

# DOSSIER

# 32

## Dossier de réflexion sur les expositions « *Rappelle-toi de la couleur des fraises* » de **Lola Gonzàlez** et *Retrospective* *My Eye* de **Corentin Canesson** —

Deux expositions du 20 janvier au 2 avril 2017

### Sommaire :

- P.2 :** Les copains d'abord
- P.5 :** La peinture est morte, vive la peinture !
- P.8 :** Focus  
Perception et couleur dans l'art contemporain  
et au cinéma
- P.13 :** Crédactivités —  
Rendez-vous ! —  
Exporama —  
Bibliographie —

### le Crédac —

Centre d'art contemporain d'Ivry - le Crédac

La Manufacture des Œillets  
1 place Pierre Gosnat, 94200 Ivry-sur-Seine  
+ 33 (0) 1 49 60 25 06  
contact@credac.fr  
www.credac.fr

#### Contact : Bureau des publics

Lucie Baumann et Julia Leclerc  
lbaumann.credac@ivry94.fr / jleclerc.credac@ivry94.fr

Ouvert tous les jours (sauf le lundi et les jours fériés)  
de 14h à 18h, le week-end de 14h à 19h et sur rendez-vous,  
"entrée libre"

Membre des réseaux TRAM et d.c.a., le Crédac reçoit le soutien de la Ville d'Ivry-sur-Seine, de la Direction Régionale des Affaires Culturelles d'Île-de-France (Ministère de la Culture et de la Communication), du Conseil Général du Val-de-Marne et du Conseil Régional d'Île-de-France.



02



Grolsch

réseau des ateliers



Lola Gonzàlez, *Veridis Quo*, 2016  
Photogramme. Vidéo couleur HD, 15 min. Courtesy Marcelle Alix, Paris



## Les copains d'abord\* —

Dans la production de Lola Gonzàlez, la question du collectif est centrale et se traduit par la collaboration avec des amis et des proches, qui sont mis à contribution en tant qu'auteurs, acteurs, créateurs... On les voit notamment évoluer en groupe dans ses films, qui ont principalement pour contexte des maisons de campagne et des paysages naturels. Il est parfois difficile de percevoir le secret de ce qui rassemble et anime ces jeunes gens, et de comprendre la finalité de leurs moments de communion, de leurs gestes et de leurs paroles. Leurs activités semblent au premier abord familières et teintées de poésie : manger un repas, chanter en groupe, faire du sport ou de la musique, contempler la nature... Mais elles sont aussi étranges, voire troublantes. Le bonheur d'être ensemble et l'énergie collective sont souvent contrebalancés par des situations menaçantes, ou des interpellations adressées au spectateur.

Le travail de Lola Gonzàlez convoque ainsi nos émotions et notre affect, il nous relie à l'enfance et aux interactions amoureuses, amicales et familiales, tout en amplifiant notre regard sur la réalité, sur ce que nous voyons, ou croyons voir. Présenté dans le *Crédakino*, le film *Veridis Quo* réalisé en 2016 s'inscrit potentiellement dans la lignée de *Summer camp* (2015). On y découvre un groupe réuni dans une maison de bord de mer, la

veille d'un événement auquel ils semblent se préparer par un entraînement à l'arme à feu, pratiqué les yeux bandés. Leur jour s'achève par un dîner mutique autour de plateaux de crustacés, ponctué du bruit des carcasses brisées. Au matin, le groupe atteint de cécité est guidé jusqu'au rivage par leurs deux observateurs, qui seuls ont conservé la vue. Ils attendent alors, l'arme à la main, le regard vide vers l'horizon, l'événement laissé en suspens.

Ces situations, ainsi que la manière dont Lola Gonzàlez construit ses films, rappellent certains aspects du travail d'Ulla Von Brandenburg, de Boris Achour et Agnieszka Polska.

\*Titre donné par Julie Portier à son article dédié à Lola Gonzalèg dans *Le Quotidien de l'art* du vendredi 17 avril 2015.



Ulla Von Brandenburg, *Chorspiel*, 2010  
Photogramme, 10 min



Boris Achour, *Naissance du Mikado*, 2012  
Photogramme, 8 min

**Ulla Von Brandenburg** (née en 1974), artiste d'origine allemande dont le travail est internationalement reconnu, utilise une multitude de techniques (peinture, film, installation, performance, dessin...) et accorde une grande importance à la scénographie de ses œuvres. Son univers trouve ses racines dans la littérature, la musique, le romantisme allemand, ou encore la *commedia dell'arte*, et s'ancre aussi pleinement dans notre monde contemporain. L'architecture de ses expositions est systématiquement pensée en fonction du lieu qui les accueille. Le public y évolue parmi des objets et des accessoires qui structurent l'espace. Souvent, des rideaux permettent de créer des zones d'introduction et de transitions propices à l'imagination, comme dans un opéra, créant des tableaux vivants. Dans ce travail de mise en scène, qui se veut le reflet des sentiments et des émotions, Ulla Von Brandenburg explore constamment les codes du théâtre : « J'aime raconter des histoires théâtralisées, avec des situations psychologiques claires ». *Chorspiel*, que l'on peut doublement traduire par « jeu du chœur / jeu du cœur », est un film en noir et blanc qui raconte l'histoire d'une famille composée de grands-parents, de leur fille et de leur petite-fille, dont la vie est rythmée par différents rituels : jouer, se reposer, se disputer... La structure familiale déjà fragile est bouleversée par l'arrivée d'un vagabond qui apporte une boîte trouvée sur son chemin, ouvrant de nouvelles perspectives à chacun et modifiant leurs trajectoires personnelles. Comme dans une tragédie grecque, les voix des cinq solistes sont celles d'un chœur de seize personnes. Tel un conte, le film se déroule dans une forêt, que l'artiste considère comme un espace de l'inconscient, et la dimension psychologique des personnages est centrale.

<https://vimeo.com/20826498>

**Boris Achour** (France, né en 1966) investit des champs multiples - la danse, le cinéma, le son, l'écriture - et renouvelle sans cesse le format de l'exposition. Le mode collaboratif est aussi l'un de ses moteurs. En 2012, dans son exposition *Séances* présentée au Crédac, Boris Achour proposait « un récit sous forme d'images, de sons et de sculptures ». Danseurs, musiciens, graphistes, théoriciens et écrivains étaient associés à ce projet. Le spectateur était invité à arpenter, à une heure précise et durant quarante minutes, un « décor-paysage » où différents éléments se donnaient à voir de manière non linéaire, de façon à construire un récit subjectif et en mouvement. L'exposition est pensée de manière globale ; les éléments qui la composent se répondent et s'interpénètrent. Attardons-nous toutefois sur le film *Naissance du Mikado*. Celui-ci met en scène un groupe d'hommes et de femmes assis en cercle dans un espace sombre, nu et indéfini. Rien ne nous permet véritablement de les situer dans le temps, ni de saisir ce qui motive leur rassemblement. Un homme demande aux autres de quoi ont-ils rêvé. Chacun livre l'objet de ses songes et montre une sculpture en forme de bâton, dont les matières, aspects (mats, réfléchissants, scintillants...) et couleurs varient. « Moi, j'ai rêvé de ça » disent-ils à tour de rôle, en brandissant ces bâtons, que l'on retrouve sous forme de tas dans l'exposition, comme un feu de camp autour duquel on peut se réunir. Puis les protagonistes du film, toujours assis, commencent à se toucher et se frotter avec ces bâtons. Mêlant rituel collectif et contact intime, voire érotique, *Naissance du Mikado* révèle une relation sensible et primitive entre ces individus, par l'entremise d'une sculpture à la croisée de l'œuvre et de l'accessoire.

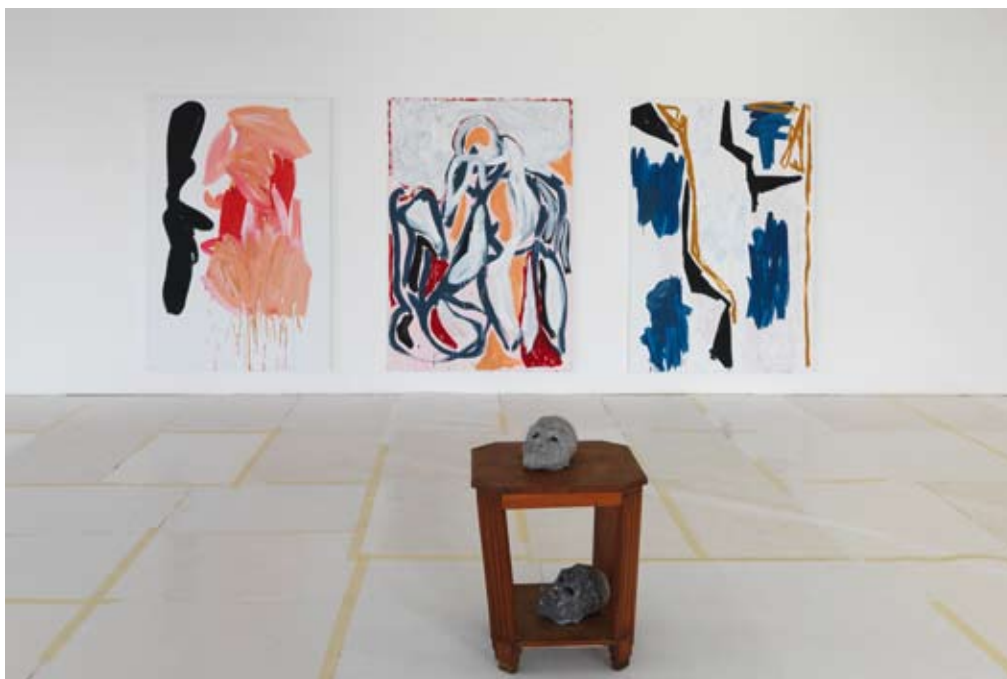
<https://vimeo.com/39099430>



Agnieszka Polska, *Future Days*, 2013  
Photogramme, Vidéo couleur HD, 29 min

Dans ses œuvres, qui prennent souvent la forme de films ou de collages, l'artiste polonaise **Agnieszka Polska** (née en 1985) s'intéresse à des aspects de l'histoire de l'art du 20<sup>e</sup> siècle qui ont été occultés voire exclus, étudiant dans le même temps les mécanismes qui conduisent à une certaine « amnésie institutionnalisée ». Dans ses fictions, elle rejoue l'histoire en faisant remonter à la surface des faits volontairement ou inconsciemment oubliés pour des raisons politiques ou psychologiques. Ainsi, les éléments rejetés lors de la constitution de notre mémoire collective constituent pour elle, *a posteriori*, « la matière noire de notre subconscient ». L'archive est toujours chez Agnieszka Polska une chose vivante, en mouvement. Dans *Future Days*, qui a été tourné sur l'île de Gotland en Suède, l'artiste met en scène un groupe d'artistes d'avant-garde, aujourd'hui disparus. Ceux-ci ne se sont pas forcément rencontrés : Agnieszka Polska confronte des figures artistiques d'Amérique du Nord, d'Europe de l'Est et d'Europe occidentale, incarnés par des personnages affublés de masques à la fois réalistes et grossiers. On découvre ainsi Charlotte Posenenske (1930-1985), artiste allemande affiliée au minimalisme américain qui a produit sculptures, performances et architectures pendant une dizaine d'années avant de se consacrer à la sociologie ; Lee Lozano (1930-1999), artiste conceptuelle américaine à la trajectoire personnelle et artistique radicale, dont l'iconographie est peuplée de fragments de corps et d'objets au potentiel sexuel exacerbé ; Bas Jan Ader (1942-1975), artiste néerlandais qui a produit sur une période assez courte photographies et films et qui disparut en mer lors d'une performance ; Włodzimierz Borowski (1930-2008) et Jerzy Ludwinski, respectivement artiste et théoricien de l'art polonais. Le paysage naturel et estival dans lequel ils évoluent, jalonné de traces d'œuvres d'art, devient le théâtre de leurs conversations et de leurs errances qui semblent sans fin.

<https://vimeo.com/87673409>



Corentin Canesson, vue de l'exposition *Retrospective My Eye* au Crédac, 2017.  
Photo : André Morin



## La peinture est morte, vive la peinture ! —

Lors de sa formation à l'école des Beaux-Arts de Rennes, Corentin Canesson enrichit sa culture artistique, mais c'est en en sortant qu'il commence à prendre des libertés vis-à-vis des dogmes et des modes bien installés dans l'enseignement de l'école d'art. S'intéresser à la peinture au moment où l'art contemporain privilégie la vidéo, la performance, ou d'autres formes artistiques relève de la gageure, en particulier lorsque Corentin Canesson revisite la peinture figurative et animalière, thèmes jugés désuets.

Des séries réalisées sur la base d'un protocole qu'il s'impose (un sujet, un seul format, etc.), permettent au jeune artiste d'explorer les thèmes et techniques des maîtres du 20<sup>e</sup> siècle. Il continue ainsi l'aventure de la peinture en expérimentant la couleur, en mimant les différents gestes des peintres modernes. Cette quête de l'histoire de l'art passe par un plaisir de peindre qui ne s'arrête pas au seul support de la toile : les pochettes de disques vinyle, les affiches, les vêtements, ou les cartons d'invitations

de ses expositions sont autant de terrains de jeux et de débordements picturaux. Cette hyperproductivité permet à Corentin Canesson d'adopter la posture du copiste, parfois à la limite du plagiat, mais en allant plus loin : déconstruire la peinture pour la reconstruire. Les artistes du mouvement CoBrA, Philip Guston, Cy Twombly, Brice Marden, Asger Johns, ou Pablo Picasso font partie des nombreuses références de l'artiste.

Pablo Picasso (1881-1973), par son abondante production, la frénésie de sa créativité et sa rapidité d'exécution est le premier peintre que Corentin Canesson a étudié en détail, fasciné par son travail. Dans le documentaire d'Henri-Georges Clougot, *Le Mystère Picasso* (1956), la caméra est placée non pas derrière Picasso mais devant le chevalet sur lequel est tendu un papier translucide. Clougot capte ainsi le cheminement de la pensée du peintre, ce qui nous permet d'assister au processus créatif. Picasso commence par exécuter une série de dessins avec des feutres, avec une étonnante rapidité, puis il utilise la peinture à l'huile sur des grands formats. Clougot place cette fois sa caméra devant la toile qu'il filme à intervalles réguliers. Le peintre fait et refait sans cesse ses formes, ses courbes, ses motifs, tente de partir sur une voie, l'abandonne, en essaie une autre.

S'inspirant de la manière de certains peintres, Corentin Canesson va adopter les motifs de Bram Van Velde ou la gestuelle d'Eugène Leroy. Sans rejouer toutefois les tableaux de Joan Mitchell, Corentin Canesson se rapproche de sa démarche et de son rapport à la touche, à l'empreinte du geste et à la couleur.



Bram Van Velde, Sans titre, 1969  
Huile sur toile



Eugène Leroy, *Lumières sur double visage*, 1991  
Huile sur toile, 162 x 130 cm  
ADAGP, 2017

L'œuvre du peintre hollandais **Bram Van Velde** (1922-1981) est restée confidentielle et invisible à ses contemporains. Reconnu tardivement, il fait aujourd'hui figure de modèle quasi-mythique pour un certain nombre de jeunes peintres. Comme ses compatriotes de la Hollande du siècle d'or, il est infiniment sensible à la lumière dans ses *Paysages-autoportraits* de 1922 où il rejoint l'expressionnisme d'Edvard Munch (1863-1944). À Paris en 1924, il développe une série de *Natures mortes à la fenêtre* à partir du schéma cubiste. Puis, sur la voie ouverte par Henri Matisse (1869-1954) et la confrontation avec le monde méditerranéen, il abandonne peu à peu sa vision réaliste et maltraite la composition picassienne. Pendant près de trente ans, Bram Van Velde produit peu, dix à douze toiles par an, et se soumet à un geste automatique, de plus en plus ample, et s'abandonne à un pinceau qui dessine, sans profondeur ni relief, des formes en décomposition jusqu'à leur effondrement et leur effacement. La structure formelle préalablement établie se dissout peu à peu dans des voiles de matière plus ou moins opaques, qui mettent en évidence l'aplat de la couleur dans son étendue et donnent un ton particulier à la lumière du tableau. Bram van Velde traite de la limite entre peinture abstraite et peinture figurative, renouvelant la problématique de la figure. L'image paraît ainsi abolie, le pinceau traduisant sur la toile ni un fragment de réalité ni une vision intérieure, mais faisant de « chaque tableau un autoportrait », comme Bram Van Velde aimait à le dire. Les surfaces planes, souvent triangulaires et aux couleurs contrastées de *Sans titre* (1969), sont souples, innervées par les cheminements du pinceau qui sertissent les formes. La composition, peut-être encore hantée par la ligne d'un profil ou d'un corps, perd pourtant l'ancrage dans l'apparence des choses visibles et tend vers l'abstraction.

Malgré ses participations remarquées à la Biennale de Sao Paulo en 1990 et à la Documenta de Kassel en 1992, l'œuvre d'**Eugène Leroy** (France, 1910-2000) reste également longtemps méconnue en raison de sa singularité. Il fait l'objet depuis une quinzaine d'année d'une véritable relecture de la part des institutions, du marché, et d'une nouvelle génération d'artistes, aux premiers rangs desquels se trouve le peintre allemand Georg Baselitz (né en 1938) qui contribue à la nouvelle reconnaissance de son œuvre. On peut lire dans l'apparent désordre des œuvres épaisses de Leroy une certaine parenté avec le *dripping*, l'art de l'expressionniste abstrait américain Jackson Pollock (1912-1956). Fusionnant les héritages les plus divers, de Rembrandt à Malevitch en passant par Jean Fautrier, Eugène Leroy explore les possibilités multiples de la matière, déployant une science des empâtements qui confère un relief incomparable à ses peintures. L'artiste disait : « Je n'ai pas voulu faire une belle toile, j'ai seulement voulu faire de la peinture » : ses toiles, qui pèsent jusqu'à 90 kg, débordent de matière picturale formant des masses qui se recouvrent sans cesse, avec, sous la couche dure de surface, une peinture restée molle, mouvante et bougeant encore, laissant parfois réapparaître des couleurs enfouies au fil du temps. Comme dans *Lumières sur double visage* (1991), la complexité de sa peinture nécessite de s'approcher puis de s'éloigner, ne laissant apparaître des silhouettes qu'après le troisième ou quatrième regard. Les titres d'Eugène Leroy rapprochent sa peinture de l'art figuratif (un nu, un visage ou un paysage), mais ils ne sont là que pour révéler la peinture elle-même : ni motif, ni anecdote ; de la peinture pure.



Joan Mitchell, *La Grande Vallée XIV*, 1983

Huile sur toile, 279,8 x 600 cm

© Philippe Migeat - Centre Pompidou, MNAM-CCI /Dist. RMN-GP

La peintre américaine **Joan Mitchell** (1925-1992) s'établit en France à partir du milieu des années 1950, entre Paris et la Normandie, non loin de Giverny, village emblématique de l'impressionnisme. Sa pratique de la peinture s'inscrit dans la lignée de l'expressionnisme abstrait présent aux Etats-Unis et représenté notamment par les artistes Jackson Pollock (1912-1956), Willem De Kooning (1904-1997) ou encore Robert Motherwell (1915-1991) avec lesquels elle expose à plusieurs reprises. Principalement basés à New York, dans un contexte d'après-guerre, ces artistes d'avant-garde se concentrent sur la matérialité de la peinture, sa consistance, sa texture et aussi sur la couleur, dépassant ainsi la question de la représentation. Ils voient le tableau comme un espace dans lequel agir, mettant en jeu leur propre corps, avec des gestes significatifs, rapides et spontanés. Deux courants majeurs coexistent au sein de l'expressionnisme abstrait : l'*action painting* (peinture d'action), fruit d'une dynamique corporelle, et le *colorfield* (champ coloré), qui privilégie une peinture faite d'aplats de couleurs vives. Les toiles de Joan Mitchell se caractérisent par leur monumentalité et montrent son intérêt pour des sujets liés au monde végétal, dans lequel elle est constamment immergée dès qu'elle s'installe à Vétheuil en 1967. Le recours au polyptyque est très présent. Ce procédé lui permet de déployer sa peinture et de travailler couleurs et lumière sur plusieurs panneaux, de manière panoramique. *La Grande Vallée XIV* est un triptyque qui fait partie d'une série de seize peintures et qui évoque un lieu décrit par l'une des amies de l'artiste. On y retrouve ses gammes colorées favorites, avec une dominante de jaunes et de bleus, travaillés à la fois avec une certaine densité et tout en transparence. Dans ce paysage abstrait, aucun point de fuite en particulier n'est signifié. La présence du corps de Joan Mitchell se ressent dans les nombreux mouvements de matière et donne la sensation d'une danse picturale.



Lola González, *Here We Are*, 2017  
Photogramme. Vidéo couleur HD, 17 min  
Courtesy Marcelle Alix, Paris

## Perception et couleur dans l'art contemporain et au cinéma

Outre la question du collectif et de l'importance du groupe d'amis dans toute la production de Lola González, la couleur est un élément discret mais bien présent, en particulier dans son exposition au Crédac : les vitres de la salle sont occultées par un filtre bleu, les voilages teintés de l'artiste invité Nicolas Rabant (né en 1988) réinventent le ciel d'Ivry et évoquent les reflets de l'aube sur la surface de la mer, les peintures sur tissu du duo Accolade Accolade sont des visions évanescentes de paysages aux nombreuses nuances colorées, et les films *Veridis Quo* (2016) et « *Rappelle-toi de la couleur des fraises* »

(2017) contribuent au trouble de la perception du visiteur. Dans ce dernier film, deux personnages amoureux sont échoués au pied d'une maison en bord de mer. Ils sont recueillis par trois jeunes hommes qui voient les couleurs en négatif. Dans cette maison, le couple connaît peu à peu une modification de la perception des couleurs par flashes colorés successifs et finit par voir également le monde en négatif.

Les films et performances de Lola González sont engagés dans une profonde réflexion sur la réalité de ce que nous voyons, ou croyons voir. *Octobre Bleu* proposait d'organiser au Frac Île-de-France en octobre 2015 une performance pour vingt-cinq chanteurs et un public, durant laquelle des figurants buvaient un cocktail bleu et récitaient des prénoms en chœur pendant cinq minutes. Ce même cocktail est apparu la première fois dans le film *Winter is coming* (2015) dans lequel un groupe d'amis masqués chantent et dansent autour d'un feu de camp en buvant. Ils se réveillent au petit matin, visiblement malades avec les lèvres bleues, comme cyanosées.

Les recherches sur les sensations perceptives liées aux couleurs dans un environnement spécifique sont au cœur du travail de nombreux artistes : de l'époque des impressionnistes à nos jours, ils ont cherché à placer le spectateur au cœur d'environnements chromatiques pour leur faire éprouver de nouvelles sensations et émotions. Les œuvres de James Turrell, Ann Veronica



Janssens, La Monte Young, Philippe Parreno, Pierre Huyghe, Dominique Gonzalez-Foerster, Boris Achour ou de Patrick Corillon explorent des domaines sensoriels où le corps est soumis à des épreuves physiques et littéralement plongé dans la couleur. La lecture des vidéos de Lola Gonzalez par le prisme de la symbolique des couleurs et des réalités multiples rappelle également de nombreuses séquences cinématographiques. En adoptant des tonalités de couleurs particulières à des moments cruciaux, les réalisateurs peuvent influencer sur la psychologie voire sur les sentiments du spectateur qui réagit de manière spécifique à certaines teintes. La psychologie des couleurs est le résultat du travail du psychologue suisse Max Lüscher, qui durant la seconde moitié du 20<sup>e</sup> siècle, a développé un test de couleurs permettant d'évaluer l'état émotionnel d'une personne à un moment précis. Depuis les cinéastes s'en sont affranchis pour définir leur propre symbolique. « *Rappelle-toi de la couleur des fraises* » évoque l'utilisation de filtres de couleurs dans les films d'Alfred Hitchcock, d'Henri-Georges Clouzot, ou de Murnau, ou les aplats de couleurs dans les films de Michelangelo Antonioni, ou encore la question de la réalité et la perception altérées dans les films des Wachowski, de Gary Gross et de Martin Scorsese.



James Turrell, *City of Arhirit*, 1976  
Dimensions variables  
© James Turrell

*City of Arhirit* de **James Turrell** (Etats-Unis, né en 1943) est une installation de quatre pièces successives. Chacun de ces espaces est rempli d'une lumière colorée différente. Invisible, la source de lumière mêle la lumière artificielle et naturelle, entraînant des variations de l'intensité de la couleur au fur et à mesure de la journée. Au passage d'une pièce à une autre, la rétine garde en mémoire la couleur de l'espace précédent. Pendant un court instant, la couleur précédente se mêle à la nouvelle couleur pour en créer une troisième, subjective et furtive.



Ann Veronica Janssens, *Daylight blue, sky blue, medium blue, yellow*, 2011  
Brouillard artificiel, filtres colorés  
Courtesy galerie Kamel Mennour, Paris  
© Ann Veronica Janssens, Adagp, Paris, 2017

**Ann Veronica Janssens** (Angleterre, née en 1956) développe depuis la fin des années 1970 une œuvre expérimentale qui privilégie les installations *in situ* et l'emploi de matériaux immatériels comme la lumière, le son ou le brouillard artificiel. Son œuvre engage plusieurs médiums, dont la sculpture et les environnements immersifs. Elle explore la relation du corps à l'espace, en immergeant le spectateur dans des dispositifs qui provoquent une expérience directe, physique, sensorielle, de l'architecture et du lieu, et qui renouvellent à chaque fois et pour chacun l'acte de perception. « Les situations d'éblouissements, de vertige, d'instabilité visuelle », termes chers à l'artiste, sont au centre de ses propositions. L'usage du brouillard artificiel va dans ce sens en plongeant le spectateur dans une situation où la perte de repères ouvre un espace imaginaire, vide de matière, où le corps bascule hors du temps et de l'espace.



La Monte Young et Marian Zageela, *Dream House*, 1990-2012  
Collection MAC Lyon

En 1966, le compositeur américain **La Monte Young** (né en 1935) et la plasticienne américaine **Marian Zageela** (née en 1940) développent l'idée de la *Dream House*, une installation pérenne à partir d'un assemblage de sons électroniques et de lumières colorées. Pour les spectateurs/auditeurs, il s'agit de s'immerger littéralement dans le son et la couleur pour en percevoir les nuances, grâce à une expérience physique de la durée au son d'une musique « infinie », invitant à la méditation.



Patrick Corillon, *Les visions d'Oskar Serti*, 1995  
Film, 30 s en boucle  
Photo : Philippe de Gobert.

Depuis plusieurs années, le plasticien, auteur et « raconteur » **Patrick Corillon** (Belgique, né en 1959) donne vie à un personnage imaginaire, Oskar Serti, dont l'histoire et les aventures sont dévoilées à chaque nouveau projet. À propos de son œuvre *Les visions d'Oskar Serti*, l'artiste écrit : « En 1932, l'écrivain Oskar Serti connut une grave déficience visuelle qui lui ôta progressivement la perception des couleurs. Après avoir rencontré de nombreux spécialistes unanimement impuissants (...), il se remit, résigné, entre les mains du singulier docteur Alfred Wierzel, qui lui proposa, non pas de le guérir, mais d'étudier une solution artificielle qui lui permettrait d'éprouver à nouveau des sensations colorées. Partant de la formidable capacité qu'ont les douleurs aiguës de provoquer différents éclairs colorés à l'intérieur du corps, et des points particulièrement sensibles qu'offre la plante des pieds, Wierzel imagina pour Oskar Serti une paire de chaussures munies de semelles savamment cloutées vers l'intérieur qui, par leur contact incisif avec la peau, pouvaient engendrer, suivant leur position, une variation de douleurs capables de produire n'importe quelle couleur souhaitée. Oskar Serti, qui aurait accepté l'expérience avec beaucoup de conviction, réalisa à cette même époque une série de petits films relatifs aux lieux chéris de son enfance. (...) »



James Stewart dans *Sueurs froides (Vertigo)*  
d'Alfred Hitchcock, 1958

Plus longtemps que la plupart de ses confrères, **Alfred Hitchcock** (Angleterre, 1899-1980) reste fidèle au noir et blanc, mais le cinéma en couleurs va néanmoins constituer pour lui un nouveau domaine d'expérimentation sur la manipulation des émotions des spectateurs. Suivant le personnage, il lui attribue une teinte pour caractériser, sans faire appel à une action ou un dialogue trop ouvertement explicatifs. Les codes de couleurs présentes, soit dans des détails du film, soit par des filtres colorant l'image entière, lui permettent de lancer des signes, des avertissements aux spectateurs, sans pour autant dévoiler toutes ses intentions. Dans *Sueurs froides (Vertigo)* réalisé en 1958, les trois couleurs primaires en lumière (rouge, vert et bleu) sont utilisées de manière expressionniste et marquent le spectateur qui reste imprégné de cette expérience, comme le sont les deux personnages principaux par leur histoire. Le filtre rouge utilisé dès le générique réapparaît lors du cauchemar de Scottie (James Stewart) dans lequel toutes les couleurs se succèdent. Le vert est la couleur liée à Madeleine (sa robe, sa voiture), et sera utilisée dans la séquence éclairée par l'enseigne au néon de l'Hôtel Empire.



Tippi Hedren dans *Pas de printemps pour Marnie (Marnie)*  
d'Alfred Hitchcock, 1964

Dans la lignée de *Sueurs froides*, **Alfred Hitchcock** explore la couleur comme un révélateur d'un état psychologique dans *Pas de printemps pour Marnie* (1964) : la névrotique Marnie (Tippi Hedren) est paralysée par la couleur rouge qui révèle un traumatisme survenu dans son enfance. À huit reprises, l'écran est noyé dans le rouge à mesure que la couleur submerge l'esprit de la jeune femme. Une première vision est provoquée par un simple regard posé sur un bouquet de glaïeuls rouges.



Romy Schneider dans *L'Enfer* de Henri-Georges Clouzot, 1964

**Henri-Georges Clouzot** (France, 1907-1977) tourne en 1964 un drame conjugal : Marcel (Serge Reggiani) sombre dans une jalousie incontrôlable car il est persuadé que sa femme (Romy Schneider) le trompe. Le tournage de *L'Enfer* est interrompu suite à l'infarctus du réalisateur. Puisant dans l'art optique et cinétique, Clouzot signe un film inachevé à la frontière de la fiction et du cinéma expérimental. Les scènes retrouvées récemment montrent la volonté de provoquer chez le spectateur un dérèglement visuel et sonore, à l'image de celui dont est victime le héros en proie à une jalousie de plus en plus oppressante. La scène de danse du couple dans le film « *Rappelle-toi de la couleur des fraises* » de Lola Gonzàlez s'apparente à une transe psychédélique que la musique grisante et les filtres de couleurs successifs et saccadés accentuent. Le spectateur regarde, comme Serge Reggiani captivé devant les mouvements lascifs de Romy Schneider aux lèvres bleues, une peinture animée, entre rêve et réalité.



Friedrich Wilhelm Murnau, *Nosferatu*, 1922

Le réalisateur allemand **Friedrich Wilhelm Murnau** (1888-1931) ajoute des filtres de couleurs (jaune, vert bleu, rose, turquoise...) sur chaque plan du film muet *Nosferatu* (1922). Il s'agit donc du premier film noir et blanc en couleurs. Adapté du roman *Dracula* de Bram Stoker, *Nosferatu* relate l'histoire de Thomas Hutter, commis d'agent immobilier, qui délaisse sa jeune épouse Ellen pour le château du comte Orlok dans les Carpates. Le comte se révèle être Nosferatu le vampire... Le choix du réalisateur est marqué par l'expressionnisme du début du 20<sup>e</sup> siècle, courant particulièrement présent en Allemagne dans tous les domaines artistiques (danse, peinture, musique).



Monica Vitti dans *Le désert rouge (Il deserto rosso)* de Michelangelo Antonioni, 1964

Les passerelles entre le cinéma et la peinture sont aussi évidentes dans les aplats de couleurs des films *Le désert rouge* (1964) ou *Blow Up* (1966) de **Michelangelo Antonioni** (1912-2007, Italie). De nombreux plasticiens et vidéastes contemporains sont marqués par les images du cinéaste italien qui disait : « je veux peindre la pellicule comme on peint une toile ; je veux inventer des relations entre les couleurs et non me contenter de photographier les couleurs naturelles. » Dans son exposition *TIRE LI RE* au printemps 2016, Ana Jotta évoquait déjà *Le désert rouge*, premier film en couleur d'Antonioni, dans sa composition rectangulaire *Désert rouge 1 2 3* peinte directement sur les murs de la salle d'exposition du Crédac.



Ana Jotta, *Désert rouge 1 2 3*, 2016  
Echantillon de couleurs  
Vue de l'exposition *TIRE LI RE*,  
Centre d'art contemporain d'Ivry - le Crédac, 2016  
© André Morin / Le Crédac. Courtesy de l'artiste



Le choix de Neo (Keanu Reeves) dans *Matrix* des sœurs Wachowski, 1999

*Matrix* (1999) des **sœurs Wachowski** (Etats-Unis, nées 1965 et 1967) est basé sur le principe d'une double réalité : la Matrice, univers virtuel réaliste dans lequel les humains sont enfermés, qui modélise le monde actuel, et le monde réel qu'est la Terre en ruine sous une couche de nuages occultant le soleil. Les machines y ont pris le contrôle et utilisent les êtres humains comme source d'énergie. Inspirée d'*Alice au Pays des Merveilles*, la scène où Morpheus - dont les yeux sont occultés par les lunettes miroir - confronte Neo au choix d'avalier une pilule bleue qui le fera rester dans un univers fictif où la vie se déroule normalement, ou une pilule rouge qui lui fera découvrir la Matrice et une réalité faite de chaos et de destruction. Cette scène traduit une vision binaire du monde à travers la symbolique des couleurs. Neo choisit la pilule rouge, couleur de l'interdit et du danger, de la révolte et de la subversion.



Gary Ross, *Pleasantville*, 1998

Dans le film *Pleasantville* (1998) de **Gary Ross** (Etats-Unis, né en 1956), l'adolescent David (Tobey Maguire) fuit la réalité en se plongeant dans le monde confortable et rassurant d'une sitcom des années 1950, *Pleasantville*, où il fait toujours beau et où les valeurs familiales triomphent toujours. Une télécommande magique va le transporter, avec sa sœur Jennifer (Reese Witherspoon), dans le monde en noir et blanc de la série télévisée. L'univers clos de la sitcom va s'ouvrir grâce à l'irruption de David et Jennifer. La première couleur qui survient dans ce monde noir et blanc après que le petit ami de Jennifer ait fait l'amour est une rose rouge apparaissant dans un buisson. Le procédé visuel du surgissement de la couleur révèle une autre réalité. Tout devient « autre » aux yeux des personnages de la série, comme autant de territoires inconnus.



Juliette Lewis dans *Les nerfs à vif (Cape Fear)* de Martin Scorsese, 1991

L'ouverture du film *Les nerfs à vif (Cape Fear)*, réalisé en 1991 par **Martin Scorsese** (Etats-Unis, né en 1942), sur un générique de Saul Bass montrant un plan d'eau ondulant suivi d'un gros plan sur les yeux de l'adolescente Danielle Bowden (Juliette Lewis) avec un jeu de couleurs en négatif, indique que nous avons à faire à un conte horrifique plus qu'à un film noir. Pour caractériser la menace de nature fantasmagique et décrire par l'image la paranoïa qui ne cesse d'étreindre la famille Bowden au bord de l'explosion, le réalisateur multiplie les effets visuels et le jeu sur les lumières et les couleurs, dont le négatif illustre l'ambiguïté des personnages. Scorsese s'inscrit dans une démarche cinéphilie puisqu'il convoque l'ombre hitchcockienne par l'usage de la musique originale de Bernard Herrmann composée pour le film de 1962, et par le générique de Saul Bass dont les effets oniriques et rougeoyants rappellent *Sueurs froides (Vertigo)*.

# Crédactivités

Le Crédac propose, pour les élèves de maternelles et d'élémentaires, des collèges et lycées, ainsi que pour les étudiants du supérieur et les accueils de loisirs, une visite de l'exposition adaptée au niveau de chaque groupe (durée : 1h).

Pour les élèves du CP au CM2, cette visite peut être approfondie avec un atelier d'une heure et demie les mardis, jeudis et vendredis de 10h à 11h30, à effectuer dans un second temps après la visite au centre d'art.

## + d'infos, inscriptions :

01 49 60 25 06 / lbaumann.credac@ivry94.fr

# Rendez-vous !

Dimanche 29 janvier,  
19 février et 26 mars à 16h

## Les Eclairs

Un dimanche par mois, une visite de l'exposition par Julia Leclerc apporte un éclairage sur les oeuvres.  
Gratuit, rendez-vous à l'accueil.

Mardi 24 janvier de 12h à 14h

## Crédacollation

Visite commentée de l'exposition avec Corentin Canesson et l'équipe du Crédac suivie d'un déjeuner au centre d'art.  
Participation : 6 € / Adhérents : 3 €

Jeudi 9 février à 16h

## Art-Thé

Visite commentée de l'exposition par Lucie Baumann, suivie d'un temps d'échange autour de références artistiques, de documents et d'extraits littéraires, filmiques et musicaux. Thé, café et pâtisseries sont offerts.  
Gratuit, réservation indispensable.

Samedi 4 mars à 16h

## Rencontre

### Lola González & invités

Visite à plusieurs voix de l'exposition de Lola González, en compagnie de l'artiste, ses complices et Claire Le Restif.  
Gratuit, réservation indispensable.

Dimanche 19 mars de 15h30 à 17h

## Atelier-Goûté

Petits et grands découvrent l'exposition ensemble. Les familles participent ensuite à un atelier de pratique artistique qui prolonge la visite de manière sensible et ludique, autour d'un goûter. Conçu pour les enfants de 6 à 12 ans, l'atelier est néanmoins ouvert à tous !  
Gratuit, réservation indispensable.

Samedi 1<sup>er</sup> avril

## Josselin Ménage +

### The Night He Came Home

Il fait quoi, le peintre, au jour le jour ?  
Invité par Corentin Canesson, **Josselin Ménage** a écrit le journal intime de l'artiste. Au cœur des peintures, il lit ce journal inventé, qui renferme les secrets du peintre, de l'exposition, et de la vie tout entière.

La lecture est suivie d'un concert de **The Night He Came Home** (Arthur Beuvier, Corentin Canesson, Tim Defives, Damien Le Dévédec).

Horaires et + d'infos à venir : credac.fr

## **MARD!** 10 ans

Pour cette 10<sup>e</sup> et dernière saison du cycle *Mard!*, le Crédac et la Médiathèque invitent Sophie Lapalu, critique d'art et commissaire d'exposition. Elle termine actuellement son doctorat à l'Université Paris 8, où elle enseigne aujourd'hui, après trois années en tant que coordinatrice du lieu d'exposition de l'ENSAPC, YGREC. Elle propose des programmations de performances entendues comme de possibles expositions, et publie régulièrement dans des revues et catalogues.

## L'action secrète.

### En poésie et politique, de l'art d'agir sans être perçu.

## **Programme 2016-2017**

Certains artistes au 20<sup>e</sup> siècle ont fait le choix de sortir de leur atelier et d'agir en secret dans des espaces qui ne sont pas dédiés à l'art, pour réaliser des gestes banals et imperceptibles, qu'ils ont revendiqués comme œuvre. Quels mondes font-ils exister à côté de celui que nous connaissons, soumis au régime de visibilité, à la pression de la rentabilité et à la suprématie de la rationalité ?

Mardi 21 février à 19h

## La filature comme ressort de

### la création ; villes modernes et surveillance 3/4

En 1969, Vito Acconci file des personnes dans les rues de New York jusqu'à leur entrée dans un lieu privé. Dix ans plus tard, Sophie Calle poursuit des inconnus dans Paris. Autant flâneurs que détectives, peut-on dire que les artistes adoptent « l'attitude de la modernité » ?

Mardi 25 avril à 19h

## Quel spectateur pour une oeuvre furtive ?

### Retard, répétition

#### et récit. 4/4

En 1957 Marcel Duchamp assure que « ce sont les REGARDEURS qui font les tableaux », affirmant la place fondamentale du public dans la constitution de l'œuvre. Or nous ratons l'action furtive et ne la reconnaissons en tant qu'œuvre qu'a posteriori.  
Qu'induit ce retard ?

Les conférences ont lieu :

à la Médiathèque d'Ivry – Auditorium Antonin Artaud  
152, avenue Danielle Casanova – Ivry-sur-Seine  
M<sup>o</sup> ligne 7, Mairie d'Ivry (à 50 m du Métro)  
Durée 1h30. Entrée libre.

*Les soirs de Mard!, le Crédakino et les expositions au Crédac sont ouverts jusqu'à 18h45.*

# Exporama

» Corentin Canesson à Palette terre, Paris

Exposition collective *Ma mère*

Du 29 janvier au 5 février 2017

» Cy Twombly au Centre Pompidou, Paris

Du 30 novembre 2016 au 24 avril 2017

» Pablo Picasso au musée du quai Branly - Jacques Chirac, Paris

*Picasso Primitif*

Du 28 mars au 23 juillet 2017

» Henri Matisse et Pablo Picasso à la fondation Louis Vuitton, Paris

*Icônes de l'art moderne. La collection Chtchoukine*

Du 22 octobre 2016 au 5 mars 2017

» Asger Johns, Pablo Picasso, Bram Van Velde, Eugène Leroy, Henri Matisse, Georg Baselitz, Jean Fautrier  
au Musée d'art Moderne de la Ville de Paris. Collection permanente

» Lola Gonzàlez résidente au Pavillon Neuilige OBC du Palais de Tokyo, Paris

De novembre 2016 à juin 2017

» Ulla Von Brandenburg à la Fondation d'entreprise Ricard, Paris / Conférence, programmation de films  
et présentation du livre en présence de l'artiste

*It has a golden yellow sun and an elderly grey moon*

Le 1<sup>er</sup> février 2017 à 19h, entrée libre

# Bibliographie

Corentin Canesson, *Myrha*, Holoholo books, 2017

ISBN : 979-10-92149-18-0

Collectif, *Plus Jamais Seul*, Standards, 2013

ISBN : 979-10-92149-03-6