

# Les narrations de l'absence

Installation d'œuvres du Frac Aquitaine dans les  
collections permanentes du musée d'Aquitaine.

• Du 10 février au 31 mai 2015 •

Du passé, l'archéologie récolte des vestiges, des éléments éparés. Extraits du sol, ceux-ci sont successivement étudiés, analysés et classés. Au sortir des laboratoires, certains d'entre eux intègrent parfois les salles du musée, en vertu de leur valeur artistique, patrimoniale ou de leur intérêt scientifique. Regroupés par nature, thème, affinités, ils donnent un aperçu de civilisations disparues. Ces ensembles de pierres, de céramiques, de silex, de bronzes, indices du quotidien ou œuvres artistiques, accompagnent le visiteur dans une reconstitution mentale du passé. Comme pour résoudre une énigme, il faut réunir les objets, les connaissances, les images emmagasinées dans la mémoire, de La Guerre du feu au Nom de la Rose en passant par Ben Hur. Alors, de manière unique pour chacun des visiteurs, apparaît le monde des temps anciens.

Toutefois l'accumulation toujours grandissante des connaissances en matière d'archéologie, associée à l'utilisation de technologies d'analyse de plus en plus précises, ne suffit pas à compléter le puzzle du passé. Notre vision est forcément fragmentaire. Les indices se juxtaposent mais la réalité demeure hors d'atteinte.

Cette idée d'incomplétude, de manque, est à l'origine de l'exposition intitulée *Les Narrations de l'absence*. Au sein du musée, les œuvres de la collection du Frac Aquitaine se déploient sur le parcours du visiteur. Un vis-à-vis s'établit entre des époques lointaines et des démarches contemporaines. Il ne s'agit pas de révéler de nouveaux éléments sur les artefacts du passé, mais plutôt de surjouer la complexité. Tout en organisant des rencontres possibles, en s'amusant avec des affinités formelles, ce sont pourtant des lacunes, des questionnements sur l'absence qui sont présents. Ainsi, les *Dessins disparus* de Sarkis, qui inaugurent le parcours de l'exposition, peuvent évoquer des gravures pariétales tout en proposant une réflexion sur l'éphémère des signes laissés par l'Homme.

Les manques ont le pouvoir de décupler l'attention portée aux objets exposés. La pensée analyse ces indices appartenant à un ensemble plus vaste et complète ce qui n'est que suggéré. Une part de subjectivité s'ajoute à ce que le regard perçoit. Ainsi les traces de poudre de fusain laissées sur du papier par une diffusion sonore, dans l'œuvre de Dominique Blais (Christian Marclay & Günter Müller, « Vitalium » 1'44 (1994), conduit à visualiser la musique originale.

Les photographies découpées de Hans-Peter Feldmann, *Love couple clipped*, à proximité des orateurs acéphales de l'Antiquité, offrent à chacun la liberté de reconstituer des visages familiers. Dès lors, l'imagination se met en marche et stimule le rapport aux œuvres exposées.

Regrouper témoignages du passé et œuvres actuelles, distants à la fois dans le temps et dans le propos, pourrait alimenter une certaine confusion. L'éminent mathématicien Alexandre Grothendieck, trouvait des solutions à des problèmes non pas en se focalisant dessus mais en prenant du recul, en adoptant de nouveaux points de vue, en globalisant pour ensuite voir émerger des réflexions pertinentes.

De la même façon, les œuvres contemporaines de la collection du Frac Aquitaine donnent à voir le musée d'Aquitaine sous un autre angle. De nouvelles considérations peuvent survenir, comme dans le rapport au temps développé par On Kawara autour d'une présence individuelle dans une époque globale. Ainsi, la disparition des images, par l'occultation des reflets de miroirs, dans les *Rétroportraits* de Thierry Mouillé conduit à entrevoir de nouveaux questionnements sur la présence physique et la permanence du souvenir.

Le monde est complexe, en partie inaccessible. Tel est le paradoxe que développe l'exposition *Les Narrations de l'absence*. Avec la contribution des sciences, de l'histoire et de l'art contemporain, le puzzle du passé demeure, énigmatique. Comme l'installation *Lighthouse* d'Alexander Gutke, tantôt visible, tantôt invisible, la réalité est insaisissable. Avec les formes subtiles de *The Haunters* de Jane Harris, ou avec l'animation *Roorschaach* de Mathieu Mercier, le sensible prend le dessus sur le rationnel. Dans un monde qui essaie toujours davantage d'expliquer, de rationaliser, de prévoir, de modéliser, de sécuriser, de cataloguer, de structurer, l'équation de Laurent Derobert apporte une réponse salutaire. En mettant l'accent sur le merveilleux de l'inconnu, sur la fragilité, sur le fragmentaire, sur le mystère, l'exposition assume cette poésie qui relie présent et passé. Une poésie qui surgit d'une réalité parcellaire et d'absences indicibles.

*François Loustau* pour le Frac Aquitaine.

Dans toutes les civilisations, depuis la nuit des temps, les hommes ont laissé des traces, des empreintes pour cultiver le souvenir et interdire l'oubli.

Charge aux artistes, peintres, sculpteurs, artisans d'art, architectes d'« immortaliser », de fixer l'événement, de représenter ceux et celles qui disparaissent pour la mémoire collective et nos musées en sont devenus les gardiens.

Leur vision n'est jamais un simple compte-rendu : thuriféraire, subversive, poétique, elle oscille entre rigueur philosophique et onirisme débridé, entre symbole et allégorie, inscrivant leurs œuvres tantôt dans une logique imparable tantôt les situant du côté du sacré et du mystère.

L'exposition, dans sa confrontation de pièces du passé à des œuvres contemporaines, se propose de montrer sous quelles formes se cachent la mémoire et le souvenir.

Les œuvres du FRAC, au gré de leur implantation dans le parcours permanent, trouvent pleinement leur légitimité dans cette problématique des narrations de l'absence. Tantôt elles jouent de l'effet miroir, tantôt elles offrent paradoxes et contradictions, nous questionnant toujours et encore sur la dernière trace superposant deux états du monde : celui qui a été et celui qui est.

*Christine Bourel* pour le musée d'Aquitaine.

## Préhistoire

Près de la Vénus de Laussel

L'artiste présente une série de 20 photographies de dessins, réalisés sur une ardoise magique. Cette expérience de traces éphémères ou d'effacement du geste de la main sur une ardoise, trouve légitimement sa place au sein des collections de la Préhistoire, près de la mystérieuse « Vénus de Laussel » de la période aurignacienne et périgordienne (35000 à 21000 ans). Paradoxe de l'installation, là où Sarkis essaye fébrilement par la photographie de sauver quelques traces du dessin condamné à disparaître sur une ardoise magique, cette Vénus à la corne semble immuable et défie le temps de par son ancienneté, son thème figuré, sa technique d'exécution et sa qualité plastique.



# Sarkis

## *Dessins disparus, 1980-1981*

Ensemble de 20 photographies noir et blanc  
montées sur cartoline

Collection Frac Aquitaine

*Dessins disparus* est un ensemble de 20 dessins réalisés sur une ardoise magique que Sarkis a ainsi commenté : « Je les ai faits sur une ardoise magique et ils ont été très importants pour moi. À l'époque, je filmais ou photographiais mon travail. J'avais construit une sorte de plateau pour me permettre de réaliser plus précisément ce que je désirais. J'ai posé dessus l'ardoise, j'ai dessiné, j'ai photographié puis j'ai tiré le volet qui effaçait. Je redessinais, photographiais, effaçais à nouveau. Après trois ou quatre opérations, j'ai compris que le dessin changeait de nature. Ordinairement, le dessin n'a pas peur de disparaître, ici, sa peur existait et cela transformait sa vie, son trait. Il devenait acteur sur un plateau. Il jouait son rôle tout en sachant qu'il allait s'effacer. L'ardoise magique s'est métamorphosée en scène. « Ce fut pour moi très intense. Avec la photographie, je pouvais permettre l'expérience de ce dessin face à la disparition tout en conservant la trace de ce moment fragile. Un trait qui sait qu'il va s'effacer n'est pas semblable à un autre. Il construit autre chose. Il est une actrice ou un acteur obligatoirement conscient de son passage ». Avec cet ensemble, l'artiste opère des allers-retours entre photographie et dessin, au point de susciter une confusion entre les deux techniques.

## Préhistoire

Près du fac-similé de la frise de cerfs de la Grotte de Lascaux

Près du fac-similé de la frise de cerfs de la Grotte de Lascaux, 8 photographies Cibachrome de **Luc Laurus**. Par effet de trucages et de manipulations de négatifs de photographies couleur, il reconstitue un instant de vie au temps des chasseurs-cueilleurs. Des enfants et un chien (ceux de l'artiste) dans une atmosphère sylvestre, grimés et vêtus de peaux de bêtes, miment et jouent aux premiers hommes, obligés de vivre en parfaite communion avec le monde naturel.

La Frise de cerfs de Lascaux, il y a 17000 ans, évoquant une harde, traversant un cours d'eau ou bien selon A. Malraux, en une décomposition cinétique, une succession d'images du même animal dans sa traversée d'une rivière, donne une grande impression de vie et de mouvement, d'un réalisme synthétique mais explicite.

2/

## Luc Laurus

*Bob Wacke, 1997*

8 photographies Cibachrome contrecollées  
sur aluminium  
Collection Frac Aquitaine

Ces photographies, tirées sur Cibachrome, ont été réalisées à partir de négatifs de photographies couleur. L'artiste a mis en scène, dans une étrange chorégraphie, ses enfants et son chien évoluant dans un paysage boisé. Grimés et vêtus de peau de bêtes, les enfants miment de curieux animaux sauvages. Se déplaçant à quatre pattes, grattant la terre ou groupés au bord de l'eau, ils font corps avec la nature. L'inversion des couleurs, les ombres devenues lumières, dérèglent ces images, les chargent d'une ambiance féerique et accentuent leur caractère mystérieux.

Dans cette série, au titre volontairement énigmatique, s'exprime l'attirance de l'artiste pour le primitif et l'archaïque, qu'il retrouve dans des sociétés qui ont su préserver un rapport fondamental à la nature. Elles sont pour lui une manière d'évoquer le caractère universel de l'humanité, le temps des chasseurs-cueilleurs tel qu'il apparaît dans les représentations d'animaux peintes sur les parois des grottes préhistoriques.

## Préhistoire

Près de la vitrine consacrée à l'Art pariétal

Près de la vitrine consacrée à l'Art pariétal présentant différentes palettes nécessaires au broyage des colorants naturels (pigment ocre, oxyde de manganèse, de fer...), en pierre creusée ou bien de simples omoplates de bovidés, il nous semble logique d'exposer « La Palette du Diable » d'**Evariste Richer**. L'étrange aspect d'une coupe de météorite, tombée en Namibie en 1836 et tenue par l'artiste comme une palette de peintre, nous renvoie naturellement aux premiers artistes de l'humanité qui ont su accomplir ce premier geste non utilitaire, faire de l'Art comme l'écrivait Georges Bataille.

La notion d'art préhistorique n'ayant été admise qu'au XX<sup>e</sup> siècle, le mystère des peintures des mondes souterrains n'en finit pas de nourrir notre imagination, nos interrogations, nous surpassant totalement et rejoignant ainsi la finalité de l'écart d'Evariste Richer.



# Evariste Richer

*La Palette du Diable*, 2012

Photographie couleur

Collection Frac Aquitaine

*La Palette du Diable* montre en gros plan la coupe d'une météorite tenue par la main de l'artiste comme le serait la palette d'un peintre. Le titre de l'œuvre évoque la légende selon laquelle les « doigts du Diable » y auraient laissé leur empreinte. Découverte en 1836 en Namibie, cette pierre tombée du ciel est conservée au Museum d'histoire naturelle de Paris. Outre l'évocation de l'abstraction géométrique induite par la structure interne octaédrique (forme à huit faces triangulaires), de cet objet extraterrestre, la photographie semble mettre en parallèle, de manière métaphorique, les recherches menées par les scientifiques et les artistes pour mesurer, comprendre et représenter le monde. *La Palette du Diable* illustre la démarche conceptuelle déployée plus largement par Evariste Richer ; la singularité de son travail résidant dans les liens tissés au-delà du champ de l'art avec l'astronomie, la géologie, la météorologie... L'artiste s'inspire de phénomènes naturels (rayon vert, aurore boréale, précipitations...) qu'il interprète dans le registre visuel, le plus souvent poétiquement et avec l'élégance de la simplicité, afin de bouleverser les règles régissant notre rapport au monde et notre manière de voir.

## Préhistoire

Près de la vitrine aux instruments de musique

Près de la vitrine aux instruments de musique (flûtes taillées dans des ossements d'animaux, cornes de bovidés, etc.), s'installe **Dominique Blais** et ses œuvres de poudre de fusain sur papier, traces des enceintes en poussière de graphite que les vibrations sonores projettent sur le papier. L'artiste veut donner ainsi une mémoire graphique au son. D'étranges et sombres soleils acoustiques s'inscrivent sur le papier, dessins tremblés de matières sonores, projet fou d'un artiste démiurge de mettre les sons en images, sursaut poétique d'un imaginaire pour revenir aux sources, aux sons originels de notre humanité, ceux d'une flûte ou d'une corne à l'aube des premiers temps.



# Dominique Blais

*Christian Marclay & GünterMüller, « Vitalium » 1'44 (1994), 2009*

Poudre de fusain sur papier

Collection Frac Aquitaine

Ce dessin de Dominique Blais est issu d'une expérience qui s'appuie sur une exploitation plastique du son. L'artiste place de la poudre de fusain sur les haut-parleurs d'une paire d'enceintes, qui diffusent ensuite des morceaux de musique contemporaine – ici, *Vitalium* de Christian Marclay et Günter Müller. Le fusain vient se déposer sur une feuille de papier disposée sur les enceintes, pendant toute la durée du morceau. Les formes circulaires, abstraites au premier regard, figurent la trace des haut-parleurs, la diffusion du son se faisant à travers les vibrations de l'air, suivant le battement des baffles. « À l'immatérialité du flux que constitue le son, l'œuvre de Dominique Blais oppose une ostensible matérialité [...] par des formes visuelles ou sonores, de ce qui est imperceptible, invisible, intangible. »<sup>1</sup>

1. Anne-Lou Vicente, « Dominique Blais : un peu de neige salie », 20/27 n°4, 2010.

## Protohistoire

Près des urnes funéraires

En Protohistoire, non loin des urnes funéraires, neuf dessins « Mélanophila II ou l'ennemi déclaré » au crayon de graphite de

### **Dove Allouche.**

Ces dessins sont réalisés à partir de photographies d'une forêt d'eucalyptus dévastée à la suite d'un incendie. L'artiste tente de faire réapparaître la forêt disparue redonnant ainsi une mémoire à un paysage. Cette terre brûlée nous évoque la terre noire des rites de l'incinération sous tumulus au premier âge de fer. Les tertres gardent encore la trace de ces rites funéraires. Les urnes funéraires conservaient les os calcinés. Le musée possède une magnifique collection de ces objets de mémoire, ultimes réceptacles d'une vie passée.

5/

# Dove Allouche

*Melanophila II\_11,\_12,\_13,\_14,\_15,\_16*  
ou *L'Ennemi déclaré, 2003-2007*

Ensemble de six dessins

Crayon de graphite sur papier Lana Royal

Collection Frac Aquitaine

Durant l'été 2003, au sud du Portugal, Dove Allouche réalise 140 photographies d'une forêt d'eucalyptus dévastée à la suite d'un incendie. De retour dans son atelier, il réalise 140 dessins au graphite noir reproduisant fidèlement les clichés noir & blanc originaux, regroupés sous le titre *Melanophila II*, en référence au nom d'une variété de coléoptère qui se nourrit de bois brûlé. Ces dessins jouent avec « l'idée » de la représentation photographique, du moins sa réminiscence. Autant la photographie entretient un rapport étroit avec le réel – attestant du « ça a été » théorisé par Roland Barthes – autant les traits du crayon dupliquent le paysage, respectant minutieusement tous les détails de l'original. On est donc en face d'une copie (le dessin, épreuve unique) de copie (l'épreuve photographique par le négatif permettant le multiple). D'un caractère à la fois dense et contrasté, *Melanophila II* parvient à révéler précisément les motifs.

En ce sens, ces dessins évoquent étrangement les daguerréotypes (image photographique unique aux reflets argentiques datant du milieu du XIX<sup>e</sup> siècle) aux effets de miroitement et d'une précision incroyable. En prenant de la distance par rapport à la photographie originale, Dove Allouche semble faire réapparaître, tel un fantôme, une forêt à jamais disparue où les branches des arbres semblent de nouveau reverdir...



## Gallo-Romain

À côté du bas-relief des chevaux de Neptune

La peinture de **Pierre Saxod** est installée sur le mur rouge du côté du bas-relief des chevaux de Neptune. Son architecture de ruines antiques polychromes redonne la mémoire d'un paysage et celle des couleurs de l'antiquité que le temps a effacées et dont nous avons oublié la luxuriance.



# Pierre Saxod

*Le Rouge dont on fait*, décembre 1982

Huile sur panneau de bois

Collection Frac Aquitaine

*Le Rouge dont on fait* représente une architecture de ruines antiques idéalisées. Le tableau est d'une construction classique avec un premier plan dans l'ombre, un plan intermédiaire en pleine lumière où se développe la perspective des ruines, avec un paysage en arrière-plan. Le bleu profond du ciel répond à la polychromie des fragments architecturaux, dialoguant avec l'ocre rouge, le vert émeraude et le rouge vermillon.

L'ensemble des tonalités denses et éclatantes confère à la scène un caractère irréel. Entre sa sortie de l'École supérieure d'art visuel de Genève en 1981 et sa disparition prématurée à Paris en 1990, Pierre Saxod a su montrer une pratique de peintre aboutie. Durant cette courte décennie, trois périodes assez distinctes se succèdent : les architectures et paysages métaphysiques, puis les ruines polychromes dont fait partie ce tableau et, enfin, les natures mortes parmi lesquelles une ultime série de compositions avec des pommes. À chaque fois, la charge symbolique de la peinture de Pierre Saxod apparaît dans toute sa force, nous confrontant à l'idée de la mort, de la vulnérabilité de la matière. La recherche de la couleur intacte et originelle transfigure ses sujets, niant les effets du temps.

## Gallo-Romain

Sur le mur bleu

En gallo-romain, sur le mur bleu, est installée la pièce de **Genêt Mayor**, « Paysouche, 2005 ». Une grande bouche rouge vermillon enchâsse les grattes-ciel d'une ville américaine. Cette peinture pop-art, festive au premier regard, s'avère cruelle. C'est l'engloutissement d'une cité entre les gigantesques mâchoires d'un Atlas, comme le paradigme de l'urbanisation rapide et outrancière des grandes métropoles d'aujourd'hui.

Le rempart romain encadre cette œuvre comme le rideau de scène d'un théâtre. Lui aussi, s'est construit dans l'urgence au troisième siècle pour protéger la ville de Burdigala des invasions. Défaire pour reconstruire, d'anciens monuments sont détruits et leurs pierres seront utilisées pour l'édification de cette muraille. La ville sera réduite à une trentaine d'hectares. Ce rempart ou « castrum », bordé sur 450 m à l'est par la Garonne, sera percé de quatre portes, dont l'une, la « Porta Navigera », laissera passer les bateaux vers le fleuve. Deux visions paradoxales de la ville au fil de l'Histoire, une cité antique qui a la sagesse de se refermer et resserrer ainsi son territoire pour mieux se protéger des envahisseurs et une ville contemporaine, conçue sans utopie, sans vision architecturale et humaniste, qui se retrouve broyée sur l'autel des vanités.



# Genêt Mayor

*Paysouche*, 2005

Bois et peinture acrylique

Collection Frac Aquitaine

*Paysouche* dévoile, au fond d'une large bouche couleur vermillon, une ville engloutie qui ressemble dans sa découpe à une ville américaine. Une ville de cinéma, à l'esprit délibérément pop. On devine le bruit sourd de cette ville, tel un microcosme, sorte de modèle réduit d'un monde en activité qui pourrait tenir dans un organisme humain. « Genêt Mayor reprend une iconographie hollywoodienne classique qui atteste parfaitement de la dégradation des étapes de construction d'une image stéréotypée. À la croisée de l'art minimal et de l'art brut, du formalisme et du pop, son œuvre organise une bâtardisation qui contrarie de manière dynamique les tentatives de catégorisation. »<sup>1</sup>

1. Fabrice Stroun dans *Genêt Mayor, speed stacking*, éd. Instantané 60, Fonds Régional d'Art Contemporain des Pays-de-la-Loire.

## Gallo-Romain

Vitrine face à la stèle funéraire

Dans le parcours gallo-romain, en amont des objets évoquant la vie quotidienne, se trouve une galerie de monuments, autels, bornes routières, stèles et cippes gravés d'inscriptions latines et de dates-clés rappelant la gloire de Burdigala, cité des Bituriges Vivisques ainsi que son cosmopolitisme. Dans cet espace, il nous semble évident d'installer l'œuvre de **On Kawara** : « Feb.6, 1982 ». Cet artiste, s'imposant comme règle, la matérialisation rigoureuse et littérale du temps, quotidiennement, il « acte » chacune de ses actions, constat clinique livré sur une toile : une date, une phrase sibylline ou laconique.

8/

## On Kawara

*Feb.6, 1982* de la série *Today Series*, 6 février 1982

Liquitex sur toile, boîte en carton, page de journal

Collection Frac Aquitaine

Le 4 janvier 1966, l'artiste japonais décide de commencer une série de tableaux, intitulée *Date paintings* : il s'agit de peindre en blanc sur une toile monochrome la date du jour, de conserver ce tableau dans une boîte (aux dimensions du tableau), contenant un extrait de la presse du pays dans lequel l'artiste l'a réalisé. Si la série peut paraître répétitive, elle intègre d'imperceptibles variantes : le format du châssis varie, la couleur du fond n'est pas toujours la même et, enfin, le libellé de la date obéit aux conventions du pays (ici les États-Unis). La date de réalisation de la toile donne son titre à l'œuvre et précise le temps de l'exécution : un jour. L'artiste s'impose comme règle cette matérialisation rigoureuse et littérale du temps, allant jusqu'à détruire la toile qui ne serait pas achevée à la fin du jour qu'elle est censée représenter. En poursuivant cette logique temporelle, conceptuelle, rigoureuse, l'artiste s'adonne à d'autres pratiques telles des envois de télégrammes adressés à ses amis ou à des acteurs de la scène artistique avec la simple mention « I am still alive [Je suis toujours vivant ] », ou de cartes postales où figurent au dos « I got up at ... [Je me suis levé à...] », des reconstitutions de ses lectures « I read », de ses déplacements « I went » ou de ses rencontres « I met ». Ces enregistrements renvoient à une temporalité générique dans laquelle on ne perçoit aucune dimension psychologique même si l'artiste décrit ses actions les plus futiles et concrètes. Les peintures n'existent qu'au jour le jour. Elles sont le résultat d'une performance quotidienne renouvelée. On Kawara appartient au courant de l'art conceptuel. Un des principes de l'art conceptuel est l'idée prééminente du programme sur le résultat de l'œuvre. Le programme est ici « ouvert » et infini, et l'œuvre devient un « curseur » sur la ligne temporelle, partie d'un tout.

## Gallo-Romain

Salle de la vie quotidienne

Entre l'imposant Autel à la Tutelle de Bordeaux et les vitrines remplies d'objets évoquant la vie quotidienne, siège l'œuvre totémique de **Florian Pugnaire** : « Stunt Lab ». Une vidéo complète l'installation. Une structure de bois renferme des éléments de décor, détruits lors d'un combat entre deux hommes, relaté dans un film. Cette pièce évoque les conteneurs des chantiers de fouilles archéologiques, précieux débris, fragments et reliquats, enchâssés comme des trésors, livrés au nettoyage, à l'étude, voire à la reconstitution puis à l'exposition dans un musée redonnant ainsi la mémoire à un site.



# Florian Pugnaire

*Stunt Lab*, 2009 - 2010

*Stunt Lab*, 2009 - 2010

Bois, Placoplatre, carton, aluminium, polystyrène, cordes, sangles, objets divers, vidéo couleur, sonore

Durée vidéo : 6'16"

Collection Frac Aquitaine

L'œuvre est composée d'une sculpture et d'une vidéo dans laquelle deux jeunes hommes s'affrontent dans le décor qu'ils ont eux-mêmes construit. Le titre fait référence à Jackie Chan, acteur célèbre pour ses films d'action, spécialiste des arts martiaux et adepte de cascades spectaculaires. Créant aussi un effet de cascade dû aux séquences courtes, le film de Florian Pugnaire montre le combat acharné et la dégradation progressive du décor. La sculpture placée en vis-à-vis en est pour ainsi dire le résultat. Compression de tous les éléments mis à mal par les combattants, elle s'érige en totem, sorte de « précipité » du combat, témoin du processus destructif et de son achèvement définitif sous forme d'œuvre d'art. *Stunt Lab* est un atelier créatif et un laboratoire d'idées voire d'influences : sous les coups, les références à des artistes s'élaborent : tels que Steven Parrino et ses toiles froissées, Fischli & Weiss et le film *Le cours des choses...*

## Gallo-Romain

À côté du buste de Jupiter

« Billy Mann » de **Larry Clark**, c'est une photographie en noir et blanc, installée non loin du bloc calcaire sculpté, relatant les amours de Jupiter et notamment sa passion pour l'échanson Ganymède, jeune berger, d'une grande beauté. Larry Clark est connu pour son travail sur l'adolescence, souvent qualifié de sulfureux, croisant la jeunesse, la toxicomanie et la sexualité. Le mythe de Pasolini rejoint le mythe antique de Jupiter. Ce jeune homme, au volant de sa voiture, pourrait être un des amants des nuits sombres et violentes du poète, écrivain, scénariste et réalisateur italien.

10/

# Larry Clark

*Billy Mann (Tulsa), 1963*

Photographie noir et blanc

Collection Frac Aquitaine

Ce portrait d'un adolescent photographié au volant d'un véhicule, frappe par sa composition. Le cadrage se resserre sur le visage et les épaules du jeune homme, torse nu. Celui-ci tient le volant d'une seule main, le bras gauche posé de manière détendue sur le rebord de la portière. Il paraît totalement absorbé, le regard rivé vers l'avant. La lumière extérieure surexpose le paysage, effaçant l'épaule gauche du garçon. *Billy Mann* figure en bonne place au début de *Tulsa*, ouvrage mythique publié en 1971 par Larry Clark. Il y donne à voir ses amis photographiés au quotidien dans sa ville natale, Tulsa en Oklahoma de 1963 à 1971. Cette ville, en retrait des grandes mégaloilles, est le théâtre d'une réalité sociale loin du rêve américain : la violence, incarnée par la drogue, la prostitution et l'autodestruction, est fréquente pour bon nombre d'adolescents en mal de repères et d'avenir. Dans ces images saisies de manière directe, sans prise de distance, Larry Clark se positionne non pas comme témoin mais comme partie prenante de la réalité décrite, dépassant la vision documentaire pour constituer une véritable chronique autobiographique.

## Gallo-Romain

Près de la statue d'Hercule

Près de la statue d'Hercule, l'oeuvre photographique d'Alain Fleig « Multiplication n° 4 1978- 1981 ». C'est une photographie noir et blanc, représentant un buste d'homme. L'image est constituée d'un ensemble de détails du torse, découpés dans différents formats, répétés, s'ordonnant selon une grille orthogonale. L'effet produit est proche de celui que l'on obtient dans un miroir à facettes. La démultiplication de l'image brouille notre perception, nous donnant à voir une image cinématique, la figure devenant une entité abstraite géométrique malgré l'accommodation de l'œil pour reconstituer le buste de l'homme. L'artiste photographe ne reproduit pas mais crée une nouvelle image. A ses côtés, parfaitement lisible et reconnaissable, se dresse la statue d'Hercule, joyau des collections antiques du musée d'Aquitaine. Découverte dans un égout romain à l'extrémité ouest du port antique de Burdigala. Composée de vingt-trois fragments reconstitués par la suite, bien qu'incomplète, la sculpture en bronze du dieu, devait avoir plus de deux mètres de hauteur à l'origine. Hercule apparaît, debout, dans sa nudité, légèrement déhanché. Sa réalisation (traitement du visage, modelé du corps) se rapproche des créations hellénistiques dont il est manifestement l'héritier. Le « modèle antique » a marqué de son empreinte une bonne part de la création artistique de l'Europe, depuis le haut Moyen Âge jusqu'à l'époque contemporaine, constituant une grammaire du corps et un dictionnaire des formes.

# Alain Fleig

***Multiplication n°4, 1978-1981***

Fragments de photographies noir et blanc collés  
sur papier  
Collection Frac Aquitaine

*Multiplication n°4* est constituée de la juxtaposition de fragments d'une photographie noir & blanc d'un buste d'homme. Découpés suivant différents formats, répétés, ceux-ci s'ordonnent en suivant une grille orthogonale. Ainsi décomposée, démultipliée et dynamisée, la figure perd de sa lisibilité. Privilégiant la pluralité, la discontinuité et la mise en abyme, cette oeuvre interroge notre perception, substituant à l'unité du regard la multiplicité des points de vue. Propice à la manipulation, la photographie devient une mise en jeu du matériau photographique dans l'optique de « produire de la fiction », selon l'artiste.

## Gallo-Romain

Dans la salle de Mithra

L'œuvre d'**Ulla von Brandenburg**, « Mephisto et Angel » s'installe près de l'autel consacré à Mithra, en face de ses assesseurs Cautes et Cautopates. Le caractère mystique et théâtral de l'installation, deux grands rideaux noirs, brûlés par le soleil, portant la trace en négatif du rideau qu'ils protégeaient, « Véroniques » endeuillées sur lesquelles viennent s'appuyer, à même le sol, des objets, jeux d'enfants de l'ancien temps : un cerceau (dont la marque s'appelle Mephisto) et trois bâtons de cannes à pêche (Angel en allemand). Accessoires de théâtre ou bâtons de chamane ou symboles des âges de la vie, enfance et vieillesse, ils participent à l'étrangeté du propos voulu par l'artiste. Le culte de Mithra, hérité de la tradition orientale, est un culte à mystères et réservé aux hommes. Il célèbre la lumière et la force. Le dieu Mithra est représenté sous la forme du léontocéphale (tête et pieds de lion), et autour de ses jambes s'enroulent des serpents. Il tient d'une main la clef qui ouvre les portes correspondant aux sept degrés d'initiation et à l'au-delà. A ses côtés, ses deux compagnons, Cautes qui tient une torche levée, symbolisant le lever du soleil, le renouveau des saisons et la renaissance et Cautopatès qui, lui, tient la torche baissée, évoquant le coucher du soleil, la mort. Les deux voiles noirs d'Ulla von Brandenburg, portes d'un univers mystérieux et inconnu, trouvent naturellement place au sein du mithraeum reconstitué.

12/

# Ulla von Brandenburg

## *Mephisto et Angel, 2010*

Tissu brûlé par le soleil, cerceau en bois,  
canne à pêche en bambou verni  
Collection Frac Aquitaine

*Mephisto* et *Angel* présentent chacun une doublure noire de rideau, agrémentée d'un objet spécifique. Longtemps exposés à la lumière du soleil à travers une fenêtre, ces tissus portent la marque du rideau qu'ils protégeaient, sa trace en négatif, comme s'il s'agissait d'une photographie. Le titre de *Mephisto* vient de la marque du cerceau gravée dans le bois. Cet accessoire, trouvé par l'artiste, est un jeu pour enfant d'une autre époque. *Angel* (*canne à pêche* en allemand, langue natale de l'artiste) est constitué par un autre rideau brûlé sur lequel reposent trois bâtons. Ce titre admet cependant une double acception puisqu'il renvoie également à l'anglais « angel », qui signifie ange : *Mephisto* et *Angel* se rejoignent ainsi et deviennent symboliquement les portes d'un univers mystérieux, inconnu, le *threshold* (le seuil en anglais). Les objets renvoient à une réalité, ce sont aussi des accessoires de théâtre, tels des objets magiques de transition.

Ces deux œuvres s'inscrivent dans la continuité du travail d'Ulla von Brandenburg, de par l'utilisation d'objets à caractère mystique ou burlesque, voire mélancolique, tels les cannes à pêche ou le cerceau. Dans cette installation, l'artiste joue aussi sur l'ambiguïté sexuelle de ces deux objets posés à même le sol, ou encore sur deux âges de la vie, l'enfance et la vieillesse, multipliant ainsi le nombre d'interprétations possibles.

# Alexandre Gutke

*Lighthouse*, 2006

Carousel Kodak, 81 diapositives

Collection Frac Aquitaine

*Lighthouse* est une installation lumineuse composée de 81 diapositives. Les images successivement projetées représentent un rectangle de lumière blanche qui, de manière illusionniste et dans un mouvement circulaire, tourne graduellement sur lui-même. Les diapositives éclairent une surface du mur selon un angle d'approche différent. Cette pièce joue entre le visible et l'invisible : images sitôt perçues, sitôt oubliées. Le regard du spectateur suit ce crépitement, comme une lecture à la fois fortuite, poétique et cinématique.

## Gallo-Romain

Fin du couloir des collections funéraires

Dans le renforcement du couloir menant aux sépultures des nécropoles romaines, l'installation lumineuse d'**Alexandre Gutke**, « *Lighthouse*, 2000 ». Des images successivement projetées d'un rectangle de lumière blanche, tournant graduellement sur elle-même. Le spectateur est pris dans le vertige de cette traque d'une trace lumineuse, l'installation hypnotique devenant un exercice d'oubli. Et, en poussant plus loin l'analyse de l'œuvre et son installation dans l'antichambre des lieux dévolus aux rites funéraires, on ne peut que penser à cette ultime lueur blanche, au bout d'un long tunnel noir, racontée par ceux qui ont fait l'expérience d'une petite mort.



## Gallo-Romain

Couloir des rites funéraires

Face à l'espace consacré aux rites funéraires, « *Rétroportraits*, 1989 » de **Thierry Mouillé**. L'œuvre est constituée de cinquante-deux miroirs, dépolis et gravés, alignés au sol, portraits d'une disparition, celle de la figure humaine puisqu'ils absorbent la lumière sans jamais la réfléchir. Ce dispositif de renoncement à l'image nous questionne sur notre façon d'appréhender la disparition de nos proches et d'en conserver le souvenir.

Jusqu'au début du XX<sup>e</sup> siècle, dans nos sociétés européennes, on avait coutume de voiler les miroirs lorsqu'une personne mourrait dans sa demeure, tradition abandonnée de nos jours où l'on meurt la plupart du temps à l'hôpital. Mais on photographiait le défunt sur son lit de mort pour en conserver une dernière image.

Dans l'antiquité, les rites funéraires étaient très importants, des stèles abritaient la représentation en buste ou en pied du défunt, elles étaient systématiquement gravées de l'inscription d'une dédicace aux dieux Mânes et à la mémoire de celui ou celle qui n'est plus. Une fête avait lieu une fois par an, les Parentalia, pour rendre hommage aux morts.

14/

# Thierry Mouillé

*Rétroportraits*, 1989

Miroir, bois, peinture glycérophtalique, craie  
Collection Frac Aquitaine

L'œuvre est constituée d'un ensemble de cinquante-deux miroirs qui ont été dépolis et gravés. De tailles différentes, ils sont tous enchâssés dans un cadre peint de couleur noire et passé à la craie blanche. Alignés au sol, ces miroirs absorbent la lumière sans jamais la réfléchir et mettent en échec toute idée de représentation. Sorte d'allégorie de la perte, cette œuvre veut faire le portrait d'une disparition : celle de la figure humaine. « Ce renoncement à l'image, le mouvement de disparition qu'il implique et que je ne cesse de réitérer comme proposition élémentaire, affirme l'échec comme réaction possible devant notre société submergée d'images », affirme Thierry Mouillé.

## Gallo-Romain

Près du Saint-Sépulcre (mosaïque)

Près du témoignage le plus important et le plus étonnant des débuts du christianisme, la mosaïque dite du « Saint-Sépulcre », est installée l'œuvre de **Farah Atassi**, « Tabou II, 2013 ».

Cette grande peinture évoque le puissant découpage cubique de l'architecture de la ville de New-York où elle a séjourné. On y ressent également l'influence des toiles tardives de Mondrian qu'elle a découvertes dans les musées new-yorkais. Des petites maquettes colorées semblent se jouer de la rigueur d'un plan aux lignes noires épurées, et aux points de fuite improbables, introduisant une troisième dimension. Cette oeuvre nous ramène à l'Anastasis, la mosaïque du Saint-sépulcre, première basilique de Jérusalem. Elle est réalisée en tesselles de marbre, de calcaire et de terre cuite qui dessinent un plan circulaire, surmonté d'un clocher vu en perspective, dont les gâbles sont couronnés chacun d'une croix. A plusieurs siècles d'écart, c'est le même projet fou ou peut-être naïf chez les artistes, de représenter la réalité visible et celle que l'on ne voit pas.

# Farah Atassi

*Tabou II*, 2013

Huile et glycéro sur toile

Collection Frac Aquitaine

*Tabou II* présente un espace intérieur, articulé de manière complexe à partir d'un réseau de lignes construites dans l'épaisseur de la matière. Culminant au centre du bord supérieur de la toile, ce système en chevrons révèle un espace perspectif équivoque, dont les parois inclinées sont parcourues par un motif de hachures en réserve. Dans la partie basse de cet espace clos, agencés sur un sol légèrement surélevé, apparaissent de petits volumes géométriques, tels les éléments d'un jeu de construction. Certains de ceux-ci sont colorés, d'autres demeurés blancs, se devinent seulement. La dimension très picturale du travail de Farah Atassi s'impose ici dans la succession laissée apparente des couches picturales, les traces des bandes adhésives utilisées pour masquer les formes et les repentirs. L'œil est sans cesse confronté entre une tentative de « creuser » l'espace et l'affirmation contradictoire de la matérialité, de la planéité et des limites de la surface du tableau. La peinture de Farah Atassi se situe ainsi au point de tension entre approche figurative et abstraite, réconciliant rigueur et acceptation du décoratif.

## Gallo-Romain

Entre la période du Haut Moyen Âge et celui du Bordeaux médiéval et moderne (848-1715)  
– à côté du crucifix

Le dessin de **Paul-Aymar Mourgue d'Algue**, « Exodus, the cross » trouve place dans l'espace transitionnel entre la période du haut Moyen Âge (les débuts de la chrétienté) et celui du Bordeaux médiéval et moderne (848-1715).

L'artiste restitue un univers narratif très sombre (lavis d'encre noire recouvrant la surface du dessin). La silhouette fantomatique d'une croix, des mots ou fragments de phrase, dont la typographie évoque celle des parchemins enluminés du moyen-âge, se noient dans cette mer d'encre. Cette œuvre devient un suaire portant l'empreinte de la croix, devenue symbole de la chrétienté après celle du poisson, fils de l'Ichthus céleste, la Trinacria (trois poissons liés entre eux par la tête en forme de Y), figuration du Saint-Esprit. Nous retrouvons cette symbolique christologique dans l'art chrétien primitif, comme le montre le sarcophage de Flavinus.

# Paul-Aymard Mourgue d'Algue

*Exodus The Cross*, janvier 2004

Feutre noir sur papier

Collection Frac Aquitaine

*Exodus The Cross* est un dessin exécuté au marqueur noir sur une feuille de papier standard de format A4. La surface entièrement recouverte d'encre laisse entrevoir à travers les brillances subtiles de l'encre, les déformations du papier et les différences de textures et d'orientation des traits des formes plus ou moins distinctes. En haut à gauche apparaît, soigneusement dessinée sur deux niveaux, l'é énigmatique inscription : « EXODUS The Cross ».

Une observation attentive révèle aussi, dans la partie droite, la présence d'une croix, érigée dans ce qui pourrait figurer un paysage montagneux. Cette œuvre appartient à un ensemble de vingt dessins présent dans la collection du Frac Aquitaine. Datés chacun du mois de sa réalisation, de septembre 2003 à janvier 2004, ils constituent une chronique qui semble refléter les états d'âme de l'artiste. Formellement à la limite de la lisibilité, induisant d'obscures narrations, ils conservent une part de mystère et témoignent d'une opiniâtre insistance à questionner l'apparition-disparition de l'image, les limites de sa perception et de son interprétation.

## Gallo-Romain

Salle de la Rosace sur les colonnes des vestiges du cloître de la Cathédrale Saint André

Dans l'espace de la rosace est installée une toile de **Jane Harris**, « Buff and Tan, 2005 ». Elle se décline sur un fond rose, uni, quatre formes elliptiques identiques dont la tonalité va du pourpre au lie de vin et jusqu'au violacé. Leurs contours sont dentelés, donnant l'effet d'une texture proche de la tapisserie. Cette œuvre minimale pourrait être le carton ou le « grand patron » d'un peintre pour un lissier. Sa proximité avec la grande rosace nous rappelle qu'entre le VIII<sup>e</sup> et XII<sup>e</sup> siècles, dans les monastères, se sont signalés les premiers ateliers de tapisserie, l'église et le roi en étant les principaux commanditaires. Les formes utilisées par l'artiste évoquent les mappemondes médiévales, la figure de la terre étant définie comme une forme ellipsoïdale dont la vision cosmique s'inscrit dans une perspective spirituelle et théologique, fondamentale.

A la démarche de l'artiste qui, partant de l'image d'une vasque d'eau, a évolué vers celui de l'ellipse, on peut apposer l'affirmation de l'astronome Kepler : le monde ayant été créé à l'image de Dieu, la sphère est le symbole géométrique de la Sainte-Trinité, le Saint-Sépulcre étant « l'ombilic de la terre habitable », « in media terrae » à égale distance du paradis terrestre à l'est et de ses antipodes à l'ouest. Mais il découvre que l'orbite des planètes est elliptique, portant un coup à la dignité symbolique du cercle.

## Jane Harris

*The Haunters*, 2010

Huile sur toile

Collection Frac Aquitaine

Les tableaux de Jane Harris relèvent du domaine de l'art abstrait, bien qu'elle n'affectionne pas particulièrement cette qualification qui lui paraît réductrice. Depuis qu'elle a débuté sa pratique de peintre, Jane Harris a développé une attraction pour un motif étrange et familier qui, partant de l'image d'une vasque d'eau, a évolué vers le motif de l'ellipse. Largement épuré, *The Haunters* combine une forme, répétée deux fois et un fond, deux couleurs ton sur ton, dans l'idée d'une texture proche de celle de la tapisserie qui rend la peinture vibrante au contact de la lumière. L'œuvre de Jane Harris semble habitée par une fausse simplicité faite de multiples dualités : simplicité formelle et sophistication de la touche, rigueur mathématique et sensations poétiques, stabilité et mouvement. La toile comme surface de phénomènes optiques dont la lumière influe sur la perception d'une image de basse ou haute résolution. Ces peintures interrogent davantage le signe dans sa puissance métaphorique qu'ornementale.

## Moyen Age

Salle de la Rosace, à côté du mur rouge

Section du Moyen Âge, en face de la rosace, flotte dans l'espace, la structure légère de l'œuvre de **Francis Limérat**, « Hadchou, 1982 ». La rosace, de style gothique flamboyant, provient du couvent des Grands-Carmes, construit en 1264 par de célèbres constructeurs de cathédrales, tel que Bertrand Deschamps. La magnifique rosace possède un réseau rayonnant à l'ingénieuse structure, douze rayons et un décor d'entrelacs dont le tracé est basé sur un système de trois carrés régulièrement décalés tout autour du cercle. Cette grande rose gothique qui enchâssait des vitraux colorés, aujourd'hui disparus, ajourait la façade de l'édifice, donnant la mesure de la légèreté que la construction en pierre peut atteindre.

Francis Limérat s'intéresse aux architectures de bois, aux colombages, charpentes des grandes fermes de son enfance passée dans les Landes.

Son œuvre, à partir de plaquettes de bois centrales colorées, révèle un maillage improbable de fines tiges de bois assemblées par des ficelles comme des objets rituels de sociétés primitives. Les bois se déforment, s'arc-boutent pour dessiner dans l'espace des figures stylistiques malmenant une pensée géométrique.

D'un point à un autre, il cartographie ses souvenirs dans cette construction arachnéenne.

18/

# Francis Limérat

*Hadchlou*, 1982

Bois peint, ficelle

Collection Frac Aquitaine

*Hadchlou*, dont le titre évoque les motifs géométriques de certains tapis de la province du Turkestan en Afghanistan, est composée de baguettes de bois peintes par endroit assemblées les unes aux autres par collage et ligatures de ficelle. Cette structure géométrique fragile, à la fois abstraite et « d'une familiarité très ancienne », accueille en son centre des plaquettes colorées. L'œuvre offre au regard un réseau graphique organisant dans l'espace la répartition de « zones libres », les vides, et de « figures refuges », les pleins. Les lignes, les courbes, la frontalité, la profondeur et les couleurs rythment cet édifice singulier. Celui-ci puise ses sources dans les cartes marines des mélanésiens fabriquées en baguettes de bois dont les orientations diverses mémorisent les directions des vents. Francis Limérat aborde ainsi la question de la composition picturale autant que les conditions formelles et matérielles de l'acte de peindre. L'artiste, ancien membre du groupe d'artistes Sed Contra, n'attribue aucune fonction précise à ses constructions aux équilibres complexes qu'il nomme des peintures sculptées. Son parcours depuis la fin de ses études à l'école des Beaux-Arts de Bordeaux n'a cessé de s'affiner et de se singulariser empruntant, comme il le précise, « l'itinéraire des artistes œuvrant dans les années 1970, attentifs aux pratiques archaïques, de sensibilité « éthno », opérant une sorte de mise à plat des processus de création plastique, éliminant l'image figurative [...] »

## Époque moderne

Devant l'autel de la Vierge, dans les collections du XVI<sup>e</sup> siècle

Devant l'autel de la Vierge, dans les collections des XVI<sup>e</sup> et XVII<sup>e</sup> siècles, le « Pleurant des oranges, 1991 » de **Hans van den Ban**.

A la fin du XIV<sup>e</sup> siècle, Bordeaux renfermait en ses murs une dizaine d'hôpitaux dont l'hôpital Saint-Antoine, qui soignait le mal des ardents, en lieu et place de l'actuel musée d'Aquitaine. Un seul de ces hôpitaux a traversé les siècles, l'hôpital Saint-André qui a six cent ans d'existence. Il fut fondé par le chanoine visionnaire, Vital Carles qui refusa la dictature du tout religieux pour imposer une direction laïque à côté du service divin conféré aux prêtres, sous l'autorité des jurats de la Ville. Le « Pleurant des oranges » de Hans van den Ban, statue funéraire, symbole de l'homme et de ses douleurs, repose sur un imposant cylindre en verre rempli d'oranges, agrumes, synonymes de vitalité, par sa conception et l'utilisation de matériaux et de couleurs contradictoires (tubes de plomb noirs ligaturés entre eux pour le pleurant et transparence du socle, réceptacle d'oranges en plastiques colorées de minium). L'artiste déjoue les codes habituels d'une statue posée sur un socle, la figure dévote, traditionnellement mise en valeur, semble s'effacer au profit du piétement à la couleur exubérante. Dans cet environnement muséal, l'étrange sculpture contemporaine devient une figure métaphorique, évoquant par son sombre pleurant, les épidémies de peste (à partir de 1348) et autres maux liés à l'indigence, la pauvreté ainsi que la prostitution et, rappelant par son support hautement coloré, la mémoire de tous ces lieux protecteurs que furent les hôpitaux pour venir en aide aux malades.

# Hans van den Ban

*Le Pleurant des oranges, 1991*

Plomb, résine, oranges en plastique, Altuglas, minium de plomb

Collection Frac Aquitaine

*Le Pleurant des oranges* présente toutes les caractéristiques de la statuaire classique : une figure humaine, à la face et aux mains dissimulées, repose sur un socle. Cette œuvre surprend cependant par la juxtaposition de deux parties relevant d'univers contradictoires. La partie haute est réalisée à partir d'une technique que l'artiste a développée depuis le début des années 1980 et qui consiste à façonner un enroulement concentrique de tubes de plomb ligaturés entre eux. Ici, ils sont également froissés et froncés pour devenir l'enveloppe sombre – habit monastique au drapé lourd – d'un corps absent. Quant au socle, il est constitué d'un grand cylindre transparent, rempli d'oranges en plastique coloré. Ce curieux télescopage entre la statuaire ancienne et son socle contemporain crée une impression de surprise : le pleurant, symbole de l'homme et de ses douleurs, se tient debout sur un support d'agrumes, synonymes de vitalité. L'étonnement peut naître aussi de la liberté prise par l'artiste avec le rapport habituel socle/statue : la figure dévote qui est habituellement mise en valeur sur un support neutre, semble être revitalisée à la faveur d'une nouvelle et curieuse impulsion, plus ou moins aisée, mais la stabilité demeure.

## Époque moderne

À l'intérieur du cartouche de la bourse des Marchands (XVI<sup>e</sup>–XVII<sup>e</sup> siècles)

Dans les salles du XVI<sup>e</sup> et du XVII<sup>e</sup> siècles, à l'intérieur du cartouche de la Bourse des Marchands, est projetée l'animation vidéo de **Mathieu Mercier**, « Roorschaach, 2005 ».

L'artiste retravaille avec la technique du morphing, les planches colorées du test de Rorschach, utilisées dans le champ de la psychologie, laissant libre cours à notre imagination et notre interprétation. Il nous semble pertinent d'associer cette œuvre au commerce des teintures et des colorants au XVe siècle à Bordeaux. Le pastel, plante tinctoriale, fit la fortune des bordelais avec sa couleur bleue. Dans la vidéo de Mathieu Mercier, les couleurs fusionnent et se mélangent impunément, en toute liberté, au hasard ludique des techniques du morphing. Jusqu'au XVII<sup>e</sup> siècle, il existait une forte coupure entre les couleurs, le jaune se situant du côté du rouge et du blanc, le vert du côté du bleu et du noir. Chez les teinturiers, les cuves de bleu et de jaune ne se trouvent pas dans les mêmes officines ; il est non seulement interdit mais aussi matériellement difficile de mélanger ces deux couleurs pour obtenir une couleur verte. Selon Michel Pastoureau, « mêler, brouiller, fusionner, amalgamer sont souvent des opérations jugées infernales parce qu'elles enfreignent l'ordre et la nature des choses voulues par le Créateur... », dans les ateliers de teinture, on ne mélange pas, on superpose les couleurs.

# Mathieu Mercier

*Roorschaach*, 2005

Animation vidéo couleur, muette, 13'18"

Collection Frac Aquitaine

Cette animation vidéo a été élaborée à partir des dix planches originales du test de Rorschach. Utilisés dans le champ de la psychologie, ces dessins aux formes symétriques sont proposés à la libre interprétation du sujet dont les réponses fourniront au thérapeute matière à l'étude de son fonctionnement psychique. À partir de cette série de planches-test, l'artiste a retravaillé ces compositions avec la technique du morphing, les chargeant de significations renouvelées dans un mouvement infini et étiré, comme le titre l'indique.

## Époque moderne

En face du Cénotaphe de Montaigne

A côté du cénotaphe de Montaigne, sous l'inscription du Collège de Guyenne en calcaire gravé, on découvre les formules mathématiques « existentielles » de **Laurent Derobert**, « Conjecture d'Aquitaine, Surface des savoirs, Périmètre des doutes, 2005 ».

Au XVI<sup>e</sup> siècle, l'Aquitaine fut à la fois un foyer privilégié d'humanisme et l'un des creusets de la Réforme. Ce fut une période très brillante pour la vie intellectuelle. Ainsi, le Collège de Guyenne, qui accueillit le jeune Michel de Montaigne, par son enseignement des auteurs anciens grecs et romains et ses professeurs étrangers férus d'humanisme, assurait un creuset où se formaient les élites bordelaises. À cette époque il y avait un formidable essor de l'imprimerie avec des ateliers comme celui de Simon Millanges (éditeur entre autres de Montaigne). Les ouvrages édités faisaient les délices des érudits, parmi eux, « le Pimandre de Mercure Trismégiste » de François de Foix de Candale, évêque d'Aire, helléniste, philosophe et mathématicien, voire « ingénieur » et alchimiste à ses heures (auteur d'un élixir qui porte son nom), en somme, un humaniste complet, le « Vinci » bordelais.

Dans cet environnement muséal, l'artiste, également Docteur en sciences économiques et chercheur, interroge notre rapport au monde en produisant des équations, autant de poèmes sensibles ou de haïkus mathématiques, sans oublier la suite Fibonachi, et plus tard le nombre d'or.

# Laurent Derobert

*Conjecture d'Aquitaine, Surface des savoirs, Périmètre des doutes, 2012*

Peinture sur mur

Dimensions variables

Collection Frac Aquitaine

Laurent Derobert développe les mathématiques « existentielles ». Docteur en sciences économiques, chercheur et artiste, il interroge notre rapport au monde en produisant des équations qui sont autant de poèmes sensibles, de haïkus mathématiques. À chaque fois, les formules algébriques s'accompagnent d'une phrase sibylline, traduction sensible de ces équations. Partant d'une discussion inopinée avec Claire Jacquet, directrice du Frac Aquitaine, sur une mystérieuse propriété de la géométrie liée aux mondes du connu et de l'inconnu, Laurent Derobert a élaboré une formule baptisée *Conjecture d'Aquitaine*. Si l'on figure le connu, sous la forme d'un cercle, et l'inconnu par ce qui est situé hors du cercle, et si l'on parie sur une augmentation du connu sur l'inconnu, alors la surface du connu augmente tout en permettant de démultiplier les points de contact avec l'inconnu ; sous-entendu plus on sait, plus on se rend compte de ce que l'on ne sait pas. Ainsi, l'artiste dévoile que la conjecture<sup>1</sup> met en balance la surface des savoirs avec le périmètre des doutes. *La Conjecture d'Aquitaine* renvoie aussi de façon détournée à l'héritage philosophique de Montaigne et de Montesquieu qui n'auraient pas renié ces postulats.

1. Une conjecture désigne une hypothèse non scientifiquement démontrée mais plausible (elle devient « théorème » lorsqu'elle est prouvée).



## Époque moderne

À l'ombre des colonnes torsées des Feuillants, à côté du monument funéraire de Michel de Montaigne

La pièce de **Rainer Lericolais**, « Toupie, 2012 », trouve sa place derrière le Cénotaphe de Michel de Montaigne, tout proche également des colonnes torsées du Couvent des Feuillants comme la pièce de Cathy Jardon. Il est intéressant d'associer ce fixé sous verre, donnant à voir les traces, en volutes abstraites, d'une toupie au revers d'une plaque de verre enduite de noir de fumée, aux rainures striant les fûts contournés en hélices de ces colonnes. L'architecture baroque se caractérise par la ligne cintrée, le mouvement et l'exubérance de l'ornementation et cette surenchère symbolise l'esprit de la Contre-Réforme dans les pays catholiques. Des colonnes à l'œuvre, Rainer Lericolais pratique le même lyrisme dans l'utilisation jubilatoire de la courbe.

22/

# Rainer Lericolais

*Toupie*, 2012

Noir de fumée, verre, peinture

Collection Frac Aquitaine

Il s'agit d'une composition dont les volutes abstraites sont les empreintes laissées par le mouvement d'une toupie au revers d'une plaque de verre enduite de noir de fumée. De la peinture est ensuite appliquée pour conserver les tracés ainsi obtenus. Ces fixés sous verre sont un clin d'œil aux premières captations de son par Étienne Jules Marey (invention du sphygmographe avec Auguste Chauveau où l'appareil enregistre les battements artériels grâce à un sismographe sur papier noirci à la fumée), et plus encore par Édouard Léon Scott de Martinville. Ce dernier est l'inventeur du « phonautographe », une machine qui capte le son sans pouvoir le restituer, gravant les sons sur un papier enduit de noir de fumée. Il laissera le premier enregistrement connu de l'histoire (un extrait de dix secondes d'*Au Clair de la Lune*, daté de 1860). Cette composition renvoie également à la chronophotographie, système inventé par Étienne Jules Marey au XIX<sup>e</sup> siècle, qui permet d'enregistrer visuellement le mouvement, comme aussi plus tard au XX<sup>e</sup> siècle, les expériences graphiques des Surréalistes.

## Époque moderne

À la place du buste du cardinal François de Sourdis

L'œuvre de **Cathy Jardon**, « Rythmiques des blancs n° 1, 2009 » est installée, à l'ombre des colonnes torsées du retable du maître-autel du couvent des Feuillants, emblématiques de l'architecture baroque, surplombant l'orant du Maréchal d'Ornano, (maire de Bordeaux de 1581 à 1585, comme le fut, auparavant, Michel de Montaigne). L'artiste déconstruit la forme géométrique du carré, brisant les lignes pour échapper à tout enfermement. C'est une peinture minimale où des lignes noires brisées s'inscrivent sur un fond blanc. Comme dans un jeu d'assemblage de formes, les éléments se fragmentent et glissent sur eux-mêmes, la figure se brouille, mettant à mal le carré. Cette liberté des formes, voulue par l'artiste, ce jeu de lignes, osé, fait écho à la sinuosité originale et fantaisiste des colonnes et de leur décor, en proportion inverse des canons habituels, donnant à voir des éléments d'architecture excentriques et théâtraux.

23/

# Cathy Jardon

*Rythmiques des blancs n°1, 2009*

Acrylique sur toile

Collection Frac Aquitaine

« Issues de matériaux traditionnels de la peinture-châssis-toile », les peintures de Cathy Jardon sont, selon elle, « une variation de formes simples, de lignes, de semblants de grilles ». Attirée par la rigidité et la contrainte du carré, elle utilise cette forme comme support dans la quasi-totalité de ses œuvres, mais des contraintes et obstacles, la peinture de Cathy Jardon sait en jouer en y instaurant des failles, des déséquilibres qui déconstruisent le carré et en annulent la stricte organisation géométrique. L'artiste s'emploie sans cesse à échapper à tout enfermement, en éprouvant et en repoussant les limites imposées par les matériaux qu'ils soient physiques ou abstraits. *Rythmiques des blancs n°1* participe de cette même dynamique et en impose le rythme : les lignes se brisent et dévient, le carré s'ébranle et se tord.

## Époque moderne

En face du buste endommagé de Louis XIV<sup>e</sup> et du cartouche représentant Anne d'Autriche

Dans la salle consacrée à l'épisode de la Fronde, sont présentées la série des dix photographies de **Laurent Kropf**, « *Dimanche*, 2012 ». D'anciennes photographies de groupes en noir et blanc sont masquées partiellement par des formes géométriques blanches, isolant la figure patriarcale, le « vieux père ». Ces dix images ainsi perturbées, soulignent la figure allégorique de l'autorité dans les sphères familiales ou sociales et nous ramènent aux épisodes guerriers de la Fronde bordelaise en réaction aux exactions et à l'autorité du pouvoir. Bordeaux tint tête à l'autorité royale et ce fût lourd de conséquences. Louis XIV, en rétorsion, fit raser le premier Château Trompette et le Couvent des Jacobins pour y implanter un second système défensif à l'aide de Vauban (le double verrou de Blaye) pour protéger Bordeaux des envahisseurs venant par la mer mais surtout pour mâter toute tentative d'insurrection des bordelais. C'est l'autorité monarchique qui triomphe alors et curieusement, ironie du cours de l'histoire, le visage du buste du jeune roi Louis XIV et celui de la reine Marie-Thérèse sont très abîmés, défiguration volontaire ou accidentelle... ! Ces pièces concernaient le second Château Trompette dont Louis XIV avait ordonné la reconstruction, le buste du Roi, ornant le tympan de la Porte Royale, accès principal du château et l'effigie de Marie-Thérèse sur la Pierre de Fondation du Bastion de la Reine.

# Laurent Kropf

*Dimanche*, 2012

Sérigraphie et impression jet d'encre sur papier baryté, 5 éléments

Collection Frac Aquitaine

À partir d'anciennes photographies de groupes en noir et blanc, un principe de recouvrement est élaboré : il s'agit, en masquant le groupe d'une forme géométrique blanche, d'en isoler la figure patriarcale, le « vieux père ». Une partie de cette collection de photographies est réunie dans le livre éponyme publié chez Boabooks en 2010. La notion de « vieux père » est empruntée à William Faulkner. Elle apparaît dans le roman *Si je t'oublie, Jérusalem* et définit la rivière Mississippi – Old Man River – symbole d'une autorité supérieure, capable du pire, lors de ses crues, comme du meilleur, mais dans tous les cas dotée d'une puissance qui force le respect. Les dix images de *Dimanche* soulignent à nouveau, par l'entremise de cette figure allégorique du « vieux père », les rapports d'autorité qui régissent les sphères familiales ou sociales, tout en permettant une mise à distance, une nécessaire neutralité qui exclut tout jugement. « Ces images ne sont pas autre chose que la transposition dans le domaine de la photographie d'attitudes et de comportements sociaux profondément ancrés et solidement structurés » (Lionnel Gras).

Ces images datent d'une autre époque : celle où l'acte photographique était en soi un événement, convié pour capturer l'exceptionnel. Soigneusement mises en scène, elles sont structurées autour d'un groupe aux limites précises, à l'organisation réfléchi, sur lesquelles l'artiste s'appuie pour composer le voile géométrique blanc qui révèle, par sa forme, autant qu'il cache par son opacité monochromatique. *Dimanche* est une série à l'intérieur de laquelle chaque image est autonome et peut être présentée individuellement.



