

Dossier 34

Dossier de réflexion

- ◆ ***STRETCH***, exposition
d'**Alexandra Bircken** —
du 8 septembre au 17 décembre 2017
- ◆ ***Phantasmata***, une sélection de films
de **Hugues Reip** —
Projection du 8 septembre au 29 octobre 2017
- ◆ ***Fish Plane, Heart Clock***, un film
d'**Arvo Leo** —
Projection du 30 octobre au 17 décembre 2017

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
Julia Leclerc et Mathieu Pitkevicht
01 49 60 25 04

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.



Sommaire :

Exposition

Alexandra Bircken

STRETCH

P.3 : Édito *STRETCH*
par Claire Le Restif

P.4 : Seconde peau

P.6 : Fragments

P.8 : *Masculin féminin*

Crédakino

Hugues Reip

Phantasmata

P.10 : Aux origines

P.13 : *Phantasmata*

P.15 : Burlesque

Crédakino

Arvo Leo

Fish Plane, Heart Clock

P.18 : Surréalisme et distorsion de
l'espace-temps

P.20 : Artistes explorateurs

P.22 : Crédaactivités —
Rendez-vous ! —
Évènements —

Alexandra Bircken *STRETCH*

Édito

Après l'exposition *Mental Archaeology* (Matti Braun, Thea Djordjadge et Jean-Luc Moulène) organisée conjointement au Kunstverein de Nuremberg et au Crédac en 2010 avec la commissaire Kathleen Rahn, c'est le travail d'Alexandra Bircken qui nous permet cette nouvelle collaboration. En effet, le Crédac accueille, après le Kunstverein de Hanovre et le Museum Abteiberg de Mönchengladbach en Allemagne, la première exposition personnelle d'Alexandra Bircken en France et contribue au catalogue édité à cette occasion.

Ce qui force l'attention dans le travail sculptural d'Alexandra Bircken c'est à la fois sa force plastique, son actualité et sa volonté d'adopter une neutralité de genre que l'on pourrait s'aventurer à qualifier d'« androgyne ». Tout autant de sujets qui traversent depuis quelques années le programme du Crédac.

Il y a beaucoup à dire sur le parcours de l'artiste. Elle s'est d'abord intéressée à la création, par le biais de la mode, en étudiant dans les années 1990 au prestigieux Central St Martins College de Londres, puis en créant son propre label avec Alexander Faridi. Marquée par ses diverses expériences, l'œuvre qu'Alexandra Bircken poursuit aujourd'hui est très liée à l'actualité politique : « Comment peut-on être indifférent aux nouvelles qui nous atteignent tous les jours » ? livre-t-elle dans l'interview menée conjointement par Kathleen Rahn, Susanne Titz et moi-même dans le catalogue. Ses œuvres évoquent également ce qui depuis longtemps l'habite : la mise au jour du fonctionnement d'un objet, son intimité, la manière dont il est construit ou assemblé, qu'il s'agisse d'un vêtement, d'une moto ou d'une arme à feu. Chacun d'entre eux a son mode d'emploi et ses caractéristiques, son identité, comme le corps a son propre fonctionnement.

Ainsi lorsqu'elle opère une coupe quasi chirurgicale pour créer certaines de ses sculptures à partir d'objets existants, non seulement elle les désactive mais elle les revalorise.

Si elle a pour leitmotiv le traitement du corps et du vêtement, ses expérimentations avec les matières révèlent un intérêt pour l'étude du corps et de la peau en tant qu'organe, habit, structure cellulaire, frontière d'une extrême vulnérabilité entre l'intérieur et l'extérieur. Les

mannequins, les vêtements, les combinaisons accidentées des motards, les armes, les motos sont présentés, coupés et incisés comme des écorchés. Toutes les situations spatiales mises en œuvre par Alexandra Bircken mettent en exergue l'interaction entre l'humain et la machine, sujet contemporain central et omniprésent, en perpétuelle évolution depuis la révolution industrielle et qui aborde un siècle plus tard à la fois le cyborg (issu de l'anglais *cybernetic organism*), un être humain ayant reçu des greffes de parties mécaniques et le *replicant* (terme employé pour la première fois dans le film *Blade Runner*), plus proche du clone humain que du robot, ébranlant la condition humaine et la question du genre.

Le titre générique des trois expositions *STRETCH* parle de lui-même. Nous portons des vêtements et nous construisons des maisons car notre peau est trop fragile pour nous protéger. Ce qui nous touche et nous pénètre dans l'œuvre d'Alexandra Bircken, c'est que notre perméabilité et notre pénétrabilité font de nous des humains.

Claire Le Restif

Mes remerciements vont à Alexandra Bircken, à Kathleen Rahn directrice du Kunstverein Hannover et Susanne Titz, directrice du Museum Abteiberg Mönchengladbach.

Première exposition personnelle d'Alexandra Bircken en France, STRETCH a été conçue conjointement par le Kunstverein de Hanovre, le Museum Abteiberg, Mönchengladbach et le Crédac. Elle reçoit le soutien de l'IFA.



Alexandra Bircken, *Walking House*, 2016
 Botte de cuir, plâtre, bois, métal, laine
 Courtesy galleries BQ, Berlin et Herald St., Londres
 © André Morin / le Crédac.



Seconde peau

STRETCH, le titre choisi par Alexandra Bircken place au cœur de son exposition la peau qu'elle assimile aux textiles extensibles apparus au cours du XX^e siècle. Le nylon ou l'élasthanne ont permis de libérer les mouvements du corps, mimant les propriétés naturelles de notre peau qui s'adapte et s'étire à chacun de nos mouvements. Alexandra Bircken considère les vêtements comme des abris, et la peau comme les murs d'une maison. Elle comprend également que la nécessité de protéger et d'orner est une impulsion primaire chez l'homme.

Sa sculpture *Walking House* (2016) est faite à partir d'un patchwork de pièces tricotées en laine sur une armature en forme de toit à double pente. Anthropomorphe, la maison repose sur une jambe stabilisée par une botte de travail éclaoussée de peinture. La construction semble délibérément en déséquilibre, apparemment inachevée. Cette pièce unijambiste transmet quelque chose sur la fragilité du corps et sur le besoin primordial d'abri, mais aussi sur la dépendance et le soutien. Nous portons des vêtements et nous construisons des maisons parce que

nos peaux ne suffisent pas à nous protéger. La perméabilité de notre corps - sa pénétrabilité - nous rend humains. « La peau est une barrière. (...) Mon travail se nourrit d'observations de la vie humaine et de notre cadre de vie. Il s'agit de nos vulnérabilités et de nos moyens pour nous protéger. » dit Alexandra Bircken.

Les combinaisons protègent le motard comme une deuxième peau. Intitulées *Kirishima* (2016) et *Timo* (2017), elles sont exposées tantôt comme une dépouille, tantôt comme un papillon aux murs du Crédac. Ayant subi des accidents, le cuir, lui-même issu d'un animal mort, est écorché et porte les cicatrices et blessures de leur ancien propriétaire.

Le Crédac a accueilli des sculptures récentes de Lig Magor à l'automne 2016 dans l'exposition *The Blue One Comes in Black*. De nombreuses similitudes apparaissent avec le travail d'Alexandra Bircken, tant dans les sujets abordés que les techniques artistiques. Utilisant les méthodes traditionnelles du moulage et de la couture, Lig Magor conserve l'empreinte du temps sur les objets qui portent les traces d'accidents, telles les cicatrices de reconstructions physiques et émotionnelles. Le tissu occupe une place prépondérante dans les productions d'Erwin Wurm, lui permettant de renouveler la sculpture classique par un jeu de déformations parfois extrêmes. S-T-R-E-T-C-H.

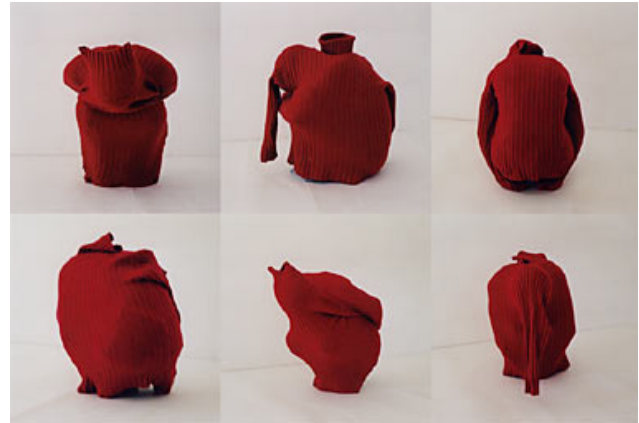


Liz Magor, vue de l'exposition
The Blue One Comes in Black, le Crédac, 2016.
 © André Morin / le Crédac.

Le refuge et la notion de protection, déclinés du vêtement au sac plastique en passant par les couvertures, les grottes, cabanes ou les boîtes en carton, sont des sujets prépondérants dans l'œuvre de l'artiste canadienne **Liz Magor** (née en 1948). Elle s'intéresse aux vies sociales et émotionnelles des objets ordinaires, affectionnant particulièrement les matériaux qui ont perdu le lustre de leur usage ou fonction d'antan.

Tels de grands aplats de couleur, *Alberta / Quebec* ou *Phoenix*, qui appartiennent à une série de couvertures suspendues à des cintres, sont pliées, repassées et portent les housses en plastique de leur dernier passage au pressing. Liz Magor les a soigneusement choisies dans des magasins de seconde main, les a faites nettoyer et les a reprises de fils ou de gypse polymérisé comme pour pointer la préciosité de la vétusté, l'intensité de la relation qui les nouait à leur ancien propriétaire (brûlures de cigarettes, accrocs dans le tissu, usure...)

Liz Magor réalise aussi des housses de protection de vêtement moulées en silicone qu'elle pose sur des chaises (*Formal* et *Casual*). Évoquant le spectre de vêtements comme le souvenir de la peau, le silicone protège et isole une matière colorée. L'une, bleu marine, est rigide et tendue, l'autre, rose tendre, est molle et détendue. Elles semblent illustrer deux états émotionnels distincts qu'ils soient liés aux différentes tenues que l'on endosse, tels des costumes, ou à différents moments de la journée.



Erwin Wurm, *Roter Pullover*, 2000
 Tirage photographique sur papier
 Courtesy Galerie Kringinger, Vienne
 © Erwin Wurm

Le sculpteur, vidéaste et photographe autrichien **Erwin Wurm** (né en 1954), délaisse, tant dans les matériaux adoptés que dans la technique employée, les usages et codes de la sculpture classique pour développer une réflexion contemporaine autour du volume et du rapport de l'œuvre à l'espace. Erwin Wurm s'est fait connaître dans les années 1990 avec ses *One Minute Sculptures* : sur des indications de l'artiste, le visiteur de l'exposition pouvait, un court instant, devenir lui-même une sculpture en adoptant des positions souvent absurdes et instables. Le corps est alors considéré comme un matériau de travail, d'expérimentation. Il confronte au corps humain et à l'intime des objets du quotidien dont il détourne l'usage premier, comme des pantalons ou des pull-overs.

Erwin Wurm utilise en effet fréquemment le textile telle une coquille ou une seconde peau. Ses sculptures se définissent souvent par l'enveloppe et le contour que leur confère le volume ; le pull-over, vêtement couvrant, protecteur et souvent extensible, permet d'épouser de nombreuses formes. L'artiste recouvrait d'ailleurs des socles en bois de pièces de vêtements, le transformant ainsi en sculpture. Erwin Wurm ajoute parfois sous l'habit des protubérances semblables à des prothèses qui deviennent ainsi sculpturales.



Alexandra Bircken, *Bruststück*, 2013
 Latex, cire, laine, tissu, marcel en résille
 Courtesy galeries BQ, Berlin et Herald St., Londres
 © André Morin / le Crédac.



Fragments —

Dans leur ensemble, les objets et modèles utilisés par Alexandra Bircken dans son travail ne conservent que rarement leur intégrité originelle. En particulier, les sculptures qui ont trait au corps présentées dans *STRETCH* subissent toutes un traitement quasiment similaire de déconstruction, fragmentation ou dissection.

Mannequins acéphales, corps partiels, mains, bassin, jambe, sexe, poitrine sont éparpillés dans les salles du Crédac. Simplement posés au sol, accrochés au mur, parfois assemblés en de chimériques créatures (*Walking House*), ou s'agglomérant à une seconde œuvre (*Trolley II* avec *Eva*), les fragments de corps qui habitent l'exposition balayent un large spectre de connotations : sexuelle, violente, chirurgicale, en passant par la revisite des formes classiques de l'histoire de l'art et de ses matériaux.

Bruststück 2013, est le moulage en cire brune d'une poitrine féminine recouverte d'un treillis en tissu blanc. La poitrine, séparée en quatre parties, est présentée dans une vitrine de petite taille accrochée au mur. La partie gauche de la poitrine est montrée de face tandis que la partie droite, de profil, a été sectionnée en trois morceaux disposés les uns sous les autres.

Ce dispositif de présentation, le matériau, les détails anatomiques reproduits dans la coupe en tranches, tout dans cette œuvre prend une dimension médicale qui n'est pas sans rappeler les parties de corps en cire du Musée

des moulages de l'hôpital Saint-Louis à Paris. Ce dernier rassemble la plus grande collection de moulages destinés à l'enseignement des maladies dermatologiques rassemblés entre 1885 et 1958.

Contrairement aux moulages dermatologiques de Saint-Louis dont la couleur se rapproche de celle de la peau humaine, la teinte ici employée par Alexandra Bircken fait basculer son buste dans le domaine agro-alimentaire. La violence latente de l'image transforme la poitrine de femme en morceau de viande à se partager.

Le vêtement qui recouvre les seins éloigne néanmoins l'œuvre du strict domaine alimentaire. Par son titre également, *Bruststück* se rapproche phonétiquement de *Brustbild*, qui peut se traduire par « portrait en buste ». Avec cette œuvre teintée de surréalisme, l'artiste amalgame donc aussi l'héritage classique des portraits en buste et des natures mortes qui traversent l'histoire de l'art.



Claude Monet, *Nature morte : le quartier de viande*, c. 1864.
 Collection Musée d'Orsay, Paris



Alberto Giacometti, *La table surréaliste*, 1933, plâtre.
© Succession Alberto Giacometti
(Fondation Giacometti, Paris et Adagp, Paris)

Alberto Giacometti (1901–1966) conçoit son œuvre *Table* (*La table surréaliste*) en 1933 comme une pièce de mobilier ayant un statut de sculpture à part entière.

Quatre pieds disparates et frêles supportent le buste, en forme de pion d'un jeu d'échecs géant, d'une femme à la figure à moitié cachée par un voile, dont le lourd pan menace de déséquilibrer la table ; sur le plateau, devant ce visage, sont posés un objet polyédrique, un mortier d'alchimiste et une main coupée, motifs récurrents de cette époque de grande angoisse. La composition renforce l'instabilité ontologique de l'œuvre. À la fois meuble, avec son dos plat s'ajustant au mur et ses objets déposés sur la table, et sculpture figurative offrant un dispositif plastique complexe et très soigneusement scénographié.

Le glissement d'un statut à l'autre opère dans de nombreuses œuvres d'Alexandra Bircken. Le corps plus particulièrement, une fois différentes parties de celui-ci déconnectées du reste, devient ici objet de consommation sexuelle, là symbole de pouvoir, pour finalement muter en œuvre aux formes et mises-en-scène surréalistes. Les domaines suggérés deviennent alors multiples : médical, alimentaire, héroïque, religieux, etc.

Nous retrouvons l'esthétique de la composition surréaliste de Giacometti dans l'assemblage d'œuvres que Bircken décrit comme une sorte de « maison amovible ».

Trolley II, *Kirishima* et *Eva* s'associent dans une architecture métallique supportant les corps partiels d'un homme et d'une femme. Nous pourrions y lire la progression de ce qui constitue les différentes couches protectrices de l'être humain : sa peau, celle d'un animal sous forme de vêtement et l'architecture qui en est le prolongement.



Moulage N°1559 du Musée des moulages de l'hôpital Saint-Louis à Paris représentant les seins d'une femme atteinte de la syphilis.

Pour l'exposition *Mo'Swallow* au Palais de Tokyo en 2014, l'artiste **David Douard** (né en 1983) décide d'inclure un élément extérieur à son travail dans une de ses toiles. Cet intrus, pensé comme possible contamination et matrice de toute l'exposition est une poitrine féminine en cire issu des collections du musée des Moulages dermatologiques de l'hôpital Saint-Louis (Paris). Seuls les seins, qui concentrent l'intérêt médical ayant mené à la fabrication du moulage, sont représentés de la manière la plus réaliste possible.

À la recherche esthétique du sculpteur se substitue ici le désir d'exactitude du médecin. Moulage d'un sein atteint d'une maladie, cette sculpture incarne la corruption d'un système dont seuls les signes physiques sont visibles et dont il est impossible de percevoir l'intériorité. Dans ce symbole du vivant, la force vitale de l'allaitement, vecteur de la dégradation, coexistent et évoquent ainsi une permanente coexistence de la vie et de la mort dans cette figure nourricière. « Ce sein est réel, il a été objectivé scientifiquement. Ce qui m'intéresse est de décontextualiser ce genre d'objet afin de l'infecter par une autre forme de maladie. Il devient ainsi le signe d'une maladie sociale, d'un conditionnement contemporain que l'on ne veut pas s'avouer et qui reste invisible. » David Douard.

Ce qui est invisible, à l'intérieur, est justement ce qui recueille le plus grand intérêt chez Bircken. Qu'il s'agisse d'examiner la cylindrée d'une moto, de rendre compte de l'anatomie sexuelle féminine, de disséquer un fusil mitrailleur ou la poitrine d'une femme, la soif de connaissance, de curiosité et la nécessité d'exposer ce qui est trop souvent caché détermine l'essence de ses œuvres et son rapport à l'enveloppe, charnelle, plastique, métallique.

La dichotomie vie / mort est aussi inhérente aux sculptures présentées au Crédac. La transcendance d'un objet représentant un corps éteint ou inanimé par le traitement que lui applique Alexandra Bircken lui donne un nouveau souffle. Les motos désossées prennent soudain corps de manière organique et l'étrange présence animiste de ses sculptures les transforme en entités qui ne peuvent se résumer à la carcasse d'un véhicule ou d'un corps.



Alexandra Bircken, *Trophy*, 2016
Maillechort
Courtesy galleries BQ, Berlin et Herald St., Londres



Masculin Féminin —

Le corps est toujours au centre des recherches artistiques d'Alexandra Bircken, qu'il soit masculin ou féminin, trapu ou anémique, sain ou mal en point, intact ou blessé, tendre ou agressif. Tout au long de sa vie, il subit des formes de maturation et de croissance, il devient vulnérable et ressent le besoin de protection, il vieillit et meurt. Les sculptures de l'artiste ne prennent pas le parti d'un sexe biologique mais embrassent dans une même figure un vaste spectre de qualités généralement attribuées aux femmes et aux hommes, de la délicatesse à la dureté, de l'émotivité à la rationalité.

La sculpture *Trophy* d'Alexandra Bircken est un moulage de vagin en bronze qui s'affiche comme un paradoxe : l'empreinte creuse du sexe féminin produit ici une forme phallique, qui est visible sur le revers de la sculpture. « Le vagin en bronze se présente à hauteur des yeux, l'intérieur a été retourné pour se trouver à l'extérieur et être visible. Ce que je cherche ici, c'est à attirer l'attention sur l'anatomie féminine, c'est-à-dire à mouler l'intérieur du vagin et à le placer dans un espace visible qui est d'ordinaire plutôt réservé aux organes génitaux masculins. »

Touchant à toutes les techniques de sculpture (le moulage, l'assemblage, la taille ou la découpe), l'artiste aborde de nouveau ce thème avec les cinq mannequins de vitrine *New Model Army* exposés dans la première salle du Crédac. Vêtus aussi bien de nylon jouant les transparences suggestives, que de cuir défensif, ils démontrent à quel point Alexandra Bircken affirme, pénètre et transcende le genre. Subtilement façonnés de fragments de corps tantôt masculins, tantôt féminins par l'artiste, ces mannequins sans tête sont également sans sexe. Entre le défilé militaire et le défilé de mode, elle se joue des aléas des catégories et des attributs sexuels. La mode, première activité professionnelle d'Alexandra Bircken, a d'ailleurs su rendre compte des changements sociétaux et d'une tendance à l'androgynie, à l'image d'Yves Saint-Laurent qui proposa en 1966 le premier smoking féminin. Suivront les créations de Jean-Paul Gaultier, brouillant un peu plus les frontières.

Louise Bourgeois figure parmi les femmes artistes déterminantes dans la carrière d'Alexandra Bircken. L'ambiguïté plastique, de Louise Bourgeois, par le choix de couleurs et matériaux dits féminins ou masculins, et le choix de couleurs genrées et de formes hermaphrodites, ne cesse d'interroger le spectateur. De la même génération qu'Alexandra Bircken, Sarah Lucas affirme dans ses sculptures souvent crues une force féminine, détruisant les clichés et fantasmes supposés masculins ou féminins.



Louise Bourgeois, *Janus fleuri*, 1968
Bronze, patine dorée, pièce suspendue, 25,7 x 31,7 x 21,3 cm
Collection de l'artiste. Photo Christopher Burke

L'œuvre de la sculptrice franco-américaine **Louise Bourgeois** (1911-2010), imprégnée de ses traumas personnels, développe des thèmes liés à la féminité, la sexualité, la famille et la petite enfance, notamment l'image écrasante de son père et la douceur de sa mère décédée très tôt. La métamorphose est un des principes essentiels de son œuvre.

Dès le début des années 1960, ses travaux impliquent des fragments du corps, souvent des parties sexuelles, dont une série de sculptures suspendues aux formes phalliques. Parmi elles, *Janus fleuri*, en référence à Janus, le dieu romain à double visage, l'un tourné vers le passé et l'autre vers le futur. Divinité des portes (janua), celles de son temple étaient fermées en temps de paix et ouvertes en temps de guerre. « Janus fait référence à la polarité qui nous habite (...) la polarité dont je fais référence est une pulsion vers la violence extrême et la révolte (...) et le retrait », écrit l'artiste qui y voit aussi « un double masque facial, deux seins, deux genoux ».

L'œuvre en bronze, représente deux pénis réunis par un élément central à la limite de l'informe qui évoque la fente et la toison féminine. L'adjectif « fleuri » renvoie par métaphore visuelle au sexe féminin comme efflorescence. Masculin et féminin sont réunis dans cette œuvre ambivalente où, par un ultérieur glissement formel, le pénis se fait sein.



Sarah Lucas, *MICHELE*, 2015
Moulage en plâtre
Photo : Graeme Robertson. Courtesy Sir John Soane's Museum, Londres et galerie Sadie Coles HQ, Londres

Née en Angleterre en 1962, **Sarah Lucas** fait partie de la génération des YBA, les Young British Artists, apparue au cours des années 1990. Ses sculptures et installations, souvent réalisées à partir d'objets ordinaires, abordent les représentations sociales de la différence entre les sexes. Par des métaphores sans détour et des formes phalliques explicites, elle remet en cause l'image de la femme, dénonce le sexisme des images de presse et interpelle avec des photographies ou l'identité sexuelle demeure incertaine.

Représentant l'Angleterre à la Biennale de Venise en 2015, Sarah Lucas a investi le Pavillon britannique de plusieurs moulages de nus féminins installés sur des tables et chaises dans des positions sans équivoque. Ces attitudes modernes de femmes affirmées sont appuyées par la technique de moulage délibérément rugueuse : les jambes ont gardé la marque des jointures du moule, comme des coutures sur la longueur d'un pantalon. Le plâtre non lissé rappelle les moulages bruts des corps pétrifiés des victimes de Pompéi suite à l'éruption du Vésuve en 79.

La position de *MICHELE*, familière de toutes les femmes, évoque la sculpture *Iris, Messagère des Dieux* (1895) d'Auguste Rodin, mais la différence entre le travail de Rodin et celui de Sarah Lucas se situe dans le fait que c'est une femme artiste qui représente le corps féminin, différence d'autant plus marquée que Sarah Lucas a utilisé son propre corps pour certains des modèles de la série.



Hugues Reip, *OVERDRIVE*, 2002
Animation, 55 secondes
Collection FNAC, Paris
© Hugues Reip / ADAGP, Paris 2017

Hugues Reip

Phantasmata

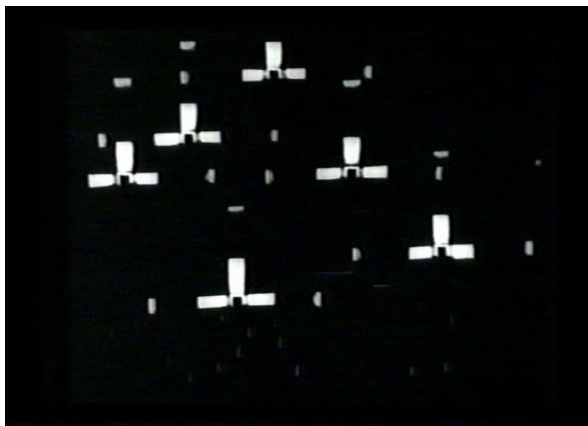
Sculpteur, dessinateur, musicien, vidéaste, photographe, Hugues Reip (né en 1964) s'inspire librement des œuvres d'anticipation du début du XX^e siècle, de la science-fiction, des débuts du cinéma, des séries B, de la musique pop rock comme du monde végétal et sous-marin, pour construire un univers esthétique aux multiples facettes. Kino qui signifie « ciné » en allemand est un dérivé du grec ancien *kinēma*, qui veut dire « mouvement ». L'invitation faite à Hugues Reip de présenter dans le Crédakino une large sélection de ses films révélant son amour pour la magie des images en mouvement et les débuts du cinéma prend alors tout son sens.



Aux origines —

De l'abstraction

OVERDRIVE, dont le titre est un hommage à *Interstellar Overdrive* de Pink Floyd (1967), est un dessin animé numérique composé de formes et points colorés abs-traits assemblés parfois en constellations de cercles concentriques qui se télescopent ou vont percuter les bords de l'écran pour y rebondir, quand elles n'éclatent pas en myriades de points. Aux réminiscences de l'imagerie scientifique de la division cellulaire et des débuts des jeux vidéo (*Pac-Man*, *Pong*) ou des écrans de veille de nos ordinateurs, se conjuguent les sons de Robby, Arranged Flowers, Zaps Monkeys, un extrait de la musique électronique qui accompagne le film de science-fiction américain *Forbidden Planet* (1956) de Fred M. Wilcox, composée par Louis et Bebe Barron. *OVERDRIVE* est également un hommage aux films d'Oskar Fischinger.



Oskar Fischinger, *Studie Nr. 8*, 1932
Film noir et blanc, 4 minutes

Le réalisateur de cinéma d'animation allemand **Oskar Fischinger** (1900-1967) est considéré comme l'un des maîtres de la musique visuelle. Il réalise notamment dans les années 1920 et 1930 des films d'animation abstraits en volume à base de pâte à modeler. Dès les années 1910, ses expérimentations visuelles proches de l'abstraction picturale visent à susciter l'émotion à partir de formes et de couleurs mises en mouvement dans une relation synesthésique avec la musique. Son œuvre est associée non seulement aux débats sur la peinture abstraite américaine de l'entre-deux guerres, mais également aux débuts de la musique électroacoustique. Avec des formes blanches s'animant sur un fond noir et sur le scherzo symphonique de *L'Apprenti Sorcier* de Paul Dukas, *Studie Nr. 8* vient parfaire toute une tradition artistique visant à unir la vue et l'ouïe dans une synthèse immédiate. La musique et les mouvements de cette œuvre ont été réutilisés dans la scène de *L'Apprenti sorcier* de *Fantasia*, long métrage d'animation de Walt Disney réalisé en 1940.



Wassily Kandinsky, *Quelques cercles*, 1926
Huile sur toile, 140,3 x 140,7 cm
Solomon R. Guggenheim Museum, New York

Le peintre russe **Wassily Kandinsky** (1866-1944) est considéré comme le fondateur de l'art abstrait. Le tableau *Einige Kreise* fait partie des œuvres ne représentant pas des sujets ou des objets du monde naturel, réel ou imaginaire, mais seulement des formes et des couleurs pour elles-mêmes. Bien qu'au premier abord notre œil y voit des planètes et une éclipse, Kandinsky pousse plus loin l'abstraction en écrivant en 1930 à son ami et biographe Will Grohmann que s'il se sert « avec une préférence si marquée du cercle, la raison (ou la cause) n'est pas la forme « géométrique » du cercle, ou ses propriétés géométriques, mais mon intense perception de la force intérieure du cercle dans ses innombrables variations ». Les nombreuses nuances des bleu-noir du fond et le dynamisme des cercles semblent s'animer et pourraient figurer dans un petit film d'Hugues Reip – l'on songe à *Scope*, réalisé en 2002.

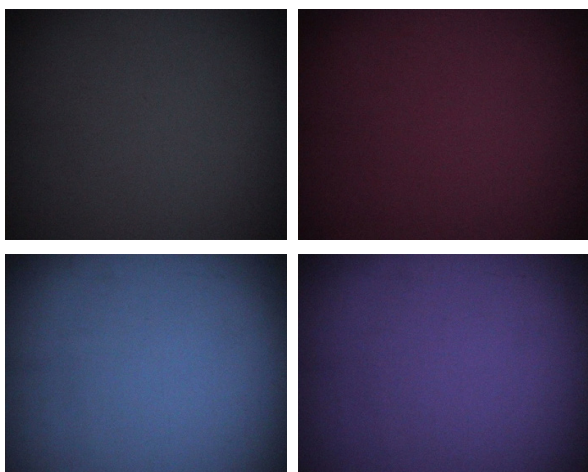


Les frères Lumière, *Démolition d'un mur*, 1896
Film, 45 secondes
Production Société Lumière

Du cinéma

En 1894, les frères **Auguste** et **Louis Lumière** examinent le kinétoscope inventé en 1888 par Thomas Edison (1847-1931). Cette machine permet de visionner dans une petite boîte une série d'images animées passant en boucle. C'est l'un des premiers appareils de visualisation cinématographique. Après cette découverte, les frères s'intéressent à l'idée de diffuser des images animées sur un écran pour permettre à une large audience de voir un film. Le brevet du cinématographe est alors déposé en 1895. Ce que l'on considère dans l'histoire du cinéma comme le premier film documentaire, *La Sortie des ouvriers de l'usine Lumière à Lyon*, est projeté pour quelques privilégiés. Suivront des projections publiques et d'autres films comme *L'Arroseur arrosé* où le réel est déjà mis en scène. Projeté à l'envers, *La Démolition d'un mur* (1896) expérimente même les premiers trucages, le mur se reconstruisant par magie.

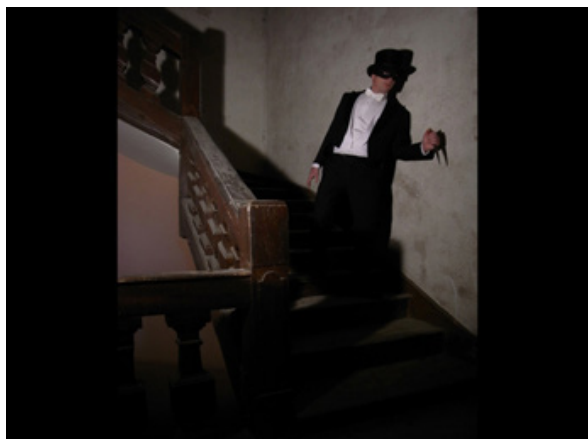
On situe donc la naissance officielle du cinéma à la première diffusion d'une image en mouvement sur un écran. Dans une salle de cinéma, c'est bien la lumière du projecteur qui fait la magie de l'image animée. Dans la vidéo *Blank* (1998), Hugues Reip filme quelques secondes un ballet de particules de poussière en suspension dans le cône de lumière créé par la projection d'un film. Ce rayon étincelant, ce qui se passe entre le projecteur et l'écran est le sujet.



Hugues Reip, *The Halo*, 2000
Vidéo, 02' 30»

© Hugues Reip / ADAGP, Paris 2017

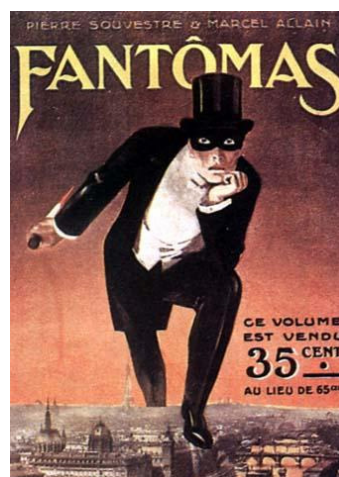
Réalisé en 2000, *The Halo* est le film de la lueur émanant de la projection d'un film, *Allegretto* (1936) d'Oskar Fischinger. Hugues Reip en conserve la bande-son jazz *Radio Dynamics* de Ralph Rainger, mais nous prive des images du film. Seule la lumière fantomatique et les ombres bleutées changeantes sont diffusées indirectement sur un mur à côté de l'écran, comme si nous devions vivre le cinéma par procuration. Hugues Reip nous ramène ici à la définition primitive du cinéma (kino) : la lumière en mouvement.



Hugues Reip, *Leafit* (à Louis Feuillade), 2009
Animation, 1 minute 05

Production Domaine départemental de Chamarande
© Hugues Reip / ADAGP, Paris 2017

Tourné au premier étage à l'abandon du château de Chamarande dans l'Essonne, le film *Leafit* (de leave, laisser et lift, lever) montre un personnage vêtu d'un frac, coiffé d'un huit-reflets, un chapeau haut-de-forme en soie noire très brillante, le visage dissimulé par un loup et un poignard à la main, traversant des salons décrépits en flottant à vingt centimètres du sol : c'est *Fantômas*, « le Génie du crime ». Comme sur la mythique couverture du premier volume de la série *Fantômas* coécrite par Pierre Souvestre et Marcel Allain en 1911 (image reprise pour l'affiche du film de Louis Feuillade en 1913), le personnage semble en lévitation, littéralement au-dessus des lois, sans cesse en fuite. Hugues Reip utilise la technique du stopmotion née de la rencontre entre un support photographique et la synthèse du mouvement utilisant la persistance rétinienne. Avant la diffusion sur un écran grâce au cinématographe des frères Lumière, Eadweard James Muybridge met au point en 1876 une expérience : il dispose une série d'appareils photographiques le long d'un hippodrome, déclenchés par le passage d'un cheval, pour obtenir une décomposition du mouvement. Imperceptible à l'œil nu, cette expérience permet de démontrer qu'à certains moments de sa courses, le cheval n'a aucun appui sur le sol.



Anonyme, illustration de la couverture du premier volume de la série *Fantômas* coécrite par Pierre Souvestre et Marcel Allain, éditions Arthème Fayard, 1911

De 1906 à 1925, **Louis Feuillade** (1873-1925) tourne plus de 700 films dont il est aussi le scénariste. De 1905 à sa mort, Louis Feuillade travaille chez Gaumont dont il devient le directeur artistique. Chantre du cinéma de divertissement, il oscille entre le goût de la réalité prise sur le vif et celui de l'imaginaire et de la recherche esthétisante. Une partie de son œuvre, composée de films policiers à épisodes (*Judex*, *Tih Minh*, *Barrabas*, *Fantômas*, *Les Vampires*), suscite l'admiration des surréalistes et de plusieurs générations de cinéastes qui voient en lui le précurseur du réalisme poétique. Il signe la série *Fantômas* en 1913-1914, son premier chef-d'œuvre. Truffé de séquences d'anthologie dont une mémorable course-poursuite sur les toits de Paris, cette série policière constitue un témoignage sur le Paris de la Belle Époque.



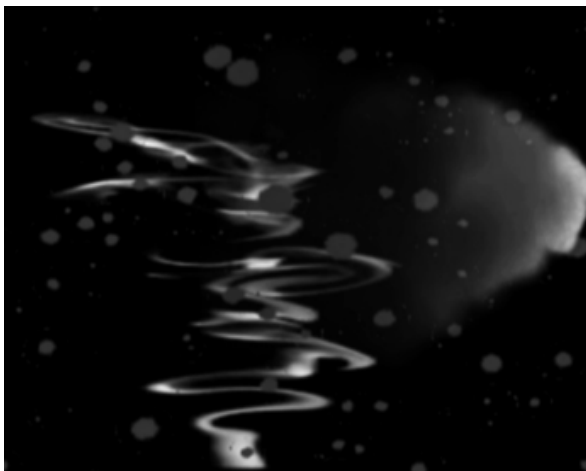
Phantasmata —

Le terme d'origine grecque *phantasmata* revêt plusieurs sens : une apparition ou un spectre, une création de l'imagination, une hallucination, ou encore une image mentale d'un objet réel.

Ce titre choisi par Hugues Reip pour la sélection de films projetés dans le Crédakino traduit précisément le monde à la fois féérique et inquiétant de l'artiste, qui met en scène une autre réalité, entre abstraction et magie, que l'on pourrait qualifier de réalité relative.

« Je me souviens des gravures accompagnant les récits de Jules Verne, qui, rendant l'irréel véritable, évoquaient un monde qui aurait un corps, un temps, un espace visible différent du nôtre... mais au même endroit » explique Hugues Reip. Visions hallucinatoires, jeux d'échelle, science-fiction : les Parallel Worlds de l'artiste ouvrent leurs portes.

Hallucinations



Hugues Reip, *Dots*, 2004

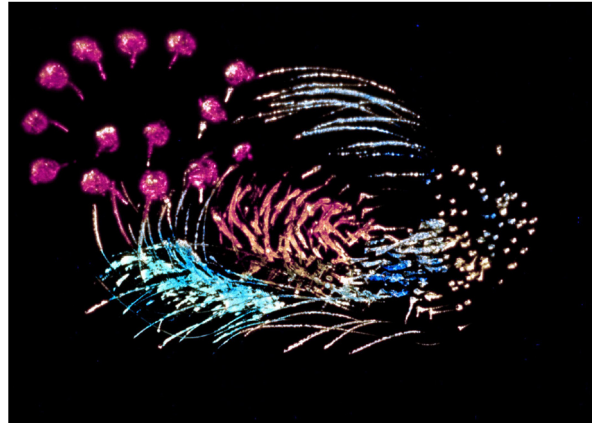
Animation, 4 min 21

Collection FRAC Normandie Caen & Neuilge Vie, Paris

© Hugues Reip / ADAGP, Paris 2017

En hommage au film éponyme de **Norman McLaren** réalisé en 1940, cette animation d'Hugues Reip met en scène l'apparition d'un point (« dot » en anglais) venu de nulle part, créant de petits cataclysmes sur une planète indéfinie. Des phénomènes gazeux, des explosions ou des poussières photoniques se déplacent et cohabitent dans un espace qui pourrait être intersidéral. Réalisé à partir de dessins, de films et d'images d'archives scientifiques, le film crée un univers flottant en mouvement où le temps semble s'allonger ou se réduire. Est-on dans l'infiniment grand ou bien dans l'infiniment petit, sur terre ou dans l'espace ?

Les *Dots* sont autant des particules microscopiques que la planète Mercure passant devant le Soleil. Abolition des repères, trouble de la perception, nous pourrions être sous l'emprise de psychotropes dans ce voyage filmique. « Quand vous observez quelque chose au microscope, vous découvrez soudain un monde invisible autour de vous. C'est la même chose avec les drogues psychédéliques » disait Timothy Leary (1920-1975) qui prônait l'utilisation du LSD.



Norman McLaren, *Blinkity Blank*, 1955

Film d'animation, 5 min 17

The National Film Board of Canada

Le réalisateur de films canadien **Norman McLaren** (1914-1987) est considéré comme un des grands maîtres du cinéma d'animation mondial. Il a expérimenté plusieurs techniques comme le grattage ou la peinture sur pellicule. Accompagné de la musique de Maurice Blackburn, *Blinkity Blank* (« clignotement blanc ») est un court métrage expérimental explorant les possibilités de l'animation par intermittence et des images spasmodiques suivant chaque rythme de la bande sonore. Norman McLaren joue avec les lois de la persistance rétinienne dans une œuvre de pure imagination faisant penser tantôt à un feu d'artifice très nourri, puis à un dessin qui se forme lentement et dont on ne perçoit que des touches rapides et éphémères.

Supernature



Karl Blossfeldt, photographies de végétaux issues de *Urformen der Kunst* (*Les Formes originelles de l'art*), 1928

Editions Wasmuth, Berlin

Le photographe allemand **Karl Blossfeldt** (1865-1932) met au point un protocole de prise de vue frontale et en gros plan de plantes disposées sur un fond neutre. L'appareil photo est équipé de lentilles qui peuvent assurer un agrandissement jusqu'à trente fois la taille réelle du sujet. Professeur au musée des Arts décoratifs à Berlin, ses photographies sont un support pour ses cours donnés aux futurs architectes. Il publie deux livres, *Les Formes originelles de l'art* (1928) et *Le Jardin merveilleux de la nature* (1932), qui auront une profonde influence sur les artistes de son époque, enthousiasmant les surréalistes comme les tenants de la Nouvelle Objectivité. Le caractère irréel et démesuré – littéralement, sans moyen d'en mesurer aisément l'échelle – des plantes photographiées de Karl Blossfeldt joue un rôle important dans la notion d'échelle dans l'œuvre d'Hugues Reip, comme par exemple la sculpture aux allures de décor de théâtre *Parallel World* (2009).



Hugues Reip, *Parallel World*, 2009
 Fleurs séchées, aiguilles, impressions numériques sur carton
 Exposition Le Château, Domaine départemental de Chamarande.
 Photo : Marc Damage

Voyages fantastiques

Dans *La tempête*, film d'animation en noir et blanc, se succèdent des paysages embrumés, désertiques et rocheux, sous-bois, grottes peuplées de concrétions calcaires, sur lesquels la nature se déchaîne à coups d'éclairs, de vents violents et de ciels menaçants.



Hugues Reip, *La Tempête*, 2007
 Animation, 05 min 26
 Collection Frac Corse, Corte
 © Hugues Reip / ADAGP, Paris 2017

Hugues Reip superpose des décors réels, des dessins, des vidéos de méduses, de créatures abyssales ou d'organismes microscopiques dans un ciel factice. Le spectateur évolue dans un monde inquiétant où la fiction devient une réalité fantasmée. Le film emprunte son titre à la dernière tragédie de William Shakespeare écrite en 1611. Le sujet de la pièce a également inspiré le scénario du film de science-fiction *Forbidden Planet* (1956) dont les décors désertiques et intergalactiques sont évoqués dans ce court métrage d'Hugues Reip.

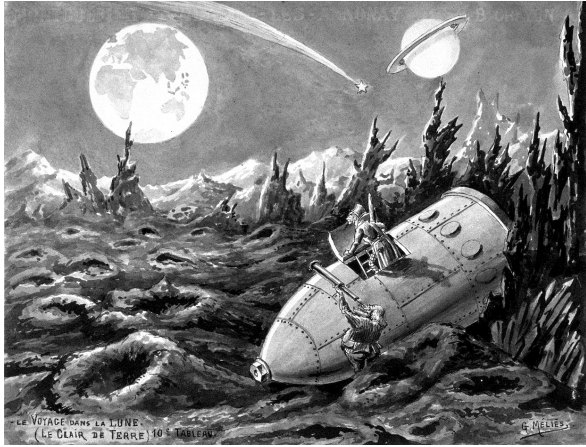


Fred McLeod Wilcox, *Forbidden Planet*, 1956
 Film de science-fiction, 98 minutes
 Production MGM, États-Unis



Hugues Reip, *Fantaisie*, 2008
 Animation, 04 min 04
 Film réalisé avec des dessins de Georges Méliès, avec l'aimable autorisation de Madeleine Malthête-Méliès et en partenariat avec la Cinémathèque française, Paris
 © Hugues Reip / ADAGP, Paris 2017

Dans *Fantaisie* (2008), Hugues Reip rend hommage au cinéaste français **Georges Méliès** (1861-1938) auquel il a emprunté les dessins pour réaliser son film. Constructeur des premiers studios de cinéma, pionnier du spectacle cinématographique, inventeur des premiers trucages, Méliès réalise entre 1896 et 1913 plus de 500 petits films, remarquables par leur fantaisie poétique et ingénieuse. Précurseur en matière d'effets spéciaux, il réalise en 1902 *Le Voyage dans la Lune*, le premier film de science-fiction avec des effets en trompe-l'œil, des décors peints à la main et des techniques empruntées au monde des illusionnistes.



Georges Méliès, *Le voyage dans la Lune*
(Le clair de terre) - 10e tableau, 1930
Dessin d'une maquette de décor du film de 1912
© La Cinémathèque française, Paris

Microcosme - Macrocosme

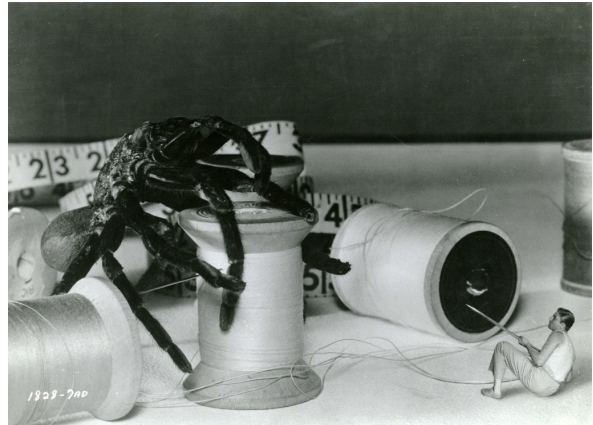
Hugues Reip détourne les images de certaines lectures fantastiques tirées de son enfance pour leur donner vie. Eclair fluorescent, ombres chinoises et végétaux aux échelles démesurées jalonnent son œuvre onirique. L'artiste est « un collectionneur de minéraux et confectonneur d'herbiers qui stimulent une imagination transformiste, où ruptures d'échelles et rencontres formelles inattendues produisent de puissants effets de déréalisation. Les abysses sont riches de formes inconnues, une goutte d'eau contient un fourmillement d'unicellulaires, le microscope donne accès à un monde parallèle »* dans lequel les objets et les paysages sont distordus au point de n'être plus tout à fait concevables.



Tim Burton, *Alice au pays des merveilles*, 2010
Film, 109 minutes. D'après Lewis Carroll.
Production Walt Disney Pictures & The Zanuck Company

L'écrivain, photographe et mathématicien anglais **Lewis Carroll** (1832 - 1898) publie en 1865 *Les Aventures d'Alice au Pays des Merveilles* illustré par John Tenniel. Loin d'être un simple livre pour enfant, cette œuvre ironique, bizarre et absurde offre non seulement le premier voyage fictionnel dans un monde fantastique, mais aussi une histoire racontée du point de vue d'une fillette qui évolue dans un monde tantôt trop grand, tantôt minuscule.

Egalement amateur de série B et de trucages cinématographiques, Hugues Reip évoque dans ses productions des scènes de *L'Homme qui rétrécit* (*The Incredible Shrinking Man*) réalisé en 1957 par Jack Arnold (Etats-Unis, 1916-1992). Entouré par un nuage radioactif, un homme rétrécit chaque jour et doit faire face à une série d'épreuves spectaculaires servies par des effets spéciaux novateurs. Récupérer la nourriture d'un piège à souris, affronter un chat ou une araignée... En changeant d'échelle, le monde familier devient monstrueux.



Jack Arnold, *L'homme qui rétrécit*, 1957
Film de science-fiction, 1 h 21 min



Burlesque —

Toutes les formes d'humour traversent l'œuvre d'Hugues Reip. En témoignent les effets spéciaux désuets et bien visibles de ses films, les jeux de mots cachés dans les titres de ses œuvres ou le nom de son groupe de musique formé avec Jacques Julien : **SPLITT** (« divisé »).

Bercé par les films burlesques, il distille dans ses courtes vidéos ce genre absurde teinté de mélancolie. Le burlesque au cinéma est un genre que l'on définit par la mise en place d'une tension, que ce soit une chute ou un coup auquel le spectateur s'attend, et qu'un autre incident vient dissiper en éclat de rire. Mais au-delà du rire, le burlesque traite du rapport difficile qu'entretient l'homme et son corps avec les objets, l'espace et les autres. Le fait de tomber et de faire tomber quelque chose est l'essence du rire. L'art de la chute est le cœur du burlesque qui met en scène le corps des acteurs, leur présence, leur physionomie et le rythme de leur jeu. Héritage du cinéma muet, le son des films d'Hugues Reip est utilisé pour rythmer, raconter une histoire, ou accentuer un gag.



Hugues Reip, *Blow*, 1998
Vidéo, 1 minute
Collection FNAC, Paris
© Hugues Reip / ADAGP, Paris 2017

L'art de la chute

La vidéo *Blow* est réalisée dans une salle d'exposition complètement vide aux cloisons blanches plaquées afin de masquer la pierre des murs d'origine. Au bout de longues secondes durant lesquelles rien ne se passe, l'une des parois du white cube tombe avec fracas. Inspiré d'une scène de *Steamboat Bill Jr.* de Buster Keaton, *Blow* en conserve le cadre fixe et frontal caractéristique de la forme burlesque qui ne prenant pas un parti émotionnel, se tient à distance de l'action.



Hugues Reip, *Blow*, 1998
Vidéo, 1 minute
Collection FNAC, Paris
© Hugues Reip / ADAGP, Paris 2017

Joseph « Buster » Keaton (1895–1966) est un acteur, réalisateur et scénariste américain. Il se lance dans le cinéma en 1917 en tant qu'acteur dans les films de Fatty Arbuckle, le roi du « slapstick » (genre de comédie américaine marquée par des poursuites, des collisions et des farces grossières). Il produit de nombreux courts métrages comme *La Maison démontable* (1919) et des longs métrages en réalisant une succession de chefs-d'œuvre : *Sherlock junior* (1924), *La Croisière du Navigator* (1924) ou *Le Mécano de la Général* (1926).

« Buster », qui signifie « casse-cou », devient la marque de fabrique de ce maître du burlesque dont le corps est perpétuellement en déséquilibre. Dans *Steamboat Bill Jr. (Cadet d'eau douce)* réalisé en 1928, une terrible tempête s'abat aux abords du Mississippi, donnant à Buster Keaton l'occasion de créer la cascade la plus périlleuse de l'histoire du cinéma : alors que la façade d'une maison lui tombe dessus, le jeune William est épargné grâce à l'ouverture d'une fenêtre placée au bon endroit. Buster Keaton, comme à son habitude, reste impassible.



Steve McQueen, *Deadpan*, 1997
Vidéoprojecteur, bande vidéo, PAL,
noir et blanc, silencieux, 4 min 03
Collection MNAM Centre Pompidou, Paris

L'artiste et réalisateur britannique **Steve McQueen** (né en 1969) adopte la même posture statique en reprenant cette scène mythique en 1997 dans son film *Deadpan (Pince sans rire)*, tourné dans le contexte similaire des bords du Mississippi. Portant des vêtements de travail et des chaussures sans lacets – attributs du fugitif, il donne une dimension hautement politique à la scène, y inscrivant la question raciale, présente dans nombre de ses travaux.



Bas Jan Ader, *Broken fall (Geometric)*, 1971
 Film 16mm, 1 min 49
 © 1971, Mary Sue Ader-Andersen

Dans son film *Fall I* (1970), **Bas Jan Ader** (Pays-Bas, 1942-1975) se met en scène assis sur une chaise, dégringolant du toit de sa maison de deux étages à Los Angeles. Faisant toujours osciller entre la peur et le rire, la chute est très souvent au cœur de ses œuvres. En 1975, Bas Jan Ader entreprend de traverser l'Atlantique en voilier de quatre mètres pour une performance en triptyque intitulée *In Search of the Miraculous II*. Il disparaît en mer six mois plus tard. Maniant une forme extrême d'ironie et de distance, Bas Jan Ader allie les modes d'opération de l'art conceptuel à une position mélancolique voire romantique détonante. Les performances filmées de ses cascades absurdes comme *Broken fall (Geometric)* témoignent d'une certaine forme de romantisme de l'exploit inutile.



Hugues Reip, *Pin Ball*, 2003
 Vidéo, 48 secondes
 © Hugues Reip / ADAGP, Paris 2017

Pin Ball (jeu du flipper) est une très courte vidéo en noir et blanc, filmée en plan fixe dans le salon d'un appartement. Une balle rebondissante est lâchée dans la pièce et vient heurter tout ce qu'elle rencontre sur son passage. Le son de la balle retentit à chaque impact, accentuant le caractère comique de la scène. La trajectoire quasi invisible est révélée par les mouvements rythmés des objets qui volent et explosent comme une animation fantomatique. L'intrus n'est qu'un petit jouet qui s'avère tout aussi destructeur qu'un éléphant dans un magasin de porcelaine. Comme tous les héros imaginés et incarnés par Jacques Tati, monsieur Hulot, dont la personnalité inadaptée à son environnement est une caractéristique des personnages burlesques, la petite balle de Pinball vient troubler le paisible salon.



Jacques Tati, *Les Vacances de monsieur Hulot*, 1953
 Film, noir et blanc, 84 minutes

Dans *Les Vacances de monsieur Hulot* réalisé en 1953, **Jacques Tati** (1907-1982) patiente dans un salon où il dérange malgré lui les tableaux avec sa cravache tenue dangereusement sous le bras. Il tente maladroitement de les remettre d'aplomb, tout déclenchant d'autres catastrophes. Mains posées sur les hanches, comme pour s'empêcher de tomber, la silhouette de Hulot est le symbole de cette instabilité permanente qui détonne dans un monde conservateur et bourgeois.



Arvo Leo, *Fish Plane, Heart Clock*, 2014
Photogramme, vidéo HD couleurs, 60 minutes
Courtesy de l'artiste

Arvo Leo

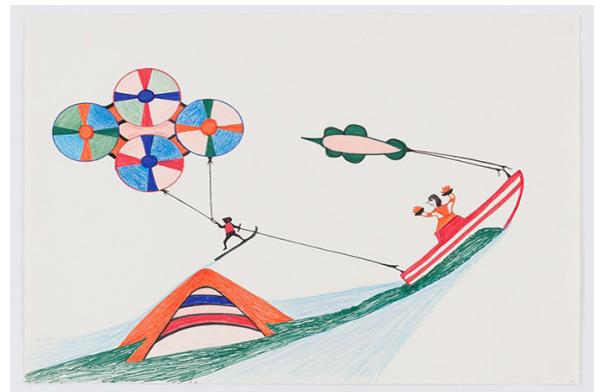
Fish Plane, Heart Clock

L'artiste et cinéaste canadien Arvo Leo (né en 1981) développe les potentialités du surréalisme ethnographique et la relation entre les rituels et le quotidien dans son film *Fish Plane, Heart Clock* réalisé en 2014. Avec une tentative de parler « proche » plutôt qu'« à propos » de son sujet, ce film présente le travail artistique du peintre inuit Pudlo Pudlat (1916-1992) et dépeint les conditions de vie dans l'Arctique canadien.

Ancien chasseur, Pudlo Pudlat faisait partie d'un groupe d'Inuits qui, dans les années 1950, ont reçu du ministère des Affaires du Nord et des Ressources naturelles du Canada des crayons et du papier afin de pouvoir coucher leurs idées et pensées sur papier. De cette volonté ethnographique d'archiver les productions graphiques d'une population traditionnelle s'est dégagé un travail inédit. Pudlat fut l'un des premiers artistes à s'éloigner d'une représentation simple et stéréotypée du mode de vie traditionnel des Inuits.

Aux chasseurs, igloos, phoques et morses présents sur les dessins se mêlent des éléments de la modernité émergente des années 1950 : avions, poteaux téléphoniques, automobiles et horloges. À ce mélange s'ajoutent des hybridations surréalistes d'objets et d'animaux incarnant les transformations culturelles radicales qui se produisaient alors. Pendant une trentaine d'années, Pudlo Pudlat produira plus de 4000 dessins, dont beaucoup n'ont jamais été exposés.

Vingt-deux ans après la disparition de celui-ci, Arvo Leo fait le voyage jusqu'au lieu de résidence de Pudlat et réalise un film qui navigue entre documentaire et visions surréalistes, alternant scènes de vie quotidienne et prises de vue des dessins de l'artiste inuit.



Arvo Leo, *Fish Plane, Heart Clock*, 2014 Photogramme.
(Dessin de Pudlo Pudlat, National Gallery of Canada / Dorset Fine Arts).
Courtesy de l'artiste.

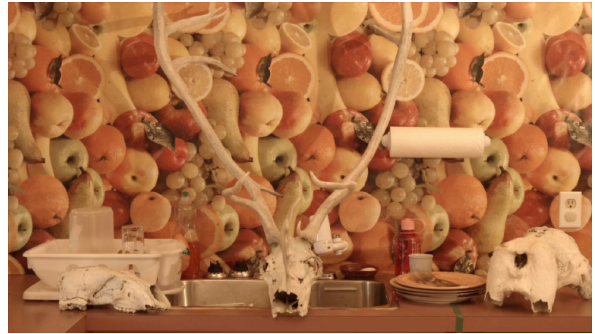
Dans la séquence d'ouverture de *Fish Plane, Heart Clock*, la caméra surplombant le paysage filme Arvo Leo, nu, grimant au sommet d'une colline pour arriver face caméra et indiquer au spectateur qu'il se trouve à Cape Dorset, village inuit du nord du Canada. Il précise que « nous attendons le lever du soleil ». La figure de l'explorateur qui renomme un lieu « sauvage », sommet lointain et fantasmé, se mêle alors à la figure fantasque de l'artiste. Rencontre de deux stéréotypes occidentaux en terre inuit. Dans sa construction, visuelle comme temporelle, le film est un hommage à la méthodologie créative de Pudlo Pudlat. L'observation et la reproduction fidèle de son environnement font partie des méthodes d'apprentissage de la chasse que Pudlo Pudlat a mis en œuvre dans sa production graphique.

Arvo Leo privilégie également l'observation et la recherche dans l'iconographie et les compositions de Pudlat. Il observe de manière distante ainsi l'environnement, les personnes, les animaux, l'architecture et les objets qu'il a côtoyés à Cape Dorset au cours des trois mois passés dans cette communauté. Les liens qu'Arvo Leo tisse entre l'œuvre du chasseur et le village structurent la vidéo tel un cadavre exquis de dessins, de peintures, de paysage et de scènes de vie quotidiennes improvisées. Le cadre, en tant que limite ou frontière, d'une vue vers l'extérieur ou vers l'intérieur, de ce qui est visible ou non, est un motif récurrent dans le film. La feuille de papier, la fenêtre, la caméra et la télévision déterminent ces cadres où se concentrent les projections de Pudlo Pudlat et les formes étranges qu'il intègre au vernaculaire inuit.

Fish Plane, Heart Clock est imprégné d'un sentiment d'inventivité ludique et de mysticisme. De nombreux plans mettent en scène les habitants de Cape Dorset, notamment les plus jeunes. Arvo Leo procède à la manière de Pudlat, capturant des moments plein d'ironie, d'absurdité et d'attente. Le hasard, l'accident et les expérimentations formelles ont déterminé la pratique évolutive de Pudlo Pudlat pendant plus de trente ans. Arvo Leo transcrit cette approche et imite le processus de sélection, d'articulation et de répétition de Pudlo Pudlat pour développer une iconographie personnelle à travers tout un atlas de symboles. Il met notamment en relief deux motifs récurrents du travail du chasseur, *FISH PLANE (Avion Poisson)* et *HEART CLOCK (Cœur Horloge)*, qui expriment une métamorphose, un passage de la tradition à la modernité, du naturel à la technologie et une fusion de l'animal et de l'humain. Cette approche lie la pratique des deux artistes dans une multitude de reprises qui s'illustre dans le titre du film.



Surréalisme et distorsion de l'espace-temps —



Arvo Leo, *Fish Plane, Heart Clock*, 2014
Photogramme, vidéo HD couleurs, 60 minutes
Courtesy de l'artiste

Le hasard, l'accident et l'expérience ont motivé la pratique évolutive de Pudlo Pudlat. Pendant plus de trente ans, il a réalisé des images avec de nombreux médiums, y compris le crayon, le pastel, les feutres, les crayons de couleur, la lithographie et la peinture acrylique. La liberté et la fluidité de son stylo sur le papier s'apparente à l'écoulement spontané du sang des bêtes qu'il tuait jadis, faisant émerger de nouvelles images, entre banalité et fantastique. La spontanéité de son coup de crayon pourrait s'apparenter à l'écriture automatique inventée par les Surréalistes. Surréalisme que cultive également Arvo Leo en faisant surgir dans certaines séquences des formes incongrues, comme un homme tenant une pancarte en forme de poisson à hauteur de sa tête.

Dans les dessins de Pudlo Pudlat, Arvo Leo est sensible à la couleur qui ne reflète pas les nuances naturelles du paysage du Nunavut. La modernisation de la vie inuite a introduit de nouvelles couleurs, textures, matériaux et modèles à Pudlat, lui permettant d'élargir son vocabulaire symbolique. Dans une scène d'intérieur, la caméra révèle pendant un lent travelling latéral une bouteille d'eau fuchsia, des assiettes couleur saumon et une bouteille de liquide-vaisselle couleur mandarine autour d'un évier. La crédence de la cuisine est une impression de fruits et d'agrumes en trompe-l'œil. Les crânes d'un morse, d'un ours polaire et d'un caribou apparaissent dans le tableau puis disparaissent, créant une nature morte en mouvement.

Cette scène insolite évoque les trois techniques de création chères aux surréalistes : l'écriture automatique, le cadavre exquis et le collage, qui ont pu trouver leur expression dans le cinéma, notamment dans les films de l'espagnol Luis Bunuel (1900-1983). Son film *Un Chien Andalou* (1929) au récit instinctif, est un montage de rêves enchaînés, sans aucune intervention de la volonté des deux scénaristes. Ainsi ouvre-t-il au cinéma les portes du Surréalisme.

Un Chien Andalou est né fortuitement d'une conversation entre **Luis Buñuel** et **Salvador Dalí** qui l'invite chez lui à Cadaqués en 1928. Buñuel a ainsi raconté cet épisode: « Dalí me dit: Moi, cette nuit, j'ai rêvé que des fourmis pullulaient dans ma main. Et moi: Eh bien! Moi, j'ai rêvé qu'on tranchait l'œil de quelqu'un ».



Luis Buñuel, *Un Chien Andalou*, 1929
Film noir et blanc, muet, 16 min

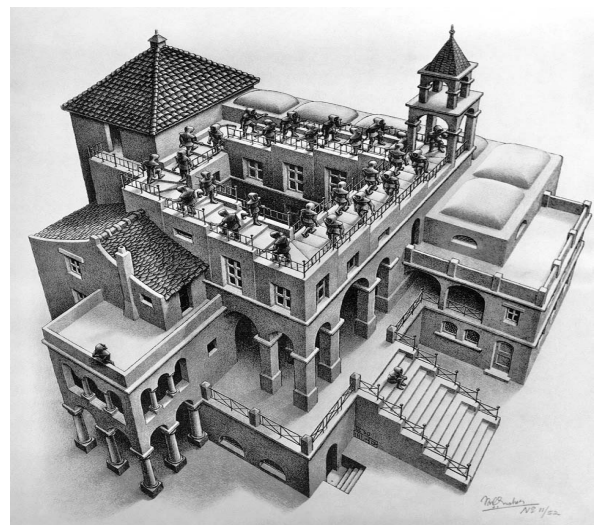
Le scénario fut écrit en six jours, selon un procédé que Buñuel fait revivre ainsi: « Par exemple, la femme s'empare d'une raquette de tennis pour se défendre de l'homme qui veut l'attaquer; celui-ci regarde alors autour de lui cherchant quelque chose et (je parle avec Dalí): Qu'est-ce qu'il voit? - Un crapaud qui vole. - Mauvais! - Une bouteille de cognac. - Mauvais! - Bon, je vois deux cordes. - Bien, mais qu'est-ce qu'il y a derrière ces cordes? - Le type les tire et tombe parce qu'il traîne quelque chose de très lourd. - Ah, c'est bien qu'il tombe. - Sur les cordes, il y a deux gros potirons séchés. - Quoi d'autre? - Deux frères maristes. - Et ensuite? - Un canon. - Mauvais; il faudrait un fauteuil de luxe. - Non, un piano à queue. - Très bon, et sur le piano, un âne... non, deux ânes putréfiés. - Magnifique! C'est-à-dire que nous faisons surgir des images irrationnelles, sans aucune expli-



Arvo Leo, *Fish Plane, Heart Clock*, 2014
Photogramme, vidéo HD couleurs, 60 minutes
Courtesy de l'artiste

La séquence d'ouverture de *Fish Plane, Heart Clock* est à la fois orientée et désorientante. Du sommet de la montagne, nous éprouvons des vertiges spatio-temporels. Bien que posée au sol avec un seul point de fuite, la caméra en un lent mouvement offre à notre œil de multiples directions. Notre point de vue est prismatique et illimité, sans idée réelle de la longitude ni de la latitude, de la saison ni de l'heure. « What time does the sun rise? » « How long is this journey? » entend-t-on au début du film.

Le temps dans *Fish Plane, Heart Clock* est élastique. Le temps historique est plié au temps cinématographique. Une séquence du film montre une affiche trouvée de l'œuvre *Montée et Descente* (1960) de Maurits Cornelis Escher qui dépeint des hommes marchant dans une boucle de *Sisyphé* sur un ensemble d'escaliers de *Penrose*. L'image disparaît peu à peu derrière la fumée d'une pile brûlée de déchets. Le sens du temps infini comprimé dans l'image d'Escher est parallèle au dessin de Pudlo Pudlat, *A Long Journey* (1974) qui représente un chasseur lors une expédition en plusieurs étapes dans une seule image statique, créant ce qu'on appelle un récit continu. Ce passage du réel au représenté est émotionnellement déstabilisant et vertigineux. Mais pour Pudlo Pudlat, la capacité de rendre compte de ce rituel à travers ses dessins était un moyen pour lui de continuer le voyage du chasseur.



Maurits Cornelis Escher, *Montée et Descente*, 1960
Lithographie

Le travail du dessinateur et graveur hollandais **Maurits Cornelis Escher** (1898-1972) possède une importante composante mathématique, comme le *ruban de Möbius*, et nombre de mondes qu'il a dessinés sont articulés autour d'objets impossibles tel que *le cube de Necker* et *le triangle de Penrose*. Sa rencontre et son amitié pour le mathématicien britannique Roger Penrose furent décisives dans ses apports aux arts graphiques.

L'escalier représenté dans *Montée et descente* fait partie de la toiture d'un monastère dont les quatre côtés forment le périmètre d'un atrium. L'édifice est habité par ce qui semble être des moines qui arpentent ses escaliers rituellement, sans fin. Dans nombre de ses gravures et dessins, Escher explore l'infini et des combinaisons de motifs qui se transforment graduellement en des formes totalement opposées. Notre œil perçoit nettement les différences entre le début de l'œuvre et sa fin, mais ne peut affirmer à quel endroit - ou à quel moment - la transition s'est opérée. Cette distorsion de l'espace-temps est également présente de manière sensible et latente dans le film d'Arvo Leo.



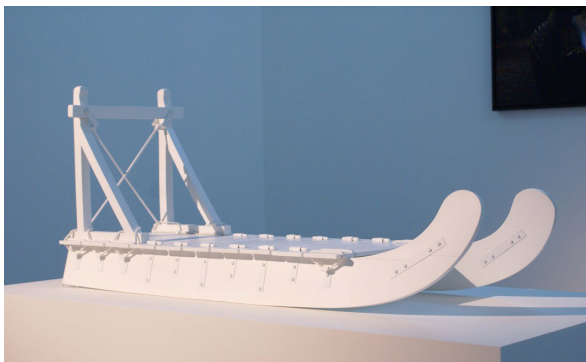
Les artistes explorateurs —



Eskimos Cannot Swim, 1984-85 Colour video loop, no sound, Super 8 on DVD, 11 min. 37 sec. © Nathalie Talec & ADAGP

Nathalie Talec montre également dans son travail une fascination pour les grandes expéditions fondatrices. Mêlant fiction et réalité, son travail se construit aux frontières de la science et des récits et affiche une constante autobiographique. À l'exception de celle réalisée au Groenland en 1987, les expéditions de Nathalie Talec ne sont que des fictions dont les figures empruntent leurs attributs à de célèbres explorateurs polaires, Paul-Emile Victor ou Knud Rasmussen.

Dans un entretien avec Claire Le Restif, elle explique sa conception de l'exploration polaire comme métaphore de l'expérience artistique : « Je pense qu'il y a une grande proximité entre la figure de l'explorateur polaire et le personnage de l'artiste. L'un comme l'autre aborde des territoires inconnus, lance des défis au réel, selon des postures de découverte, de tentative de survie et d'exploration de l'inconnu [...] Cela n'a rien à voir avec le corps et sa résistance. Plutôt avec ce qui constitue l'homme dans son environnement, dans ses sensations, ses déplacements, sa pensée. »



Sledge, 2008, Porcelaine blanche, 150 x 50 x 70 cm, Sèvres - Cité de la céramique © Nathalie Talec / ADAGP, Paris 2017

Elle réalise à Cologne sa première performance un 14 décembre 1983 et l'intitule *5 minutes sur la route du Pôle*. Les fictions de Nathalie Talec sont des possibles, qui ne prétendent pas être mis en œuvre. Elle a conçu ainsi des dizaines de projets très documentés, sortes de protocoles d'actions jamais réalisées : *archives du pôle*, *projets*, *Notes d'une sédentaire* (1984-1986). Elle dit d'ailleurs à ce propos : « le réel ne m'intéresse pas. La réalisation de l'idée n'est qu'une vérification du fonctionnement de l'imaginaire »

Il ne s'agit donc pas pour elle d'éprouver physiquement le voyage mais d'élaborer progressivement un récit qu'alimenterait le concept d'aventure. En ne partant que « cinq minutes » vers le pôle nord, elle démonte la notion d'exploit non sans une certaine dose d'autodérision pour n'en garder que l'amorce pour une possible fiction.



Coupé/Décalé, film 35 mm transféré sur Betanum, 5 min 20 sec. © Camille Henrot. Courtesy the artist and kamel mennour, Paris

« *Coupé/Décalé* de **Camille Henrot** est un film expérimental qui se réfère au format ethnologique, mais qui a été scindé manuellement, au propre comme au figuré, pour obtenir un léger écart. Cette manipulation fait apparaître une ligne continue qui sépare les images en deux parties décalées, une seconde après l'autre. La réalisation de ce film a engagé une véritable odyssée de l'artiste aux antipodes, vers l'île de Pentecôte dans l'archipel de Vanuatu, pour assister en témoin oculaire à un rituel organisé à l'intention des touristes et supposé être un rite de passage à l'âge adulte. Les jeunes indigènes sautent dans le vide, les pieds attachés par de simples lianes. Événement festif et spectaculaire, ce rituel a inspiré aux Néo-Zélandais l'idée du saut à l'élastique. La mise en scène renvoie aux phénomènes de translation et aux mimétismes structurels inhérents à toutes les cultures, tandis que la manipulation de l'artiste met en exergue l'idée de déconstruction puis de restauration, sans fausser la réalité de ce que l'on voit.

Toute image culturelle comprend une part de mise en scène afin de coller à l'image que l'autre se fait de notre culture, comme une tentative pour le séduire. Ce rituel en lui-même et la manière dont il est mis en scène sont caractéristiques des Cultes Cargo en Mélanésie, rituels religieux mimant une culture occidentale fantasmée. En copiant littéralement une tradition Océanienne, *Coupé/Décalé* renverse le point de vue et incarne une forme de Culte Cargo à l'occidentale. *Coupé/Décalé* aborde cette mécanique du mimétisme, où ce qui est copié n'est pas une forme culturelle en soi, mais plutôt l'idée que l'on s'en fait. Par un curieux effet d'aller et retour le saut à l'élastique, reproduction occidentale d'une tradition mélanésienne, conditionne la forme « destinée aux occidentaux » de ce même rituel.¹ »

¹ <https://www.camillehenrot.fr/fr/work/41/cope-decale>

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 / jleclerc.credac@ivry94.fr

Rendez-vous !

Dimanche 10 septembre, 8 octobre, 12 novembre
et 10 décembre 2017 à 16h

Les Éclairs

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

Jeudi 12 octobre de 12h à 14h

Crédacollation

Visite de l'exposition par l'équipe du Crédac suivie d'un déjeuner au centre d'art.

Participation : 6 € / Adhérents : 3 €

Jeudi 2 novembre à 16h

Art-Thé

Visite commentée de l'exposition par Mathieu Pitkevicht 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.

Dimanche 17 décembre 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.

Événements

Dès 1987, le Crédac s'est inscrit dans un mouvement collectif aux côtés des artistes, des publics et des critiques, qui ont été au cœur de son action en faveur de la création. Pour ses 30 ans, le Crédac poursuit son désir de partager l'aventure de l'art avec une programmation exceptionnelle tout au long de l'année.

Avec le soutien de la Fondation d'entreprise Ricard, de l'ADAGP et de la copie privée.

Mercredi 27 septembre et 29 novembre 2017 à 18h30

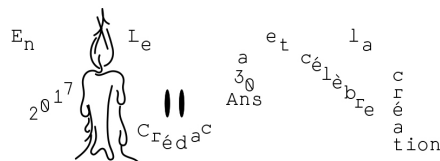
Deux conférences par Thierry Chancogne

Histoire du graphisme avant la modernité en trois temps cinq mouvements -

Premier temps : Le graphisme avant l'écriture -

Premier mouvement : Muthôs

Gratuit, réservation indispensable.



Jeudi 5 octobre 2017 à 19h

Crédakino : Phantasmata de Hugues Reip

Projection suivie d'une rencontre avec Hugues Reip.

Gratuit, réservation indispensable.



Mardi 10 octobre 2017 à 19h à la Médiathèque d'Ivry-sur-Seine

Apéro culturel avec Hugues Reip

L'apéro culturel est un espace-temps offert à un artiste pour présenter son travail et son univers culturel au travers d'une sélection de documents (films, musique, littérature, essais ...) qui nourrissent sa démarche. La rencontre s'achève par un apéro qui peut permettre d'échanger avec le public de manière moins formelle.

Gratuit, sans réservation.

Mardi 12 décembre 2017 à 18h à la Cinémathèque Robert Lynen (Paris 17^e)

Story of the Ants d'Arvo Leo

CaroSposo organise une séance autour du film en présence de l'artiste.

Jeudi 14 décembre 2017 à 19h

Crédakino : Fish Plane, Heart Clock d'Arvo Leo

Projection suivie d'une rencontre avec Arvo Leo et CaroSposo (Marie Canet, Stéphanie Cottin, Clément Dirié et Caroline Ferreira).

Gratuit, réservation indispensable.

