un **arbre illustre la distinction entre le signifié et le signifiant**. J'ai créé un étui à la Donald Judd pour un rare exemplaire de l'édition originale suisse découvert par un de mes amis. (...) » Rodney Graham

Dans sa série photographique des "*arbres inversés*", ceux-ci sont comme suspendus dans le paysage, en lien avec **l'interrogation de l'artiste sur les dispositifs de perception de l'art**.

Symbole et image universels, l'arbre figure ici **l'idée de nature**, nourrie d'une réflexion à portée environnementale, et d'une nécessaire prise de conscience écologique.

L'inversion est aussi l'image première de la photographie et vient rappeler le principe de la chambre noire ou de la camera obscura, lui permettant de développer un travail critique sur l'apparition de l'image et ce qu'elle révèle.

➤ Photographie

Histoire et origine de la photographie : la camera obscura ou sténopé

- En Chine, un philosophe nommé Mo Ti (v.472 -v.391 av. J.-C), observait le phénomène des rayons lumineux et notait que l'image des objets produite par les rayons lumineux passant par un petit orifice était la **représentation exacte mais inversée** de ces mêmes objets.

- Au cours de la Renaissance, le phénomène de la **camera obscura** est décrit puis livré au monde de l'art en partie grâce à Léonard de Vinci (1452-1516).

- Della Porta comprit que l'on pouvait réaliser des «chambres noires» (camera obscura en italien) en réduction en utilisant une boîte opaque munie d'une petite ouverture (le «sténopé», sténo signifie «serré» en grec) sur une de ses faces et d'une paroi translucide sur la face opposée. Pour obtenir des images plus lumineuses, il remplaça le petit trou par une ouverture plus grande munie d'une lentille. En 1540, Jérôme Cardan pu mettre cette invention au point et la rendre utilisable. Ainsi fut découvert l'ancêtre de la caméra et de l'appareil photographique.

La chambre noire est un procédé optique qui permet d'obtenir la projection de la lumière sur une surface plane à l'opposé du petit orifice. L'image se forme car les rayons lumineux traversant le petit trou se croisent en leur intersection en suivant des lignes droites. **L'image est inversée dans son axe horizontal et dans son axe vertical.**

« L'été, avant de faire la sieste dans ma chambre d'enfant, je m'amusais à observer un grand théâtre d'ombre irisé au plafond. Je voyais tout ce qui se passait dehors malgré les volets fermés, les images se formant à travers un trou des persiennes. Ce fut ma première chambre noire. Plus tard, un maître d'école nous fabriqua une chambre noire dans un carton à chaussure. Un côté était

percé d'un petit trou, le côté opposé remplacé par un papier transparent. **On voyait les objets apparaître à l'envers sur le fond translucide de la boîte.** » Édouard Boubat, La photographie

- **Dominique Laugé** (né en 1958), photographe, vit actuellement entre Paris, Gaillac et Milan. Il s'intéresse au paysage (la mer, le ciel et les animaux...) et le compose comme une peinture, avec artifice, c'est-à-dire en construisant par élaboration mentale et artistique une image. Tout aussi complexe que la peinture, la photographie rend compte d'un regard singulier, premier geste artistique, traduit ensuite par une élaboration sophistiquée due à la technique. La lumière, le cadrage, la couleur, le tirage, et même le papier sont partie prenante du processus de création. Voir l'exposition « *Silences* », Musée des beaux-arts, Gaillac, 2008
Dans sa série « *Reflets* », certaines photographies s'apparentent à la peinture d'Emmanuelle Castellan par **l'image inversée des arbres se reflétant sur l'eau** mais aussi par **la transparence et l'impression d'espace et de vide entre les formes.**

- **Ansel Adams** (1902 - 1984), photographe et écologiste américain, connu pour ses photographies en noir et blanc de l'Ouest américain, comme autant d'**hymnes à la nature**. Dans ses photographies, il a utilisé le **pictorialisme**, un procédé artistique qu'il a abandonné au début des années 30 pour créer avec des photographes tels que Paul Strand ou Edward Weston, le groupe f/64, en référence aux ouvertures d'objectifs utilisées sur les chambres.

Photogrammes*

- **Pierre Savatier** (né en 1954) : il explore avec les moyens rudimentaires du photogramme, les relations complexes entre objet et image. Dans une tradition moderniste, le dispositif utilisé est perceptible : la surface rendue très présente, l'échelle 1, la finesse des détails liée au contact, les flous et ombres portées sont autant éléments qui renvoient aux conditions de formation de l'image. En même temps, les photogrammes de P. S. **fonctionnent comme des apparitions**. Les ombres et lumières dessinent une profondeur ; **des objets simples peuvent se transformer en figures imaginaires, comme une surface en espace.**

C'est sous ce **double registre de l'observation et de l'apparition** que l'œuvre se développe, **associant précision et aléatoire** à travers des séries dont les titres génériques reprennent les noms des objets utilisés pour les photogrammes.

Pierre Savatier pense le photogramme comme un dispositif qui lui permet de passer du réel à la vision. Il décrit ainsi son projet : « Étant donné un objet choisi (plus ou moins transparent), étant décidée une incidence particulière de la lumière, voici la vision que je compose, voici une photographie possible de cet objet. »

*Le photogramme est une photographie réalisée sans appareil photo. Le papier photographique (noir et blanc ou couleur) est directement éclairé (insolé) alors qu'un ou plusieurs objets sont placés devant ou en contact avec lui. Le photogramme est une photographie archaïque, sans optique et sans film matriciel (pas de tirages multiples), ce qui explique la nécessité des séries chez Pierre Savatier. Le format des œuvres est lié à la taille des objets utilisés (pas d'agrandissement) ; il est généralement grand. Le photogramme est une épreuve unique, une empreinte photographique. Ce procédé se trouve aux origines de la photographie : c'est en plaçant en 1839 des plantes ou des broderies sur du papier sensibilisé que William Henry Fox Talbot obtint ses premières épreuves. La technique du photogramme fut reprise et développée par El Lissitzky, Moholy-Nagy et Man Ray. Elle est, depuis, restée associée aux avant-gardes du début du XXe siècle.

Rayographies

- **Voir Man Ray (1890-1976)** : voir la collection du Mnam, centre Georges-Pompidou, Paris.

➤ Arts plastiques : sculpture/installation/performance

- **Daniel Firman (Bron, 1966)** a créé une pièce spectaculaire parmi d'autres : un éléphant naturalisé, en équilibre sur sa trompe. Comme si l'éléphant, symbole royal par excellence, incarnant force et sagesse, **se libérait enfin de sa « gravité » pour accomplir une figure toute en légèreté.**

Le concept c'est que la **force de l'attraction terrestre** est telle à cette distance qu'un éléphant pourrait se tenir sur sa trompe...

➤ Danse/performances

- **Trisha Brown**, réexaminant tous les fondamentaux de la danse, elle accomplit une révolution copernicienne du corps, désormais affranchi de la gravité.

Avec « *Planes* » (1968), elle **réinvestit la verticalité** en transformant **le mur en scène**, y ménageant des points d'ancrage pour les pieds des danseurs qui déploient une **chorégraphie-reptation** sur ce mur d'escalade, où sont projetées des vues de New York filmées par Jud Yalkut, en un télescopage d'images en noir et blanc qui vient tour à tour éclairer et obscurcir ces **silhouettes en lévitation**. Dans « *Walking on The Wall* », c'est harnachés de poulies que **les corps abandonnent le sol et dansent sur les murs.**

- **Alex Cecchetti** réalise une performance avec quatre chanteuses et six danseurs « *The conversation of the arrows* », 2011: des danseurs escaladent un mur sur lequel est projeté un film de Jud Yalkut montrant des vues aériennes de la ville de New

- **Compagnie 111** « *Plan B* », 2003, mise en scène Phil Soltanoff, conception et scénographie Aurélien Bory :

« *Plan B* est le deuxième spectacle d'une trilogie, qui met en rapport le jonglage et l'acrobatie avec des contraintes d'espace. Avec *Plan B*, c'est le plan que nous explorons. Ce qui place la scénographie au centre de notre travail. Cette géométrie particulière impose un certain rapport au mouvement et à l'acrobatie, en lien ténu avec les lois de la physique. Nous tentons de l'investir de la manière la plus large possible, et de percevoir quels rêves, quelles qualités, quels écueils se cachent derrière ce **dialogue avec la gravité.** » Extrait de l'entretien avec Aurélien Bory par Stéphane Boitel, réalisé pour le Journal du Théâtre Garonne, janvier 2003.

« Ce qui m'a tout de suite intéressé c'est la façon d'utiliser le décor, pas seulement comme une toile de fond mais en **intégrant réellement les corps dans l'espace.**

Le dispositif lui-même est un simple fait : un plan, incliné selon différents angles. Mais la succession de ces inclinaisons donne déjà un sens et fait jaillir sur le plateau un motif évident : la gravité. La gravité elle-même est un pur fait que tout le monde connaît : si je saute en l'air, je retombe aussitôt. **Mais sur un plan incliné à 30°, la gravité n'a plus les mêmes effets et participe alors d'une illusion.** À partir de là, nous avons développé le motif thématique du plan au sens de projet : **le projet, le plan, sont comme la gravité quelque chose qui nous traverse, nous donne une force et nous oriente dans une certaine direction.** » Extrait de l'entretien avec Phil Soltanoff par Stéphane Boitel, réalisé pour le Journal du Théâtre Garonne, janvier 2003.

➤ Musique :

- **Arnold Schoenberg** : la musique « atonale ». Il mit au point un système qu'il baptisa « *Reihenkomposition* », ou « composition sérielle », destiné à organiser le chaos sonore qu'il redoutait de voir se substituer à la tonalité. Il décréta ainsi que tout morceau devrait être basé sur une « série » de douze sons, les douze sons de l'échelle chromatique: do, do dièse, ré, ré dièse, etc., jusqu'à si. L'on peut donc faire se succéder ces douze sons dans l'ordre que l'on veut (au gré de l'inspiration «

sérielle »), et l'on ne doit pas répéter deux fois le même son. **La série peut ensuite être utilisée par mouvement inverse**, puis **par miroir**, **être transposée**, puis **par fragment**, et enfin **sous forme d'agrégation**. Tout le morceau découle donc d'une série préalablement établie, ce qui donne donc un cadre formel substitutif de la tonalité.

- **Pierre Boulez**

« Notations 1 (UE18310) » : ces douze mesures de musique peuvent être segmentées selon un jeu d'oppositions internes. En jumelant chaque petite unité motivique avec son pendant, on rend visible la forme de cette miniature. Par exemple, les triple croches de la première mesure se retrouvent à la dernière mesure avec les mêmes hauteurs mais avec un **profil mélodique inversé**. Le même raisonnement peut être poursuivi pour chacune des unités qui forme la pièce. Cela donne, dans une disposition en colonnes :

Par ailleurs, la structure en mouvements cycliques intercalés annonce un intérêt pour des parcours non linéaires à travers l'œuvre, une volonté qui se réalisera dans **l'aventure de la forme ouverte**. La prédilection de Boulez, pendant une dizaine d'années autour de 1960, s'est portée sur ce que l'on appelle les « **œuvres ouvertes** » ne soit que le résultat de son exploration résolue des oppositions temps strié/temps lisse et pulsation/résonance, qui jouent un rôle primordial dans la presque totalité des œuvres dès les Notations de 1945. (Extrait, © Ircam-Centre Pompidou, 2007).

- Architecture

- **Maison préfabriquée, Cedeira** (Espagne) - **Mycc** bureau d'architecture 2010, jeune studio de Madrid, formé par Carmina Casajuana, Beatriz G. Casares et Marcos González : conçue par Mycc, construite en trois mois et assemblés en trois jours, cette maison préfabriquée de vacances située dans la municipalité de Galice de Cedeira en Espagne est un bon exemple des nombreuses possibilités que la construction modulaire offre aujourd'hui.

Le volume est enveloppé de deux matériaux dans le but de mettre en place un dialogue avec le paysage. Les deux façades principales de la maison sont revêtues avec des panneaux perforés d'acier Corten qui reprennent **l'image schématisée d'une silhouette de forêt, et recrée l'image de la végétation environnante**. Ce matériau a été choisi parce qu'il fait partie de la tradition locale des villages de pêcheurs comme Cedeira, utilisé pour la construction des coques de bateau, car l'oxydation progressive et contrôlée de ce produit révèle des qualités matérielles d'auto-protection. Sa patine change de couleur et crée une image animée qui se rapporte à l'environnement naturel. Cette **interaction entre le naturel et l'artificiel** fait bénéficier également les espaces intérieurs, où **la lumière qui traverse ces silhouettes jette des ombres d'arbres dans les différentes salles**.

- **Tree Hotel** - Architecte: **Tham & Videgård Arkitekter** - Localisation: Harads, Sweden – Année: 2008-2010 - Photographe: Åke E:son Lindman: architecture cubique dont les parois en **miroir reflètent les arbres** environnant sur toutes les faces du volume.

- **Michel de Broin**, "*Superficial*", 2004, miroir, colle, ciment appliqué sur un rocher, Vosges, Alsace

- Littérature, poésie, conte

- **Italo Calvino**, « *Forêt-racine-labyrinthe* », Édition Seghers, Collection Volubile, 1991, Traduction de Paul Fournel et Jacques Roubaud & Illustrations de Bruno Mallart

« Dans Forêt-racine-labyrinthe la forêt toute entière a été le théâtre d'une fantastique **permutation des racines et des branches**. L'auteur féru de linguistique qu'était Calvino n'ignorait pas que les **arbres syntaxiques (Claude Berge les appelait « arborescences ») se représentent graphiquement à l'envers, comme dans le conte.** »¹

1 Paul Braffort, « Italo Calvino sur les sentiers du labyrinthe », article paru dans le Magazine Littéraire n°398, mai 2002

- **Antonin Artaud**, « *Pour en finir avec le jugement de Dieu* », œuvres complètes, t. VIII, Paris, Gallimard, 1974:

«L'homme est malade parce qu'il est mal construit. Il faut se décider à le mettre à nu pour lui gratter cet animalcule qui le démange mortellement, dieu, et avec dieu, ses organes. Car liez-moi si vous le voulez, mais il n'y a rien de plus inutile qu'un organe. Lorsque vous lui aurez fait un corps sans organes, alors vous l'aurez délivré de tous ses automatismes et rendu à sa véritable liberté. Alors vous lui réapprenez à **danser à l'envers** comme dans le délire des bals musettes et cet envers sera son véritable endroit.» (extrait p. 104)

« Danser à l'envers », selon la proposition d'Antonin Artaud, procède d'un **renversement métonymique** ; il s'agit de **contester la suprématie de l'élan vertical, de faire vaciller le corps**, de le faire ployer sous son propre poids afin qu'il réinvestisse la terre et **change notre rapport au monde**.

Si le déséquilibre, l'état de chute latente était un ressort des chorégraphes de la modernité, notamment chez Doris Humphrey qui signa la « mort verticale » du corps et l'avènement de mouvements inédits nés du passage du déséquilibre au redressement, **la contemporanéité substitue à la poétique de la gravité celle de l'effondrement**. Les corps restent à terre (...). Extrait dossier presse « Danser sa vie », Emma Lavigne (commissaire de l'exposition).

Le monde inversé

- « *De l'autre côté du miroir* », de son titre original *Through the Looking-Glass, and What Alice Found There*, est un roman écrit par **Lewis Carroll** en 1871, qui fait suite aux Aventures d'Alice au pays des merveilles.

Alice, qui s'ennuie, s'endort dans un fauteuil et rêve qu'elle passe de l'autre côté du miroir du salon.

Le monde du miroir est à la fois la campagne anglaise, un échiquier, et **le monde à l'envers**, où il faut courir très vite pour rester sur place.

Le monde du miroir se présente comme un monde inversé. Ainsi Alice, pour atteindre le jardin, doit-elle d'abord s'en éloigner. Si l'espace est mis à mal, le temps n'est pas non plus en reste. Il est ainsi possible de se souvenir du futur, comme la Reine Blanche, qui évoque ce qui s'est produit « aujourd'hui en quinze ».

Comme le dit Jean-Jacques Mayoux, dans la préface d'un *Tout Alice* édité chez Flammarion, **ces inversions ne vont pas sans frustration**. Ainsi Alice se voit-elle offrir, pour étancher sa soif, un gâteau sec.

➤ Essai

- **Georges Didi-Huberman**, « *Ce que nous voyons, ce qui nous regarde* » Paris, Minuit, 1992, p. 181 : « Quelque chose est sorti de l'ombre, mais son apparition gardera intensément cette trace d'éloignement ou de profondeur qui la voue à une persistance du travail de la dissimulation. »

- **Umberto Eco**, « *L'œuvre ouverte* », éditions du Seuil, 1965 : l'auteur développe le concept de **poétique de l'œuvre ouverte** selon lequel « toute œuvre d'art, alors même qu'elle est forme achevée et "close" dans sa perfection d'organisme exactement calibré, est "ouverte" au moins en ce qu'elle peut être interprétée de différentes façons sans que son irréductible singularité en soit altérée. »

- **Stéphanie Katz**, « *L'écran, de l'icône au virtuel* », La résistance de l'infigurable, éditions L'Harmattan, 2004:

L'image-écran est-elle une innovation contemporaine ? N'existe-t-il pas depuis toujours deux types d'images : celles de l'ordre et de la ressemblance, sur le modèle du reflet ; les autres qui excèdent la figure, un au-delà du cadre ?

« ...l'apparition advient grâce à la révélation du vide qui décolle l'image flottante de son écran immersif. »

- **Mircea Eliade**, « *Histoire des croyances et des idées religieuses* », Tome II, Payot, 1978, p. 275 : Mircea Eliade évoque un culte des arbres, liés aux dieux Attis et Cybèle, en Grèce antique. Une

confrérie dite des « dendrophores » (étymologiquement « porteurs d'arbres ») « amenait de la forêt un pin coupé (arbor intrat). Le tronc était enveloppé de bandelettes, comme un cadavre, et au milieu était attachée une image d'Attis. L'arbre représentait le dieu mort. »

- **Alain Mons**, « *La Traversée du visible* », Paris, Éditions de la Passion, 2002.

➤ Cinéma

De l'autre côté du miroir/reflet

Image de l'arbre à la fois arbre et racine. Renversé, l'arbre s'inscrit sous la terre **à la manière d'un reflet sur un plan d'eau**. Ainsi, dédoublant le monde du dessus et celui du dessous, il invite à passer "de l'autre côté du miroir", de l'autre côté d'une surface communément infranchissable. Passé le seuil de cet espace dédoublé où se trouve-t-on? Dans un espace de vérité? Dans un espace d'illusion?

Le miroir comme passage d'un monde à l'autre, au carrefour du mythe, du conte fantastique et du subconscient.

- **Jean Cocteau**, « *Orphée* », 1950 : il y développe des thèmes esquissés dans son premier film "*le Sang d'un poète*" (et que l'on retrouve dans nombre de ses poèmes, romans ou pièces (dont la version théâtrale d'Orphée en 1925) comme la **traversée du miroir symbolisant le passage d'un monde à l'autre**. Parmi les trucages, ont été utilisés des bacs à mercure filmés à l'horizontale pour suggérer l'entrée dans le miroir.

L'écran comme passage d'un monde à l'autre

- **Woody Allen**, « *La rose pourpre du Caire* », 1985 : Dans la salle de cinéma où l'actrice principale est venue voir un film, un incident extraordinaire se produit: l'un des personnages de *La Rose pourpre du Caire*, Tom Baxter, l'interpelle dans la salle. Il **sort de l'écran, passe du film en noir et blanc au monde en couleurs** et l'entraîne dans une aventure aux rebondissements imprévus.

➤ Mythologie/spiritualité

En Orient comme en Occident, **l'Arbre de vie est souvent renversé**. Cette conception serait attribuable au rôle du soleil et de la lumière dans la croissance des êtres, puisque le haut est de vie et le bas l'endroit où l'Homme s'efforce de la faire pénétrer. La vie vient du ciel et pénètre dans la terre. Il est à remarquer que cette conception signifie que ses racines sont le principe même de la manifestation et ses branches, la manifestation qui s'épanouit.

- **Ashvatta** : **Arbre sacré** (ficus religiosa) dont les racines remontent vers le ciel sous lequel Shakhiamuni médita durant sept semaines et parvint à l'éveil. C'est à l'ombre de son feuillage que Siddhartha, le bouddha historique, atteignit l'Éveil.

En Inde, le figuier cosmique, Asvattha (ou arbre Pippal, ficus religiosa) est le représentant sur terre de Brihaspati, qui n'est autre que Jupiter. C'est un arbre hautement sacré, car il est dédié à la trimurti (trois dieux) : Brahmâ, Shiva, Vishnu. On l'honore plus particulièrement pendant le mois de Shravana (juillet-août). Il abrite l'âme des défunts, et on lui rend un culte de fécondité et de fertilité. On se sert de son bois pour allumer le feu sacré.

On trouve dans les plus vieux textes de l'Inde, le symbole de l'arbre inversé, qui pointe ses racines vers le ciel et déploie sa ramure sur la terre. L'arbre indique dans ce cas l'origine céleste de l'homme et l'invite en se libérant de ses attaches terrestres, à **redécouvrir en lui, derrière le voile de l'illusion, ce ciel intérieur**.

- **Le Rig-Véda** : collection d'hymnes sacrés de l'Inde antique composés en sanskrit védique. Il fait partie des quatre grands textes canoniques de l'hindouisme qui sont connus sous le nom de Veda. Ce texte ancien de la tradition brahmane reprend le symbolisme insolite de l'arbre inversé, afin de représenter un **principe spirituel de régénération** :

« C'est un arbre dont les racines puisent leur **énergie dans le ciel** pour la répandre sur terre. »

- Autres œuvres du 1% de l'artiste ou d'autres artistes

➤ Dans le département du Gers :

- **Jean-Dominique Fleury**, « sans titre », 1989, vitrail, 16 m², Trésorerie Générale, Auch (32)

➤ Dans le département d'Haute-Garonne :

• **Jean-Dominique Fleury** : né en 1946, il se définit en tant que peintre verrier. Cet artiste intègre différentes techniques comme le dessin, les pochoirs la photographie et la sérigraphie, au travail traditionnel du vitrail. Jean-Dominique Fleury revendique la tradition alliée à la modernité. Il explore les multiples territoires du vitrail, passant de la restauration, à la réalisation de pièces à partir de cartons d'artistes et son propre travail de création. Si la notoriété de Jean-Dominique Fleury est lié en partie à sa collaboration avec Pierre Soulages sur l'Abbatiale de Conques de 1987 à 1994 ou plus récemment en 2001, pour la réalisation des vitraux pour Notre Dame de l'Arche d'Alliance à partir des cartons de l'artiste Martial Raysse, les créations du maître-verrier s'expriment aussi dans des lieux profanes. De nombreuses commandes publiques ou privées permettent ainsi à l'artiste une réelle collaboration architecturale, dialogue où peut s'exprimer entièrement la volonté de Jean-Dominique Fleury de s'inscrire dans la modernité, que ce soit en tant que traducteur ou créateur.

Parmi ses réalisations dans le cadre du 1% : « *De la rigueur de la science* », 1996, vitrail, 4 m. de diamètre, Restaurant du CNES, Toulouse (31) / « *La bambouseraie* », 1996, vitrail, 8 m. x 9 m, Services centraux agriculture-pêche, Toulouse-Auzeville (31) / « *sans titre* », 1990, vitrail, 10 m. x 10 m., Hôtel de ville de Colomiers (31)

Dans l'œuvre « *De la rigueur de la science* », réalisée au CNES à Toulouse : Jean-Dominique Fleury crée un vitrail constitué de cent quarante-huit panneaux de verre plaqué, **peints à la grisaille** et six cent cinquante-six lettres gravées à l'acide, posées sur un châssis métallique circulaire. Le lettrage blanc se détache sur un fond peint, brossé et noirci mélangeant le noir et le vert. L'artiste reprend un texte écrit par Jorge Luis Borges qui prétend l'avoir trouvé dans un livre publié au XVIIIème siècle à Lérida et attribué à un auteur fictif Suarez Miranda. Le texte est intitulé : De la rigueur de la science. Jean-Dominique Fleury retranscrit le texte dans sa totalité.

Comme le revendique, Jean-Dominique Fleury, **le vitrail est ici simple support d'une volonté picturale**. Derrière un lettrage mécanique se lit la main de l'artiste et ses griffures. Sans parler d'empâtement, le vitrail s'opacifie, se bouche sous la grisaille allant à l'encontre du principe lumineux inhérent à ce médium, réduisant au minimum le sertissage au plomb.

(Pascale Mansour, Drac M-P)

« *La bambouseraie* » : deux verrières en vis à vis servent de support au projet de l'artiste verrier. Jean-Dominique Fleury propose un **motif végétal**. La feuille de bambou prise comme **élément graphique** est déclinée dans un mouvement au rythme aléatoire. De densité plus forte dans les parties hautes, le feuillage surdimensionné, tamise l'intensité lumineuse en dégradé de tons plus clairs, permettant au regard de traverser **ce mur végétal**, vers l'extérieur. Quatre-vingt -dix modules en verre sécurit sont travaillés à l'or, donnant au motif une tonalité chaude et précieuse.

Le vitrail, comme le revendique l'artiste, peut ainsi **rejoindre le champ pictural**, dans une totale liberté d'expression. (Pascale Mansour, Drac M-P)

- **Marc Hamonville**, « *La porte du vent* », 1985, vitrail, collège Grand Selve, Grenade
- **Henri Guérin**, « *Petite Nébuleuse* », 1983, vitrail, collège Jules Verne, Plaisance du Touch / « *Cœur Lumière* », 1982, sculpture-vitrail, école maternelle Françoise Dolto, Toulouse / « *Le fil d'Ariane* », 1973, kiosque-corolle (installation *in situ* en collaboration avec les artistes Pierre Lebe et Philolaos Tloupas), UPS, Toulouse
- **Philippe Lepeut**, « *Sans titre* », 1998, sérigraphie émaillée cuite, restaurant IUFM, Toulouse
- **Olivier notellet** « *Le dégel* », 2006, peintures murales et dispositifs lumineux, MCEF et ER ?

La transparence

- **Cécile Bart**, 2005, « *fenêtre sur cour* », installation toiles de Tergal peintes, Drac M-P, Toulouse

➤ Dans le département des Hautes-Pyrénées :

- **Gérard Tine**, « *sans titre* », 1994, sérigraphie sur verre, trésorerie générale, Tarbes

➤ Dans le département du Lot

- **Pierre Di Sciullo**, « *La façade aux 1000 lettres, moucharabieh typographiques polyglotte* », 2003, Musée Champollion, les Écritures du Monde, Figeac

➤ Dans le département du Tarn

- **Genviève Asse**, 1967, vitrail, Lycée de Rascol, Albi (maître verrier : Charles Marc, Reims, ateliers Simon)

➤ Dans le département du Tarn-et-Garonne

- **Jean-Dominique Fleury**, « *sans titre* », 1983, vitrail en verre antique, 1,50 m. x 0,50 m., Mairie de Lauzerte (82)
- **Jean-Dominique Fleury**, « *Abécédaire* », 1982, sérigraphie sur verre, 15 m², Bibliothèque Centrale de Prêt, Montauban, (82) : L'architecture qui héberge ce vitrail, est constituée de briques, et de glaces sur profilés d'aluminium, laissant apparente la structure tridimensionnelle de la charpente métallique. Les diverses salles qui composent le bâtiment s'articulent autour d'un patio central.

Le mur-rideau conçu par Jean-Dominique Fleury fait écran entre le hall d'accueil et la cour intérieure. La surface est constituée de dix panneaux rectangulaires égaux, cerclés par des plombs réguliers. Le travail mélange le vitrail à l'antique et les lettres sérigraphiées sur verre. Reprenant le format du mur-rideau, l'artiste inscrit la même proposition, dans une série de rectangles successifs, isolant l'abécédaire au centre de son travail. La palette oppose des teintes chaudes et froides, des ocres rouges et des bleus chromatiquement complémentaires, allant chacun vers des gris colorés. Un travail de grisaille vient hachurer les aplats, rehaussant le relief exprimé par la lumière. Le lettrage, travaillé tantôt sur le corps, tantôt dans une mise en relief par un travail d'ombrage, est isolé sur un verre à peine coloré d'un blanc rosé. Les lettres sont dessinées sur un papier millimétré, comme sorties d'une encyclopédie. Des cartouches sont apposés en vis à vis, renforçant l'académisme de la calligraphie. (Pascale Mansour, Drac M-P)

- Comparaison avec des œuvres visibles dans les musées (ou patrimoine historique)

➤ En Haute-Garonne

La Collection Frac-les Abattoirs, Toulouse :

Les paysages

- **Ludger Gerdes (1954-2008)**, artiste polyvalent à la fois théoricien, peintre, architecte, concepteur de jardin, il se partage entre la peinture et la réalisation d'œuvres dans des environnements naturels.

« *Diplyque n°5* », 1989, diptyque, huile sur toile, 250 x 300 cm, chaque élément : 250 x 150 cm : ce diptyque s'inscrit dans un dépassement du formalisme, une sorte de peinture murale entre minimalisme et paysage.

Les compositions architecturales et paysagères de Gerdes érigent **l'idée d'ouverture et de libre circulation** dans une œuvre qui intègre le spectateur à la construction de son récit. Conçue comme modèle à penser, l'œuvre de Gerdes, tout en faisant référence au vocabulaire classique de l'architecture, produit et construit des rapports nouveaux entre l'art et l'architecture, entre l'art et le monde du quotidien.

« L'architecture est une question d'espace, un art de circonscrire des lieux et de les démarquer par rapport à l'infini de l'espace extérieur. Pour être connu en tant qu'unité, un espace doit avoir une forme spécifique. Celle-ci doit lui être conférée par ses limites visibles, par les éléments qui le structurent. »

- **Marc Desgrandchamps (né en 1960)** « *Sans-titre* », 1993, Huile sur toile, 200 x 140 cm

➤ Département du Gers

• **Vitraux de la cathédrale d'Auch** : dix-huit verrières ornent les dix chapelles de la cathédrale. Réalisés par Arnaud de Moles de 1507 à 1513, ces vitraux doivent leur conservation grâce à leur technique de pigments mélangés à la pâte de verre, digne des grands maîtres verriers italiens.

• **La maison Claude Augé** (classée monument historique) qui possède de très beaux vitraux : En référence à l'histoire et à la mémoire du lieu, le lycée Saverne*, qui est situé à deux pas de l'avenue Claude Augé*, petit-neveu par alliance de Pierre Larousse, rend hommage à cet illustre Lislois créateur notamment, du Petit Larousse illustré (1905). La maison Claude Augé de l'Isle Jourdain, possède le vitrail de "*La Semeuse*" (dessinée par Eugène Grasset en 1890, emblème des éditions Larousse).

L'Isle Jourdain a connu deux personnalités liées au monde du savoir, de la recherche et de la transmission :

*Claude Augé fut instituteur, éditeur, lexicographe, un des directeurs de la librairie Larousse.

*Joseph Saverne fut instituteur, fondateur du « cours élémentaire » et historien local de L'Isle Jourdain.

« Ce sont autant de racines que de branches qui ont porté leurs fruits.

L'image est terrienne, forte d'une tradition et d'un amour de l'histoire.

Dans les recherches que j'ai pu faire sur Joseph Saverne, il m'a semblé voir un homme rigoureux, passionné, et généreux de par l'ouvrage qu'il a laissé sur l'histoire de L'Isle Jourdain.

C'est en prenant en considération cette force terrienne que mon projet s'est développé. »

Emmanuelle Castellan

Documents annexes

Images comparatives avec d'autres œuvres, parcours thématique, etc

ANNEXE 1

- **Emmanuelle Castellan**, "*L'arbre inversé*", 2011, lycée Joseph-Saverne, L'Isle Jourdain : 3 vues
- **Emmanuelle Castellan**, le bbb, Toulouse, 2008
- **Emmanuelle Castellan**, "*le préau*", 2008, acrylique sur toile, 200x180cm
- **Emmanuelle Castellan**, "*sans titre*", huile sur toile, 140x150cm, 2010

ANNEXE 2

- **Ansel Adams**, "*À Meadow Simpson*", 1929, photographie à la gélatine argentique
- **Dominique Laugé**, photographie qui appartient à la série "*eaux*"
- **Rodney Graham**, "*Welsh Oaks (#1)*" 1998, photographie 121,9 x 91,4 cm ©*Rodney Graham*
- **Rodney Graham**, "*Jericho Beach Tree, Winter*", 2007, photographie couleur, 180,3 x 226 x 7,6 cm, Collection Paulo Jorge Marques Simões Santo © *Rodney Graham*
- **Rodney Graham**, "*Cedars, Stanley Park (7)*", 1991-1993, photographie noir et blanc, tirage argentique, édition 2/3, 127 x 101,6 cm, Collection Groupe LHOIST © *Rodney Graham*
- **Laura Owens**, "*sans titre*", 2009

ANNEXE 3

- **Morris Louis**, "*Lamed Aleph*", 1958, Musée de Grenoble
- **Morris Louis**, "*Omega III*", 1959-1960
- **Laura Owens**, "*sans titre*", 2006, huile et peinture acrylique sur lin, 274 x 365 cm, *Courtesy Laura Owens*
- **Laura Owens**, "*sans titre*", 2000, huile et acrylique sur toile, 250 x 380 cm, SMAK, Gand (Belgique)
- **Monique Pietro**, "*With My Bare Hand*", 2008
- **Michael Krebber**

ANNEXE 4

- **Philip Guston**, "*Actor*", 1958, gouache sur papier, 58.4 x 73.7 cm
- **Georg Baselitz**, "*Der Baum – (L'arbre)*", 1966, huile et crayon sur toile, 162 x 130 cm
- **Georg Baselitz photographié par Lothar Wolleh**, Mülheim, 1971
- **Georg Baselitz**, "*Der Jahrestag (L'anniversaire)*", 1998-2005, huile et vernis sur toile, 200 x 162 cm, *collection de l'artiste*
- **Joan Mitchell** « *Tilleul* », 1978, huile sur toile, 260 x 180 cm, collection MNAM, Paris, *crédit photographique : (c) Jean-Claude Planchet/Centre Pompidou, MNAM-CCI/Dist. RMN-GP © Estate of Joan Mitchell*
- **Willem de Kooning**, « *Villa Borghese* », 1960, huile sur toile, 203 x 178 cm, Guggenheim Bilbao Museoa © 2012 *Le Willem de Kooning Fondation / Artists Rights Society (ARS), New York*

ANNEXE 5

- **Rembrandt**, "Le Bœuf écorché", 1655, H. : 0,94 x L. : 0,69 m, musée du Louvre © Musée du Louvre/A. Dequier - M. Bard-
- **Marc Chagall**, "Le Bœuf écorché", 1947
- **Daniel Firman**, Würsa à 18 000 Km de la Terre, 2008, Château de Fontainebleau, du 6 sept. au 17 nov. 2008
- **Daniel Firman**, "Superdome", Würsa à 18 000 Km de la Terre, 2008, Palais de Tokyo, du 29 mai au 24 août 2008
- **Daniel Firman**, "Clementine, Butterfly #2", 2007, Exhibition view - "Chute libre" - ZPC volet 2, Mac/Val © Photo Marc Damage
- **Daniel Firman**, "Sans titre", 2006, Plaster, Clothing, Steel, Various objects, Exhibition view: Toucher : Coulé, le Grand Café, Saint-Nazaire © Photo André Morin

ANNEXE 6

- **Trisha Brown**, "Planes", 1968, Barbican Art Gallery, Londres 2011, Film projeté : Jud Yalkut, Partition : Simone Forti
Courtesy Trisha Brown Dance Company
- **Trisha Brown**, "Walking on the Wall" (Trisha Brown's performance at the Whitney Museum), 1971, The Museum of Modern Art, New York. Don de Jerry L. Speyer et Katherine G. Farley, Anna Marie et Robert F. Shapiro, et Marie-Josée et Henry R. Kravis, 2008
- **Compagnie 111** « Plan B »- Phil Soltanoff (2003), Créé en janvier 2003 au Théâtre Garonne à Toulouse Photo © Aglaé Bory
- **Adam Adach**, « Taking a tea with a communist father », 2010, huile sur toile, 51 x 51 cm
- **Elizabeth Magill**, "Terrain alarmante", 2005/2006, lithographie, 59 x 85 cm, édition: 45, galerie Tanit

ANNEXE 7

- **Tom Fabritius**, "Unterkunft", 2005, acrylique sur toile, 180 x 230 cm, galerie Tanit, München
- **Tom Fabritius**, "Haus", 2009, 180x220cm, acrylique sur toile, galerieKleindienst, Leipzig
- **Marc Desgrandchamps**, "Sans Titre", 2008, huile sur toile, 2 x (195 x 130) cm, collection privée, (Paris-New York) © Galerie Zürcher, Paris – New York
- **Marc Desgrandchamps**, "Sans Titre", 2009, huile sur toile diptyque, collection privée, Rennes © Jean-Louis Losi © ADAGP, Paris 2011 Courtesy Galerie Zürcher, Paris – New York
- **Jean-Dominique Fleury**, "La bambouseraie", 1996, Vitrail, 8 x 9 m, Services centraux agriculture-pêche, Toulouse-Auzeville, photos Pascale Mansour ©, ®
- **Jean-Dominique Fleury**, "La bambouseraie", détail motif, photos Pascale Mansour ©, ®

ANNEXE 8

- **Jean-Dominique FLEURY**, "Abécédaire", 1982, sérigraphie sur verre, 15 m², Bibliothèque Centrale de Prêt, Montauban, vue du hall, photo : Pascale Mansour
- **Jean-Dominique Fleury**, "De la rigueur de la science", 1996, vitrail, 4 m. de diamètre, Restaurant du CNES, Toulouse
- **Mycc bureau d'architecture**, Maison préfabriquée, Cedeira (Espagne), 2010 © 2009 - alain rouschmeyer
Dont 6 vues : vue d'ensemble, détail de l'acier corten avec motifs d'arbres, élévation avec dessins des arbres, vue de la façade la nuit

ANNEXE 9

- Vue intérieure avec ombres portées des motifs, vue intérieure avec ombres portées des motifs
- **Tree Hotel** - Architecte: Tham & Videgård Arkitekter - Localisation: Harads, Suède, 2008-2010, photographe: Åke E:son Lindman © 2009 - alain rouschmeyer
- **Tree Hotel**, vue de nuit, vue d'ensemble © 2009 - alain rouschmeyer
- **Michel de Broin**, "Superficial", 2004, miroir, colle, ciment appliqué sur un rocher, Vosges, Alsace

ANNEXE 10

- **Olafur Eliasson**, "Take your time", 2008, exposition "Your body of work", Pinacoteca, Sao Paulo, 2011
Take your time: Olafur Eliasson, P.S.1 Contemporary Art Center, Long Island City, NY, 2008, © Olafur Eliasson
- **Dan Graham**, "Public Space/Two Audiences", 1976, two rooms, each with separate entrance, divided by a sound-insulating glass panel, one mirrored wall, muslin, fluorescent lights, and wood, Collection Herbert, Ghent, Belgique Installée dans "Ambiente Arte," 37ème Biennale de Venise Photo courtesy the artist
- **Dan Graham**, image extraite de la vidéo "Opposing Mirrors and Video Monitors on Time Delay" 1974
- **Nils Udo**, "Water house"
- **Bruce Nauman**, "Stamping in the Studio", 1968, MAC Lyon, © Adagp Paris 2010

ANNEXE 11

- **Cerith Wyn Evans**, "Inverse Inverse Perverse" 1996, Tate Gallery Londres © Cerith Wyn Evans, la courtoisie Jay Jopling / White Cube, Londres
- **Bruce Nauman** "Double Face", 1981, lithographie, 660 x 914 mm, Tate Gallery Londres © ARS, NY and DACS, London 2002
- **Pierre Savatier**, Vue de l'exposition « Pierre Savatier », Musée Sainte-Croix, Poitiers, 1986
- **Pierre Savatier**, Vue de l'exposition « Pierre Savatier – Moires », La Verrière, Hermès, Bruxelles, 2000
- **Giuseppe Penone**, "Renverser ses yeux", 1970
- **Anish Kapoor**, "Sky Mirror", 2006, Rockefeller Center de New York (États-Unis)

ANNEXE 12

- **Vladimir Skoda**, « Galileo Galilei », 2004, miroir concave en acier inox poli, Ø 125cm x 10cm, sphère en acier doré, Ø 18cm Exposition « Quatrième dimension », Galerie nationale de Prague Palais Veletrzni, Prague, 2007 © Siegfried Wamesser

ANNEXE 1



Emmanuelle Castellan, "*L'arbre inversé*", 2011, lycée Joseph-Saverne, L'Isle Jourdain

Emmanuelle Castellan, "*L'arbre inversé*", 2011, lycée Joseph-Saverne, L'Isle Jourdain



Emmanuelle Castellan, "*L'arbre inversé*", 2011, lycée Joseph-Saverne, L'Isle Jourdain



Emmanuelle Castellan, le bbb, Toulouse, 2008



Emmanuelle Castellan, "*le préau*", 2008,
acrylique sur toile, 200x180cm



Emmanuelle Castellan, "*sans titre*", huile sur
toile, 140x150cm, 2010

ANNEXE 2



Ansel Adams, "*À Meadow Simpson*", 1929, photographie à la gélatine argentique



Dominique Laugé, photographie qui appartient à la série "eaux"



Rodney Graham, "*Welsh Oaks (#1)*" 1998, photographie 121,9 x 91,4 cm ©Rodney Graham



Rodney Graham, "*Jericho Beach Tree, Winter*", 2007, photographie couleur, 180,3 x 226 x 7,6 cm, Collection Paulo Jorge Marques Simões Santo © Rodney Graham



Rodney Graham, "*Cedars, Stanley Park (7)*", 1991-1993, photographie noir et blanc, tirage argentique, édition 2/3, 127 x 101,6 cm, Collection Groupe LHOIST © Rodney Graham



Laura Owens, "*sans titre*", 2009

ANNEXE 3



Morris Louis, "*Lamed Aleph*", 1958, Musée de Grenoble



Morris Louis, "*Omega III*", 1959-1960



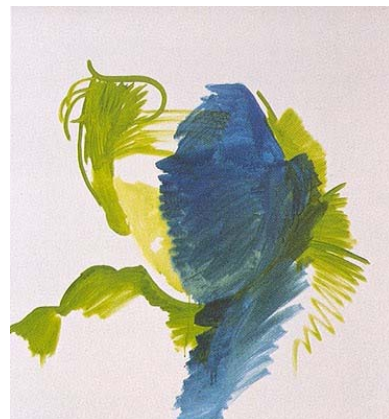
Laura Owens, "*sans titre*", 2006, huile et peinture acrylique sur lin, 274 x 365 cm, Courtesy Laura Owens



Laura Owens, "*sans titre*", 2000, huile et acrylique sur toile, 250 x 380 cm, SMAK, Gand (Belgique)



Monique Pietro, "*With My Bare Hand*", 2008



Michael Krebber

ANNEXE 4



Philip Guston, "Actor", 1958, gouache sur papier, 58.4 x 73.7 cm



Georg Baselitz, "Der Baum – (L'arbre)", 1966, huile et crayon sur toile, 162 x 130 cm



Georg Baselitz photographé par Lothar Wolleh, Mülheim, 1971



Georg Baselitz, "Der Jahrestag (L'anniversaire)", 1998-2005, huile et vernis sur toile, 200 x 162 cm, collection de l'artiste



Joan Mitchell « Tilleul », 1978, huile sur toile, 260 x 180 cm, collection MNAM, Paris, crédit photographique : (c) Jean-Claude Planchet/Centre Pompidou, MNAM-CCI/Dist. RMN-GP © Estate of Joan Mitchell

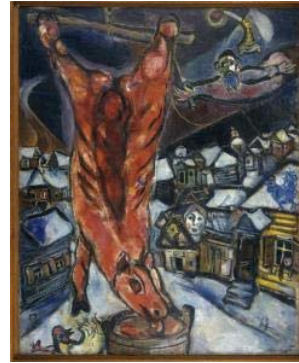


Willem de Kooning « Villa Borghese », 1960, huile sur toile, 203 x 178 cm, Guggenheim Bilbao Museoa © 2012 Le Willem de Kooning Fondation / Artists Rights Society (ARS), New York

ANNEXE 5



Rembrandt, "Le Bœuf écorché", 1655
H. : 0,94 x L. : 0,69 m, musée du Louvre ©
Musée du Louvre/A. Dequier - M. Bard



Marc Chagall, "Le Bœuf écorché", 1947



Daniel Firman, Würsa à 18 000 Km de la Terre, 2008, Château de Fontainebleau, du 6 sept. au 17 nov. 2008



Daniel Firman, "Superdome", Würsa à 18 000 Km de la Terre, 2008, Palais de Tokyo, du 29 mai au 24 août 2008



Daniel Firman, "Clementine, Butterfly #2" 2007, Exhibition view - "Chute libre" - ZPC volet 2, Mac/Val © *Photo Marc Damage*

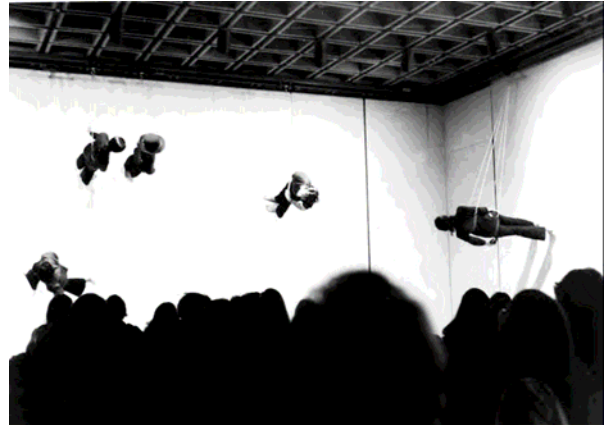


Daniel Firman, "Sans titre", 2006, Plaster, Clothing, Steel, Various objects, Exhibition view: Toucher : Coulé, le Grand Café, Saint-Nazaire © *Photo André Morin*

ANNEXE 6



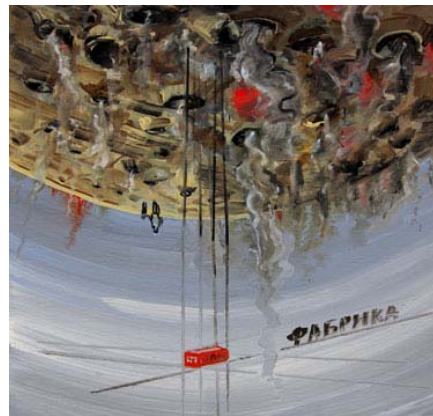
Trisha Brown, "Planes", 1968, Barbican Art Gallery, Londres 2011, Film projeté : Jud Yalkut, Partition : Simone Forti *Courtesy Trisha Brown Dance Company*



Trisha Brown, "Walking on the Wall" (Trisha Brown's performance at the Whitney Museum), 1971, The Museum of Modern Art, New York. Don de Jerry L. Speyer et Katherine G. Farley, Anna Marie et Robert F. Shapiro, et Marie-Josée et Henry R. Kravis, 2008



Compagnie 111 « Plan B »- Phil Soltanoff (2003), Créé en janvier 2003 au Théâtre Garonne à Toulouse *Photo © Aglaé Bory*



Adam Adach, « Taking a tea with a communist father », 2010, huile sur toile, 51 x 51 cm



Elizabeth Magill, "Terrain alarmante", 2005/2006, lithographie, 59 x 85 cm, édition: 45, galerie Tanit



Elizabeth Magill, "Terrain alarmante", 2005/2006, lithographie, 59 x 85 cm, édition: 45, galerie Tanit

ANNEXE 7



Tom Fabritius, "Unterkunft", 2005, acrylique sur toile, 180 x 230 cm, galerie Tanit, München



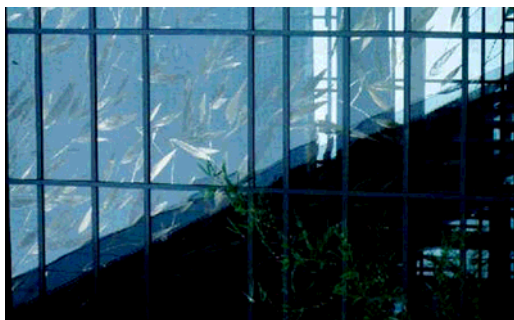
Tom Fabritius, "Haus", 2009, 180x220cm, acrylique sur toile, galerieKleindienst, Leipzig



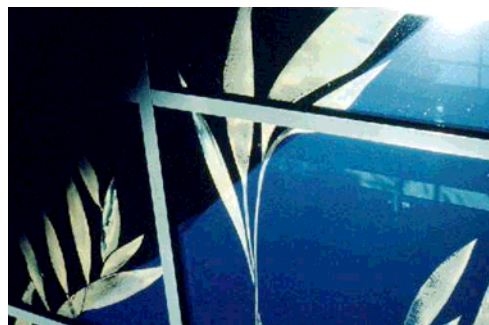
Marc Desgrandchamps, "Sans Titre", 2008, huile sur toile, 2 x (195 x 130) cm, collection privée, (Paris-New York) © Galerie Zürcher, Paris – New York



Marc Desgrandchamps, "Sans Titre", 2009, huile sur toile diptyque, collection privée, Rennes © Jean-Louis Losi © ADAGP, Paris 2011 Courtesy Galerie Zürcher, Paris – New York

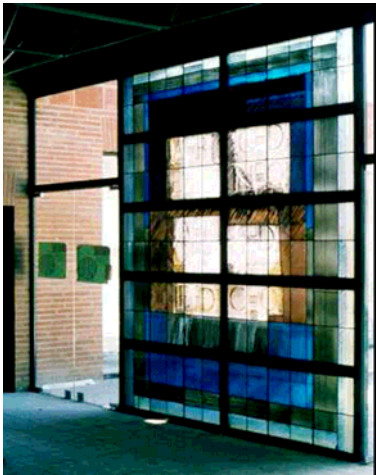


Jean-Dominique Fleury, "La bamboueraie", 1996, Vitrail, 8 x 9 m, Services centraux agriculture-pêche, Toulouse-Auzeville, photos Pascale Mansour ©, ®

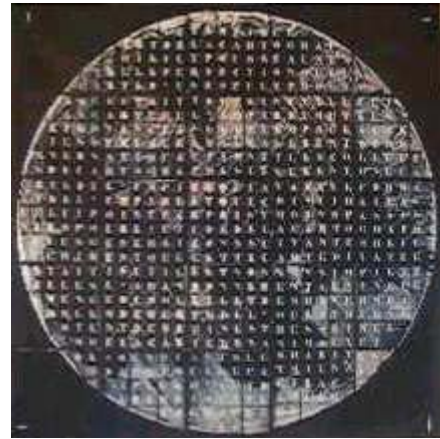


Jean-Dominique Fleury, "La bamboueraie", détail motif, photos Pascale Mansour ©, ®

ANNEXE 8



Jean-Dominique FLEURY, "Abécédaire", 1982, sérigraphie sur verre, 15 m², Bibliothèque Centrale de Prêt, Montauban, vue du hall
photo : Pascale Mansour



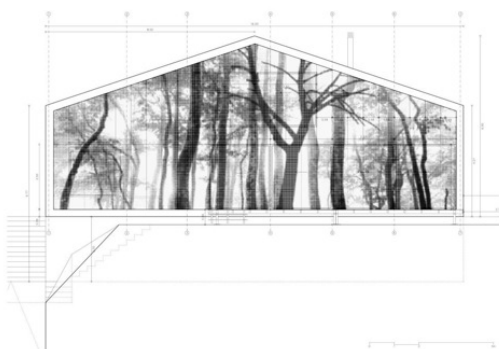
Jean-Dominique Fleury, "De la rigueur de la science", 1996, vitrail, 4 m. de diamètre, Restaurant du CNES, Toulouse



Mycc bureau d'architecture, Maison préfabriquée, Cedeira (Espagne), 2010
© 2009 - alain rouschmeyer



Détail de l'acier corten avec motifs d'arbres



Élévation avec dessins des arbres



Vue de la façade la nuit

ANNEXE 9



Vue intérieure avec ombres portées des motifs



Vue intérieure avec ombres portées des motifs



Tree Hotel - Architecte: **Tham & Videgård**
Arkitekter - Localisation: Harads, Suède,
2008-2010, photographe: Åke E:son Lindman
© 2009 - *alain rouschmeyer*



Tree Hotel, vue de nuit, © 2009 - *alain rouschmeyer*



Tree Hotel, vue d'ensemble © 2009 - *alain rouschmeyer*



Michel de Broin, "*Superficial*", 2004, miroir,
colle, ciment appliqué sur un rocher, Vosges,
Alsace

ANNEXE 10



Olafur Eliasson, "Take your time", 2008, exposition "Your body of work", Pinacoteca, Sao Paulo, 2011
Take your time: Olafur Eliasson, P.S.1 Contemporary Art Center, Long Island City, NY, 2008, © Olafur Eliasson



Olafur Eliasson, "Take your time", 2008, © Olafur Eliasson



Dan Graham, "Public Space/Two Audiences", 1976, two rooms, each with separate entrance, divided by a sound-insulating glass panel, one mirrored wall, muslin, fluorescent lights, and wood, Collection Herbert, Ghent, Belgique
Installée dans "Ambiente Arte," 37ème Biennale de Venise
Photo courtesy the artist



Dan Graham, image extraite de la vidéo "Opposing Mirrors and Video Monitors on Time Delay" 1974



Nils Udo, "Water house"



Bruce Nauman "Stamping in the Studio", 1968, MAC Lyon, © Adagp Paris 2010

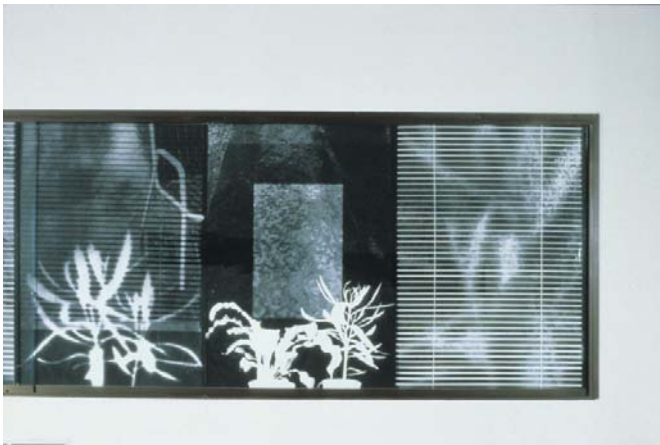
ANNEXE 11



Cerith Wyn Evans, "Inverse Inverse Perverse"
1996, Tate Gallery Londres © Cerith Wyn Evans,
la courtoisie Jay Jopling / White Cube, Londres



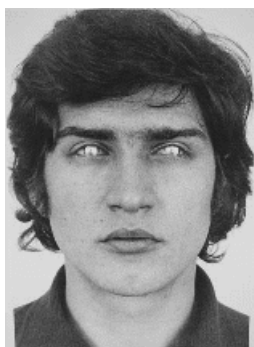
Bruce Nauman "Double Face", 1981,
lithographie, 660 x 914 mm, Tate Gallery
Londres © ARS, NY and DACS, London 2002



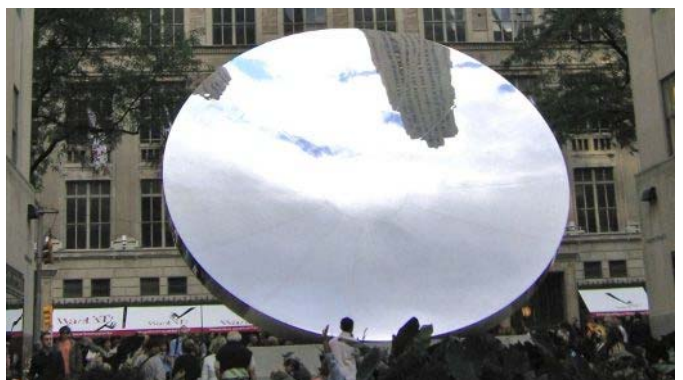
Pierre Savatier, Vue de l'exposition « Pierre
Savatier », Musée Sainte-Croix, Poitiers, 1986



Pierre Savatier, Vue de l'exposition « Pierre
Savatier – Moirés », La Verrière, Hermès,
Bruxelles, 2000



Giuseppe Penone, "Renverser ses yeux", 1970



Anish Kapoor, "Sky Mirror", 2006, Rockefeller
Center de New York (États-Unis)

ANNEXE 12



Vladimir Skoda, « *Galileo Galilei* », 2004,
miroir concave en acier inox poli, Ø 125cm x
10cm, sphère en acier doré, Ø 18cm
Exposition « Quatrième dimension », Galerie
nationale de Prague Palais Veletrzni, Prague,
2007 © Siegfried Wamesser