

GO WEST

Claire Amiot - Emma Bathilde - Clélia Berthier -
Matthieu Blake - Blanche Bonnel - Meg Boury - François Briand -
Cloé Brochard - Marine Brosseau - Mélissa Cascade -
Lou Chenivresse - Pierre Alexis Colodiet - Eva Dauga -
Matteo Demaria - Leah Desmousseaux - Margaux
Foucret - Basile Galais - Paul Garcin - Keyvan Ghadimi -
Gaspard Hoël - Joséphine Javier - Maxime Juin - Rie Konishi
- Anaïs Lapel - Martha Maria Le Bars - Gérémy Lelievre -
Coline Leuillet - Zhixing Liu - Aïda Lorrain -
Chloé Malaise - Alice Martin - Louise Masson -
Opale Mirman - Sébastien Piron - Clément Richeux -
Simon Rolland - Vincent Rouault - Mykola Teslyuk -
Naiwei Tian - Joseph Tinsley - Zhitong Yu - Eugénie Zély

05.09.19 -> 28.09.19

Commissariat Clémence Agnez

Exposition des diplômé.e.s des Beaux-Arts de Nantes 2019

L'Ouest est un espace rêvé et conquis. On pense tout de suite à l'Amérique, lieu de découvertes et de conquêtes toujours renouvelées, un espace imaginé par les colons européens et les pionniers partis fonder de nouvelles sociétés et s'inventer soi-même. Horizon mouvant, il s'est déplacé plus loin, vers les grandes plaines, les Rocheuses, puis la côte pacifique, comme s'il fallait toujours davantage ouvrir le monde, s'empêcher de le clore tout à fait. « L'Ouest dont je parle, disait Henry David Thoreau, n'est que l'autre nom du sauvage » parce que c'est là que tout recommence.

Il s'agit d'abord de partir, choisir de rompre avec ses habitudes et faire table rase. On y retrouve quelque chose du premier geste philosophique: faire fi de son héritage et de son passé pour se redonner toute la latitude nécessaire pour construire du neuf. Faire semblant d'être sans attaches est un puissant ressort de l'action, fictif mais efficace, pour simuler d'autres possibles. Partir à l'ouest est une méthode, une fiction performative et épistémique qui permet de s'affranchir des évidences illégitimes. C'est un aiguillon utopique qui fait émerger du réel - rêver c'est déjà agir - et cette boussole a été constitutive de toutes les formes de modernité, qu'elles soient esthétiques ou théoriques, culturelles ou politiques. Partir à l'ouest c'est imaginer une utopie pour écrire le contemporain.

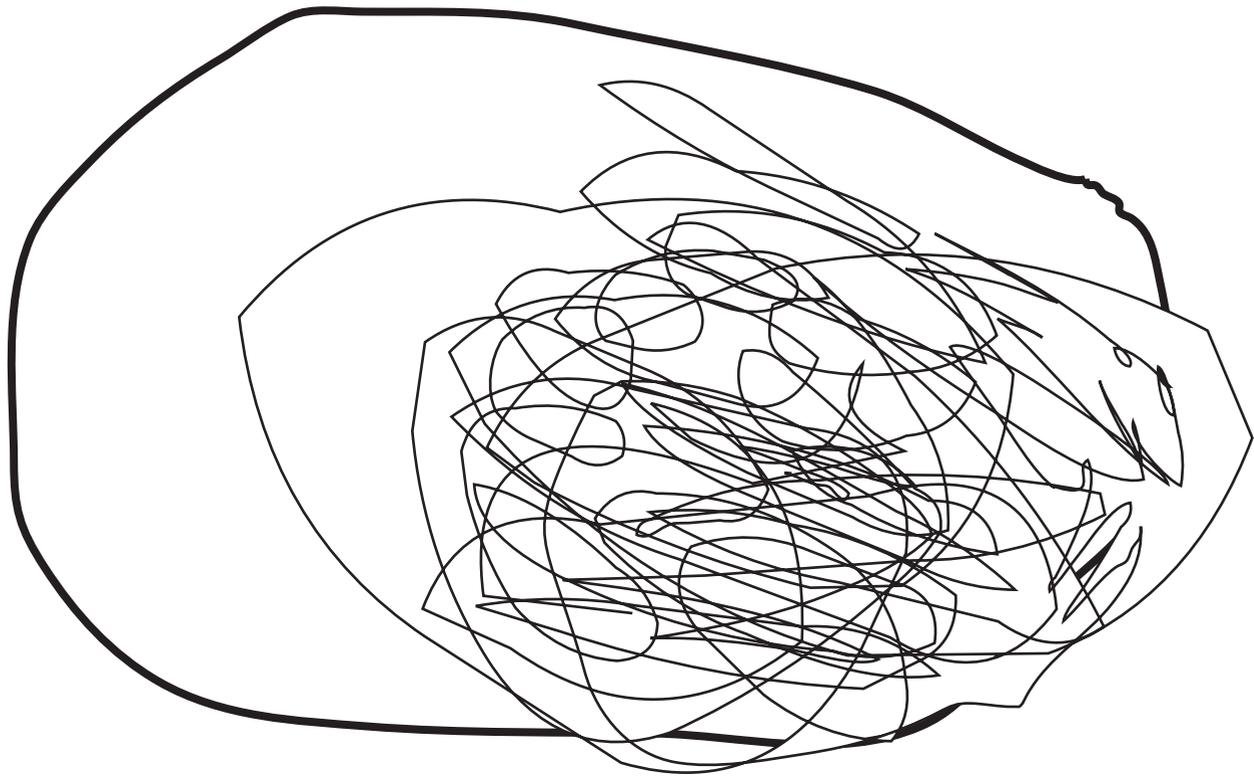
L'Ouest est peut-être moins une demande d'action qu'un impératif programmatique, mais *Go West* c'est « Pars à l'ouest! » plutôt que « partir à l'ouest ». Contre toute apparence, cette formule désactive le paradoxe de la liberté prescrite (« sois libre! »): là où l'injonction à la liberté est une contradiction dans les termes, *Go West!* est un appel à ce que chacun se projette dans un dehors, plus grand et plus vaste, pour y construire ses propres obstacles, ses propres déterminismes et y inventer radicalement sa liberté. C'est sans doute ce qui anime toute école d'art que de faire de cet horizon un programme en soi et l'exposition des diplômés rappelle que l'Ouest est toujours à venir: c'est un espace à inventer, une direction à déterminer et un chemin à tracer.

Structurée suivant trois perspectives – *L'Usage des rites*, qui fait état de pratiques et de mythes singuliers, *Itérations du réel*, qui diffracte, traduit et démultiplie le monde contemporain au travers de différents médias, et *Ground Control*, qui, entre prise de pouvoir sur la matière ou sur les corps, mobilise à nouveau frais la notion de biopolitique – l'exposition présente une pièce ou un ensemble de pièces pour chaque diplômé.

Ground Control reprend l'idée du contrôle au sol de vaisseaux aériens civils ou militaires et l'étend à un niveau métaphorique: les œuvres présentées y maîtrisent leur objet, elles le dominent ou le domestiquent. Qu'il s'agisse des miroirs de poche devenus dispositif de surveillance du lieu, des sculptures aux prises avec les matériaux qui les constituent et menacent continûment de les trahir ou des points de rencontre toujours incertains entre le sujet et son environnement, il est question de mettre en scène les tentatives provisoires de maîtrise des corps ou de la matière. S'y rejoue une certaine idée du biopolitique tel que défini par Michel Foucault mais en lissant la partition classique entre le sujet et le monde, la prise de contrôle s'étend alors indifféremment sur les corps et les espaces.

Chacune des pièces présentées dans *Itération du réel* redouble le segment du monde qui l'occupe d'une formulation nouvelle: invention de langages neufs, pensée au-delà des bornes du sujet cartésien, diffraction de l'objet en une multitude d'artefacts ou affirmation de formes d'existence en partage entre ces différentes occurrences. On y croise, entre autres, des écritures qui suturent littérature et vidéo, des vidéos rehaussées d'une réalité virtuelle sans objectif autre que d'augmenter l'horizon alentour d'une perspective synthétique, ou encore des installations entre sculptures et slogans intimes qui bouclent sur elles-mêmes la mélancolie du sujet post-internet, en transit entre mille strates d'images et d'interactions sociales.

Dans *Usage des rites*, les œuvres présentées inventent chacune à leur manière une mythologie intime, tantôt pure fabulation, tantôt créolisation entre une liturgie établie et son interprétation personnelle. Certaines d'entre elles nous parlent d'arrière-mondes extravagants, symptômes d'angoisses face au contemporain qui se dénouent dans leur traitement allégorique. D'autres mettent en scène des pratiques rituelles insolites et personnelles comme autant d'antidotes face au sentiment d'impuissance et de d'uniformisation généré par un monde globalisé. Entre bestiaire fantasmagorique ou terrifiant, fétiches intimes et obsessifs, ou rituels magiques opaques, le visiteur circule à vue entre les œuvres comme autant de monades ésotériques et souveraines.

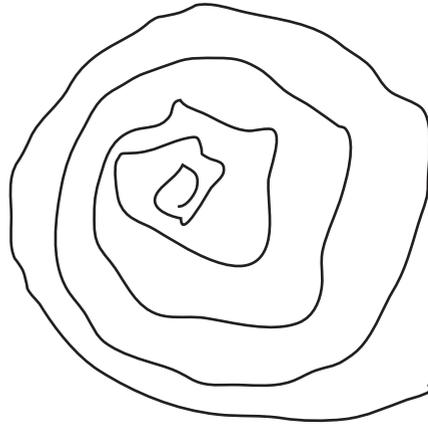


GROUND CONTROL

1 Sébastien Piron

La Roue, 2019

Installation en acier, 220 x 220 x 120 cm.



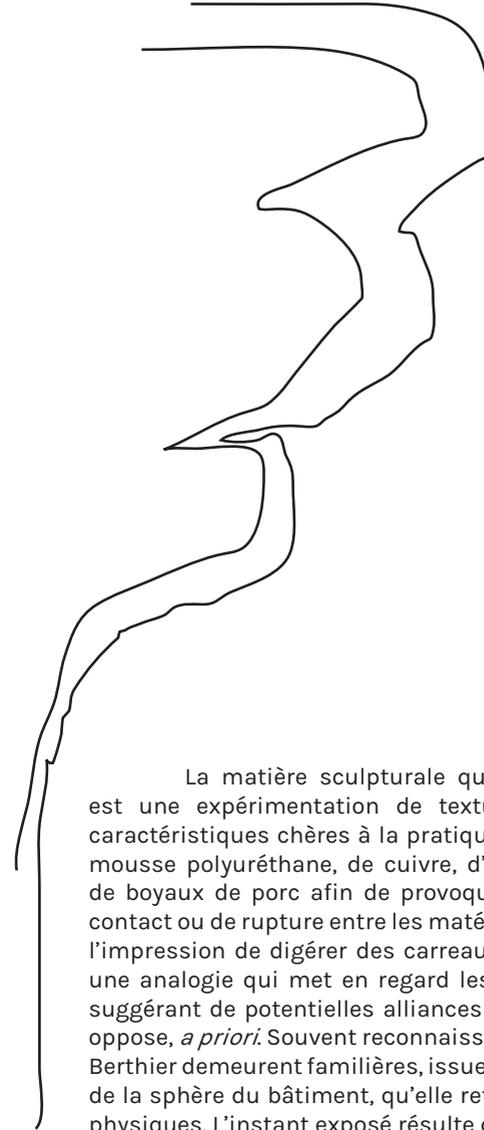
Le projet de *La Roue* représente un premier accès vers la connaissance au sens *généalogique*: celui de la *tékhnê* grecque, d'une connaissance par le *faire* et par la *mimésis* d'un objet à la fois artisanal et industriel. La « roue à aubes » est l'un des premiers outils à utiliser la force naturelle de l'eau et non plus celle de l'animal ou de l'homme pour la production. Toutefois, cet objet est désormais obsolète et n'est plus qu'un reliquat du passé face aux nouvelles productions énergétiques. À la manière de la *Roue de bicyclette* de Marcel Duchamp, on peut se plaire à envisager cet objet comme une expérience purement esthétique. L'intérêt de ce projet demeure double, étant à la fois une manière de se rapprocher des objets techniques qui ont fasciné les plus grands esprits scientifiques au cours de l'histoire des idées, mais aussi de permettre l'appropriation et la proximité avec un ancien objet usuel destiné à la production, celui-ci devenant lui-même une pièce d'artiste, de par le fait.

La pratique de Sébastien Piron s'inspire de théories et d'objets scientifiques. Il essaie de mettre en forme, de modéliser et prolonger ce réservoir millénaire avec la production d'objets par le prisme de l'art, qui révèlent d'autres facettes et proposent une nouvelle compréhension de la recherche scientifique. Pour ce faire, il travaille par analogies, sculptant principalement à partir de différents types de métaux ou de matériaux industriels. Ce faisant, les pensées scientifiques sont déployées et rendues sensibles à travers une réalité plastique – le plus souvent sculpturale ou imprimée – transformant ainsi nos rapports avec elles.

2 Clélia Berthier

Les Bourrelets, 2019

Carreaux de faïence et pain, dimensions variables.

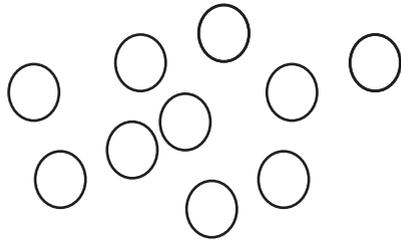


La matière sculpturale qui émane de la pièce *Les Bourrelets* est une expérimentation de textures, de formes et de densités – caractéristiques chères à la pratique de Clélia Berthier, qui use aussi de mousse polyuréthane, de cuivre, d'ampoules, de céramique, de PVC ou de boyaux de porc afin de provoquer des ambivalences, des points de contact ou de rupture entre les matériaux. Ces sculptures en pain donnent l'impression de digérer des carreaux de faïence, les objets reposent sur une analogie qui met en regard les formes industrielles et organiques, suggérant de potentielles alliances sensibles entre des choses que tout oppose, *a priori*. Souvent reconnaissables, les matières utilisées par Clélia Berthier demeurent familières, issues d'une imagerie du quotidien, parfois de la sphère du bâtiment, qu'elle retient avant tout pour leurs propriétés physiques. L'instant exposé résulte de l'imbrication de ces objets : de leur unification. À la manière d'un oxymore, la rencontre entre deux matières s'engage, parfois non sans hasard : leur accouplement devient tangible.

3 Cloé Brochard

Sans titre, 2019

Installation, miroirs poudriers, 120 x 120 cm.



150 miroirs de poches ont été accrochés de façon à visionner l'ensemble de l'espace et des individus présents. Cloé Brochard utilise ces poudriers qu'elle positionne avec la stratégie des dispositifs d'observation : voir sans être vu. Rappelant les dispositifs de vidéo-surveillance, elle détourne ces objets de leur fonction jusqu'à provoquer une confusion entre espace public et privé. Elle engage un regard critique sur l'omniprésence d'outils de surveillance au sein de notre vie personnelle en questionnant les relations complexes entre intimité et sociabilité, cherchant ainsi à définir et comprendre nos rapports contemporains à la confidentialité.

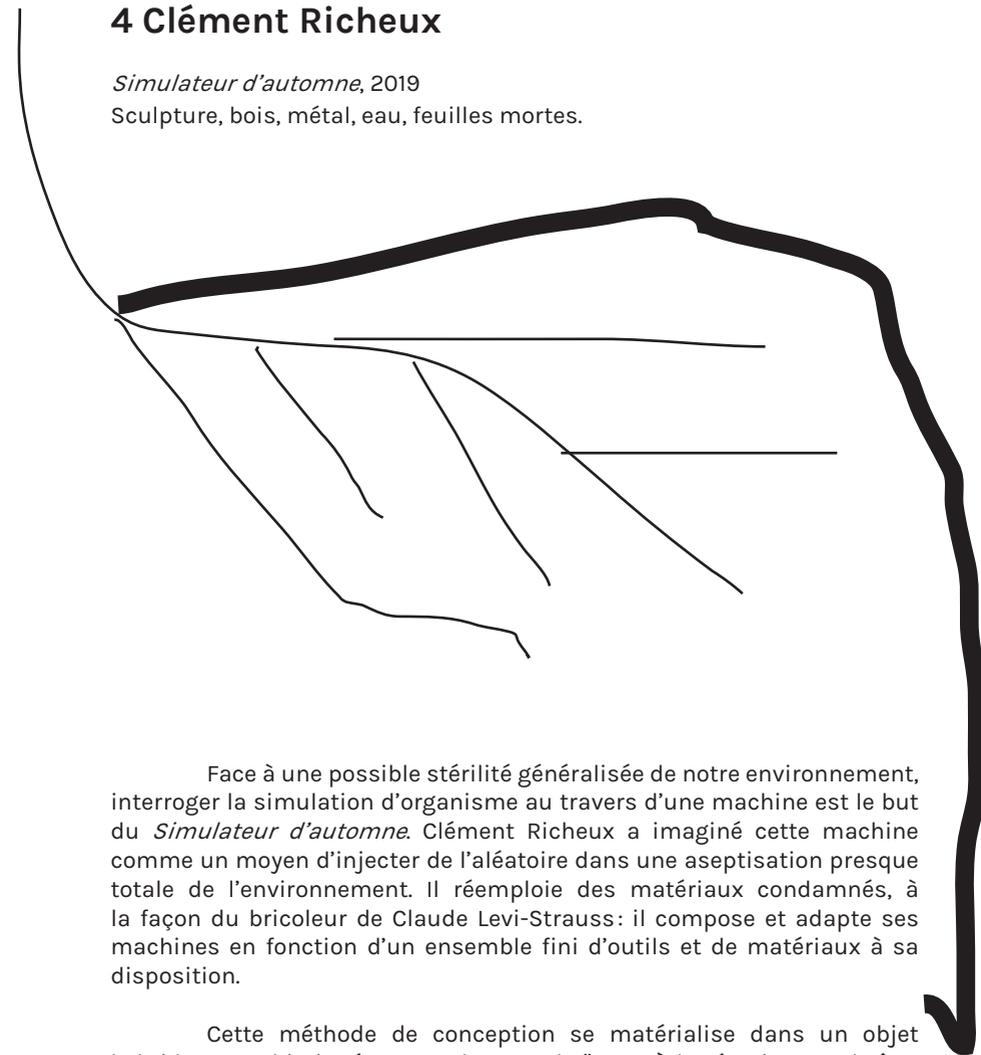
Cloé Brochard recontextualise les technologies de contrôle pour en montrer leur ubiquité en confrontant le spectateur à sa paranoïa. Elle s'inspire de dispositifs d'observation et d'outils militaires et explore l'impact de ce que peuvent avoir ce type de média sur notre perception de la réalité.

Ground Control

4 Clément Richeux

Simulateur d'automne, 2019

Sculpture, bois, métal, eau, feuilles mortes.



Face à une possible stérilité généralisée de notre environnement, interroger la simulation d'organisme au travers d'une machine est le but du *Simulateur d'automne*. Clément Richeux a imaginé cette machine comme un moyen d'injecter de l'aléatoire dans une asepsisation presque totale de l'environnement. Il réemploie des matériaux condamnés, à la façon du bricoleur de Claude Levi-Strauss: il compose et adapte ses machines en fonction d'un ensemble fini d'outils et de matériaux à sa disposition.

Cette méthode de conception se matérialise dans un objet hybride et sophistiqué au penchant archaïque où la réaction en chaîne, qui est au cœur de son installation, tente d'amener le spectateur à se projeter vers notre devenir.

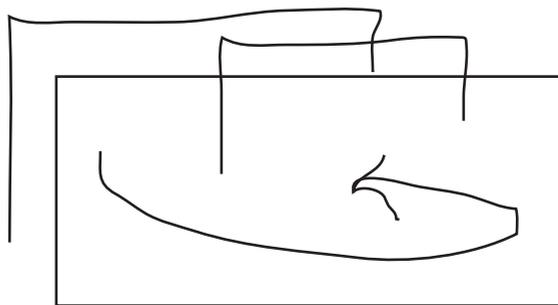
Clément Richeux joue à récupérer, collecter, détourner et associer les matériaux et objets abandonnés pour formuler une pensée plastique. L'urbanisme, l'ornithologie, la dendrologie, la mécanique et le bricolage sont les terrains de recherche à partir desquels il propose des machines poético-politiques visant à porter un regard critique sur les façons de consommer en Occident. À partir d'une réflexion sur le devenir de ces déchets, de leur origine et de leur usage, Clément Richeux développe une pratique pluridisciplinaire empreinte de poésie et de malice.

Ground Control

5 Chloé Malaise

Hardware City, 2019

Sculpture électronique et installation sonore, table et haut-parleurs avec composants électroniques sur plexiglass, 110 x 90 x 90 cm.



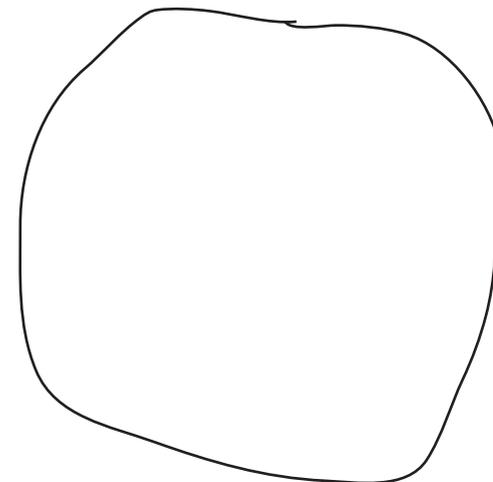
Hardware City est une table de circuits nus, se déployant comme un ensemble de microarchitectures-machines interdépendantes. À la surface de cette table se trouvent les différents modules conçus en volume, de manière à évoquer les reliefs et les réseaux d'énergie à l'image d'une ville. L'électricité qui alimente l'ensemble circule entre ses différentes parties et organes. Elles s'influencent les unes les autres, fabriquant ainsi un écosystème électronique. Certains des circuits produisent des variations lumineuses, tandis que d'autres créent des variations sonores, conditionnées par la lumière ambiante. Cette pièce remet en question l'interface de l'objet dans laquelle est généralement scellée la machine; ici, le circuit devient objet et la technologie devient forme sculpturale. L'interface, habituellement repart à la compréhension de la machine, n'existe plus.

Par une pratique étroitement liée au son, Chloé Malaise tend à examiner notre environnement hyper électronique et matériel. Prenant comme point de départ les expériences électroniques et le *hacking*, elle invente de multiples installations et outils sonores qu'elle active également sous forme de performances en *live*. La plupart de ses projets usent de réappropriations technologiques comme un moyen de remettre en question nos rapports aux dispositifs matériels et techniques quotidiens.

6 Martha-Maria Le Bars

Les Disques d'or, 2019

Cire d'abeille, dimensions variables.

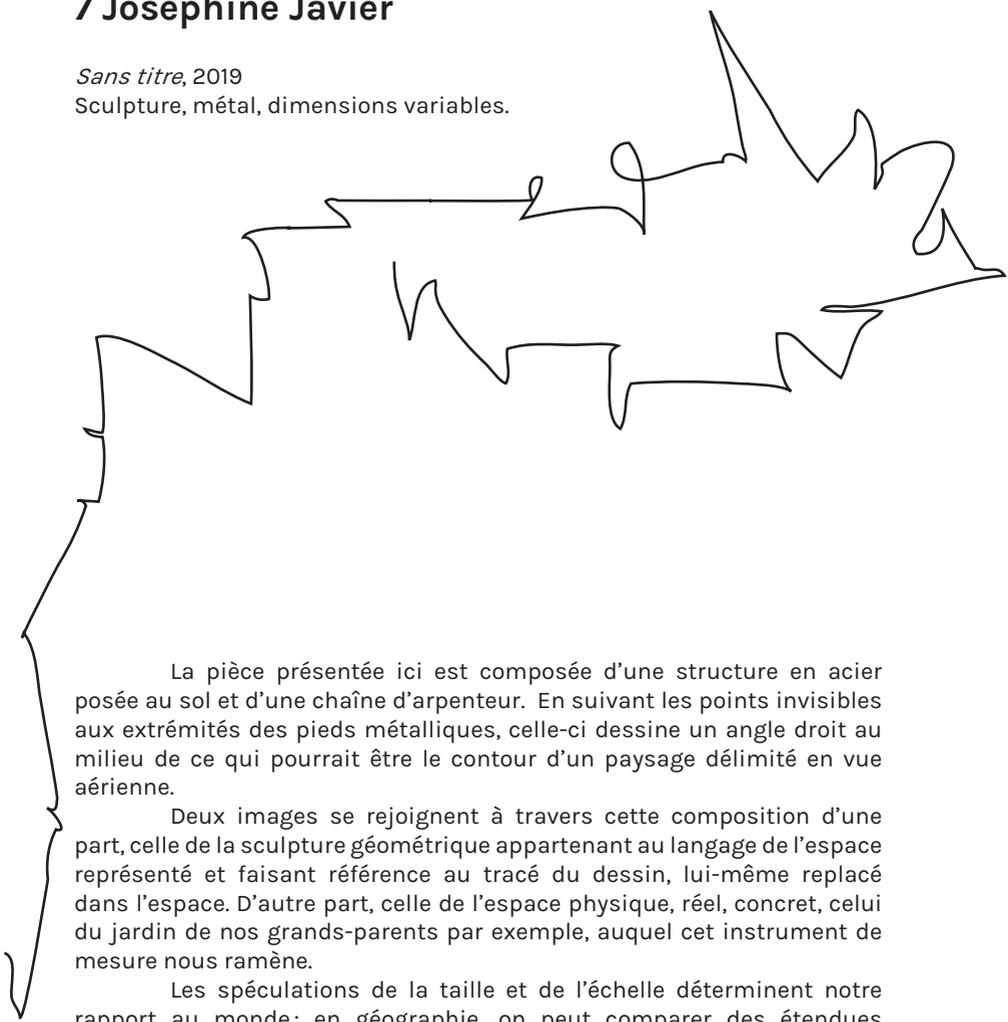


Les Disques d'or convoquent différents sens: la vue, l'odorat et l'ouïe. Ces derniers sont fabriqués en cire d'abeille et gravés de la même façon qu'un disque vinyle. Ainsi, le bourdonnement des butineuses est restitué par le principe de micro-sillon. En écho à la disparition de celles-ci, les disques ne peuvent être entendus infiniment: ils s'abîment après l'écoute. Cette détérioration de l'objet vient ici renforcer le témoignage d'une potentielle extinction. Ce système simple allant de l'écoute à la décomposition des disques permet de concevoir une boucle de productions et de spéculations lacunaires.

Martha-Maria Le Bars mène un travail plastique autour de la couleur qui joint peinture, sculpture et installation. Elle s'applique à mettre en œuvre des dispositifs qui permettent à la couleur, le plus souvent sous forme liquide, de s'émanciper et de se diffuser au travers de matériaux multiples: textile, argile, plâtre, etc. Les divers objets et formes qui composent sa pratique questionnent principalement les rapports entre nature et culture. Sur ce vaste terrain vague, Martha-Maria Le Bars déploie une somme de processus qui embrassent des zones de réflexions nouvelles.

7 Joséphine Javier

Sans titre, 2019
Sculpture, métal, dimensions variables.



La pièce présentée ici est composée d'une structure en acier posée au sol et d'une chaîne d'arpenteur. En suivant les points invisibles aux extrémités des pieds métalliques, celle-ci dessine un angle droit au milieu de ce qui pourrait être le contour d'un paysage délimité en vue aérienne.

Deux images se rejoignent à travers cette composition d'une part, celle de la sculpture géométrique appartenant au langage de l'espace représenté et faisant référence au tracé du dessin, lui-même replacé dans l'espace. D'autre part, celle de l'espace physique, réel, concret, celui du jardin de nos grands-parents par exemple, auquel cet instrument de mesure nous ramène.

Les spéculations de la taille et de l'échelle déterminent notre rapport au monde; en géographie, on peut comparer des étendues plus ou moins vastes qui correspondent à des découpes physiques ou administratives. Mais l'échelle suppose le passage d'une dimension à une autre, d'un espace physique à un espace mental, ou d'un espace réel à un espace de représentation.

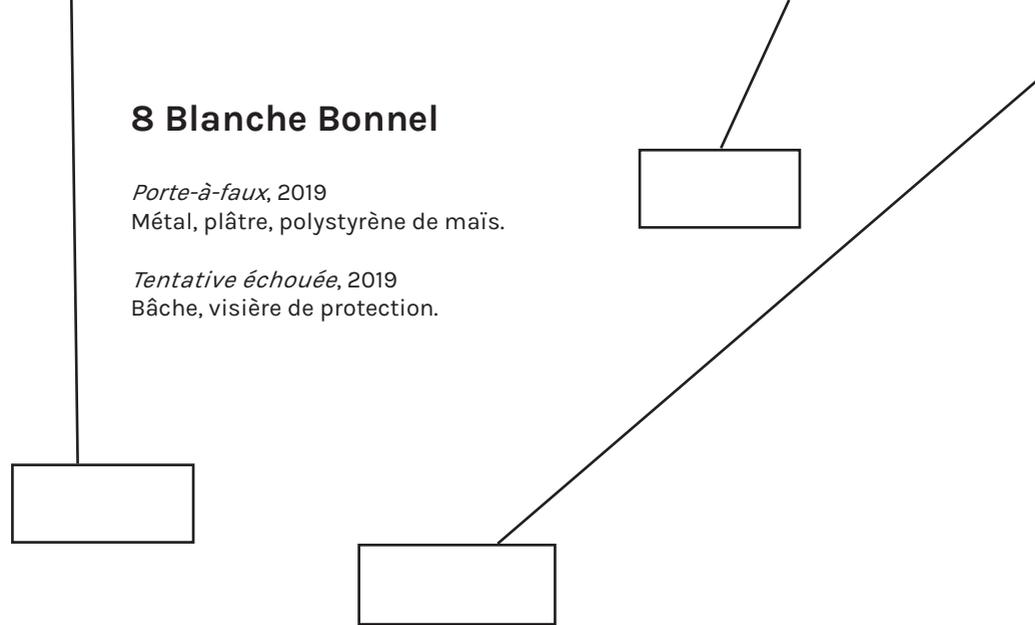
C'est à travers ce type de glissements que Joséphine Javier pratique simultanément différents médiums comme le dessin, la peinture et l'installation, pour établir un mode d'appréhension des formes dans une relation entre le proche et le lointain. À travers des projections qui parlent de l'étendue du regard, Joséphine Javier dessine une géométrisation parfois forcée de l'espace en jouant avec les codes de l'objectivité géographique.

Ground Control

8 Blanche Bonnel

Porte-à-faux, 2019
Métal, plâtre, polystyrène de maïs.

Tentative échouée, 2019
Bâche, visière de protection.



Porte-à-faux est un ensemble qui met en avant la relation entre les matières. Ces structures à l'équilibre précaire sont allégées par des polystyrènes de maïs biodégradables incorporés au plâtre. De l'association de ces matériaux inertes à première vue, va ressurgir un élément vivant, les moisissures. Elles entraînent une altération des blocs en appui sur le mur et fragilisent l'ensemble.

Tentative échouée est un assemblage de deux objets faisant référence à la protection. La bâche par sa couleur et sa texture peut faire penser aux cirés des pêcheurs ou aux combinaisons anti-radioactivité. C'est le casque, qu'on aperçoit dans un second temps, qui valide la seconde hypothèse. Ici, on se trouve devant ce qui demeure d'un événement passé qui aurait mal tourné. Ce vestige de disparition, souvenir d'un corps qui se serait effondré, témoigne d'une perte de contrôle à un instant donné.

Le travail de Blanche Bonnel questionne, à travers une recherche des matières, la temporalité des matériaux et leur altération. Par leurs aspects friables, évolutifs, les sculptures expriment la fragilité du monde actuel. Les matériaux évoquent les ruines, et pour certains, sont déjà voués à s'autodétruire.

Ground Control

9 Eva Dauga

Skylight paintings, 2019

Impression sur papier mat contrecollé sur dibond, 60 x 90 cm.



Les *Skylights Paintings* sont un geste désespéré. Eva Dauga naïve, pense qu'elle va parvenir à faire de l'astro-photo avec son reflex bon marché. Finalement, elle se retrouve avec des étoiles tombantes, des traînées de lumière. Les *Skylight Paintings* sont à la fois l'échec à faire une image du ciel et la représentation d'une subjectivité mise en dérision par la nature.

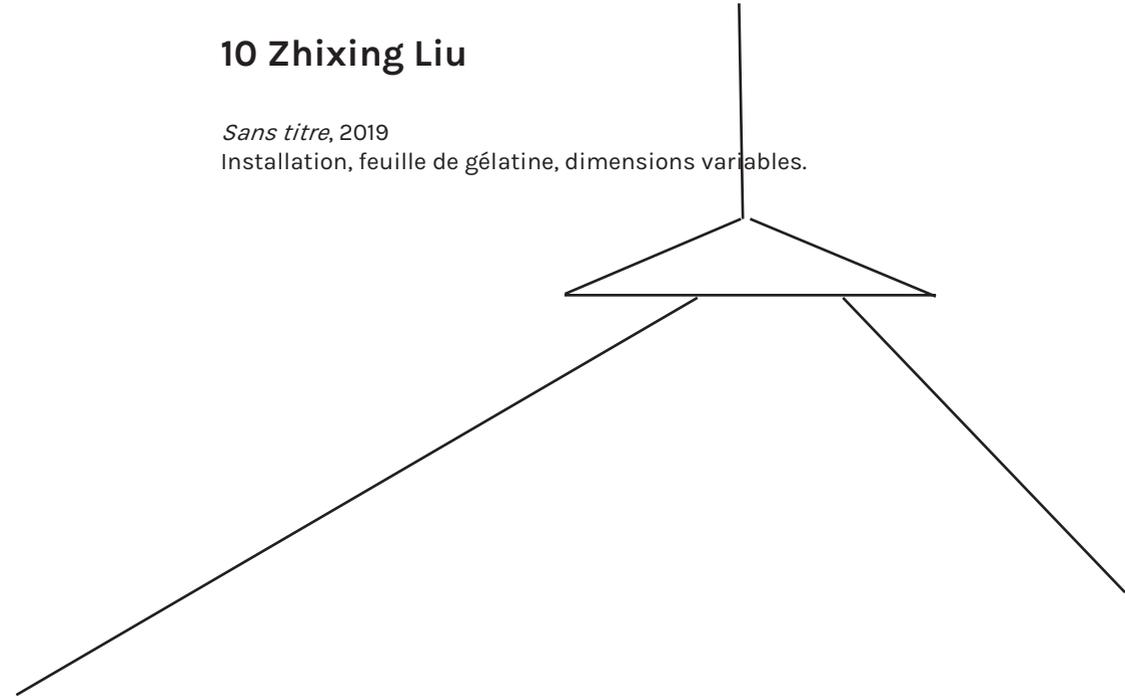
Eva Dauga définit ses gestes plastiques comme des actions directes parfois pulsionnelles, d'autres fois guidées par une fascination allant jusqu'à la bêtise, ou encore cyniques et moqueuses. Elle se situe dans le champ de la critique institutionnelle et travaille dans un registre tragi-comique. En effet, Eva Dauga fait avec les moyens du bord: ses objets flirtent avec le *mal-fait*, la médiocrité. Ce sont des objets faillibles. C'est là que se révèle la sensibilité de gestes plastiques en apparence brutaux.

Ground Control

10 Zhixing Liu

Sans titre, 2019

Installation, feuille de gélatine, dimensions variables.



Sculpture activable avec des feuilles de gélatine lumineuses, elle provoque de l'électricité statique par le frottement des deux feuilles plastiques, puis peut prendre la forme d'une arche, s'accomplissant ainsi par ce geste. Mais elle se trouve dans un état d'équilibre instable, qui lorsqu'il se dénoue, achève la sculpture. Par conséquent, les visiteurs doivent à chaque fois frotter les feuilles de gélatine lumineuses et chercher leur point d'équilibre pour faire redémarrer la pièce. Il s'agit d'une œuvre à la fois constamment terminée et qui, inversement, peut être éternellement relancée.

La force et les points de tension fondent les thèmes essentiels des travaux de Zhixing Liu, qui naissent le plus souvent de manière intuitive puis de sa perception des substances: la dureté, la facture, la taille, la flexibilité, la brillance et d'autres propriétés physiques de la matière. Elle utilise la couleur et les lignes comme une forme d'interaction entre les objets et l'espace dans lesquels elle les associe, que ce soient des œuvres peintes ou sculptées, définissant sa zone de travail comme un champ de force. Elle fige des instants, met des objets en équilibre, cristallise des actions. Les œuvres, très légères, fragiles et éphémères, cherchent leur point d'équilibre – qui lorsqu'il est rompu, signe l'aboutissement de leur existence. Ce processus créatif passe par de longues phases de tests, dont le but est d'atteindre un point critique dans la combinaison des matériaux. Derrière l'apparence douce et calme d'une substance se dissimule un état d'effondrement, où tout peut s'écrouler en un instant.

Ground Control

11 Marine Brosseau

Remous, 2018

Vitre, boue, argile, eau, dimensions variables.

De la terre, récoltée lors d'un voyage à Dakar, est diluée dans de l'eau et versée sur des vitres. Le liquide s'écoule sur ces surfaces vitrées transporté par le glissement de l'eau. La vitre devient alors une surface d'enregistrement, un élément de captation de l'écoulement de l'eau jusqu'à sa disparition totale. L'évaporation de l'eau ne laisse subsister qu'une fine pellicule de poussière, et imprime à la surface du verre l'inscription de son passage. Les vitres sont quant à elles enfoncées dans de l'argile et servent d'écrans. Elles produisent divers degrés de transparence et modifient ainsi notre perception de l'espace. Les détails foisonnent et forcent à observer la pièce sur plusieurs plans. La lenteur des éléments de la sculpture emmène l'observateur.rice à un regard se rapprochant et s'éloignant tout à la fois.

Cherchant à explorer plastiquement des phénomènes qui naissent au sein du paysage, Marine Brosseau travaille la matière comme une évolution perpétuelle en soumettant celle-ci à des phénomènes faisant émerger et disparaître les choses. S'ébauche alors dans son travail, une construction d'un espace traversé par une sensation paysagère et dans lequel adviennent des formes fragiles et instables se reposant sur un système méticuleux.



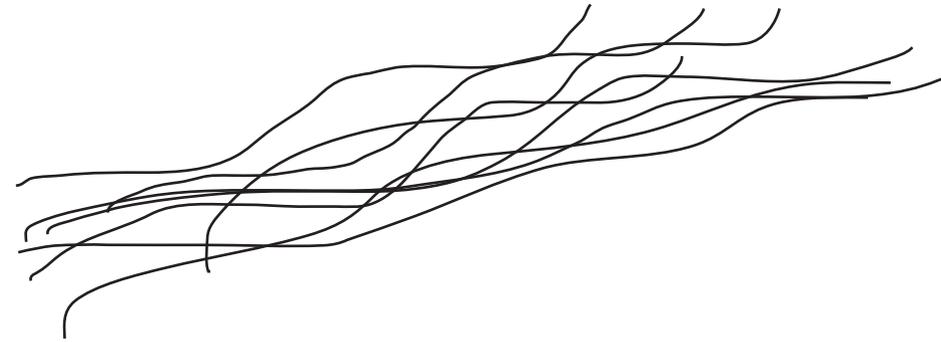
12 Claire Amiot

Traces de la marée, 2018

Toile coton et résidus de la marée, 280 x 280 cm.

Coquille, 2019

Toile coton, eau, peinture acrylique et pigments, 260 x 280 cm.

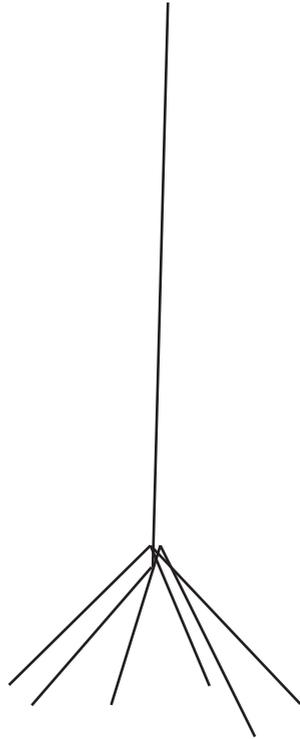


Claire Amiot questionne la notion de peinture en confrontant une peinture réalisée en atelier et l'autre directement dans le paysage avec des éléments naturels. La première toile oscille entre peinture et teinture, elle a été réalisée grâce à un dispositif particulier permettant de maîtriser la diffusion et l'écoulement de l'eau et de la couleur dans la toile. Pour la seconde peinture, Claire Amiot a déposé et laissé pendant plusieurs jours la toile sur le Trait du Croisic, dans la Loire-Atlantique. Par un processus d'imprégnation, sur le tissu se sont imprimées les traces du passage de la marée (algues, sable, traces de coquillages...). Travailler avec un « événement » du paysage, c'est pour elle accepter de ne pas pouvoir le maîtriser complètement.

Claire Amiot s'inspire de ses expériences du paysage pour réaliser ses peintures. Elle observe, analyse le potentiel pictural du paysage, aussi bien dans des environnements vastes que dans leurs fragments. La manière dont les couleurs apparaissent et se dégradent, ainsi que les formes auxquelles elles sont associées l'orientent lorsqu'elle compose une peinture. Les toiles de Claire Amiot se donnent à voir comme des paysages mentaux, à la fois réminiscences et traces.

13 Emma Bathilde

Ballet, 2019
Vidéo, 4'33".



« La lutte elle-même vers les sommets suffit à remplir un cœur d'homme. Il faut imaginer Sisyphe heureux. »
Albert Camus

Situées entre la performance, l'installation et le spectacle vivant, les mises en scène d'Emma Bathilde présentent des corps agissant sous la contrainte d'actions simples, répétitives et sans but mettant en exergue une certaine poésie du quotidien. Pour la pièce *Ballet*, le sens et l'utilité de ces actions échappe au spectateur, l'attente d'un résultat ou d'une efficacité est vaine. Il s'agit de porter son attention sur le corps de l'interprète.

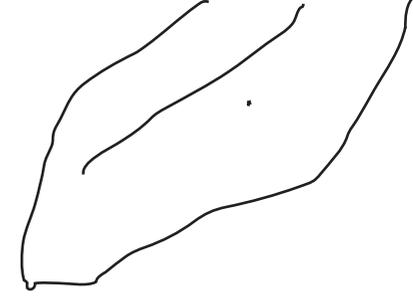
Ce geste de répétition peut paraître absurde. Pourtant il peut aussi avoir un rôle libérateur dans la mesure où celui qui le répète prend conscience de son absurdité et l'utilise à des fins créatrices et émancipatrices. Il choisit l'action plutôt que la contemplation, conscient du fait que rien ne peut durer et qu'aucune victoire n'est définitive. La tentative d'action impossible est déjà une forme de réalisation de l'impossible.

14 Alice Martin

Speculative Sculpture No.1, 2018
Pastel gras sur papier, 50 x 60 cm.

Monstre avec langue géante, 2019
Structure de chaise, scotch noir, silicone, fraises tagada, 80 x 50 x 70 cm.

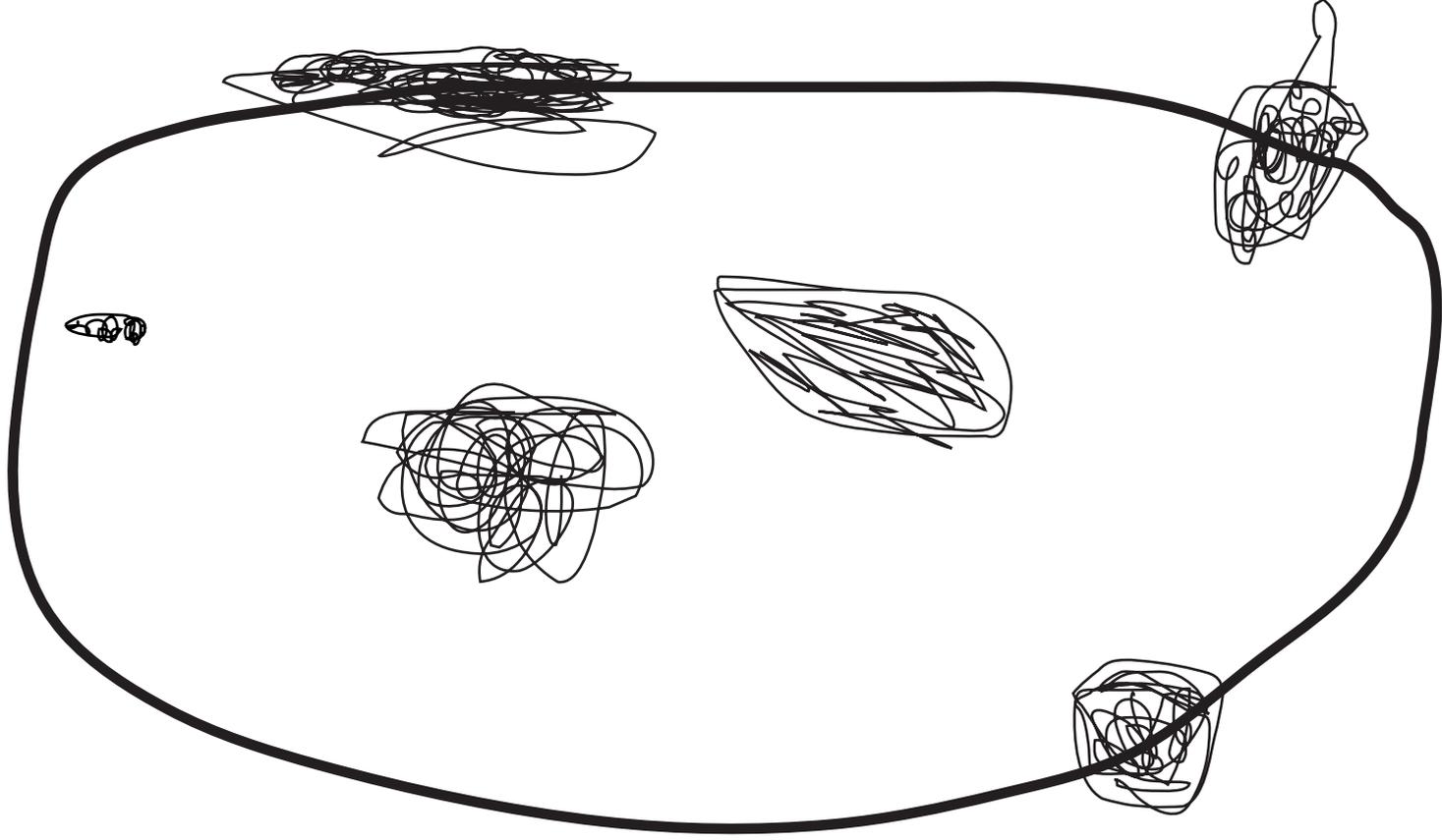
Adventice, 2018
Carton, latex, fleur synthétique, 20 x 20 x 175 cm.



Speculative Sculpture No.1 est le premier élément d'une série de dessins réalisés et présentés pour la première fois lors du voyage d'études organisé par les Beaux-Arts de Nantes à Marfa au Texas. Le travail d'Alice Martin est principalement sculptural. En basculant vers la 2D, elle illustre sa volonté d'envisager le dessin comme un nouvel espace de sculptures potentielles. Cette pratique du dessin atteste d'une nécessité de produire des formes malgré un contexte de création complexe, au cœur du désert du Chihuahua. Si l'acte de sculpter est rendu impraticable par cet environnement spécifique, le dessin devient alors un nouveau champ de possibles. Dans les *Speculative Sculptures*, le dessin permet de matérialiser des volumes impossibles à réaliser en 3D. Le destin de ces travaux mélancoliques est présenté dans chaque dessin par un texte servant de notice.

Monstre avec langue géante est la rencontre d'une structure en métal avec une langue en silicone incrustée de confiseries, rendant le mobilier dysfonctionnel. La sculpture, composée de matériaux domestiques et quotidiens, laisse au visiteur la possibilité de spéculer sur les raisons éventuelles de leur rencontre dans cet étrange objet.

Dans son travail de sculpture, Alice Martin compose des assemblages spontanés de matériaux, couleurs et textures provenant de champs différents. Ses pièces sont à mi-chemin entre la confiserie régressive imaginée par Roald Dahl dans *Charlie et la chocolaterie* et le monde d'*Ubik* de Philip K. Dick, en perpétuel effritement. La rencontre de la science-fiction et du monde industriel permettent de créer le trouble et d'inviter le visiteur à se questionner sur la nature des objets qui composent son environnement quotidien.

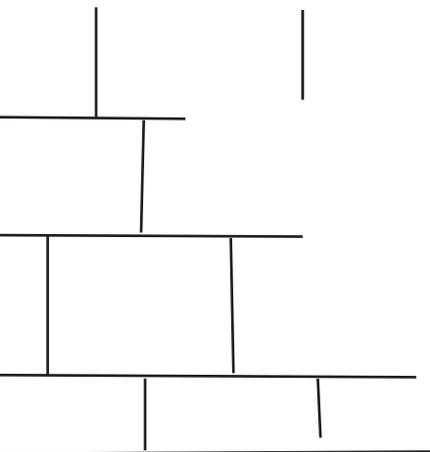


ITÉRATIONS DU RÉEL

15 Anaïs Lapel

Faire le mur, 2019

Panneau de bois avec transfert laser, 250 x 244 x 120 cm.



Faire le mur permet de revenir sur une image fondatrice du processus de travail engagé par Anaïs Lapel depuis plus d'un an. Cette archive personnelle est la source de spéculations visuelles engagées dans un système d'impressions en sérigraphie. Cette dernière est ici à nouveau restituée, torturée, comme un matériau souple qu'on manipule, qu'on transforme, qu'on synthétise, qu'on mythifie. Cette pièce a été virtuellement découpée en format A4 et traitée selon un mode binaire – ce qui en constitue la trame – pour être reconstituée dans sa grandeur malgré une importante économie de moyens.

Le travail d'Anaïs Lapel prend ses sources dans la volonté d'offrir des images pour faire émerger des narrations. Celles-ci sont le produit de la rencontre d'un terrain ou d'un voyage et de sa propre expérience. Elle use pour cela de techniques de reproduction choisies pour leur légèreté, leur réversibilité et leur potentiel de diffusion. Le multiple lui permet de penser ses propositions au regard des pratiques actuelles de l'art et des médias.

16 Louise Masson

Enseigne, 2019

Aluminium, impression sur plexiglass, 145 x 145 x 20 cm.

Sans titre, 2019

Installation, bois contre-collé, feuille de papier, encre.

Peintresse, 2019

Peinture acrylique et sérigraphie sur toile, 100 x 80 cm.

431 miles, 2018

Photographie, 101,5 x 65,1 cm.

Louise Masson aborde des questions liées au langage et à l'écriture en particulier. Elle utilise différents médiums pour faire apparaître des formes disparues et effacer, entre autres, les mots qu'elle écrit. Louise Masson se sert des signes de l'écriture comme la ponctuation, l'écriture inclusive, la féminisation des mots, l'isolement de la lettre E, pour donner une place à de nouvelles formes d'écriture, contemporaines et parfois mystérieuses ou cryptées. Elle joue avec les glissements entre l'absent et le présent, le manque et l'apparition, la disparition et la réapparition.

Dans l'exposition, on peut voir un dyptique composé d'une photographie et d'une peinture. Deux mots sont lisibles : STANDARD et peintresse. Il s'agit de brandir le mot « standard » comme signe d'une injonction à la normalisation et de reprendre l'œuvre d'Edward Rusha *Standard Station* de 1966. Présenté avec *peintresse*, *Standard* vient lui donner un autre sens. En effet, le terme, était employé au XIII^e siècle et désignait l'épouse du peintre. Le mot « peintre » étant finalement devenu un épïcène, il s'agit de faire réapparaître ce mot disparu tout en en précisant l'ambiguïté. Réactualisé par une ligne rouge, à la façon d'un correcteur informatique, Louise Masson fait apparaître le potentiel d'erreur que contient la féminisation d'un mot historiquement associé à une fonction masculine. Un ensemble de petites colonnes en bois soutient des piles de papier. Les socles et les piles de papier sont de hauteurs différentes. Une ligne bleue, peinte sur la tranche des feuilles, vient rééquilibrer les différentes hauteurs visibles en créant une ligne de niveau. Enfin, une enseigne avec la lettre A, sans aucun contexte, est la reproduction à l'échelle 1:1 d'une lettre manquante de l'enseigne « HAPPYS » photographiée par Louise Masson en 2018.



17 Matthieu Blake

Little Bastard, 2019

Diaporama d'images d'archives lues en boucle, tôle froissée d'environ 150 x 120 cm, haut-parleur et texte imprimé sur feuilles A4.

Tôle froissée de laquelle s'élève une plainte langoureuse, *Little Bastard* se veut l'incarnation de la mythique voiture de James Dean, fameux acteur américain des années cinquante, décédé au volant du véhicule en 1955. La conscience de la voiture – intelligence artificielle passant aux aveux – se retrouve face à sa propre histoire avec le défunt; elle en livre les secrets intimes qui fondent sa sombre réputation, puis nous laisse entrer dans sa psychologie potentielle, maculée d'un passé meurtrier. Elle s'adresse au fantôme de feu l'acteur, devant plusieurs images d'archives du crash. L'entretien puis le jaillissement d'une mémoire cinéophile est l'objectif de ce projet, à travers la continuité d'un mythe cinématographique américain qui contribue à prolonger l'existence de ses protagonistes devenus iconiques. Ce scénario en polyptyque permet de réunir les éléments du mythe de la voiture: archives reliques déployées afin de remonter aux sources de l'événement tragique. L'idée d'entités tenaces, ne sachant comment disparaître, détermine la teneur de cette tentative de dialogue avec James Dean, idole disparue *subito*.

Inviter à parcourir une *cinématière* et une *cinéplastique* est l'intention majeure que Matthieu Blake déploie dans ses réalisations. Ces deux concepts tissent les liens entre le cinéma et les arts plastiques, puis s'éloignent des situations que seuls les espaces d'exposition conventionnels peuvent abriter. Ses recherches hors *white cube* prennent la forme de panoplies fugaces et de modes de lectures multiples qui altèrent notre rapport à la narration. Son passage de diplôme prenait place dans un hôtel à Nantes, dévoilant une imagerie cinématographique et mythique du lieu par une déambulation dans plusieurs chambres. Ce type d'événements instantanés prend pour objectif d'explorer les conditions du mouvement et de la durée dans les arts, lors d'une lecture, d'un visionnage ou d'une écoute. Matthieu Blake poursuit actuellement ses recherches en Théorie du cinéma à l'université Paris 8, autour des créations archipéliques et de l'idée de *split screen*.

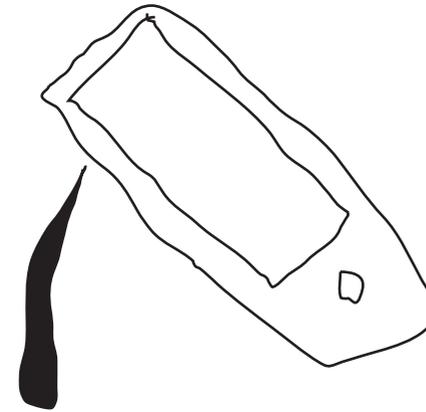
18 Basile Galais

Sur les outremondes, 2018

Huile sur bois, 61 x 50 cm.

Nature morte, 2018

Huile sur bois, 24 x 19 chaque.



Qu'il s'agisse d'un iPhone qui s'allume pour signaler une notification ou d'un MacBook qui diffuse un *live* d'une compétition de surf en Afrique du Sud, la peinture dialogue avec un espace extérieur s'apparentant à un non-lieu ou encore à une carte postale et tente d'instaurer une dialectique étrange. Cette ambiguïté est sensible jusque dans l'écart entre la technique utilisée – une peinture à l'huile travaillée en couches sur un temps long – et les éléments représentés – objets connectés et images consommées dans l'instant.

Basile Galais se nourrit de littérature, d'images médiatiques, de paysages et laisse apparaître, dans une présence particulière au monde et aux choses, ces zones de croisement d'où naissent les images. Sa peinture s'apparente à des narrations en suspens, des formes, des situations, des atmosphères en attente. Traversé par des questionnements existentiels et un rapport constant à la représentation, son travail ouvre des perspectives sur des formes d'ailleurs plus ou moins accessibles, idéales, intérieures.

19 Gérémy Lelievre

A Monk who is not an Island, 2018-2019
Vidéo MP4, boucle.



Débutée lors d'un voyage d'études en Corée du Sud, cette série s'articule autour d'un travail de traduction de la langue coréenne avec le logiciel *Google Translate*, qui comporte des anomalies volontaires. Le coréen est une langue dite « agglutinante » car elle fonctionne par l'association des plus petits éléments de signification linguistique: les morphèmes. Chaque caractère a une valeur singulière qui, en se joignant avec un ou plusieurs autres caractères, prend un tout autre sens. La distanciation d'une langue méconnue et le décalage qui s'opère entre signifiant et signifié propose de mettre en avant un aspect absurde du protocole de traduction.

La pratique de Gérémy Lelièvre trouve sa place entre théories du montage dans le cinéma et certains éléments de la linguistique, considérant par là le film comme un système dans lequel le sens se crée par relations d'équivalence ou d'opposition des éléments les uns aux autres. Il s'agit de mêler une appartenance manifeste à la génération de l'ère du numérique avec des attirances pour la manipulation du celluloïd. Ce sont précisément ces rapports qu'entretiennent la vidéo et le cinéma qui introduisent certaines variations de formes, des juxtapositions d'images qui en engendrent de nouvelles.

Itérations du réel

20 Matteo Demaria

Almost Infinite, 2018
Ramette de papier imprimée et emballée, 500 feuilles A4, photocopie N/B, imprimable à l'occasion.

Positive Psychology Books, 2019
182 pages, format A4, photocopie N/B, reliure spirale métal, premier tirage de 20 exemplaires.



Les enquêtes poétiques de Matteo Demaria s'inscrivent dans le « labyrinthe de petites ruelles [qu'est le langage] » (Ludwig Wittgenstein, *Recherches philosophiques*, 1953), circulant dans un champ conceptuel allant de Guy Debord à Camille De Toledo en passant par Tristan Garcia et Lucy Lippard. Ce tissu référentiel à la fois concret et volatile est arpenté, détourné, réagencé selon des protocoles à géométrie variable visant la production et le traitement de matière langagière. Celle-ci réfléchit sur elle même et ses potentialités référençantes/référentielles.

Ces enquêtes poétiques mettent en discussion, au double sens de faire conversation et de faire critique. Dans un souci de diffusion, de circulation et d'économie celles-ci sont multiples: ce sont des éditions qui peuvent devenir des installations et inversement en fonction des contextes d'expositions. Elles réinvestissent des attitudes formelles associées à l'art conceptuel, telles que la photocopie noir et blanc et le format papier standard, réaffirmant une certaine modestie de la pratique artistique face à une spectacularisation intensifiée, qui déborde largement le champ de l'art.

Itérations du réel

21 Eugénie Zély

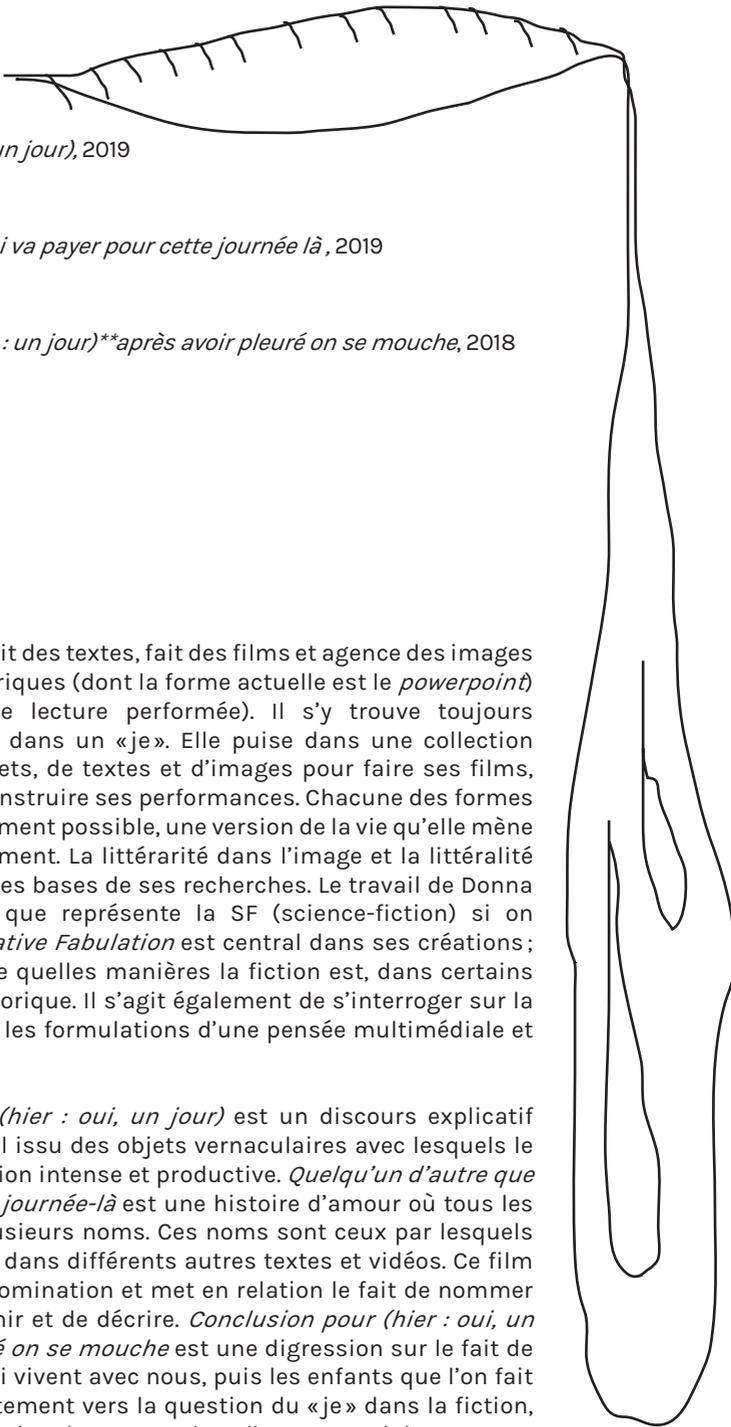
Introduction à (hier, oui : un jour), 2019
Vidéo, 3'50".

Quelqu'un d'autre que moi va payer pour cette journée là, 2019
Vidéo, 6'50".

*Conclusion pour (hier, oui : un jour)**après avoir pleuré on se mouche*, 2018
Vidéo, 7'16".

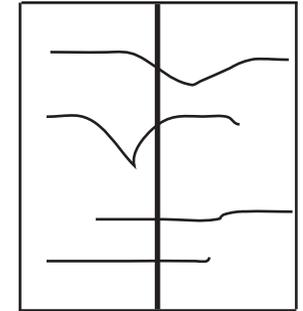
Eugénie Zély écrit des textes, fait des films et agence des images dans des éditions numériques (dont la forme actuelle est le *powerpoint*) ou papier (supports de lecture performée). Il s'y trouve toujours une narratrice incarnée dans un «je». Elle puise dans une collection d'une quarantaine d'objets, de textes et d'images pour faire ses films, écrire ses textes, puis construire ses performances. Chacune des formes restituées est un agencement possible, une version de la vie qu'elle mène dans la réalité, possiblement. La littérarité dans l'image et la littéralité dans le texte dessinent les bases de ses recherches. Le travail de Donna Haraway autour de ce que représente la SF (science-fiction) si on l'entend comme *Speculative Fabulation* est central dans ses créations; explorant notamment de quelles manières la fiction est, dans certains cas, essentiellement théorique. Il s'agit également de s'interroger sur la production de concepts, les formulations d'une pensée multimédiale et multidimensionnelle.

Introduction à (hier : oui, un jour) est un discours explicatif sur un système potentiel issu des objets vernaculaires avec lesquels le «je» entretient une relation intense et productive. *Quelqu'un d'autre que moi va payer pour cette journée-là* est une histoire d'amour où tous les personnages portent plusieurs noms. Ces noms sont ceux par lesquels la narratrice les nomme dans différents autres textes et vidéos. Ce film problématise l'idée de nomination et met en relation le fait de nommer avec le fait de se souvenir et de décrire. *Conclusion pour (hier : oui, un jour)**après avoir pleuré on se mouche* est une digression sur le fait de nommer les animaux qui vivent avec nous, puis les enfants que l'on fait naître. Elle converge lentement vers la question du «je» dans la fiction, puis s'achève sur la question du «nous» dans l'espace social.



22 Maxime Juin

Le Monde sans Cloé, 2019
Installation, édition, pupitre, lampe.



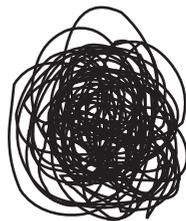
Le Monde sans Cloé est un écrit composé en deux parties. La première est une lecture d'*À la recherche du temps perdu* de Marcel Proust. Celle-ci envisage le grand édifice proustien sous l'angle de l'hypothèse théorique d'un nouveau genre littéraire formalisée par le philosophe Quentin Meillassoux : la fiction hors science. Cette création cherche à développer une fiction où la science et ses lois deviennent contingentes. Nous ferions face à un chaos souverain que la naissance d'une pleine régularité serait aussi possible que la plus folle des fantaisies. Un chaos tel que celui-ci apparaît au sein du livre proustien. Les instants venant délier le narrateur du monde qui l'entoure donnent une reconsidération générale du temps et de l'être à travers ce roman. La seconde partie est quant à elle un seuil, un espace de formes à venir qui s'ancrent dans l'hypothèse finale de la première partie : l'amour. Le monde amoureux dispose lui aussi de cette qualité d'extrême contingence et de chaos total. Ses possibilités nous conduisent vers des voies inhabitées venant hanter et décristalliser nos postures critiques.

Maxime Juin produit des formes conceptuelles se nourrissant d'éléments intimes et de théories philosophiques qu'il présente au travers de vidéos, de textes et de conférences. Son travail d'écriture est omniprésent dans sa pratique. Il poursuit son travail de recherche autour de l'amour, l'enfance et l'absolu en doctorat à l'EHESS.

23 François Briand

Négatifs, 2017

Sculpture, plâtre, boudruche, miroir, 45 x 62 x 55 cm.



Négatifs est un document sculpture, la trace d'une action. Cette performance débute par la constitution d'un mélange de plâtre et de polystyrène qui sera ensuite introduit à l'intérieur d'un ballon de boudruche. Les trois personnes nécessaires à la réalisation mettent en mouvement cette masse avec une lenteur méthodique. Lorsque le plâtre amorce son échauffement, les trois corps pressent la matière jusqu'à ce qu'elle ne subisse plus son poids. Se tenant les uns les autres par les avant-bras, ils veillent à ce que l'ensemble de la sculpture ne rencontre pas le sol. La chaleur du solide redescend, ils se retirent pour laisser apparaître des traces organiques sur un volume tirant sur l'abstrait. L'ensemble des empreintes donne à voir un instant suspendu, matérialisé par des superpositions de marques dont la cause est l'impossibilité statique des corps.

En effaçant le déroulé de l'action, en gardant uniquement ce plâtre imprimé, le volume et le miroir deviennent un dispositif mettant le spectateur à distance de l'action passée et donc de la sculpture. La difficulté à reconnaître les empreintes, à reconstruire les mouvements effectués tout en entretenant une familiarité dans sa forme organique et sa texture épidermique, la remet en mouvement. Il flotte dans un aller-retour tenant le spectateur, à la fois dans une position érotique, puisque le volume ne fait plus que suggérer un acte, mais aussi dans une proximité intime, le spectateur est invité par le miroir à explorer la sculpture. Ce travail a amené François Briand à se questionner sur notre rapport au temps, à ces traces altérées ainsi qu'à leur restitution.

Autour d'installations composées principalement de sculptures, François Briand convoque nos récits mémoriaux enracinés dans des éléments naturels ou artefactuels qui sont à la source de sa réflexion. À partir de ces objets et de ces mythes, il construit des mises en scène prenant la forme d'inquiétants paysages fictionnels.

24 Mélissa Cascade

La Stèle, 2018-2019

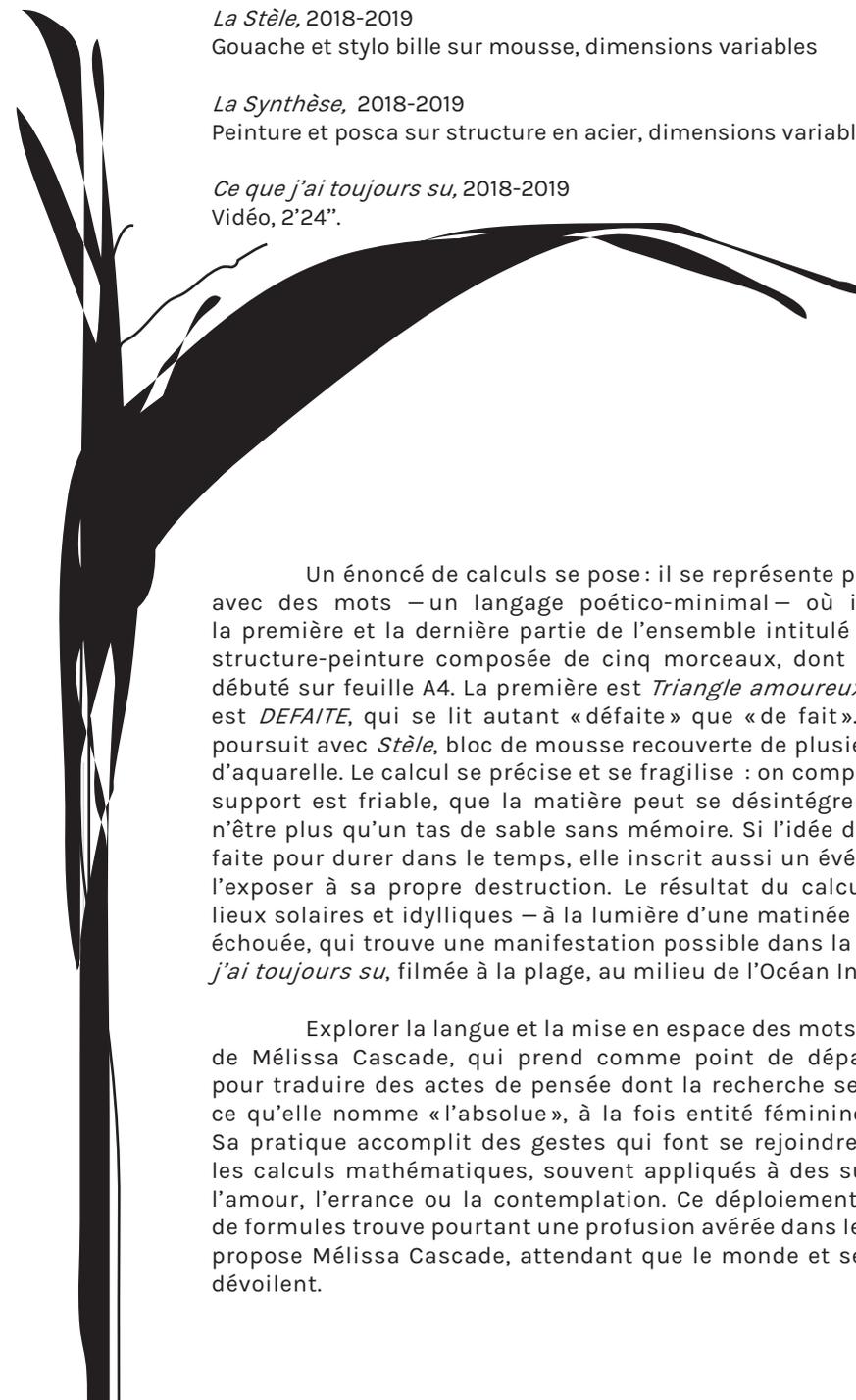
Gouache et stylo bille sur mousse, dimensions variables

La Synthèse, 2018-2019

Peinture et posca sur structure en acier, dimensions variables

Ce que j'ai toujours su, 2018-2019

Vidéo, 2'24".



Un énoncé de calculs se pose : il se représente puis se résout avec des mots – un langage poético-minimal – où interviennent la première et la dernière partie de l'ensemble intitulé *La Synthèse*, structure-peinture composée de cinq morceaux, dont l'existence a débuté sur feuille A4. La première est *Triangle amoureux*; la seconde est *DEFAITE*, qui se lit autant « défaite » que « de fait ». L'énoncé se poursuit avec *Stèle*, bloc de mousse recouverte de plusieurs couches d'aquarelle. Le calcul se précise et se fragilise : on comprend que son support est friable, que la matière peut se désintégrer et finir par n'être plus qu'un tas de sable sans mémoire. Si l'idée de la stèle est faite pour durer dans le temps, elle inscrit aussi un événement pour l'exposer à sa propre destruction. Le résultat du calcul émerge de lieux solaires et idylliques – à la lumière d'une matinée incertaine et échouée, qui trouve une manifestation possible dans la vidéo *Ce que j'ai toujours su*, filmée à la plage, au milieu de l'Océan Indien.

Explorer la langue et la mise en espace des mots est l'objectif de Mélissa Cascade, qui prend comme point de départ le dessin pour traduire des actes de pensée dont la recherche se focalise sur ce qu'elle nomme « l'absolue », à la fois entité féminine et concept. Sa pratique accomplit des gestes qui font se rejoindre la poésie et les calculs mathématiques, souvent appliqués à des sujets comme l'amour, l'errance ou la contemplation. Ce déploiement synthétique de formules trouve pourtant une profusion avérée dans les signes que propose Mélissa Cascade, attendant que le monde et ses secrets se dévoilent.

25 Simon Rolland

A Ghost Squared, 2019,

Installation multimédia, vidéo UHD 5' env. réalité virtuelle

avec Lou Villapadierna - voix-off: Emily Pelliccia - image: Raphaëlle Favrel - montage: Simon Rolland - musique: Martin Mahieu, Simon Rolland - développeur 3D/VR: Thomas Liberge - remerciements: Thomas Liberge, Joseph Tinsley, Marek Walcerz.

L'installation *A Ghost Squared* met en parallèle deux histoires de fantômes contemporains.

La première est celle du Memento Park un parc public de Budapest dans lequel les statues de propagande du régime communiste ont été exposées après la chute du bloc soviétique en 1992. Dans l'installation, le parc est reproduit en image de synthèse dans lesquelles les statues ont été retirées et seules les socles et la structure générale du parc demeurent visibles.

La seconde histoire l'installation est celle du Baby Bob, la mascotte télévisuelle d'une compagnie américaine des télécommunications ayant fait faillite au moment du krach boursier de 2001. Le film montre l'actrice du Baby Bob adulte, face aux publicités dans lesquelles elle a jouée étant enfant. Confrontée à des souvenirs dont elle n'a plus la mémoire, le personnage se confie sur son rapport aux images et à l'entreprise disparue qu'elles continuent de représenter.

Les deux narrations présentées dans *A Ghost Squared* sont à la fois celles d'une disparition et celles d'une mise au carré des formes spectrales qui découlent de ces disparitions. Le spectre du communisme devient le spectre de sa chute, et la forme spectrale qu'est la mascotte télévisuelle devient le spectre de l'entreprise qu'elle représentait. Si le présent est composé des spectres du passé, en se spectralisant il devient lui même le spectre d'un spectre, un fantôme au carré.

Les films de Simon Rolland développent un regard critique sur les nouvelles formes affectives contemporaines, en étudiant leurs origines historiques et leurs résonances politiques. Les histoires qu'il développe deviennent le support d'un système affectif évolutif, en proposant une représentation fictionnelle, aussi bien historique que spéculative.

26 Keyvan Ghadimi

Water That's Birds Don't Drink, 2019

Vidéo, 24'30".

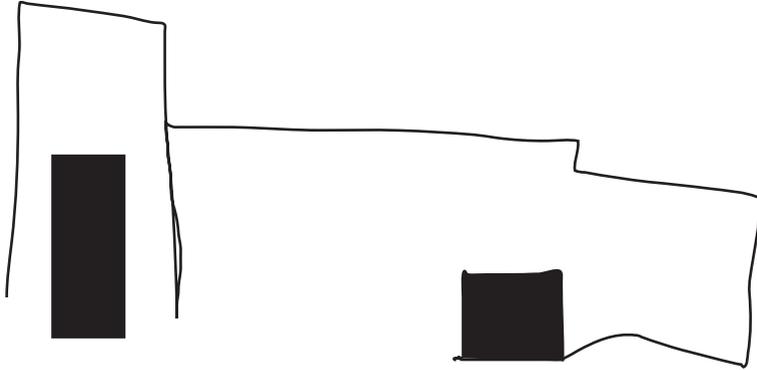


Un barrage, nommé Belo Monte, a été construit en Amazonie. Ce barrage a été très controversé du fait des répercussions écologiques et des bouleversements qu'il a généré sur ce territoire: il coupe en effet le fleuve Xingu, un des affluents de l'Amazone, en deux. Ce fleuve abrite à ses abords une multitude de groupes sociaux amérindiens. Le film suit une manifestation culturelle dans la ville d'Altamira située vers le barrage, ainsi que la vie d'une famille de pêcheurs habitant les abords du fleuve. Apparaît alors, au sein de ces deux contextes, des traditions qui glissent petit à petit vers le spectaculaire et qui tentent de faire face à une globalisation brutale. Les images parlent d'une situation politique et sociale actuelle, mais aussi d'une situation écologique à venir.

La notion de déplacement est omniprésente dans le travail de Keyvan Ghadimi. Qu'il soit physique (la dérive, la balade, le voyage) ou psychique (émettre des hypothèses, interpréter des situations, déplacer son regard) un déplacement induit toujours une rencontre: rencontre avec un texte, une phrase, une personne, une situation. De cette rencontre s'opère un autre déplacement, d'autres rencontres... un mouvement causal presque sans fin. Keyvan Ghadimi capte au sein de celui-ci des micro-récits, des histoires qui se construisent et se complexifient pour créer des narrations, vidéos, installations et éditions ancrés dans des contextes sociaux et politiques.

27 Coline Leuillet

Inhabited monument, 2019
Vidéo, 8'40".



Le travail vidéo présenté ici découle d'une recherche amorcée dans le nord de l'Algérie début 2018. Coline Leuillet fait retour sur la série photographique *Concrete Ruin* qu'elle réalise à Alger autour de bâtiments conçus au début des années 1970 par l'architecte brésilien Oscar Niemeyer. Par le biais de l'image, elle approche ces espaces fonctionnels (universités, complexes sportifs, salles de conférence...) comme traces d'un passé politique de l'histoire algérienne. Le travail présenté lors de cette exposition prend forme dans l'université Mentouri de Constantine qu'elle filme en mai 2019. La caméra traverse différents espaces de la faculté, dessinée par Niemeyer à la fin des années soixante. Le film se place dans un va-et-vient entre rémanence d'une idéologie politique socialiste et actualité du lieu, où se tiennent depuis février 2019 des manifestations hebdomadaires contre le système politique algérien en place.

Attiré par les images d'archives populaires qu'elle collecte et à partir desquelles se constituent des histoires, Coline Leuillet développe une pratique documentaire autour de la production de films et de séries photographiques. Elle mène une recherche plastique à Alger depuis 2017, ville qu'elle interroge par le biais de son histoire et de son actualité.

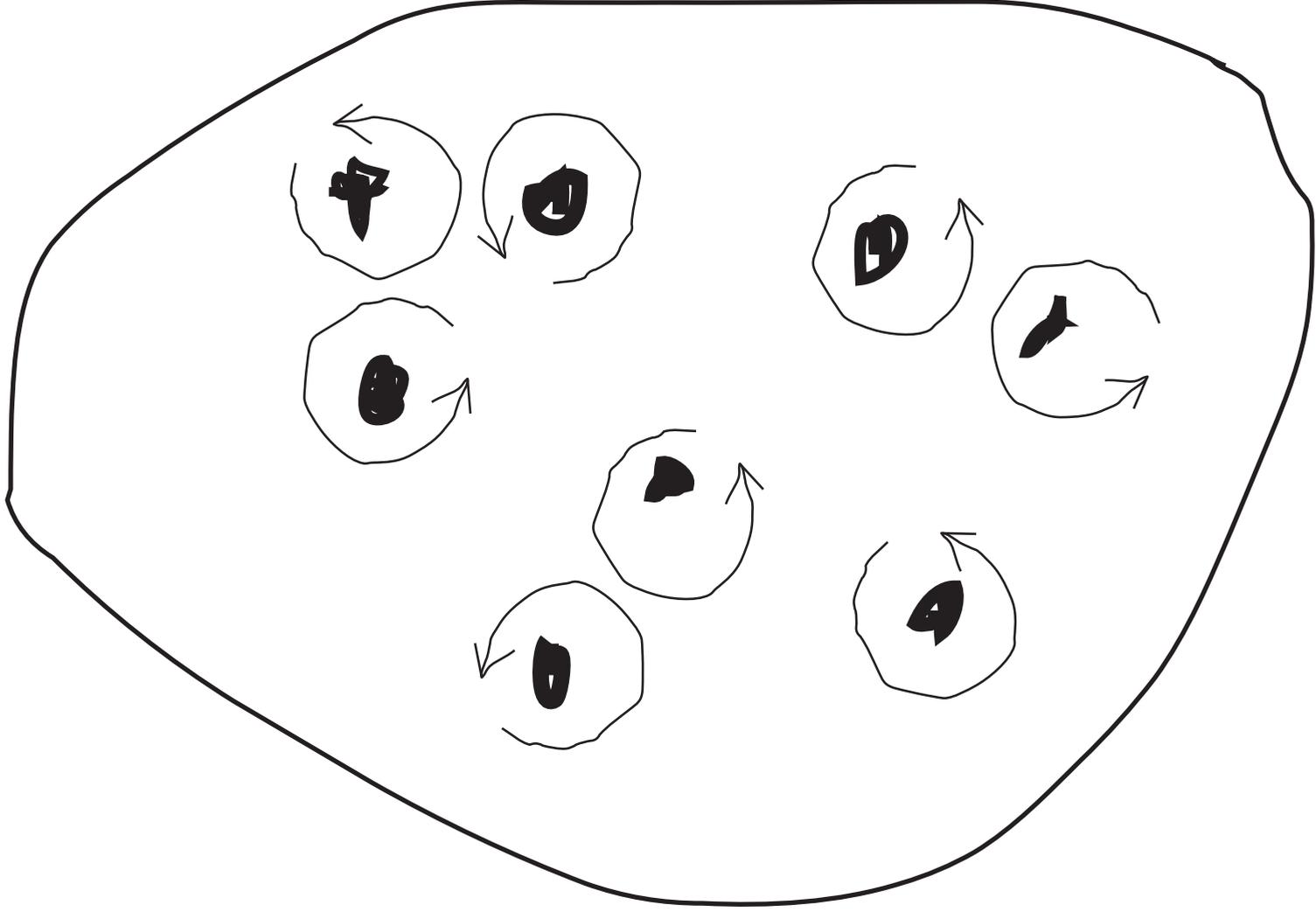
28 Gaspard Hoël

Avec des plumes, 2019
Vidéo, 25'40".



Avec des Plumes est un poème visuel décrivant la fin de carrière d'un géant du cirque contemporain. Le Cirque Plume est sur le point de mettre fin à trente années de carrière. Gaspard Hoël s'est immergé au sein de la compagnie afin de capter l'atmosphère particulière à la vie de chapiteau avant qu'elle ne s'éteigne. Se mêle alors la documentation presque frontale d'une carrière vieillissante avec de nombreux gestes performatifs à la fois légers et dramatiques. Le film prend forme de lui-même, séquence après séquence, contraint par le mouvement des acrobates et des hasards.

Gaspard Hoël compose un univers filmique chargé et mystérieux où s'entremêlent éléments surréalistes et pièces documentaires contextuelles. Son approche de la vidéo cherche à situer le spectateur entre le sensé et l'absurde. Gaspard Hoël a produit, entre autres, un film essai sur le Mexique, un autoportrait à l'huile avec son chien imaginaire, un documentaire sur le Cirque Plume et une vidéo sur fond vert avec un acrobate zoomorphe.

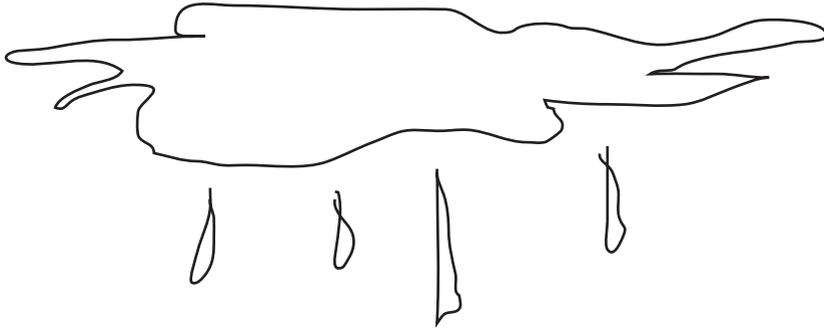


USAGE DES RITES

29 Opale Mirman

Naiades ou les trois cruches, 2019

Bois, céramique, latex, carrelage, eau, 300 x 250 x 90 cm.



Naiades ou les trois cruches est une installation qui prend son origine dans une narration écrite suite à une recherche sur les rituels qui entourent les sources d'eau magiques et thérapeutiques. L'installation est activée par des performeuses qui reprennent à leur compte les actions décrites dans le récit. Deux sources se rejoignent en miroir. L'une d'elle recrache des objets, l'autre les fige. Les naïades mélangent les eaux peut-être pour renforcer leur pouvoir, peut-être par habitude.

Opale Mirman s'intéresse à la représentation du genre, de la féminité, de la sexualité, de l'amour, au sein de rituels, traditions et folklores d'origines diverses. Ces rituels sont le point de départ d'un processus de recherche tant anthropologique que plastique qui donnent lieu à la création d'objets, d'installations et de performances. Elle se réapproprie des us et coutumes et propose un univers plastique et performatif tragico-comique.

Usage des rites

30 Mykola Teslyuk

Journey of the Soul, 2019

Huile sur toile, 150 x 110 cm.

La démarche de Mykola Mudryk peut s'envisager comme une improvisation de jazz transposée en peinture. Ses méthodes relèvent davantage d'une forme de réaction gestuelle entre l'idée imaginée et ce qui se produit sur la toile. La technique d'improvisation et les sensations intuitives sont au cœur de son processus créatif, qu'il encadre selon une certaine grille rythmique plus rigoureuse. En cela, un tableau est inévitablement constitué d'effacements, de recouvrements et de repentirs plus ou moins visibles dans sa matière picturale elle-même. L'ensemble de la composition est gouverné par une quête imprévisible doublée d'un plaisir sensuel traduit par le traitement chromatique: parfois fauve, animé par une ligne souple et nonchalante. Au cours de l'élaboration, la toile est amenée à se transformer, à subir des renoncements, jusqu'à complètement dériver de l'idée initiale. En s'affranchissant des règles qui lui servent de point de départ, Mykola Mudryk – continuellement inspiré et nourri par le jazz – cherche à atteindre l'harmonie par la répétition de ses motifs.

Usage des rites

31 Pierre-Alexis Colodiet

Sans titre, 2019

Photographie, papier contrecollé sur aluminium, 40 x 60 cm.

Sans titre, 2019,

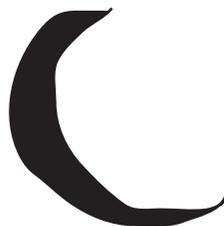
Dessin, papier, crayon de couleur, 21 x 14,35 cm.

Sans titre, 2019,

Techniques mixtes, laiton, dimensions variables.

Sans titre, 2019,

Enregistrement audio, 4'10".



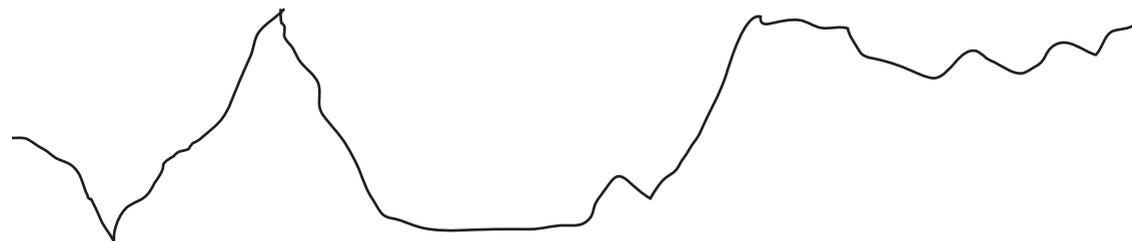
Pierre-Alexis Colodiet ne parvient pas à croire à un réel stable. Comme un désir de fuite, il cherche à modifier sa perception du réel en s'imprégnant de mondes ésotériques que l'on se forge en quête d'extraordinaire. C'est dans ce but que Pierre-Alexis Colodiet s'intéresse à divers domaines classés dans le rang de la superstition. Que ce soient des rituels oubliés, de la magie noire ou de la sorcellerie, il cherche à les utiliser pour déconstruire aussi subjectivement que possible la réalité physique de son environnement. Ses pièces sont impactées par les règles que lui imposent ces superstitions. Négociant avec ses limites physiques et psychologiques, il explore ses peurs pour réaliser photographies, dessins et enregistrements. Dans un second temps, il détermine l'intérêt plastique des pièces issues de ces compromis et évalue leur potentiel poétique pour ensuite le partager.

Les ailes brûlées nous évoquent de nombreux mythes, entre autre celui d'Icare qu'il considère comme une métaphore des enjeux de son processus créatif. Ses dessins aux crayons de couleur rappellent les photographies brûlées, raturées ou déchirées au cours de pratiques «magiques».

32 Rie Konishi

MAN I FOLD #1 – F = F' #5, 2018

Crayon et acrylique sur toile, 45 x 100 cm ; 23,5 x 40 cm.



Chacune des régions de la terre possède des mythes spécifiques qui apparaissent comme des représentations du paysage et de ses habitants; le mythologue américain Joseph Campbell explique que l'environnement a une influence déterminante sur les mythes. La sacralisation du paysage est l'une de ces fonctions fondamentales, qui se manifeste notamment par la création de lieux de culte tout au long de l'histoire. La figure de la montagne concentre un grand nombre de ces récits spirituels qui ont traversé les âges. Au Japon, elle revêt une signification en tant que lieu sacré, notamment dans le shintoïsme, où il est dit que les dieux résideraient dans les montagnes. Ailleurs, en Europe, le mont Olympe – la plus haute montagne de Grèce – est également connu comme étant le domaine des dieux. Le paysage se maintient dans une subjectivité tout en trouvant de multiples allégories dans l'imagination humaine: les histoires racontées par expérience face à l'environnement prennent diverses formes qui colportent inévitablement des éléments universels. À partir d'un motif récurrent – la montagne – il s'agit d'illustrer une vision d'éternité, de montrer la volonté et l'attachement des êtres envers le monde.

La pratique de Rie Konishi se veut à la fois poétique et rituelle, presque obsessive lorsque l'on se tient devant la multitude d'images qui mettent en lumière différents états des montagnes, leur géométrie et leur valeur spirituelle. Ce motif de prédilection – déjà étudié par Katsushika Hokusai avec les *Trente-six vues du mont Fuji* – n'est pourtant jamais dupliqué; il s'agit au contraire de l'épuiser par un geste *fabrilis* – celui d'une main à la fois rigoureuse et errante – comme pour dresser une collection: un atlas inventé selon des principes assurément picturaux.

33 Meg Boury

My Cotton Eyed Joe, 2018
Vidéo, 2'52".



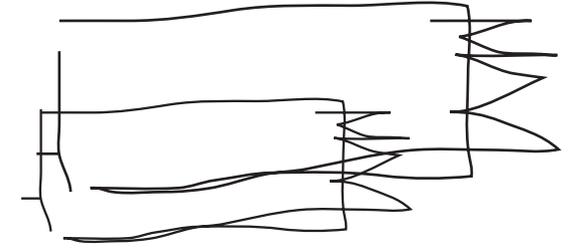
Avril 2018, Meg Boury traverse l'Atlantique, quitte son Ouest vendéen pour le grand Ouest américain à la recherche des Texas Longhorns, une race de vache aux cornes exubérantes. Elle se rend alors au Nouveau-Mexique pour rencontrer Lane Shaw, jeune rancher texan de 19 ans dont elle tombe amoureuse. *My Cotton Eyed Joe* est un portrait vidéo du couple le jour de leur rencontre. La chanson interprétée par Nina Simone qui a donné son titre à la vidéo est un classique de la musique country, ici devenu la bande son de cette *western love story*.

La pratique de Meg Boury est majoritairement performative. Elle prend pour point de départ des traditions souvent liées au milieu rural. Puis à la manière d'une anthropologue, elle décortique ces folklores pour en proposer une réécriture. Elle confectionne alors de nouveaux costumes et accessoires qui sont ensuite activés avec des danses et des récits emprunts de l'univers visuel du spectacle et du cabaret, ouvrant un espace au statut problématique d'où peut naître la fiction. Positionnée sur la frontière entre les histoires vraies, les rites et la fiction, Meg Boury met en tension des énergies opposées, poétiques, sportives, animales... et y incorpore différentes figures stéréotypées (cow-boy, gogodancer, chasseur, etc.) pour produire des récits politiques.

Usage des rites

34 Aïda Lorrain

Sans titre (guilim bakhtiari), 2019
Cendre pulvérisée sur carton, 120 x 160 cm.



Cette œuvre est une reconstitution partielle d'un tapis traditionnel de type guilim du peuple nomade Bakhtiari, qui voyage depuis plusieurs milliers d'années dans les montagnes du Zagros de l'actuel Iran. Le guilim est tissé en fil de trame et réalisé à la main par les femmes Bakhtiari. Le tapis est une forme de récit autour duquel se produisent les activités quotidiennes et la vie sociale. Depuis les débuts de l'extraction du pétrole dans la région du Khuzestan, le mode de vie et le savoir-faire traditionnel des Bakhtiari est menacé.

Aïda Lorrain traite les motifs de ces tapis en tant qu'archives des Bakhtiaris. Elle ravive par la voie du dessin numérique un logotype très ancien représentant un portail. Son dessin intègre les distorsions de la trame du tapis altéré par le temps et l'usure. L'apparition du dessin sur le sol, qui est matérialisé en pulvérisant les cendres d'un feu de bivouac sur du carton découpé au laser, évoque à la fois la fragilité d'une mémoire en perte, ainsi que le geste de passation du registre formel des indigènes.

Aïda Lorrain est une artiste d'origine canadienne francophone et iranienne. En s'appuyant sur des connaissances transmises oralement, sur des artefacts traditionnels et des archives, elle met en tension les notions de lieu, de technologie, d'écologie et de croyance. Au travers de sculptures, de films, de performances ou d'images, elle porte un regard sur les modes de relation qu'entretient l'être humain avec la nature et la société.

Usage des rites

35 Leah Desmousseaux

Le Monde en un dé à coudre, 32° 32' 31"N 44° 25' 16"E, 2019
Tirage cyanotype sur papier Arches, 300 x 200 cm.

À la croisée des techniques digitales et analogiques, ces tirages uniques sont réalisés au cyanotype, un ancien procédé photographique bleu monochrome inventé par l'astronome et scientifique J.F.W. Herschel en 1842. Les images, agrandies puis fragmentées, présentent des espaces picturaux troubles et immersifs. Le regard navigue à travers une grille faisant écho au carroyage archéologique ou au découpage fictif du ciel et des océans. L'image atomisée puis reconstruite en un tissu résultant de l'entrelacs des différents médiums utilisés (sels d'argent, pixels, bruit, trame et grain du papier) se confronte aux vestiges photographiés. Ces territoires cryptés sont une invitation à voyager à travers les échelles du vivant, à s'abîmer sur les origines des images.

Leah Desmousseaux développe une pratique photographique anténumérique empreinte de picturalité. Autour d'observations sensibles de la transformation du paysage et du minéral, ses images jouent le modelage de l'environnement par l'homme suivant les diverses croyances et systèmes mythologiques qu'il développe. Par la rencontre avec des parcs archéologiques, des sites géologiques et des musées d'antiquités, elle produit des photographies empruntant aux codes de représentation du paysage qui visent à troubler l'observateur par leur échelle et leur nature, tout en faisant écho aux imageries mythiques. Ces images deviennent elles-mêmes le terrain d'une exploration technique qui rejoue dans leur matière même des processus d'érosion et de fragmentation.

37 Lou Chenivresse

Danser avec les ombres, 2019,
Vidéo, 16'.

Danser avec les ombres retrace l'histoire d'une famille de Corses pied-noirs qui quittent le Maroc pour s'installer en France. À nouveau déracinés, ils tentent de recréer leur origine. Le scénario de *Danser avec les ombres* est écrit à l'aide d'entretiens réalisés auprès de ce cercle familial et est constitué de lettres et de photos. Le film est tourné dans la maison en question et une partie des protagonistes sont des membres de la famille qui interprètent le rôle de leurs ancêtres.

À la croisée des arts vivants, du cinéma et des arts plastiques, le travail de Lou Chenivresse s'articule autour du spectre aussi bien mystique que psychologique. Celui-ci incarne l'idée d'un secret transmis de générations en générations. Dans son travail, Lou Chenivresse s'attelle à entremêler différentes réalités afin que le spectateur ne puisse plus démêler le vrai du faux, la fiction du documentaire.

38 Margaux Foucret

Profanations, 2019

Installation, techniques mixtes, dimensions variables.



Profanations est une installation proposant un espace immersif, sensible, où les matières se montrent dans des étapes de transformation. L'installation réfère à l'ouvrage *Profanation* de Giorgio Agamben, dans laquelle il la décrit comme une contagion profane « qui restitue à l'usage des hommes ce que le sacré avait séparé et comme pétrifié ». Ce principe de séparation est déconstruit et redistribué dans les îlots de l'installation se déversant les uns dans les autres.

La pièce ici présentée est un de ces îlots. Les détails infimes au cœur de la pièce (en argile ocre, étain fondu, et sauge brûlée) sont révélés par un effet focus s'apparentant à celui du microscope. Ce travail cherche à mettre en jeu les capacités de transformation du monde et de la matière par la spiritualité et la magie.

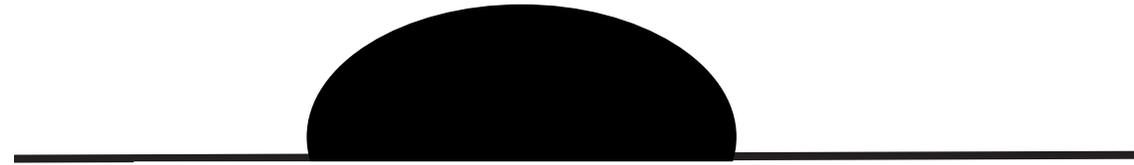
Margaux Foucret est une plasticienne dont le travail se déploie dans l'expérimentation des matières, l'écriture, le son et la vidéo. Elle cherche à déconstruire les frontières entre plastiques et politiques. L'aspect solitaire et mystérieux de ses objets traverse des notions poétiques et philosophiques venant troubler la lisibilité du spectateur. D'une sorte d'incantation par le feu à une structure métallique industrielle, les productions de Margaux Foucret nous livrent une vaste photographie à la fois mystique et sauvage.

Usage des rites

36 Paul Garcin

Le Divan, 2019

Installation, divan, vidéos sur tablette numérique, tissus, plantes.



Le Divan est une installation dans laquelle le public est invité à prendre place confortablement afin de regarder une vidéo de l'auteur. Le divan, au cœur de l'installation, est activable par le spectateur et fait l'objet d'une vidéo-performance. D'abord initié par Freud lors de ses séances de psychanalyse, le divan occupe une place importante dans la peinture de nu féminin du XVIII^e-XIX^e siècle, ainsi que dans les clips des divas pop et sur les scènes d'opéras. *La Rencontre (Feat. Beyoncé)*, un clip que Paul Garcin aurait tourné avec Beyoncé est donc visible.

Par la vidéo, l'installation et la performance, Paul Garcin met en scène sa propre vie en y intégrant de nombreux *storytellings* issus de la pop culture. À travers un personnage extravagant aux identités multiples, il aborde différentes thématiques associées au genre, la sexualité et les cultures populaires. Intéressé aussi bien par le *white cube* que la *black box*, il veille à ce que ses dispositifs performatifs soient autonomes lorsque il ne les active pas. Ceux-ci deviennent alors des installations aux allures scénographiques pouvant être animées par les spectateurs.

Usage des rites

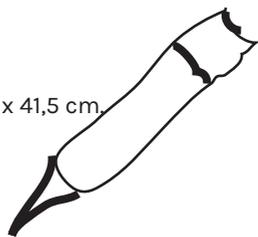
39 Vincent Rouault

Kirby, 2018
Spray sur papier (cadre aluminium), 51,5 x 41,5 cm.

Timotei, 2018
Scrylique sur toile, 65,5 x 46,5 cm.

Marcelline, 2018
Spray sur papier (reprographie à tirage limité), 64,5 x 50 cm.

Mickey à la plage, 20~ - 2017
Technique mixte sur toile, 41 x 27,5cm.



À la fois installation autonome et fragment représentant un aperçu de l'ensemble d'une pratique obsessionnelle — principalement du dessin — la proposition de Vincent Rouault se révèle être le témoignage de ce qui imprègne son quotidien: des personnages de fiction, une imagerie tirée de mangas comiques pour jeunes garçons, les figures issues des jeux vidéo Nintendo, ou encore la musique populaire. Ces inspirations tirées du monde numérique se retrouvent une énième fois transposées en deux dimensions: elles prennent un statut alternatif sur papier, passant de la peinture au collage, puis à la bande dessinée. Le dessin en tant qu'acte et en tant que forme est caractéristique de la pratique de Vincent Rouault; le crayon et le papier lui ont toujours suffi pour déployer ses univers, qui fleurissent à partir de ces icônes déjà reproduites maintes fois. Cette sélection de formats rend compte de dessins réalisés depuis son enfance jusqu'à aujourd'hui, présentant une évolution chronologique de son traitement des sujets cités; une galerie de motifs l'ayant sans arrêt stimulé jusqu'à ce jour. Cependant, l'appropriation consciente de ces motifs et leur engagement total dans les compositions ont permis l'émergence d'un nouveau langage graphique — qui fixe les symboles connus dans une tout autre dimension — où seul le dessinateur décide de la suite des événements, sans pour autant qu'il y ait de sens ou de logique prévisibles. L'insertion continue de ces éléments populaires — presque jusqu'à indigestion — invite à la re-création de ces mondes: route directe vers une mémoire adolescente accomplie, qui fait se réunir des générations entières. L'idée est de rendre aux univers fictifs leur beauté et leur singularité — présentes malgré leur indiscutable succès — tout en contribuant à un nouveau rapport symbolique aux personnages de fiction, aux autres formes que prennent des mythologies calquées.

40 Zhitong Yu

Dominateur, 2018
Dessin sur papier, 97 x 100 cm.

Deux chevaux, 2018
Dessin sur papier, 97 x 120 cm.



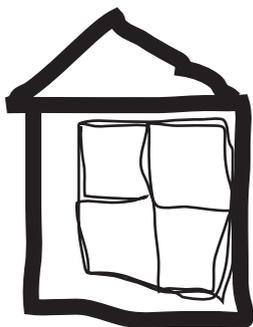
Dans cette série aux formats peints et gravés, des chimères sont figurées dans diverses scènes, en proie aux tourments, telles des actrices remplies de contradictions. Elles dialoguent dans un contexte pictural réel alternatif, soumis aux impacts que leur rencontre provoque, formant une galerie de personnages tout aussi inquiétants que farfelus: un bestiaire illustré qui pourrait évoquer de nombreux contes du monde entier. Les chimères interagissent de manière ambivalente, se jouant du vrai et du faux, dont elles s'approchent et s'éloignent ironiquement dans cet espace de mise en scène.

Les peintures de Zhitong Yu lui sont étrangères; un peu comme des cartes de tarot, elles lui donnent des moyens pour se comprendre lui-même et pour entreprendre une transposition des émotions humaines en allégories. Sa culture chinoise demeure visible et se juxtapose à ses propres expériences intimes. Son travail s'articule principalement autour du désir et de la colère, ainsi que de la contemplation onirique du monde. Profondément marqué par les travaux de Jan Svankmajer et de Salvador Dali, Zhitong Yu tente de combiner audacieusement des choses « non-pertinentes » dans ses œuvres, les laissant s'imprégner d'une étrangeté inattendue tout en les incarnant dans des formes mythiques et exaltées.

41 Naiwei Tian

Introspections, 2019,

Série photographie numérique, papier Archival Matte, 130 x 86,7 cm.



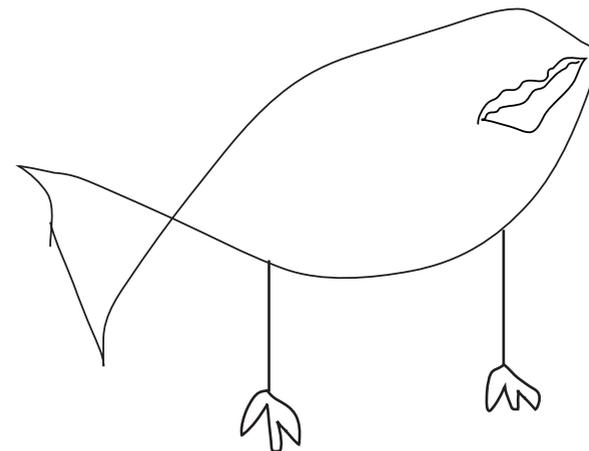
Série de photographies dont le sujet de recherche se concentre sur l'espace intime, les prises de vues se passent depuis l'arrière d'une fenêtre, à la jonction entre l'intérieur et l'extérieur. Ces deux dimensions, l'une proche et l'autre lointaine, se mettent en relation et permettent d'introduire des *présences indirectes* dans les images. Les influences de la série proviennent principalement de la peinture naturaliste du XVII^e siècle, puis du livre *L'Instauration du tableau* écrit par Victor Stoïchita, qui analyse des tableaux où apparaissent des images dans l'image, à travers des systèmes de réflexion. Par ailleurs, on retrouve également le motif des fenêtres, des lumières dans la nuit ou des scènes ordinaires dans les œuvres de Vilhelm Hammershøi et d'Edward Hopper.

Les scènes de la vie quotidienne peuvent délibérément prétendre à devenir des images romanesques, mais dans le cas où elles le deviennent, ce ne sont plus de simples et uniques atmosphères de la vie quotidienne. Dans les images de Naiwei Tian, la réalité est mise en scène sans qu'il y ait pour autant reproduction littérale de celle-ci dans ses textures et sa matière. Au crépuscule, les objets deviennent un peu invisibles ; ce qui se trouve « dans » et « hors » de la fenêtre se situe sur un niveau de lumière naturelle équivalent. En raison de la faible luminosité du soir, un temps de pose très long d'environ une heure permet de fondre deux plans en un seul. Les détails qui apparaissent grâce à ce processus – de légères et discrètes réflexions sur les objets – permettent de rendre visible ce qui ne l'était plus : une gradation autrement plus luxuriante de l'espace domestique.

42 Joseph Tinsley

Limbal tubes, 2018

Jeu vidéo, manette.



Au travers de vidéos, sculptures, peintures et dessins, Joseph Tinsley développe une œuvre nourrie de paradoxes. Construisant des espaces où se mêlent de nombreux signes et références, il s'intéresse aux transformations de la matière et aux formes liminales qu'elles peuvent générer. Celles-ci s'incarnent dans des êtres hybrides d'origine *odradesque*, transmettant leur propre écosystème. Utilisant des outils analogiques et numériques, il développe une recherche sur les limites entre le formalisme et le génératif. Joseph Tinsley produit des espaces numériques immersifs qui composent à partir de sculptures en silicone, d'images de synthèse et d'ambiances sonores, une cosmologie organique et viscérale.

Dans l'installation interactive intitulée *Limbal tubes*, le spectateur peut prendre le contrôle d'un avatar inspiré des démons médiévaux. Il erre à l'intérieur d'un espace organique dont les formes humides et sinueuses trouvent leur écho dans les dialogues et la bande sonore. La déambulation et les interactions avec les objets et entités environnants renvoient aux questions de représentation du corps, de genèse, et d'expression du doute, que Joseph Tinsley évoque par l'utilisation et le détournement des codes du jeu vidéo ; une forme alchimique et paradoxale qui se situe entre notre monde et un autre, entre matérialité organique et numérique.

Commissariat d'exposition:
Clémence Agnez

Direction générale: Pierre-Jean Galdin
Direction site de Nantes: Rozenn Le Merrer
Coordination des études: Nathalie Fraval
Pôle artistique et culturel: Leïla Zerrouki, Alice Albert
Communication: Mai Tran, Rim Marouani
Équipe technique: Alexandre Mairet, Christophe Cathalo, Céline Huneau
Nicolas Rambaud, Sabine Corbet, Marek Walcerz, Benoît Pascaud, Jérôme Chardon, Daphné BouSSION, Marc Dieulangard
Logistique: Mickaël Chevalier, Jacques Merour

Enseignants et jurys des DNSEP 2019:

Parcours Faire œuvre
Raphaëlle Jeune, Anne Brégeaut, Véronique Joumard, Jean-François Leroy
ainsi que Véronique Terrier-Hermann

Parcours Formes du réel
Samuel Bianchini, SMITH, Clélia Zernik, Thierry Froger,
ainsi que Marc Guerini

Parcours Construire les Mondes
Fabienne Dumont, Maïder Fortuné, Bernard Calet, Eric Degoutte,
ainsi que Claire Maugeais

Parcours Action
Florian Gaité, Sarah Ilher Meyer, Emilie Pitoiset, Bertrand Dezoteux,
ainsi que Cécile Paris

Design graphique:
Matteo Demaria, Sébastien Piron, Eugénie Zély.
Rédaction des notices:
Matthieu Blake, François Briand, Maxime Juin, Eugénie Zély.

Beaux-Arts Nantes Saint-Nazaire
GO WEST Exposition des diplômés DNSEP 2019
Vernissage 05/09/2019
Exposition du 06 au 28/2019

Felicità - Palais des Beaux-Arts de Paris
Les Beaux-Arts de Nantes invités à Paris
Exposition des félicités diplômés 2019 des Beaux-Arts de Nantes
et Paris
13 quai Malaquais, Paris 6e.
Vernissage 10 octobre - 18h00
Exposition du 11 octobre au 10 novembre,
du mercredi au samedi de 13h00 à 19h00.

Les Beaux-Arts Nantes Saint-Nazaire bénéficient du soutien de la Ville
de Nantes, Nantes Métropole, le département de Loire-Atlantique, la
Drac des Pays de la Loire - Ministère de la Culture, la Carène, la Ville
de Saint-Nazaire.

Beaux-Arts

Nantes ^o
Saint-Nazaire

2 allée Frida-Kahlo
F-44200 Nantes
T. (+33) 2 55 58 65 00
contact@beauxartsnantes.fr
www.beauxartsnantes.fr

