



A R T I G N A N

H E M M E R I C H

D E M E L



O

ursulines quimperlé 2004

D A K O V I C



S A U R E L

B R U N E T

d'un endroit l'autre

D'un endroit l'autre commence par un aphorisme, avec un principe qui prévaut : celui du travail individuel ressaisi par le groupe exposant. Manifestement les six artistes : Dagmar Hemmerich, Laurent Brunet, Martine Saurel, Jelena Dakovic, Cristina de Melo, Simon Artignan désirent instaurer un dialogue dans le cadre magnifique et grandiose de la Chapelle des Ursulines de Quimperlé.

Le premier niveau d'échange confronte les œuvres à l'espace de la chapelle, puis les œuvres entre elles s'installent dans une combinatoire qui ressort d'un long travail critique rendu possible par le troisième niveau d'échange des artistes entre eux. C'est sans doute le sens d'un endroit l'autre, jeu de renvoi, d'absorption, d'insertion, d'appropriation des travaux par chaque acteur. Si la démarche du collectif n'est pas nouvelle, elle est convaincante et laisse à penser que derrière cet affichage, c'est une expérience partagée dont il s'agit.

Expérience en tout premier lieu vécue dans les ateliers de Pont-Aven qui remplissent, l'exposition le démontre, leur mission d'accueil et de mise en relation d'artistes jusqu'alors sans lien. Leur mission, aussi, de promouvoir la création contemporaine et par retour subtil, permettre à celle-ci, de façon diffuse, de contaminer à son tour l'activité culturelle locale. On le souhaite en tout cas.

Expérience esthétique avec un travail engagé dans " la question de la sensibilité, la question de la relation à l'autre dans un sentir ensemble " qui définit, suivant la proposition de Bernard Stiegler, philosophe, la relation qui noue la question esthétique à la question politique.

Expérience singulière enfin, qui dans le temps de l'exposition se manifeste pour chacun des artistes à travers un engagement plastique. On suit le parcours : les transparentes et fines structures spatiales, métaphores urbaines, puis les bois peints en fragments organisés comme une partition, les prélèvements de matières organiques en autant de petits objets d'art, les peintures de paysages retranscrits grâce à l'impérieuse mémoire de l'expérience physique, l'immatérialité de l'art rendue visible par le jeu générateur de la lumière et la présence spectaculaire de l'installation finale qui dispose de l'espace dans un rapport dialectique et contextuel. Il reste le bleu de la photo qui clôt l'exposition avec un micro abandonné au ciel renvoyant chaque spectateur à sa solitude.

Il ressort de cette exposition des possibles, de la subjectivité, de la relation à l'autre, une qualité du dialogue, elle invite à partager, c'est pourquoi les questions esthétiques au cœur de l'événement sont infiniment politiques.

christian dautel



dagmar hemmerich

laurent drent

martine sautel

jelena dakovic

cristina de melo

nomis gigitron

INSTALLATION

QUATORZE PARALLÉLIPÈDES EN TREILLIS MÉTALLIQUE LIÉ ET SOUDÉ
BASE DE SECTION CARRÉE : 11 ET 13 CM
HAUTEUR VARIABLE : 180 À 240 CM





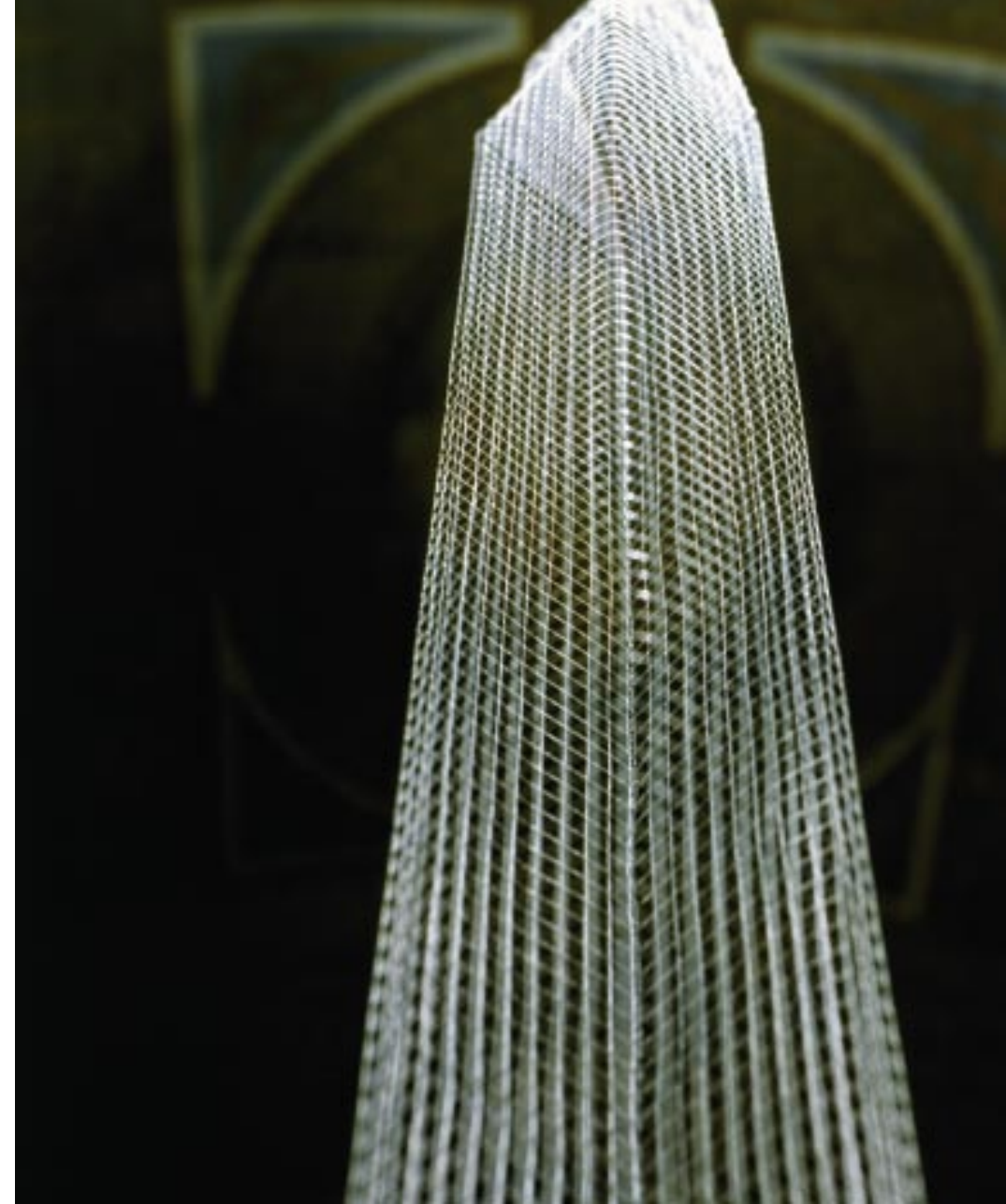
4

H
E
M
M
E
R
I
C
H

L'imagination concrète de dagmar hemmerich

Lorsque Dagmar Hemmerich parle de son travail, elle insiste, à juste titre, sur la versatilité visuelle de ses œuvres qui semblent, selon qu'elles sont vues sur fond de ciel libre ou de feuillage sombre, tantôt transparentes et tantôt opaques, tantôt spirituelles, structures presque immatérielles emportées par un mouvement d'élévation, tantôt réalistes, formes figuratives implantées en un lieu particulier. Cela tient, entre autres, au matériau utilisé, le plus souvent un grillage en acier inoxydable à petites mailles carrées qui peut paraître grille de lumière ou nasse d'ombre, trame légère ou carroyage insistant, ainsi qu'aux volumes géométriques simples dont l'artiste fait le support habituel de ses spéculations imaginatives.

Toutefois on peut plutôt être frappé par les relations que ces œuvres nouent avec l'environnement où elles sont placées, ou plutôt pour lequel elles ont été conçues, car ces relations ne doivent rien au hasard mais résultent de rapports dialectiques de présence et de signification précisément calculés par leur auteur. Ainsi dans *Cœur absent* les deux parallélépipèdes de section carrée, l'un légèrement plus haut que la moyenne des spectateurs, l'autre décidément plus grand, puisque mesurant respectivement 185 et 200 cm, et disposés très près l'un de l'autre, imposent aux spectateurs une double impression de montée verticale et de reduplication qui consonne avec la cadence des hautes fenêtres à deux vantaux de la façade classique de l'immeuble qui leur sert d'arrière-plan et de faire-valoir. Du coup les deux sculptures qui pouvaient sembler abstraites et minimalistes paraissent figuratives et richement signifiantes. Elles évoquent d'autres formes d'architecture que celle des immeubles de modique hauteur des siècles passés, celles des gratte-ciel à l'élan vertical irrésistible (c'est pour cela que le sommet des parallélépipèdes est irrégulier, suggérant une construction inachevée), rivalisant de hauteur.





6

H
E
M
E
R
I
C
H

Perhaps, à l'inverse de cette œuvre de référence urbaine, fait penser à une cabane de jardin ou à une resserre à outils par son volume trapu surmonté d'un toit à deux pans et sa situation dans une prairie, non loin d'un hangar où ranger le bois et abriter les charrettes, ouvert sur trois côtés, dont la toiture de tuiles, à faible pente contraste avec celle, supputée, à forte déclivité de la cabane potentielle (d'où le nom de l'œuvre, peut-on supposer).

Ces œuvres sont très précisément réalisées. Leur grillage se plie en arêtes rectilignes, et celle où deux morceaux de grillage s'aboutent l'un à l'autre, tenus par un surjet de fil métallique, est tout aussi exactement droite que les autres ; les côtés des volumes géométriques sont parfaitement plans. La hauteur du comble de la cabane cubique est égale à la hauteur de ses murs et cette égalité de mesure (comme on dit égalité d'humeur) contribue à lui conférer une apparence stable, sereine et paisible, et à accroître le contraste de son architecture aux proportions égales avec celle, allongée et scandée de poutres de bois, du hangar, de sorte que l'arachnéen artefact paraît plus massif que le bâtiment ancien. Savoureux paradoxe qui montre que la réalisation de ces objets dont le statut oscille entre celui de maquette et d'objet ludique, de construction réelle et d'évocation spectrale, ne va pas sans ironie.

Les dimensions des constituants de *Cœur absent* sont aussi précisément calculées. La hauteur du plus grand des gratte-ciel allusifs est égale, en son plus haut, à huit fois la mesure du côté de sa base ; celle de l'autre, en son plus bas, à sept fois cette même mesure, de sorte que la solidarité harmonique des deux parallélépipèdes est effective, sans être insistante (puisque leurs sommets ondulent). Mais nulle ironie ici. Au contraire, à la fois le sentiment d'une harmonie raffinée et la perception d'une précarité que suggèrent simultanément la transparence du matériau et la fluctuation du haut des volumes, le tout résultant en un effet de pathétique léger. Ce *Cœur absent* ne peut manquer alors d'évoquer ce cœur d'une ville d'où sont absents les deux gratte-ciel semblables qui s'y dressaient.

En d'autres lieux, d'autres œuvres nouent aussi de ces relations, qu'on pourrait peut-être appeler mimétiques, avec la

nature, cultivée ou sauvage. Dans un jardin où fleurissent des jonquilles et, un peu plus loin, des cerisiers, de hauts parallélépipèdes de grillage, de section carrée encore, de près de trois mètres de haut, semblent sortir du sol. Mais leurs arêtes sont irrégulières et leur montée verticale paraît sans cesse remise en question par des froissements ou des cassures locales. Tous, dans leur partie la plus haute, s'infléchissent, se déforment, s'inclinent ; l'un d'eux, cassé à mi-hauteur, retombe selon un angle de 45 degrés. On dirait des plantes flétries, des fleurs fanées, prématurément ; ils sont violets, couleur d'ancolie, de mélancolie, selon l'équivoque que prisait Gaston d'Orléans. Ainsi, dans le jardin printanier l'automne, déjà, semble annoncer sa venue, inéluctable, à moins que, hypothèse plus vraisemblable, ces plantations symboliques ne soient, comme les tiges de maïs ou de tournesols qui persistent dans les champs longtemps après la moisson, des vestiges de floraisons passées. Quoi qu'il en soit de la signification imaginable de ces objets, ils font découvrir que les œuvres de Dagmar Hemmerich, parlent autant, si ce n'est davantage, de temps que d'espace et transcrivent également autant, si ce n'est plus, des états d'âme et des sentiments (éprouvés par l'auteur, suscités chez le spectateur ?) que des rapports formels ou le génie du lieu.

La remarque vaut aussi pour *Cœur absent* et *Perhaps*, ainsi, évidemment, que pour cette œuvre multiple intitulée *Le Type* qui reprend le vieux thème des quatre saisons si souvent traité en peinture, installant dans la nature des objets, de volumétrie molle cette fois-ci, devant des arbres dont ils miment l'inclinaison des branches ou la grosseur du tronc et qui retiennent dans leurs larges mailles octogonales (ils sont faits de la sorte de grillage dont on clôture les poulaillers) feuilles mortes ou flocons de neige, traces matérielles du temps qui passe et de l'action des éléments.

L'installation de la Chapelle des Ursulines rassemble comme en un bouquet toutes ces significations relatives que, selon leur implantation, les sculptures précédentes ont assumées. Quatorze parallélépipèdes, hauts de 180 à 240 cm, de section carrée réduite (11 et 13 cm) et coiffés d'un toit à deux pentes, sont disposés sans ordre apparent, proches les uns des autres



7

H
E
M
E
R
I
C
H



mais suffisamment espacés pour qu'on puisse circuler entre eux. Selon la nature du lieu dans lequel ils sont placés, que l'on voit derrière et à travers eux, ils peuvent évoquer un groupe de gratte-ciel – "la ville debout", dont Blaise Cendrars faisait l'éloge – ou la poussée de hautes tiges s'élevant vers la lumière, rimer avec les arbres d'un jardin, les colonnes d'un cloître ou même les poteaux électriques omniprésents dans le décor de notre vie quotidienne, et paraître, par similitude ou contraste, en fonction de l'éclairage du moment ou de l'humeur de celui qui se mêle à leur groupe, présences translucides, symbole de précarité, ou, au contraire, figures nombreuses, image de la constance. Ainsi la versatilité visuelle se double de versatilité sémantique.

Cependant le sens n'est jamais premier. Il naît de l'interférence de l'œuvre et du contexte. Parfois le volume se referme sur lui-même, se refuse à la sollicitation sémantique ; il paraît en équilibre indifférent, ne prête pas au commentaire, tels ces cubes suspendus entre plafond et sol d'une pièce, dardant vers l'un et l'autre un coin acéré comme pour simultanément se garder de paraître léger ou lourd et de donner en conséquence prise au symbole. Selon l'angle sous lequel on le considère, le cube paraîtra transparent, semblant s'exténuer dans la lumière qui l'investit de par en par, ou bien, au contraire, il semblera un volume plein sur lequel la lumière brise et s'irise en moires fugaces, et ces jeux d'illusion entre présence massive et évanescence visuelle suffiront au spectateur. D'autres fois, à l'opposé, le volume disparaît, l'œuvre n'est plus que la trace laissée sur une feuille de papier d'un morceau de grillage de section carrée (côté hypothétique d'un cube virtuel) que l'artiste a encre pour qu'il puisse laisser cette trace, présence sensible qui atteste d'une absence.

De la présence pleinement affirmée à l'absence allusivement signifiée et de l'œuvre-symbole à la sculpture-objet, la création de Dagmar Hemmerich se déploie, diverse et unitaire, sensuelle et conceptuelle, concrète et imaginaire tout à la fois.

jean arrouye



partitions de ténèbres

laurent brunet

-gmmeh rsmqsb

lgrus2 gnitrsm

jelena dakovic

olgm gb snitzir

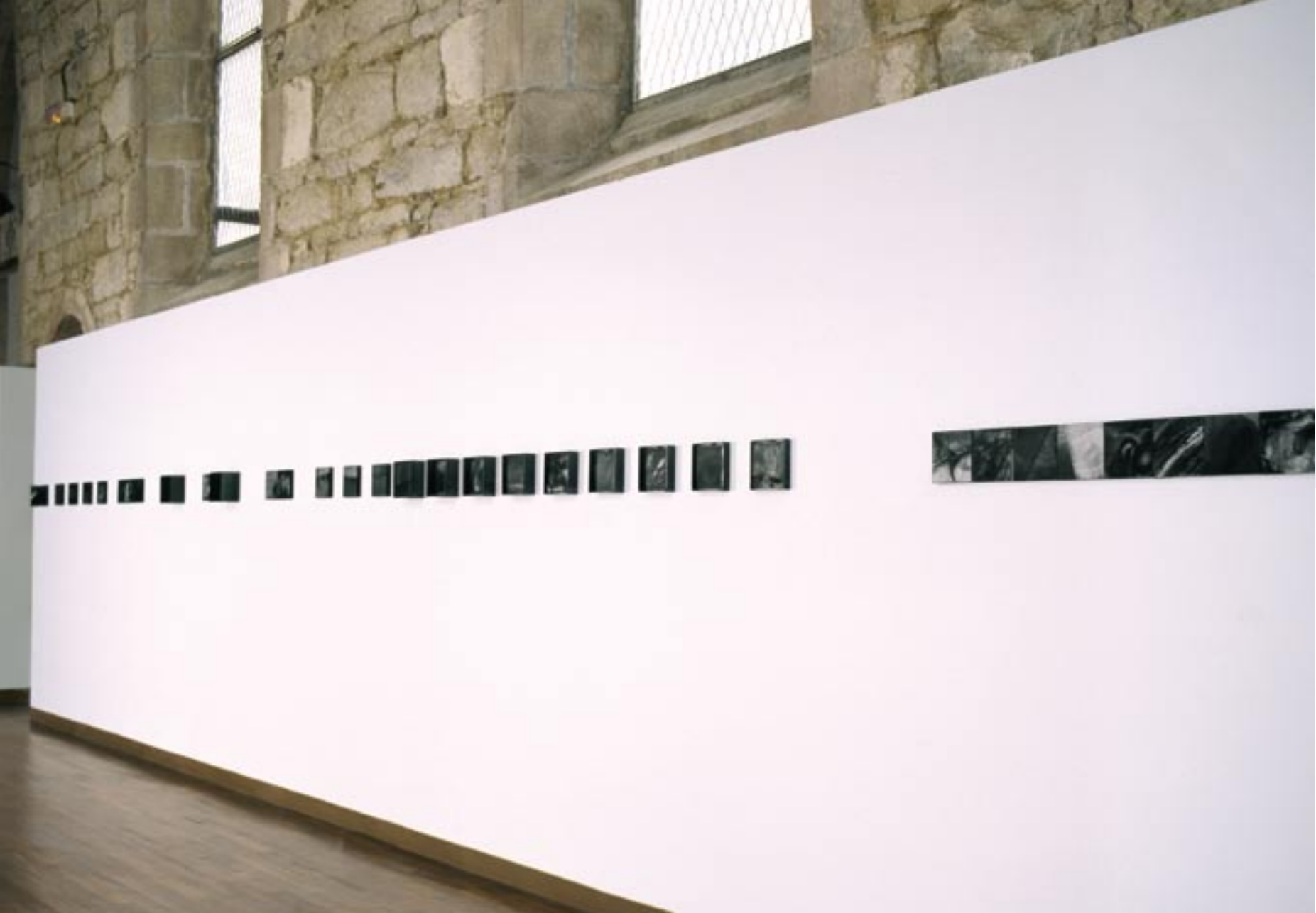
tnsngitrs nomiz



Lorsque ta vue veut pénétrer trop loin dans les ténèbres, il arrive qu'en imaginant tu t'égares.

INFERNO — CANTO XXXI

dante alighieri



les partitions de ténèbres de laurent brunet

Si la lumière intéresse au plus haut point l'artiste préoccupé par le visible, l'ombre, son envers, le fascine également. Depuis la nuit des temps, nombre d'artistes continuent d'explorer les mystères de cette dimension qui sous-tend les conditions du visible. Entre ombre et lumière, une tension permanente. Car au fondement de notre existence cette double angoisse : la hantise ancestrale de la nuit et celle de l'intensité d'un éblouissement qui emporterait à jamais notre vision.

Faut-il, pour mieux voir, affronter la nuit de la vision ? Telle est la question qui fonde *Partitions de ténèbres* de Laurent Brunet. En effet, avec ce nouveau dispositif de l'artiste, une aspiration à la lumière s'exprime à travers une plongée dans l'abîme des ténèbres.

Composé de trente-quatre tableaux de 14 x 14 cm, ce dispositif se déploie sur la blancheur du pan mural en ligne horizontale à hauteur des yeux. Parcours visuel se référant délibérément au registre musical, *Partitions de ténèbres* rythme, à l'image du clavier d'un piano, l'alternance du blanc et du noir ou plus exactement d'une variation du gris, puisque les tableaux sont en fait des lavis réalisés sur bois offrant un large éventail de grisailles aux nuances subtiles. Toutefois, loin de la froide régularité fonctionnelle des touches de piano, la distribution des tableaux sur le mur est opérée selon un schéma plus complexe constitué de sous-ensembles dont les éléments se regroupent ou s'écartent, prennent de l'épaisseur en sortant du mur ou, au contraire, épousant celui-ci en jouant avec sa valeur lumineuse et les particularités de ses accidents... jusqu'à jalonner l'espace mural en y générant une partition musicale qui célèbre la puissance des ténèbres dans le rayonnement des lumières.

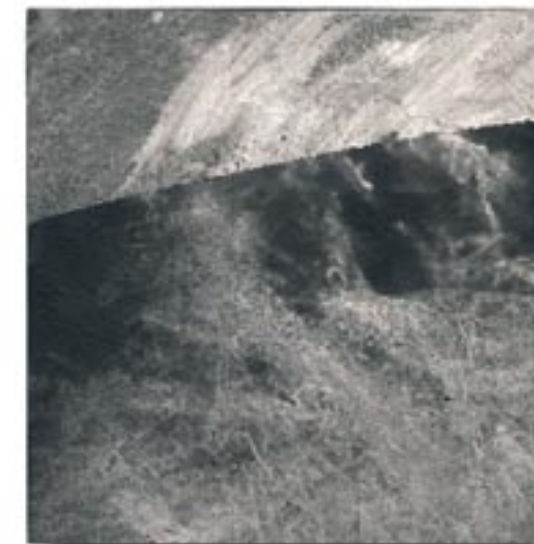
C'est dire que, dans *Partitions de ténèbres*, les tableaux ne sont pas à envisager comme des œuvres autonomes mais en tant qu'ensemble fondé sur un réseau relationnel entre les différents éléments constitutifs, d'une part, entre ces éléments et l'espace de leur déploiement, de l'autre. " *C'est une dimension constante de mon travail, dit Laurent Brunet. On n'a pas trop à chercher la forme à l'intérieur du tableau, ce qui importe est surtout le rapport des différents formats les uns avec les autres, et leur inscription sur la surface du mur...* " Le dispositif relationnel revient systématiquement dans les réalisations de l'artiste : " *Monotonie* " 1989 ; " *Une interprétation de l'Enfer de Dante* " 1995 ; " *Quatorze stations* " 1997-1998 ; " *Proposition pour un lieu* " 2000... Dans tous ces dispositifs polymorphes, faits de dessins, peintures, photos..., les différents éléments constitutifs se combinent en étroite articulation avec l'espace qui les accueille. Bien que de formats le plus souvent très modestes, ils s'étalent dans l'espace jusqu'à s'imposer en tant que grand format qui révèle le lieu dans sa tridimensionnalité et qui exige pour sa découverte un déplacement réel avec une nécessaire implication temporelle...

Déploiement dans l'espace qui implique l'écoulement du temps tel un chapelet égrenant des instants qui sont loin d'être des saisies instantanées de moments perceptifs face à un paysage réel, mais des morceaux peints comme autant de lieux de consignation des humeurs du moment et qui peuvent se révéler fragments d'un paysage brumeux. Paysages abstraits fortement suggestifs, ces lavis sont dépouillés de tout ornement superflu pour ne retenir que le strict nécessaire, c'est-à-dire ce qui, au-delà de l'anecdote, permet l'exploration, par d'amples balayages des surfaces, de l'ombre et de la lumière dans une constante interférence de l'intériorité et de l'extériorité.

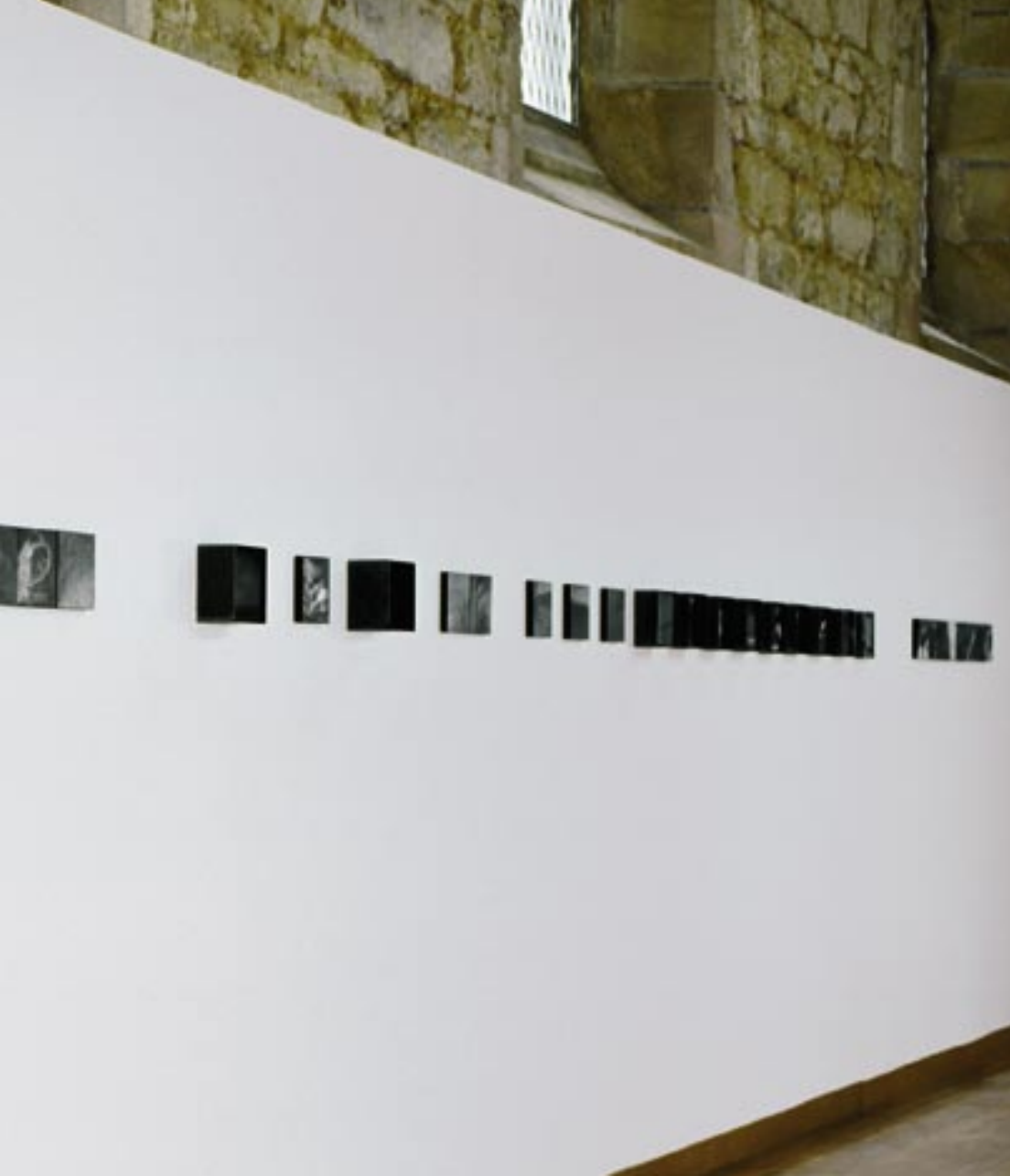
En proposant ses tableaux comme autant de séquences d'un paysage sans fin, le dispositif de *Partitions de ténèbres* sollicite aussi bien la mobilité physique que mentale du spectateur. Les espaces réels à découvrir travaillent sans cesse à ouvrir sur l'imaginaire. Ne serait-ce que parce qu'ils s'imposent comme des fragments d'une possible totalité porteurs d'une promesse d'unité qui ne saurait justement s'appréhender qu'à travers une reconfiguration mentale.



Lavis n° 11 — 7 avril 2003 — 11 / 34
Encre de Chine sur bois (14 x 14 cm)



Lavis n° 23 — 11 novembre 2003 — 15 / 34
Encre de Chine sur bois (14 x 14 cm)



partitions de ténèbres

Trente-quatre lavis 14 x 14 x 1,6 cm
Encre de Chine sur bois préparé
Onze boîtes en acier 15,6 x 15,6 cm
Profondeur variable de 2,5 à 12 cm

De par une certaine dimension narrative intrinsèque à chacune des compositions, *Partitions de ténèbres* s'articule également comme une chronique, et ce parallélisme avec l'écriture demande même à être étendu à cette écriture de lumière qu'est la photographie. Les boîtes en acier, aux tonalités grises proches de la couleur de l'encre des lavis, ne sont pas sans lien avec la camera oscura. Et le lavis, qui offre la possibilité de générer une écriture de lumière dans l'obscurité avec une multiplicité de nuances grises, n'est pas sans relation d'ambiguïté avec des images photographiques.

D'ailleurs, Laurent Brunet, qui est depuis longtemps préoccupé par la question de la révélation, assume ce lien possible avec la photographie : " *Ma démarche, dit-il, en tant que peintre abstrait, est la recherche d'une peinture qui agisse à la façon d'une révélation dans tous les sens du terme, à commencer par celui qui est utilisé en photographie* ".

À travers le déploiement en frise de ses multiples tableaux, comme autant de jalons spatio-temporels, Laurent Brunet travaille, en fait, à dissoudre la vision dans le noir, comme le dispositif photographique use du jeu de l'écriture lumineuse dans l'obscurité de la chambre noire, pour mieux révéler l'éclat de l'intériorité, pour mieux susciter la vivacité de l'indicible. " *Quelle aporie, note l'artiste, de traduire en un langage plastique, un instant qui échappe à la mesure du temps ! Mais la révélation est aussi un processus : le retrait des ténèbres laisse entrevoir l'éclaircie. En reflétant le visible et l'écoulement du temps, la transparence révèle, ou du moins pointe vers l'invisible et l'intemporel* ".

Hanté par l'intériorité qui irrigue l'extériorité et l'extériorité qui enchante l'intériorité, Laurent Brunet envisage son activité artistique comme une véritable quête philosophique qu'il mène dans la culture des phénomènes optiques et l'exploitation fertile des éléments plastiques. C'est-à-dire une interrogation vive et permanente sur soi et sur le monde à travers une rigoureuse exploration du réel et des moyens de son expression, et ce dans le souci constant de mieux se connaître dans sa relation à l'altérité et construire les conditions de son propre épanouissement à travers la jouissance que peut procurer l'expérience des éléments de l'existence dans sa totalité. C'est en fin de compte à une révélation de soi dans l'activité créatrice qu'aspire la démarche de l'artiste.

mohamed rachdi



martine saurel

-ammeh rcmgab

tenud tnoval

ivokab noej

olom eb snitzi

nanpitrs nomiz



la nature à portée de main

Quand Martine Saurel découvre un galet, une plume, ou quelques brins d'herbe, quand elle récupère un bout de ficelle ou de tuile, les mots, désignant les choses, n'affleurent-ils pas à son esprit, attribuant une caractérisation particulière au type de relation qu'elle entretient avec eux ? Cette étape de son travail correspond à une première articulation linguistique, qu'elle nomme " alphabet " .

L'énoncé, chargé de son champ sémantique, se révélera plus tard, lors de la combinaison, pour un nouveau " rendez-vous ", des différents éléments recueillis, sur le plan même du mur, comme pour commémorer une fête (" 14 juillet " !) ou un état d'âme (" C'est la fête aux idées noires ").

La configuration toujours linéaire que propose l'artiste s'apparente à un idéogramme qui aurait pris du relief, de la matière et du sens. Venus de lieux divers voués au macrocosme, vestiges de destins singuliers, synecdoques du règne auquel ils appartiennent (végétal, minéral, animal, humain), ils acquièrent une signification nouvelle, liée à leur déplacement, leur rapprochement et leur intégration dans un ensemble microcosmique. Ils sont alors promis à la communication ; ils s'intègrent à un univers communautaire, social et culturel. Mais une communication qui s'appuie sur la chose, le signe, le geste, le dessin, le volume et non seulement sur la parole. Ce qui n'exclut pas, on l'a vu, d'en mimer le procédé, la double articulation linguistique.

Ce qui s'articule, ce sont des bouts de choses empruntées au monde, ordonnés selon des règles physiques et esthétiques qui font intervenir des rapports de contraste, d'équilibre et de tension, l'élégance de la ligne s'opposant à la compacité d'une masse inattendue. Martine Saurel joint le geste au signe, afin de faire sens.



Quand le vent brûle à l'Est



La branche du châtaignier
l'accompagne dans l'herbe



Entre chien et loup
battements d'ailes



Le vent se joue de nous

Et comme l'énoncé décliné sur le mur est constitué d'éléments arrachés aux secrets de la nature, qu'il s'agit de leur attribuer une fonction plus noble, moins convenue, un sens plus pur, je n'hésiterais pas à propos de ses productions fines et subtiles à parler de poésie. Lyrique de surcroît, si l'on entend par là l'expression d'une émotion liée à la nature (Orphée...).

L'architecture des lieux donne à ces éléments rassemblés en compositions hétérogènes, la respiration, le souffle qui leur permet d'exister et de se distinguer, par leur ténuité même, sur la page blanche du mur, à l'attention des promeneurs que sont les visiteurs d'une exposition.

La Poétique de Martine Saurel prodigue du sens aux choses et du relief à ce qui sans elle resterait lettre morte. Ainsi font les poètes de notre langage galvaudé. Aussi n'est-il pas étonnant de la voir se référer à Guillevic, notamment pour ses explorations en terre armoricaine, dont elle a arpenté, à toutes fins utiles et exposantes, les forêts et avens. La poésie potentielle de la nature bretonne, telle qu'elle s'exprime dans les choses, éclaire alors cette démarche. L'artiste restitue le lieu qui l'accueille à lui-même, ne choisissant que quelques détails significatifs. Elle met ainsi la nature à portée de main, à portée de regard, sans doute aussi à portée de rêve, à l'instar de ces escargots qui attendent la pluie sur quelque combinaison de corde, branchette et tricot.

Au demeurant, un mur se feuillette comme un recueil de poèmes. Infiniment discrets, les assemblages de Martine Saurel sont des dévoreurs d'espace et ne se conçoivent que sur le grand format du fond, qui leur assure le " volume " requis.

Enfin cette œuvre s'inscrit en faux contre ce qui fait pléthore. Être de son temps, ce n'est pas forcément adopter la technologie la plus sophistiquée, se gaver d'images jusqu'à l'indigestion. C'est avant tout être de tout temps. C'est ainsi que l'on a des chances de se mesurer à l'air d'un temps. Voilà ce qui touche dans cette production qui se veut authentique et rappelle que la nature comme la culture, ça nous regarde. À nous d'aller y voir de plus près.

bernard teulon-nouailles



peinture

jelena dakovic

-אמנות רב-תחומית

אמנות דיגיטלית

אמנות מודרנית

אמנות קלאסית

אמנות עכשווית





Huile sur toile (110 x 254 cm)

peinture, peintures...

C'est avec une envie absolue de peinture que Jelena Dakovic est arrivée à Quimper .

Elle ne revendiquait pas de modèle, ni de filiation, mais elle avait aussi des images en tête, celles de la peinture impressionniste ou de paysagistes qui cherchent à rendre la vision du réel et une atmosphère.

Elle a toujours un grand désir de formes et de lumière, dans un espace couleur où elle cherche à retrouver une réalité de la nature ; elle a besoin de marcher, de s'imprégner. Son regard est lié au mouvement, son espace est le monde visible, celui des montagnes du Monténégro, du parc de Kerguéhennec ou des alentours de Pont-Aven. Elle ne donne pas une vision simplifiée de ses sensations, dans un agencement complexe de l'espace, mais pour citer Cézanne, elle cherche à "donner l'image de ce que nous voyons en oubliant tout ce qui a paru avant nous".

"J'ai été réellement influencée par la nature, par ses changements constants, ou peut-être au fond par mon propre changement". Le monde n'est pas posé devant elle, il devient son souffle, son espace personnel, que la peinture pourra transcrire avec les moyens qui lui sont propres.

On sent le geste, d'abord impulsif et spontané selon ses mots, dans ses larges coups de pinceaux, qui gardent le souvenir des couleurs de la terre. Des tons rompus où l'enchevêtrement des verts, violets et des ocres conduisent vers une percée de lumière – impression de bois et d'herbes humides pour des toiles où l'artiste se lance, guidée par le seul travail de la peinture, dans des formats horizontaux qui lui paraissent les plus adaptés au paysage.

Elle devait rencontrer la peinture d'artistes comme Eugène Leroy dans ce corps à corps avec la toile, et cette présence récente du portrait. La forme émerge, d'abord peu distincte, d'un écheveau de lignes et de touches colorées, comme un autoportrait en signature de l'œuvre. Elle nous montre ainsi que «...*C'est plutôt le peintre qui naît dans les choses comme par concentration et venue à soi du visible, et le tableau ne se rapporte à quoi que ce soit parmi les choses empiriques qu'à condition d'être d'abord "autofiguratif" [...]* ». ¹

françoise daniel

¹ M. Merleau-Ponty, *L'œil et l'esprit*, Gallimard, 1964. p 69



Huile sur toile (110 x 195 cm)



Huile sur toile (110 x 195 cm)



projection 600c

cristina de melo

-emmed rcmgcb

tenurd tngusel

loursz enitrcm

civokab snglej

nsngitrc nomiz





" Ainsi, en ce printemps venteux, sec et pâle où les premières verdure, tardives, commencent à gagner sur la poussière, où reparaissent les légères ombres des arbres sur le sol dur comme pierre, j'ai revu un jour, à l'heure de midi, au moment du plein soleil, mais de ce soleil dont l'éclat est à la fois aveuglant et fragile, la montagne comme un pan d'air à peine plus sombre, comme une espèce de rideau ; et ce qu'étaient sur cette paroi transparente les quelques taches de neige du sommet, c'est presque impossible à dire et à comprendre; (...) "

à travers un verger

philippe jaccottet



On pourrait dire qu'avec Cristina de Melo, tout est signe ou tout fait signe, signe vers un ailleurs du sens.

Elle est poète et de mots et de formes. Les premiers travaux qu'elle m'ait montrés, alors qu'elle était mon étudiante en poétique à l'université, prenaient leur source et leur matière première dans des signes antérieurs qui devenaient œuvre d'art : ce qu'elle avait manipulé dans la vie pratique et quotidienne était devenu quelque chose de totalement nouveau qui créait la surprise d'un sens autre. Les signes sténographiques faisaient naître des silhouettes vivantes sur carton gravé, seules ou en foules pressées, et l'on était dans une nouvelle écriture ; des bandes magnétiques étaient tissées avec des partitions musicales finement découpées, et l'on était dans une nouvelle musique visuelle.

Dans la continuité de cette réflexion artistique sur les signes, Cristina de Melo présente maintenant d'autres recherches, très abouties esthétiquement. Il y a cette *Dentelle des jours*¹, qui relève de ce que Jérôme Peignot appelle la "typoésie", mais ici à la typographie s'ajoute la broderie : de très courts poèmes sont écrits en bandes de textes ainsi disposées qu'elles dessinent une dentelle ajourée dont les fils et les jours sont les lettres elles-mêmes. Inversement, ce sont les travaux de broderie, de dentelle et de crochet, qui servent d'écriture dans la réflexion que mène l'artiste sur l'invisible : des chaînettes de fils presque indiscernables forment comme d'improbables échelles de corde qui ne mènent nulle part, c'est la lumière qui leur donne, fugitivement, être et forme, dans une poésie de la légèreté et de l'insaisissable.

michèle aquien

1. Livre d'artiste édité en cent exemplaires.





projection 600c

six cents chaînettes crochétées à la main
fil polyamide 15/100^{ème}
l'ensemble 200 x 300 cm



la robe des choses

simon artignan

-emmed pmsrb

teofnd rntofnl

leofnd gntofnd

zovknb gntofnj

olem eb gntofnz



premier plan : Emmanuel ROPERS, INFERNO STATION 2
en collaboration avec le compositeur Brice JOLY
(Pièce réalisée à l'invitation de Simon ARTIGNAN et de Colin ROCHE,
dans le cadre d'Installation concertante, scénographie musicale et plastique
à quatre artistes.)



INFERNO STATION 2 : mégaphone, câbles, plâtres et patine
Emmanuel ROPERS



la robe des choses

INSTALLATION

Fresque acrylique, Photographie contrecollée sur aluminium,
Ballon atmosphérique, Miroir convexe, Lacqrene sculpté au sol,
Sonorisation : La robe des choses, 16' 30",
Composition : Colin ROCHE,
Interprétation au violoncelle : Gaël SEYDOUX.

Une fois, si les objets perdent pour vous leur goût, observez alors, de parti pris, les insidieuses modifications apportées à leur surface par les sensationnels événements de la lumière et du vent selon la fuite des nuages, selon que tel ou tel groupe des ampoules du jour s'éteint ou s'allume, ces continuels frémissements de nappes, ces vibrations, ces buées, ces haleines, ces jeux de souffles, de pets légers.

la robe des choses

francis ponge




" La chaleur ne s'écoule d'elle-même que du corps le plus chaud vers le corps le plus froid, jamais en sens inverse."

Le processus économique, comme tout autre processus du vivant, est irréversible et l'est irrévocablement-; par conséquent, on ne peut en rendre compte en termes mécaniques seulement. C'est la thermodynamique, avec sa loi de l'entropie, qui reconnaît la distinction qualitative, que les économistes auraient dû faire dès le début, entre les inputs des ressources de valeur (basse entropie) et les déchets sans valeur (haute entropie). Le paradoxe soulevé par cette réflexion, à savoir que tout le processus économique consiste à transformer de la matière et de l'énergie utilisables en déchets, est ainsi résolu, facilement et de façon instructive. Cela nous force à reconnaître que le produit réel du processus économique (ou même, sous cet angle, celui de tout processus vivant) n'est pas le flux matériel de déchets, mais le flux immatériel toujours mystérieux de la joie de vivre. Faute de cela, on s'interdit la compréhension des phénomènes du vivant (...).

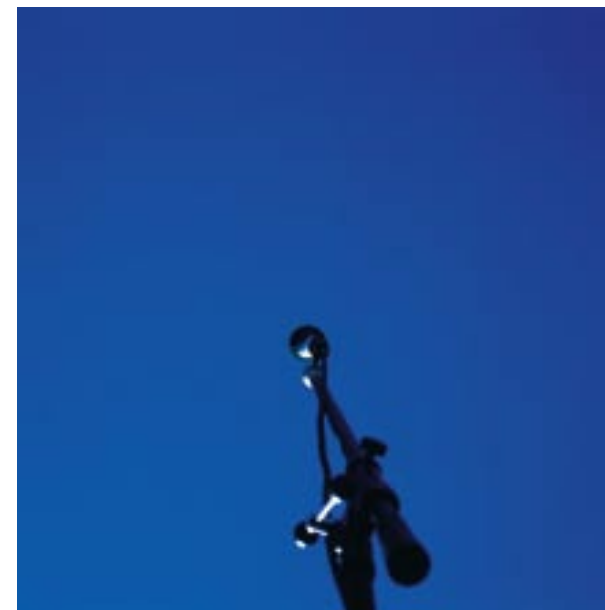
nicholas georgescu-roegen





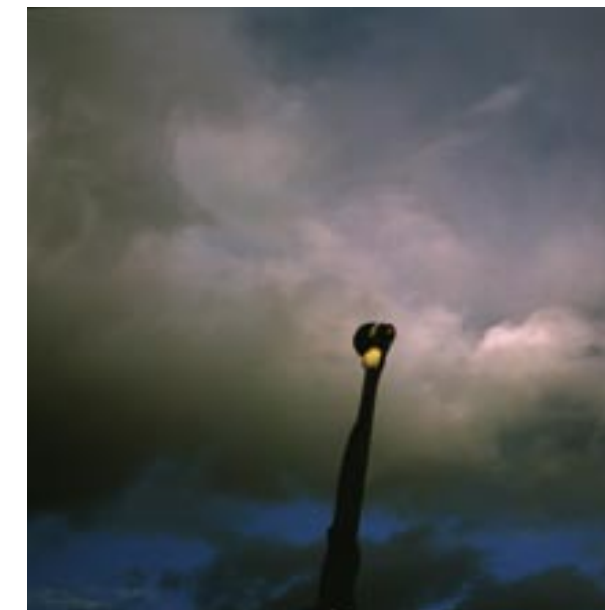
Il nous reste, et la tâche est urgente, à repenser complètement le développement (économique bien entendu, mais aussi scientifique, technologique, social, culturel et spirituel) de l'ensemble de l'humanité, avec toute sa diversité culturelle, dans le cadre biogéographique, biogéochimique, écologique, énergétique et cosmique limité de la Biosphère.

jacques grinevald



CIEL AVEC MICROPHONE

photographie 120 x 120 cm



CIEL AVEC MICROPHONE 2

photographie 120 x 120 cm

remerciements à

Tous les auteurs du présent catalogue pour leur générosité :

Christian Dautel, Directeur de l'École Supérieure des Beaux-Arts de Cornouaille à Quimper

Jean Arrouye, Professeur à l'Université de Provence, Sémiologue, Critique photographique

Bernard Teulon-Nouailles, Professeur de Lettres, Critique d'art, publie en revues

Mohamed Rachdi, Chercheur en Art et Sciences de l'Art, auteur de plusieurs essais sur l'art contemporain

Françoise Daniel, Conservatrice du Musée des Beaux-Arts de Brest

Michèle Aquien, Professeur de stylistique et de poétique à l'Université de Paris XII, auteur de différents ouvrages de stylistique et de poétique

Jacques Grinevald, Philosophe et Chercheur en sciences de l'économie écologique, Professeur à l'Université de Genève, a traduit l'œuvre de Georgescu-Roegen

Myriam Caron, chargée des expositions à la Ville de Quimperlé, pour son efficacité

L'équipe du SEPA / Bon Accueil pour son aide à la gestion de l'événement

Colin Roche compositeur, et Gaël Seydoux, violoncelliste

Hervé Beurel pour la " touche photographique "

Les partenaires techniques qui ont aidé les artistes à préparer l'exposition :

Les services municipaux de Quimperlé, les météorologues de Météo France à Brest, l'entreprise Siminox, l'imprimerie Atimco

Mme Biseau, Maire de Pont-Aven pour l'hébergement des porteurs du projet

Ainsi que les partenaires financiers de l'aventure :

La Ville de Quimperlé

Le Conseil Général du Finistère

La Direction Régionale des Affaires Culturelles de Bretagne

La Ville de Pont-Aven

Les Amis du musée de Pont-Aven

La Caisse d'Epargne de Bretagne

Et à l'ensemble des artistes pour leur investissement personnel.



d'un endroit l'autre exposition à la chapelle des ursulines de quimperlé du 3 avril au 31 mai 2004





d'un endroit l'autre

Crédits Photographiques

Hervé Beurel pages 3, 5 (en bas à G.), 12, 16, 19, 21, 22, 25, 26, 28, 29, 31, 32, 35, 36, 39 (à G.), 40, 43 (à G.)

Simon Artignan pages 5 (à D.), 9, 10, 13, 14, 17, 18, 20, 23, 30, 34, 39 (à D.), 43 (à D.), 44, 45, 47, 48

Laurent Brunet pages 1, 11, 15, 24, 27, 30 (à G.), 37, 38, 41, 42, 48

Dagmar Hemmerich pages 2, 4, 5 (haut et milieu à G.), 6, 7, 8

Cristina de Melo page 33, 37 (à G.)

Scénographie et Régie d'exposition Simon Artignan & Laurent Brunet

Conception graphique laurentbrunet@9online.fr

Imprimé en 1000 exemplaires chez Atimco à Combourg en mars 2004

Contact ursulines2004@free.fr

