

Pierre-Olivier Arnaud

Revue de presse
Press review

LANCEMENT DU LIVRE DE JÉRÔME DUPEYRAT + DISCUSSION FRAC BRETAGNE

Lancement du livre « Entretiens : perspectives contemporaines sur les publications d'artistes », par Jérôme Dupeyrat

+

Discussion avec documentation céline duval et Yann Sérandour

Ce livre réunit vingt-trois entretiens avec vingt-cinq artistes qui font de l'édition une pratique artistique. Dans un contexte où les publications d'artistes suscitent l'intérêt de nombreux acteurs du champ de l'art, il s'agit d'offrir des perspectives contemporaines sur ce phénomène, marqué par une tension entre des positionnements alternatifs et la recherche d'une reconnaissance institutionnelle. Les propos des artistes sollicités ont ainsi été collectés afin de dessiner un panorama des publications d'artistes aujourd'hui, et peuvent être lus au regard d'un double questionnement : quels sont, parmi les outils qui ont permis de penser la pratique du livre d'artiste ces dernières décennies, ceux qui restent opérants pour en comprendre les manifestations actuelles ? Quels sont les enjeux qui semblent spécifiques à ces manifestations récentes et quelle est la nature des évolutions dont ils témoignent, en lien avec un contexte élargi de l'art et de l'édition ?

Le lancement au Frac Bretagne sera l'occasion d'une discussion avec documentation céline duval et Yann Sérandour, deux des artistes interviewé.e.s dans le livre. Avec Jérôme Dupeyrat, ils reviendront sur leur pratique éditoriale et échangeront leurs point de vue sur le paysage des publications d'artistes aujourd'hui, autour d'une sélection de publications.

Jérôme Dupeyrat, « Entretiens : perspectives contemporaines sur les publications d'artistes », Rennes, Éditions Incertain Sens, coll. « Grise », 2017, 312 p., 22,5 x 18,5 cm
ISBN 978-2-914291-78-1 — 25 €

Entretiens avec Laurence Aëgerter, Antoine Lefebvre Editions, Pierre-Olivier Arnaud, Ludovic Burel, Claude Closky, Daniel Gustav Cramer, documentation céline duval, Ben Kinmont, Sharon Kivland, Stéphane Le Mercier, Sara MacKillop, Mazaccio & Drowilal, Jonathan Monk, Julien Nédélec, Eric Watier, Camila Oliveira Fairclough, Michalis Pichler, Hubert Renard, Joachim Schmid, Yann Sérandour, David Shrigley, Derek Sullivan, Batia Suter, Nick Thurston.

Ouvrage publié avec le concours des Abattoirs – Frac Midi-Pyrénées, du Frac Bretagne, du Frac Haute-Normandie, du Frac Provence-Alpes-Côte d'Azur, de l'Institut supérieur des arts de Toulouse, du Ministère de la Culture et de la Communication – Drac Bretagne, de la Région Bretagne, de l'Université Rennes 2, de l'équipe d'accueil Pratiques et théories de l'art contemporain (PTAC, EA 7472) et de la Ville de Rennes.

https://www.sites.univ-rennes2.fr/arts-pratiques-poetiques/incertain-sens/fiche_cg5.htm

À venir : lancement à la librairie Florence Loewy à Paris le 24 mars 2018.

Entrée gratuite

Dans la limite des places disponibles

Inscription conseillée : accueil@fracbretagne.fr

<https://www.facebook.com/events/2151302695099146/>

Images partagées et autres selfies, vers une archéologie de l'instant



Le Smartphone a 10 ans. Et nous sommes désormais des milliards à l'utiliser. A l'origine d'un engouement renouvelé pour la prise photographique, l'appareil tactile et connecté fonctionne comme une extension du corps. Réalisées dans le prolongement du bras, les images semblent désormais plus liées au geste qu'au regard et leurs usages se diversifient.

Sur le sol du Centquatre, des centaines de photographies tirées sur papier s'accumulent. Une imprimante les crache à jet continu. *#selfie (1)* de Tom Stayte (2) s'intéresse au partage des images à l'ère d'Internet et interroge le concept d'auteur à l'heure de la photographie numérique, des Smartphones et de la pratique du selfie. Grâce à des logiciels développés pour l'occasion, la machine accède aux flux RSS diffusés par Instagram, y sélectionne les images taguées *#selfie*, quelques secondes après leur publication, et les imprime alors que les visiteurs sont invités à les fouler au pied, à en prendre une, à la déchirer... ou à insérer une photo d'eux dans le flot. Au-delà d'une expérience, Tom Stayte attire l'attention sur le détournement possible de toutes ces images de soi envoyées sur le réseau dont personne ne maîtrise l'ensemble des capacités. Il met en évidence la potentielle participation de chacun à sa propre surveillance. Les tirages papier envahissent l'espace physique de manière irrépressible, singeant a minima ce qu'il advient dans l'espace numérique. Chaque minute, plus d'un million sept cent mille personnes « likent » une photo sur Instagram, 10 000 nouvelles images sont postées sur Pinterest, 300 heures de nouvelles vidéos sont téléchargées sur YouTube, plus de 345 000 tweets sont envoyés (3)... Le XXI^e siècle débute sans conteste sous le signe de l'image partagée.

Retour sur image(s)

L'apparition de la photographie avait en son temps révolutionné la définition de l'image. De production de l'activité psychique en lien avec l'imagination, la mémoire, le rêve, la pensée, elle devenait la reproduction du réel. La technique photographique induisait un sentiment de vérité. Les représentations artistiques du monde laissées à l'interprétation et au sentiment de chacun étaient désormais complétées par des objets plats et lisses dans lesquels tous tentaient de retrouver le moment vécu, le paysage traversé, le sourire de l'être aimé... « *Ce que la Photographie reproduit à l'infini n'a eu lieu qu'une fois : elle répète mécaniquement ce qui ne pourra jamais plus se répéter existentiellement. En elle, l'événement ne se dépasse jamais vers autre chose : elle ramène toujours le corpus dont j'ai besoin au corps que je vois ; elle est le Particulier absolu, la Contingence souveraine, mate et comme bête, le Tel (telle photo, et non la Photo), bref, la Tuché, l'Occasion, la Rencontre, le Réel, dans son expression infatigable* » (4), explique Roland Barthes à la fin des années 1970. La photographie nous dédouble sans pour autant que l'on se reconnaisse ; au-delà du « *Principe d'aventure* » qui attire en elle, elle met en évidence, mais sans préméditation, le détail soit le « *punctum* » ; elle n'est pas une vue de l'esprit, mais le « *réel à l'état passé* » ; en elle, « *le pouvoir d'authentification prime le pouvoir de représentation* » (5).

Quelques années plus tard, Rosalind Krauss poursuit la réflexion (6). Le subjectivisme de Barthes ainsi que toute photographie construite, donc manipulée (voir les travaux surréalistes, par exemple), s'opposent à la « *Photographie Objective* » et à sa « *valeur de vérité* ». L'historienne de l'art américaine, à travers de nombreuses descriptions de photographies, aborde leur fonction sociale, les notions de traces, de genres, l'effondrement de l'originalité, la différence entre copie et simulacre, l'effet de réel... Pour conclure sur le « *labyrinthe critique* » qu'est l'espace de la photographie. A la même époque, Gilles Deleuze (1925-1995) publie deux volumes (1983 et 1985) relatifs au cinéma. Le premier, *L'image-mouvement*, explore l'image sous l'angle de la perception et de l'action ; le second, *L'image-temps*, la voit se libérer « *des liens sensori-moteurs* » pour s'ouvrir à la définition d'« *image pensante* ». Deleuze s'interroge sur sa nature. L'image peut-elle être entendue comme un signe ? Le cinéma comme un langage (7) ?

Le numérique appliqué tant à la photo qu'au film provoque un nouveau saut de pensée. L'image n'est plus « *enkystée* » dans du papier ou une pellicule. Le numérique transforme de la même manière photos, film, mais également son et texte qui, désormais, n'ont plus besoin d'un support pour être appréciés, peuvent suivre les mêmes circuits de diffusion et envahissent le même espace : l'écran. Dans un même élan, la disparition des supports fragilise l'économie de la musique, de l'édition, du cinéma ainsi que de la photographie. De nouveaux outils apparaissent qui démocratisent les pratiques. Les appareils qui photographient, filment, produisent du son, permettent d'écrire, se transforment. Un ordinateur devient un studio son, un appareil photo, une caméra... L'objectif laisse la place à un écran. L'œil n'est plus le seul maître du cadrage, la main devient un œil. La perspective cesse alors de régner sur la composition de l'image. Internet accélère la propagation de tous les contenus. Les réseaux sociaux - création de Facebook en 2004 - initient de nouveaux usages (notamment en faisant tomber la séparation entre vie publique et vie privée).

Capturées sans préméditation, les images se transforment

Avec le Smartphone (2007), le téléphone mobile acquiert de multiples fonctionnalités qui font de lui un producteur de contenus et l'outil de partage par excellence. De nouvelles pratiques naissent et l'image se transforme. Dans le prolongement du corps, l'appareil suit son impulsion. Les photographies se moquent alors des principes hérités de la tradition picturale ainsi que des qualités techniques (netteté, contrastes, notamment) pour privilégier un mode plus spontané qui promeut l'effet « bougé ». Le flou n'est plus « artistique », mais le fruit de la vitesse et du mouvement. Témoin de l'action, donc de la présence. « *A travers les images que nous capturons, nous visons à nous donner les moyens de retrouver les sensations, les émotions et les états du corps qui étaient les nôtres au moment de la prise de vue et que nous avons dû abandonner trop rapidement pour d'autres. Photographier consiste bien à "enfermer". Mais, comme dans le cas de l'appareil psychique, c'est "enfermer" avec le désir de "développer" plus tard les choses pour les vivre à nouveau, et surtout les assimiler à son rythme* » (8), précise Serge Tisseron, psychiatre, membre de l'Académie des technologies et chercheur associé à l'Université Paris VII.

Au fil de déambulations urbaines à l'itinéraire non prémédité, Pierre-Olivier Arnaud (9) capture avec son Smartphone une infime partie de l'environnement qu'il traverse. A la manière de Jacques Villeglé, qui longtemps a proposé au regard des morceaux choisis, et prélevés dans la ville, d'affiches superposées, déchirées, altérées et recomposées par le temps et les intempéries sans autre intervention de sa part que le cadrage, l'artiste sélectionne, par exemple, le détail d'une vitrine ou d'une enseigne de magasin. Avant d'être transformée en sérigraphie au format unique de 176 x 120 cm, l'image est agrandie, désaturée, recadrée et pixelisée à l'extrême puis collée à même le mur pour mieux évoquer l'espace public d'où elle est issue. Le mode opératoire de la série *play still* crée une distance entre l'objet photographié et son image parcellaire. Il rend impossible l'identification de ce dernier. Le détail extrait de la rue devient motif et parfois se répète. En pratiquant ainsi, Pierre-Olivier Arnaud dégrade et fige l'image numérique. Il se défait des règles imposées par l'appareil technologique qui souhaite proposer une qualité optimale d'image et du même coup imposer des standards. L'artiste s'empare du fichier numérique et lui fait subir ce que d'aucuns ont fait pendant longtemps en grattant, perçant, chauffant la pellicule. Il se l'approprie pour créer une autre image. « *L'image aujourd'hui n'est plus unique et isolée. Elle ne fait plus "tableau" à la façon d'une icône ou de notre traditionnelle Joconde. L'image, d'emblée, se donne comme plurielle ; elle se décline et se dépie en de multiples sous-couches. Une image toujours vient en cacher et dissimuler une autre qui, à son tour, renvoie à une multitude d'autres vignettes ou paysages. Ces images se lisent désormais dans le mouvement* » (10), explique Florence de Mèredieu.

Qui dit Smartphone, dit selfie

Jeudi 28 avril 2016 à Lisbonne, un jeune homme désireux d'immortaliser sa rencontre avec Dom Sebastião – roi du Portugal entre 1557 et 1578 – n'hésite pas à grimper sur le socle de la statue à l'effigie du souverain pour faire un selfie. Seulement voilà, celle-ci n'est pas scellée. Elle tombe et se brise en mille morceaux ! Cette anecdote vient compléter l'observation quotidienne que chacun peut faire du phénomène. Le selfie court la planète, remplit la mémoire des Smartphones et témoigne d'instantanés, souvent privés, toujours singuliers. L'auteur vient s'inscrire au centre de l'image, preuve qu'il y est, qu'il le fait, qu'il le voit... A chacun son échelle de valeurs et de mise en valeur. Les uns bichent de se montrer en petite tenue, les autres aux côtés d'une star ou dans un paysage paradisiaque. Le selfie est une pratique propre au Smartphone. La fonction qui permet d'inverser le sens de l'objectif et donc de se photographier aisément soi-même a permis cette pratique photographique de masse. Il n'y a qu'à observer l'apparition des perches à selfie dans tous les lieux touristiques du monde pour se convaincre de l'ampleur du phénomène. Mais aussi de sa différence profonde avec l'autoportrait tel que relaté dans l'histoire de l'art à travers les œuvres d'artistes comme celles de Léonard de Vinci, Rembrandt, Van Gogh, Picasso ou Frida Kahlo. Et du côté des photographes, Nadar, Brassai, Claude Cahun, Dieter Appelt ou Cindy Sherman. Deux raisons fondent cette différence : la simplicité de réalisation et la capacité à partager l'image obtenue. D'une part, plus besoin d'un dispositif technique exigeant une anticipation – faire un selfie peut se décider et s'exécuter dans la foulée – et, d'autre part, l'envie de partager le moment présent avec des absents est sa motivation principale. « *La photographie connectée fait du selfie le véhicule d'un type bien particulier de communication : le signalement instantané d'une situation, spécifiquement destiné à un récepteur. L'image devient ici un message visuel, dont l'interprétation dépend étroitement du triangle formé par son émetteur, l'occasion représentée et le destinataire visé, autrement dit présente un fort degré de dépendance au contexte* » (11), précise l'historien André Gunthert. Le selfie n'est pas une image de soi reconstituée, inventée, mais une image de soi à un temps T. Il témoigne d'une étape appartenant à un récit plus large. Mis bout à bout, tous les selfies d'une même personne peuvent restituer une version de son histoire, à la fois parcellaire et subjective comme la mémoire.

Certains artistes, comme Alberto Frigo (12), font œuvre de leurs archives « selfiques ». Cependant, sur les cimaises des lieux d'exposition, le selfie artistique est le plus souvent une critique négative, non pas du selfie en tant que tel, mais de l'individu qui s'y adonne, membre d'une société autocentrée. Dénués de toute profondeur, nos contemporains s'arrêteraient à la surface des choses, passeraient leur temps à se mirer grâce à leurs téléphones mobiles et s'exposeraient sans retenue, sans discernement, sur les réseaux sociaux. Exemple, la série *Ma vie est plus belle que la vôtre* de Romain Leblanc (13), présentée au Festival Circulation(s) en 2016, à Paris. Cependant, tout le monde ne porte pas le même regard sur cette pratique. Un exemple avec ces propos du P^r Michel Lejoyeux (14) : « *Le selfie est comme une petite ruse qui permet de placer notre visage dans une situation particulière ; il nous donne un prétexte pour l'aimer, parce qu'on va le photographier à côté de La Joconde ou de la Victoire de Samothrace... C'est une leçon de bon narcissisme, car c'est un petit exercice d'acceptation de soi. Or, ce n'est jamais mauvais d'apprendre à s'aimer* » (15).

La notion de mémoire renouvelée

Outil de compilation, le Smartphone est devenu une annexe de la mémoire de son détenteur, un disque dur qu'il transporte sur lui. Il renferme des données précieuses, de celles qui permettent de ne pas avoir à se souvenir (sorte de mémoire en libre-service) ou qui définissent les souvenirs (mémoire sélective). Les photos, notamment, sont autant de notes visuelles prises pour conserver une trace. Les consigner empêche de les oublier. De la même manière, SMS, e-mails sont gardés sans que la question de l'utilité de cette conservation soit réellement posée, sauf à atteindre les limites de l'appareil. Les données du quotidien, personnelles ou professionnelles, s'accumulent. On « thésaurise » au risque de se voir submergé. Le téléphone mobile sert aussi à noter une idée venue au détour d'une conversation, d'une visite, d'un déplacement. L'appareil technologique devient alors un fixateur de pensée. Il est à la fois un carnet à croquis, qui inscrit une forme, et un carnet de notes, qui s'intéresse aux idées. Avec le Smartphone, tout devient image et toutes les images deviennent des souvenirs s'inscrivant en couche dans cette mémoire numérique et donnant naissance à une *archéologie de l'instant*.

En attendant une utilisation équilibrée, admise et bonne pour tous, des Smartphones, les technologies mobiles offrent un sujet et des moyens pour nombre d'artistes et leurs œuvres sont légion. Certaines mettent notre société connectée face à ses contradictions, ses manquements, ses obsessions... d'autres inventent un nouveau dialogue avec le public. Les œuvres, toutes soumises à l'écosystème numérique et à des contraintes technologiques (dimensions de l'appareil, luminosité, capacité de mémoire, vitesse d'exécution des programmes, etc.), offrent des formes et des expériences inédites : peintures augmentées, œuvres applicatives, Tweet art, QR codes artistiques... Le Mobile Art est un espace neuf et en expansion constante de la création contemporaine. Et ceci n'est rien d'autre que la suite de l'histoire.

- (1) : #selfie, Tom Stayte, 2014. L'installation a été présentée au Festival Circulation(s) 2016, Paris.
- (2) : Né en 1988, Tom Stayte habite et travaille à Londres, Angleterre. Le plasticien et entrepreneur s'intéresse à la place de l'individu dans la culture post numérique. A travers la photographie, des installations et des livres, il tente de rendre compte des relations entretenues par ce dernier avec les entités digitales. www.tomstayte.co.uk
- (3) : Chiffres extraits d'une infographie réalisée en 2014 par la société de logiciels américaine, Domo, spécialisée en business intelligence et visualisation des données. www.domo.com/learn Sources : Facebook, Twitter, YouTube, Instagram, Pinterest, Apple, Netflix, Reddit, Amazon, Tinder, BuzzFeed, Statista, Internet Live Stats, Statisticbrain.com
- (4) : Roland Barthes, *La chambre claire – Note sur la photographie*, Cahier du cinéma, Gallimard Seuil, 1980, p. 15.
- (5) : Ibid. p. 29, p. 38, p. 71, p. 130 et p. 139.
- (6) : Rosalind Krauss, *Le Photographique – Pour une Théorie des Ecartés* (1983), Editions Macula, 1990.
- (7) : Cf l'article de l'historien, critique et théoricien français du cinéma, Jean Mitry (1904-1988), publié dans la revue « Vertigo » (<http://revue-vertigo.fr>) et reproduit sur le blog Le conflit www.leconflit.com
- (8) : Serge Tisseron, « De l'image dans la main à l'image en ligne » : cet article a été publié en 2014 dans l'ouvrage collectif *Téléphone mobile et création* sous la direction de Laurence Allard, Laurent Creton et Roger Odin, p. 120.
- (9) : Né en 1972, Pierre-Olivier Arnaud est diplômé des Beaux-Arts de Saint-Etienne, DNSEP en 1996. Il vit et travaille à Lyon. Il est représenté par la galerie Art : Concept, à Paris.
- (10) : Florence de Mèredieu, *Histoire matérielle et immatérielle de l'art moderne & contemporain*, Larousse in extenso, 2008, p. 605.
- (11) : Citation extraite de l'article « La consécration du selfie », signé André Gunthert et publié dans le n°32 d'*Etudes photographiques au printemps 2015*, accessible en ligne <https://etudesphotographiques.revues.org/3529>
- (12) : Né en Italie en 1979, Alberto Frigo est un artiste multimédia. Globetrotteur dans l'âme, il a vécu au Canada, aux Etats-Unis, aux Pays-Bas et Suède. Il a notamment travaillé comme chef de projet au Massachusetts Institute of Technology.
- (13) : Né en 1985 à Evreux, Romain Leblanc est un photographe qui travaille en Normandie et en Belgique Professeur de photographie à l'école d'art municipale d'Evreux, il a intégré l'agence de photographes Hans Lucas en 2014. Ses travaux utilisent souvent les codes du théâtre et du cinéma pour réaliser des mises en scène. <https://romain-leblanc.com/>
- (14) : A la tête des services de psychiatrie et d'addictologie des hôpitaux Bichat et Maison-Blanche, Michel Lejoyeux est également professeur à l'Université Paris 7.
- (15) : Citation extraite d'une interview de Michel Lejoyeux réalisée par Samantha Deman et publiée sur le site

Infos Photos :

#selfie, **Tom Stayte**, 2014. L'installation a été présentée au Festival Circulation(s) 2016. www.festival-circulations.com

© Tom Stayte courtesy Festival Circulation(s)

Play still, **Pierre-Olivier Arnaud**, sérigraphie sur papier, 176 x 120 cm, 2015. Cette série a été exposée à l'occasion d'*Un autre halo*, exposition organisée du 4 juin au 23 juillet 2016 par la galerie Art : Concept, à Paris. <http://www.galerieartconcept.com>

© Pierre-Olivier Arnaud, courtesy de l'artiste et de la galerie Art : Concept

Images of the artefacts used by the main hand, d'**Alberto Frigo**, a débuté en 2004 et se terminera en 2040. <http://www.2004-2040.com>.

Photos prises lors de l'exposition *Hamster Hipster Handy – Under the Spellbound of the Mobile Phone* organisée en 2015, au Musée des arts appliqués de Francfort, en Allemagne.

© Alberto Frigo courtesy Musée des arts appliqués de Francfort, en Allemagne, photos MLD.

Ma vie est plus belle que la vôtre, **Romain Leblanc**, iphotos, 2014. Cette série a été « Sélection du jury » au Festival Circulation(s) 2016, à Paris.

© Romain Leblanc courtesy Festival Circulation(s)

CRITIQUE

«POSTERS», ESTHÈTES CONTRE LES MURS

Format de diffusion alternatif tombé hier en désuétude, l'affiche est à nouveau prisée par les artistes et les collectionneurs, qui y voient un espace de liberté dégagé des pressions du marché de l'art. Démonstration sur les cimaises du Frac Normandie à Rouen.



«R.L. Pompidou II», de Saädane Afif. Photo S. Afif



Aux yeux de quiconque a couvert les murs de sa chambre d'enfant de posters de chevaux cabrés, de chanteurs idolâtrés ou de bagnoles customisées, une exposition comme celle que présente le Frac Normandie passera pour une blague. Parce que le poster, comme l'idolâtrie, est périssable. Sitôt passé l'adoration vouée à telle starlette ou tel équadé, l'effigie imprimée sur un papier déjà jauni était promptement arrachée et remplacée par une autre. Un poster, ça se scotchait ou se punaisait aussitôt que ça s'oubliait et se remplaçait. Or, à Rouen, on découvre que le poster est un support adoré des artistes et dûment collectionné par les institutions publiques (en l'occurrence, outre le Frac local, celui d'Ile-de-France ainsi que le Centre national des arts plastiques ont prêté leurs pièces).

Dire qu'on le découvre est à peine exagéré. Bien sûr, les posters courent les cimaises des expos perso. Mais on n'y prête jamais trop attention. Il apparaît toujours comme une pièce mineure et de peu de valeur (marchande), un produit dérivé, un *appetizer* qui s'incline devant les peintures, les sculptures ou le film présentés en majesté. En outre, la définition de l'objet n'est pas bien définie. L'expo fait le distinguo entre posters et affiches d'artistes. La différence est mince et subtile - pour tout dire, irrésolue. Certains avanceraient une différence de format, de contenu : le poster laisse davantage de place à l'image, et l'affiche au texte. On préfère retenir cette idée que la différence réside dans la fonction. Une affiche aurait pour vocation d'annoncer (un événement) ou de promouvoir (n'importe quoi) à l'adresse d'un maximum de gens, tandis que le poster aurait une vocation décorative et un usage domestique. En somme, toute affiche peut bien devenir un poster une fois qu'elle est accrochée aux murs du salon. On n'en est pas trop sûr. Mais Véronique Souben, la directrice du Frac, ne l'est pas non plus, qui rappelle qu'«*en anglais, les deux objets, sont désignés par un seul et même mot*». Poster, donc.

Message contestataire

Ce regain d'intérêt pour ce support populaire, depuis les années 90, s'explique en partie, selon elle, assez aisément : «*Les artistes s'empressent souvent de réinterroger et de s'accaparer des médiums qui tombent en désuétude, ceux auxquels personne n'accorde plus trop de valeur, ceux qui ont perdu de leur impact.*» Ainsi, le poster ou l'affiche seraient en quelque sorte ce que le vinyle fut au CD : un objet palpable, sensuel et distingué, du fait de sa raréfaction ou de sa désuétude. Quelle affiche retiendra-t-on de la dernière campagne présidentielle ? Plutôt des tweets, en fait, ou telle annonce sur les réseaux sociaux. Rematérialiser les effets d'annonce et les images est un des plaisirs que les artistes retrouvent. Reste que l'expo, didactique et défricheuse, fait l'effort de répartir les œuvres en une petite dizaine de catégories (la place que prend la pratique dans le travail de l'artiste, la manière dont celui-ci se situe sur le marché de l'art, le type d'adresse au spectateur...).

Le plus petit dénominateur commun est économique. Le poster est abordable à tout point de vue. Pas très cher à produire, il est aussi bon marché pour les collectionneurs fauchés. Certaines œuvres, éditées en plusieurs exemplaires, sont même gratuites. Il n'y a qu'à se servir. Sans cette mise à disposition, l'œuvre entière de Félix González-Torres perdrait tout son sens. Tamponnée aux quatre coins des mots «haine» et «trou» associés aux noms du dignitaire nazi Himmler et à celui d'un sénateur américain réactionnaire (Helms), l'affiche de l'artiste cubain présentée dans l'expo exacerbe son message explicitement contestataire par son dispositif de présentation singulier : les affiches de González-Torres sont (comme toujours) présentées sous la forme d'une pile (le milieu de l'art préfère le mot anglais *stack*) dont le volume varie suivant que vous vous serviez ou non. L'affiche prend ici l'épaisseur d'une sculpture palpitante, changeant de volume selon la bonne volonté du spectateur qui l'emportera avec lui ou pas pour en propager ou non le message hors du centre d'art.

Car l'affiche est un peu l'issue de secours par laquelle un artiste peut se permettre de zapper le milieu de l'art, son marché, son circuit de diffusion, son entre-soi, sa préciosité (autant de paramètres toujours plus pressurisés dans l'époque actuelle). Aux dires de Véronique Souben, «*Michel François, qui édite un poster à chacune de ses expositions, n'aime ainsi rien tant que tomber dessus dans la rue, dans les toilettes de ses amis, où que ce soit*». Le poster, objet dont la volatilité épouse celle des images sur Internet, est aussi le support de prédilection de [Pierre-Olivier Arnaud](#). Ses photographies en noir et blanc, saisissant sous la lumière d'un flash aveuglant des palmiers ou des gerbes de feux d'artifice, ne sont jamais encadrées : elles sont collées au mur. Selon un protocole bien défini, elles s'achètent par stock de 200 exemplaires. A l'heureux propriétaire, il revient de les coller à son tour sur les murs et de les arracher si besoin, pour les remplacer jusqu'à épuisement.

Bilan d'étape ou synthèse

Les artistes adorent aussi le poster pour son côté utilitaire, pense-bête, puisqu'il est pour eux le lieu d'un récapitulatif, une base de données ou un pin-board sur lequel ils punaient photos découpées et notes griffonnées. Le poster rend public leurs coulisses, leurs sources d'inspiration, leurs projets en cours. Raphaël Zarka a ainsi édité un poster où il a échantillonné les images qu'il avait collectées autour des sculptures modernistes qui, dans l'espace public, sont spontanément skatées. Il en a de même édité un autre, intitulé *Catalogue raisonné des rhombicuboctaèdres*, qui recense les occurrences en architecture ou en peinture de cette forme géométrique dodécagonale qui l'obsède. Le poster comme post ou actualisation de la recherche qui occupe l'artiste dans l'atelier. Et au-delà.

Le poster fait office de bilan d'étape et nuance un peu ce moment-clé, trop ponctuel, que constitue le format de l'exposition pour les artistes. C'est ce format de diffusion alternatif qu'affectionne Saâdane Afif avec le poster, un support auquel il a désormais systématiquement recours pour synthétiser ses projets, inextricables mélis-mélos d'œuvres anciennes réinterprétées en paroles et musiques par des auteurs et interprètes, et en affiches par des graphistes. Selon Saâdane Afif, *«le poster est le support idéal pour opérer la synthèse de tous les stades de l'œuvre, passés, présents et à venir. Il cite les précédentes expositions, les pièces présentées, le travail d'écriture des paroles, leurs auteurs, leur mise en musique et tout le reste. Il peut aussi mentionner le présent vernissage de la présente expo, ou la prochaine, celle qui vient»*. Surtout, ajoute-t-il, *«il est le lieu où je me sers des gens, de mes complices, comme motif - au même titre qu'un peintre use de son modèle. Mon motif, c'est le nom de l'autre»*. Voilà, le poster, c'est l'autre de l'art. L'autre temporalité d'une expo, d'une œuvre, et la promesse de sa migration, de sa diffusion à plus grande échelle. ◀

Judicaël Lavrador Envoyé spécial à Rouen

Posters *Frac Normandie Rouen, Sotteville-lès-Rouen (76). Jusqu'au 27 août. Rens. :*

www.fracnormandierouen.fr

ART | EXPO

Scénario fantôme

11 Mar - 21 Mai 2017

Vernissage le 10 Mar 2017 à partir de 18:30

📍 FRAC NORMANDIE CAEN

👤 [PIERRE-OLIVIER ARNAUD](#) | [SYLVIE AUVRAY](#) | [JULIEN BERTHIER](#)
| [BRUNO BOTELLA](#) | [SIMON BOUDVIN](#) | [LAURA GOZLAN](#) | [GUERRILLA GIRLS](#)
| [MATHIEU MERCIER](#) | [EDGARDO NAVARRO](#) | [BETTINA SAMSON](#)
| [VIRGINIE YASSEF](#)

L'exposition « Scénario fantôme » au FRAC Normandie Caen explore à travers des tableaux, des dessins, des photographies, des vidéos, des sculptures, des installations et des performances d'une dizaine d'artistes contemporains la part d'irrationnel que comporte certaines nouvelles acquisitions du FRAC.

L'exposition « **Scénario fantôme** » au FRAC Normandie Caen rassemble des tableaux, des dessins, des photographies, des vidéos, des sculptures, des installations, des tracts et affiches et des performances de plus de dix artistes contemporains.

Explorer la part d'irrationnel des œuvres

L'exposition reprend le titre d'une œuvre de Virginie Yassef, Scénario fantôme, des séries photographiques qui renvoient des motifs et des gestes banals collectés dans la vie quotidienne et qui, une fois passés à travers le filtre et le cadre photographique ou vidéo, acquièrent un caractère extraordinaire.

L'emprunt à cette œuvre permet de cerner le propos de l'exposition dont l'ambition est de révéler la part d'irrationnel que comportent certaines œuvres récemment entrées dans la collection du FRAC Normandie Caen. Une forme de transcendance du réel qui peut concerner le mode de création comme les objets créés eux-mêmes.

Les photographies de Mathieu Mercier et les performances de Julien Berthier détournent le réel

Les photographies de Mathieu Mercier, réalisées simplement en captant les reflets dans les capots de voitures garées le long d'une rue, révèlent des images cachées, comme une présence secrète dans les objets les plus familiers. A partir d'images qu'il collecte, Pierre-Olivier Arnaud en génère de nouvelles, mystérieuses et irréelles, qui reconsidèrent le statut même des images. Les performances de Julien Berthier, au cours desquelles il prélève des fragments dans l'espace public et opère des réaménagements, entraînent une modification presque imperceptible mais réelle de cet espace. Autant de démarches qui visent à détourner l'accumulation des images et la standardisation visuelle de l'espace urbain pour réarranger le réel de façon poétique voire politique.

Quand le quotidien devient source de poésie et de mystère

Dans l'installation *Remote Viewing* de Laura Gozlan, des images tirées de films et de documentaires scientifiques sont projetées sur des objets et miroirs posés au sol qui les renvoient de façon déformée sur le mur. Cette œuvre, pensée comme un espace mental, recrée les conditions de la vision à distance. Elle dégage une ambiance troublante qui sollicite à la fois l'imaginaire et les sensations. La série de photographies de Bettina Samson intitulée *Silver Nuclear Dust* s'inspire de la découverte de la radioactivité par le Henri Becquerel pour se pencher sur la capacité qu'ont les matières invisibles et menaçantes à se concrétiser dans une image.

HOME - MOUSSE - MAGAZINE - EXTRA - PUBLISHING - AGENCY

[About us](#)
[Staff](#)
[Contact](#)

[Current issue](#)
[Archive](#)
[Subscribe](#)
[Distribution](#)
[Advertising](#)

[Extra content](#)
[Special projects](#)
[TFQ](#)
[The Artist as Curator](#)

[Pierre-Olivier Arnaud "un autre halo" at Art : Concept, Paris](#)

June 29~2016





Always in a deliberately economical aesthetic and radically sober presentation mode (without framing or any specific setup), for his new exhibition, at Art : Concept, Pierre-Olivier Arnaud continues his reflection on the production of images. Despite the omnipresence of photography, his work is more like that of a visual artist, whose raw material is images, either shot by himself or not.

The artist brings together works created since 2015, a corpus of images (playstill) harvested from the daily press—close-ups and details of advertising images in most cases—or during urban strolls. This hazardous parade favours photographs of shop windows and store signs. Systematically silk-screen printed in a single format (176 x 120 cm) and glued to the wall, the images conform, at least in appearance, to their status as public images. Although never claimant, the critical dimension looms behind them like a watermark. In many respects, this approach also evokes the surrealist attitude; the practice of wandering and the place left to chance-meetings on one hand, and the subject-choices of the displayed objects on the other. Modernist photography of the 1920s, with which Pierre-Olivier Arnaud's proposals share an ambivalent movement of critical fascination with the object and merchandise, is not far away either. With this difference: That the artist's procedure – enlargement, desaturation, framing and pixilation to the extreme – annihilates any relation to reality and creates a kind of space-time impossibility, reaffirmed by the title, "un autre halo" (another halo), fragment of a sentence without capital letters, without beginning or end.

Within this assumed and claimed low definition, the source object is unidentifiable, unrecognizable, lost. The artist only preserves its abstract character and turns it into a pattern. A pattern that sometimes becomes repetitive. This is the case of *untitled (play still_14)* sort of flickering or negative constellation that spreads onto an entire exhibition wall. How to tell the original from its copy?

A legitimate, yet fruitless, interrogation. Never mind, the original is lost amidst the stages of creation. It is the very future of the photographic medium that is at stake, reproduction (paper or digital) and declination asserting themselves as the only possibilities of survival. The artist offers us only prototypes that plunge the viewer into a suspended time, an "in between" in which everything still seems possible.

Julia Mossé // translation Frieda Schumann

at Art : Concept, Paris
until 23 July 2016



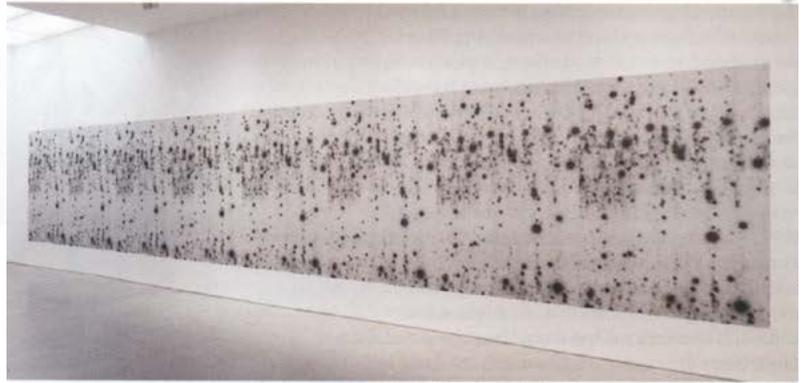


Pierre-Olivier Arnaud

ART : CONCEPT

In Pierre-Olivier Arnaud's most recent silk-screen series, "Play Still," 2015–, photography is less a medium than a pretext for demonstrating his process for creating images. Removed from a public setting, these rephotographed and then silk-screened images bear witness to encounters with objects, mostly details of merchandise for sale in shops in cities such as Paris or Lyon. However, the form that this chance image-capturing gesture takes is Surrealist in spirit, and imponderable. Without artistic autonomy or intentionality, these photos are merely working material, the collection of a reality already offered to the gaze in the form of the original images. But the way Arnaud renders the objects unrecognizable and enigmatic—with a few exceptions, such as a blossoming flower in *sans titre* (*play still_33*), 2016—remains consistent with the organic forms and processes of germination that the artist investigated in the works in his previous show at this gallery, in 2014.

What the more recent works have in common is the diaphanous surface of the shopwindows that present them to the collective gaze and at the same time protect them from a more tactile relationship. The impulse to photograph display windows has a long genealogy in the history of photography, from Atget to Jeff Wall, who considers them "*tableaux morts*" rather than "*tableaux vivants*." Arnaud prefers to allow the image to emerge to the detriment of the object, through tran-



Pierre-Olivier Arnaud, *Untitled* (*play still_14*), 2015, eight screen prints on paper, each 69 1/4 x 47 1/4". Installation view.

sitions from one medium to another, enlarging and retouching (using Photoshop), desaturating colors, and printing in low definition. The final result has the graphic quality of a monochrome drawing, as if the historical figures of abstraction formed the basis for postproduction, a far cry from any high-definition technological reproduction of reality.

"Play Still" shows what the artist calls the "weak point" of the image, a spatial-temporal void that eludes the camera and projects the image into a world that has forgotten the facility of producing and manifesting the visual, and where creating an image has become as laborious a process as constructing a medieval cathedral. Another point of weakness is the support, a thin paper surface glued to the wall, which, like wall-paper, cannot be detached without being destroyed. This is an ephemeral image, circumscribed by the time frame of the exhibition—a theme also addressed in the artist's text works, such as the neon *The Next Show*, 2005, or the photograph *The Preview Was Tomorrow*, 2007.

The exhibition culminated with *Untitled* (*play still_14*), 2015, a fresco composed of eight large silk screens of the same motif, meticulously and precisely glued next to one another to adapt to the length of the wall. Sparkling reflections on an undulating surface depict the backdrop of a theater set, but reduced to an abstract motif that brings to mind a toxic rain, a skin disease, or an astronomical constellation. It also recalls graffiti, similar to the images that Brassai found in the vicinity of the opéra de Paris during his nocturnal strolls. "Ephemeral and primitive" traces such as those in the caves of the Dordogne, as he wrote in *From Cave Wall to Factory Wall* (1933), show the origin of writing in a world that existed prior to distinctions between the poetic and the trivial.

At the back of the gallery, suspended just below eye level, a playful light-blue sphere of paper broke up the homogeneous gray veil that softened the plastic force, if not the appeal, of the advertising images. Deliberately nonsensical, it punctuated the entire show with a question mark. Or perhaps it served as a gigantic pixel, an avatar of the digital era that had wandered in, no longer knowing which image it had been ripped from.

—Riccardo Venturi

Translated from Italian by Marguerite Shore.

PAROLES D'ARTISTE **PIERRE-OLIVIER ARNAUD**

« Je travaille sur le potentiel des images »

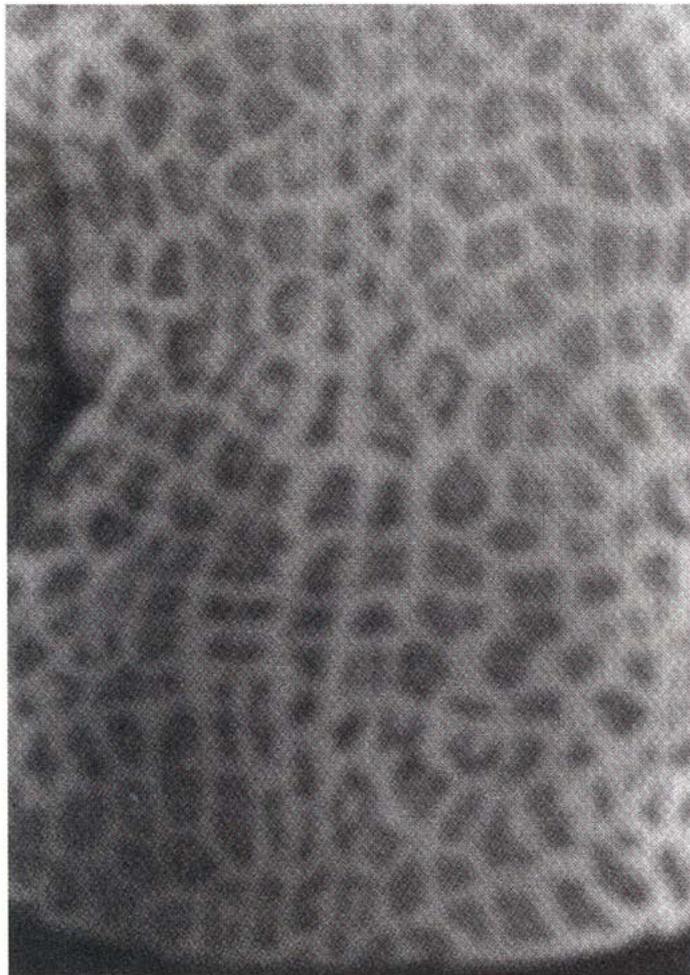
À la galerie Art : Concept, à Paris, Pierre-Olivier Arnaud déploie une exposition économe constituée d'affiches figurant des motifs glanés et retravaillés. Une manière de repenser le rapport quotidien à l'image et sa nature.

Votre travail se caractérise toujours par une très grande économie de moyens. Qu'est-ce qui vous conduit sur cette voie ?

Il s'agit d'être proche d'un mode de présence quotidien des images et d'éviter un caractère spectaculaire de l'image photographique, pour être au contraire dans un moment dit faible, où elle n'a encore que peu de matérialité. Dans l'exposition, les images se jouent à la surface des murs, simplement.

Vos images sont imprimées sur des affiches, mais en même temps ne sont pas complètement planes : il y a un relief dans la manière dont vous les traitez. Qu'est-ce qui est donc important dans cette idée de surface qui parfois est un peu contredite par le motif lui-même ?

Il n'y a pas deux choses, mais plutôt une seule en fait : l'image



comme surface en tant que telle, qui peut presque se fondre dans le mur, avec pour conséquence aussi que le mur, en fonction

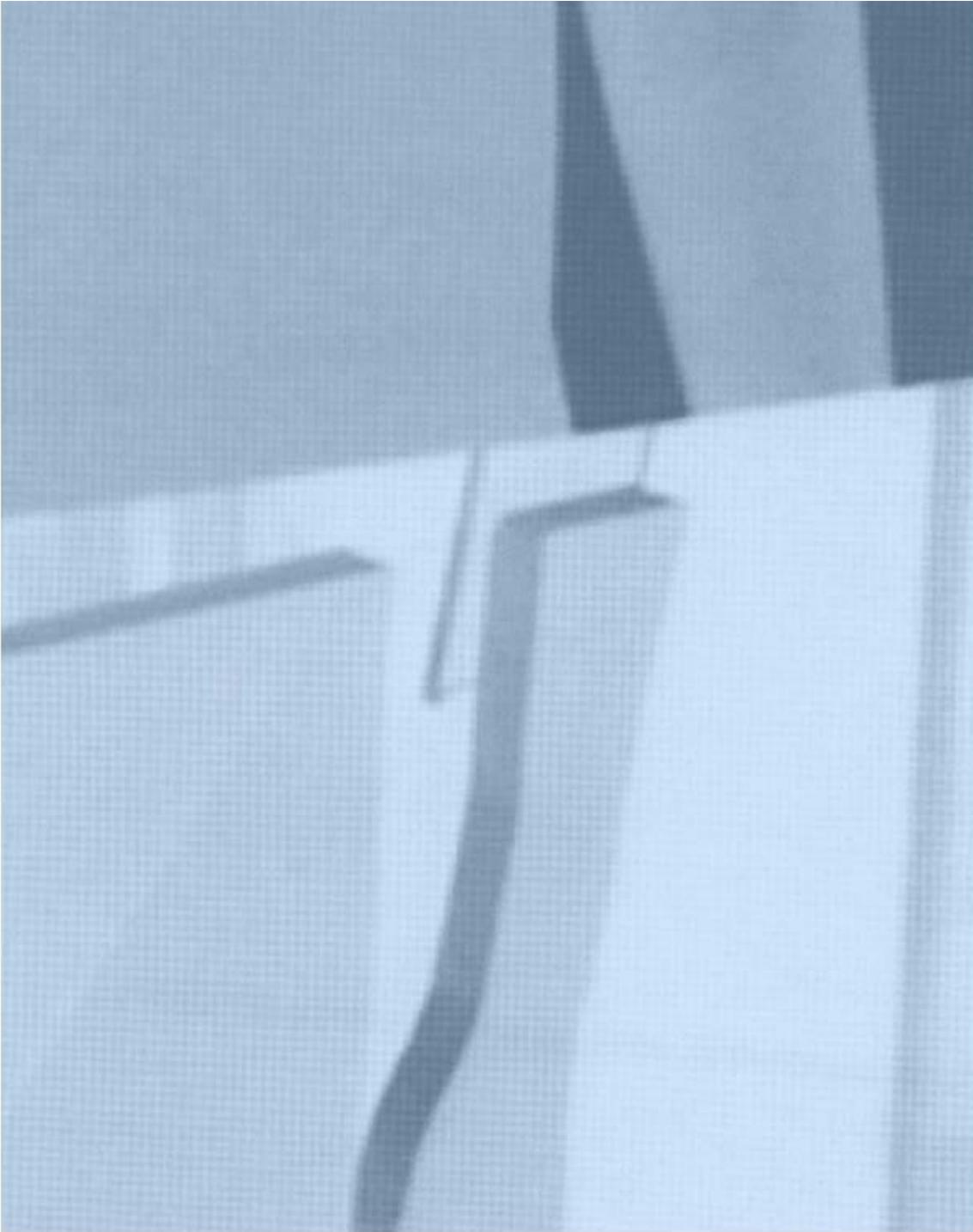
Pierre-Olivier Arnaud, *Sans titre (play still_35)*, 2016, sérigraphie sur papier, 176 x 120 cm. Courtesy Art : Concept, Paris.

de son état, en vient à intégrer l'image – car le papier est assez fin et que la moindre trace sur le mur va provoquer un accident à la surface de l'image. Finalement ce que l'on regarde serait la manière dont des images se mettent à « faire espace », à produire l'espace même de l'exposition, dans le sens où elles ne sont plus ni détachables ni distinctes du mur.

Quelles sont vos sources ?

Dans ce nouveau corpus les sources sont assez variées, ce sont des images que je glane lors de flâneries ou de dérives dans les villes. Il y a autant d'images que je trouve et dont je rephotographie des détails, que d'images réalisées par moi-même de détails d'objets ou d'accessoires décoratifs dans les vitrines de magasins. Ce n'est pas la marchandise que je photographie, mais plutôt tout ce qu'il y a autour. Ces motifs que je repère à ces endroits-là sont plutôt des temps faibles de l'image, ou en tout cas ce qui peut m'apparaître comme tel.

Vos images ne sont jamais très explicites. Y a-t-il chez vous une intention de l'ordre de la rétention dans leur définition ?



sans titre (play still_45), 2016

Pierre-Olivier Arnaud "un autre halo" installation views at Art : Concept, Paris, 2016

Courtesy: the artist and Art : Concept, Paris. Photo: Pierre Olivier Arnaud / Claire Dorn

Il n'y a pas de rétention. Plutôt un travail vers une forme de basse définition qui revient à tenter de voir jusqu'où, ou à partir de quand, une image est déjà là ou bien ce qu'il en reste ? Quel en est le potentiel, même dans sa faible définition, même dans son absence de reconnaissance immédiate de ce qui nous est représenté ? C'est un exercice qui tend aussi à défaire la valeur documentaire de l'image photographique, et donc à travailler des images qui sont simplement là, pas comme des documents mais comme des potentiels d'images, des prototypes ; des projections possibles de notre part, à partir de ces formes déjà présentes sur cette surface-là.

Dans le cadre de ce potentiel de projection êtes-vous encore dans la représentation ?

Je pense justement me tenir juste en deçà de la représentation, au moment juste avant. J'ai plutôt l'impression de toujours travailler l'instant où l'on vient de s'asseoir au cinéma et que l'on attend le début du film ; c'est ce moment de l'attente qui m'intéresse, c'est une manière de parler de la projection et du désir.

Le traitement que vous faites subir à vos visuels tend-il à reconsidérer la qualité et la nature de l'image d'aujourd'hui ?

Le travail que j'opère sur les images est finalement assez simple. Il s'agit d'un certain nombre d'opérations basiques effectuées avec des moyens rudimentaires et quotidiens : tramage, désaturation, impression, scan, etc. Je ne montre donc jamais l'image dite originale, mais une parmi les générations successives de celle-ci, qui n'est jamais dans un présent malgré sa présence devant nous. Et puis c'est tout sauf de la haute définition, a contrario de la volonté de certains d'obtenir la plus grande qualité possible de reproduction du réel.

**Propos recueillis par
Frédéric Bonnet**





POITIERS

The Averty Show

Le Confort Moderne / 25 septembre - 20 décembre 2015

Jean-Christophe Averty est étroitement lié à la période florissante de la télévision publique française des années 1960-1970. Au-delà de l'originalité de son personnage truculent, il laisse derrière lui une œuvre d'une inventivité unique dans la production des images télévisuelles. *The Averty Show* se donne pour programme de réinvestir le travail du réalisateur en le mettant en résonance avec les projets d'artistes contemporains qui, consciemment ou non, partagent une sensibilité pour le traitement des images proche de celle de l'homme de télévision.

Malgré l'ampleur de ses inventions formelles, Averty ne se définissait pas comme un artiste et l'originalité de sa production se nourrissait de références provenant aussi bien de l'histoire de l'art que du spectacle populaire. Cette inclusion de sources hétérogènes est également présente dans les pratiques des artistes exposés ici, à travers l'usage de différents procédés techniques opérant sur les images électroniques, aujourd'hui numériques, sans distinction hiérarchique des genres établis. Œuvres d'art, blockbusters, émissions de télévision font ainsi l'objet de réappropriations à travers une large palette d'effets visuels, de sons et de mises en forme. **Pierre-Olivier Arnaud tapisse les sols et les murs d'images de rideaux de théâtre et de fleurs. La superposition et la fragmentation de ces accessoires de la scène annulent paradoxalement leur dimension spectaculaire.**

Les collages animés et sonores de Nicholas Byrne et Anthea Hamilton agencent des motifs de diverses origines culturelles et historiques leur insufflant ainsi une nouvelle dynamique. La technique d'incrustation propre à l'esthétique d'Averty est un élément constitutif du travail de Shana Moulton et Nick Hallett, notamment pour la création de l'environnement de leur opéra vidéo *Whispering Pines*. Arnaud Dezoteux utilise le fond vert (propre à ces mêmes techniques d'incrustation) comme décor à part entière de ses films, puis y met à l'épreuve la notion d'acteur (*Behind the Scenes*). Brice Dellsperger aborde tout autrement le rôle du personnage dans sa série de remakes *Body Double*, à travers les transformations qu'il opère sur le genre, en induisant un décalage qui bouscule autant les stéréotypes sociaux qu'iconographiques. Avec *Picasso Land*, une vidéo d'animation en 3D, Bertrand Dezoteux donne du volume aux éléments



de décor du ballet *Parade* de Jean Cocteau (réalisés par Picasso et que Averty avait adapté), puis recompose leur ensemble en un paysage où déambulent et dansent des créatures issues des œuvres de l'artiste espagnol. Olivier Vadrot et Fanette Mellier ont, quant à eux, réalisé la scénographie de la salle dédiée aux émissions du réalisateur en s'inspirant des champs chromatiques (RVB) de l'écran.

Loin d'être un hommage ou une rétrospective, cette exposition, organisée par Jill Gasparina, tire des lignes de fuite à partir du travail de l'ingénieur Averty, qui font entrevoir en pointillé une histoire captivante de la construction des images depuis un demi-siècle.

Steve Paterson

Jean-Christophe Averty is closely associated with the heyday of French public broadcasting in the 1960s. A colorful, original character, he left behind a body of television programs whose visual inventiveness makes them stand out in the history of the medium. *The Averty Show* reactivates this director's work by creating a synergy between it and projects by contemporary artists who, consciously or not, share something of this TV figure's sensibility in the treatment of images.

Despite his broad formal inventi-

veness, Averty did not see himself as an artist, and the originality of his work came from the references to popular culture as well as art history. The heterogeneity of sources is also characteristic of the practices of this exhibition's artists, who use various procedures to modify electronic images (which today means digital technology) without any hierarchical distinction between established genres. They reappropriate artworks, blockbuster movies and TV programs using a wide palette of visual and sound effects and formats. Pierre-Olivier Arnaud covers floors and walls with images of theater curtains and flowers. The superimposition and fragmentation of these stage accessories paradoxically cancels out their theatrical dimension. The animated visual and sound collages of Nicholas Byrne and Anthea Hamilton create arrangements of motifs from diverse cultures and historical periods to infuse them with a new dynamic. Shana Moulton and Nick Hallett's work, notably the environment they created for their opera video *Whispering Pines*, deploy Averty's signature images embedded within images. Arnaud Dezoteux takes the green backgrounds used in shooting animated movies (with Chromakey technology to allow a second image show through when this color is made invisible) and instead makes it the

« The Averty Show ».

Arnaud Dezoteux. « Behind the Scenes: au seuil de l'éternel », 2015. En coproduction avec red shoes. (Ph. E. Tabuchi). "The threshold of the eternal"

actual background for his films, which also challenge the concept of the actor (*Behind the Scenes*). Brice Dellsperger has a totally different take on film characters in his series of remakes of *Body Double*, where the gender-bending upends iconographic as well as social stereotypes. In the 3D animated film *Picasso Land*, Bertrand Dezoteux gives three-dimensionality to stage décor elements taken from the Jean Cocteau ballet *Parade*, designed by Picasso and later adapted by Averty. Then he puts them back together to produce a landscape through which characters seen in the Spanish artist's work stroll and dance. Olivier Vadrot and Fanette Mellier used Chromakey colors to decorate the theater where Averty's works are screened.

Neither a linear tribute or retrospective, this exhibition curated by Jill Gasparina is organized around the same lines as the imagination of the ingenious Averty himself, giving us a glimpse, through both his work and contemporary echoes, of a fascinating history of the construction of images over the last half-century.

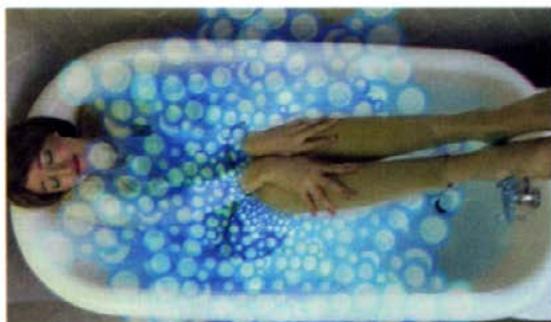
Translation, L-S Torgoff

Culture visuelle Les enfants terribles de la télé

À Poitiers, le Confort moderne vise juste en « invitant » Jean-Christophe Averty et des artistes dont l'œuvre relève d'une communauté d'esprit avec l'homme de télévision

POITIERS ■ Ce sont des enfants de la télé, ou plutôt d'une certaine forme de télévision, originale, créative, inclassable, improbable parfois. À Poitiers, le Confort moderne convie des artistes à se confronter à la figure de Jean-Christophe Averty, l'homme aux quelque mille émissions qui chamboulèrent tant la création que le mode de lecture de la télévision, laissant parfois le spectateur s'interroger à nouveau sur l'exacte nature de ce qu'il est train de regarder ; un bouleversement né d'une syntaxe inédite de l'image télévisuelle, qui se permet toutes les audaces de montage au service d'aventures narratives. « Averty multiplie les expérimentations et invente des procédés de découpage, incrustation, superposition et démultiplication qui mettent l'infini à portée du regard, au plus près du sens premier de la télévision », estime ainsi Emmanuel Tibloux dans le numéro de la revue *Initiales* qui accompagne l'exposition.

« The Averty Show » permet donc de se replonger avec bonheur dans une petite sélection de dix programmes du génial trublion, des programmes en lien avec la littérature et des auteurs tels Raymond Roussel, Alfred Jarry, Jules Verne ou Lewis Carroll, réalisés entre 1964 et 1981 ; des



Shana Moulton et Nick Hallett, *Moments from Whispering Pines 10*, 2015 ; image extraite d'une performance vidéo.
© Shana Moulton & Nick Hallett.

œuvres visuellement étranges, à la fois sophistiquées et bricolées, dans lesquelles s'étire un récit souvent extrapolé, fruit d'un véridable travail d'écriture.

Refus du naturalisme

C'est peut-être l'Américaine Shana Moulton qui visuellement se tiendrait aujourd'hui au plus près d'Averty, avec ce film dans lequel son héroïne s'invente une vie entre tâches quotidiennes et pratiques New Age, dans un cadre de vie construit grâce à des incrustations (*Moments from Whispering Pines 10*, 2015). La commissaire Jill Gasparina ne propose pas cependant une exposition sur Jean-Christophe Averty

et son éventuelle descendance, mais s'intéresse à la manière dont l'esprit de ses productions s'inscrit dans la création d'aujourd'hui. Les artistes invités élaborent en effet un univers refusant le naturalisme et développent une forme de fantaisie visuelle qui, pour certains, assume une esthétique surréaliste chère à Averty.

L'incontournable fond vert se devait de figurer en bonne place. C'est Arnaud Dezoteux qui lui offre un rôle central avec un projet au long cours et ici une ample installation sculpturale semblable à un décor de film – tout vert ! – qu'on ne voit jamais et qui a servi de cadre au tournage d'une autre production, bien visible celle-là :

THE AVERTY SHOW

- Commissaire : Jill Gasparina
- Nombre d'artistes : 9
- Nombre d'œuvres : 18

ou comment jouer habilement de la confusion entre réalité et fiction (*Behind the Scenes. Au seuil de l'éternel*, 2015). Spécialisé dans les films expérimentaux développés à partir de logiciels de modélisation 3D, Bertrand Dezoteux, son frère, donne lui à voir *Picasso Land* (2015), un film d'animation dans lequel des formes du maître venues du ballet *Parade* d'Erik Satie s'animent et, par le biais du montage, en viennent à conjuguer une abstraction. Ce qui revient, comme Averty en son temps, à travailler sur des problématiques de décor, de montage et d'animation.

Chez Brice Dellsperger, inspiré par une scène du film *My Own Private Idaho* (1991) de Gus Van Sant, ce sont des couvertures de magazine qui, sur un présentoir, se mettent à parler de questions relatives à la transformation, physique ou sexuelle, dans un 34^e opus de la série *Body Double* (2015) très réussi.

Et si, pour Jean-Christophe Averty, faire de la télé c'était se donner la possibilité d'inventer et de créer un

monde à partir de pas grand-chose, Pierre-Olivier Arnaud parvient à lui répondre magnifiquement. Dans une économie volontaire de moyens, comme toujours chez cet artiste, il a dépouillé l'image d'un rideau de scène ; une fois agrandie et débarrassée de nombreux détails, celle-ci n'est plus qu'un visuel très pauvre constellé de taches noires, qui accueille le visiteur sous la forme de grands posters à l'entrée et de photocopies dispersées au sol dans l'exposition (*Sans titre (play still 14)*, 2015). Une intervention bien vue, qui vient conjurer la possible tentation de surjouer la télévision et l'idée du spectacle.

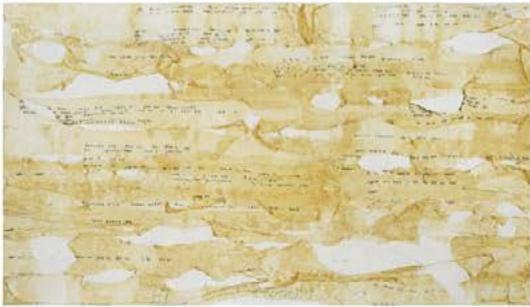
Frédéric Bonnet

THE AVERTY SHOW, jusqu'au 20 décembre, Le Confort moderne, 185, rue du Faubourg-du-Pont-neuf, 86000 Poitiers, tél. 05 49 46 08 08, www.confort-moderne.fr, tjl sauf lundi-mardi 14h-19h, dimanche 14h-18h, entrée libre. Un numéro de la revue *Initiales* est paru pour l'occasion : *Initiales* n° 6, « Jean-Christophe Averty », éd. École nationale supérieure des beaux-arts de Lyon, 128 p., 15 €.

COUP D'ENVOI DE CHOICES À PARIS

PAR ROXANA AZIMI

Gil Wolman



Gil Wolman, *Sans titre*, série « Vivre et mourir », 1984, art scotch sur toile, 33 x 55 cm. Courtesy Galerie Natalie Seroussi, Paris.

En 2012, la galerie Natalie Seroussi avait montré un pan du travail de Gil Wolman, son goût pour la brèche et la césure. Elle s'attache cette fois à l'un des aspects les plus connus du cofondateur du lettrisme : l'art scotch, initié en 1964. À l'aide d'un ruban adhésif, Wolman décollait des fragments de textes imprimés dans les livres ou les journaux qu'il recomposait sur de la toile ou du bois. ■

GIL WOLMAN, jusqu'au 12 juillet, Galerie Natalie Seroussi, 34, rue de Seine, 75006 Paris, tél. 01 46 34 05 84, www.natalieseroussi.com

DeWain Valentine

C'est après avoir essayé en vain de montrer ses pièces en résine et en plastique à New York que l'artiste DeWain Valentine (né en 1936) s'est installé à Los Angeles. Il y sera associé au mouvement Light and Space. Celui qui déclarait entretenir une « liaison » avec le ciel et la mer fut un minimaliste sensuel, un virtuose de la surface polie, lissée jusqu'à la perfection. Éblouissant. ■

DEWAIN VALENTINE, jusqu'au 7 juin, Galerie Almine Rech, 64, rue de Turenne, 75003 Paris, tél. 01 45 83 71 90, www.alminerech.com



DeWain Valentine, *Diamond Column*, 1975, résine polyester, 231,1 x 92,7 x 19 cm.

© DeWain Valentine - Photo : Rebecca Fanuele. Courtesy de l'artiste et Almine Rech Gallery, Paris / Bruxelles.

Vincent Mauger

L'asymétrie est un art. Pour preuve, les sculptures vertigineuses de Vincent Mauger. À mi-chemin entre délires high-tech et bricolage de maçon ou de menuisier, celles-ci rompent la modélisation ambiante, mettent l'inertie en tension. L'une des deux pièces que la Galerie Bertrand Grimont présente au Palais des beaux-arts évoque une sculpture cinétique percutée de front. Un accident qui recrée un nouveau monde de formes. ■

GALERIE BERTRAND GRIMONT, 203 bis, rue Saint-Martin, 75003 Paris, tél. 01 42 71 30 87, www.bertrandgrimont.com



Vincent Mauger, *Sans titre*, 2013, pvc blanc, sangle noire, 100 x 100 x 160 cm. Courtesy Galerie Bertrand Grimont, Paris.

Pierre-Olivier Arnaud

Des verticales, des courbes, des orchidées ou un ikebana : sous le libellé « Abstract », Pierre-Olivier Arnaud a réuni des images de sources multiples, qui offrent moins un corpus bien bordé qu'un champ de possibles, le début d'une mise en abyme. *To be continued.* ■

PIERRE-OLIVIER

ARNAUD, jusqu'au 7 juin, Galerie

Art : Concept, 13, rue des Arquebusiers, 75003 Paris, tél. 01 53 60 90 30,

www.galerieartconcept.com



Pierre-Olivier Arnaud, *Sans titre (abstract - rayon 03 - negative)*, 2014, impression sur papier baryté et contrecollage diasec, 57,5 x 43 x 2,5 cm. Photo : Zarko Vijatovic. Courtesy de l'artiste et Art : Concept, Paris.

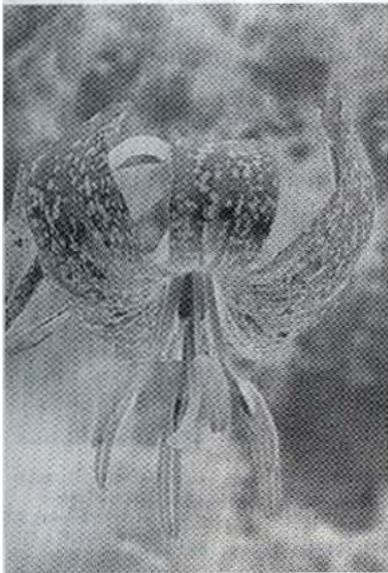


GENEVA

Pierre-Olivier Arnaud

SKOPIA/MUSÉE D'ART MODERNE ET CONTEMPORAIN

Close-up photographs of lush blossoms—flowers at their most seductive—were a highlight of Pierre-Olivier Arnaud's recent show at Skopia. And yet this seductiveness seemed to come at us from a distance, muted by the photographic medium itself. Although the size of the prints—many are quite large—gives them a real presence, they have an almost faded, washed-out look to them, like afterimages asserting a merely transient effect on our retinas or as if we had glimpsed the blossoms by the light of long-extinguished galaxies in the night sky. A



Pierre-Olivier Arnaud, *Untitled (abstract)*, 2013, silk screen on paper, 68 7/8 x 47 1/4". Skopia.

reduction of all contrasts turned surfaces and lines into grayscale patterns that are difficult to distinguish. Their backgrounds are almost entirely blocked out and are only vaguely reminiscent of the photographic process of light transfer that created them. The French artist's pictures are thus halfway between photographs of things in the world and autonomously conceived images. They exist in an in-between realm where various senses of reality overlap and cancel each other out. Likewise, these images are neither unique objects nor files that can be reproduced ad infinitum, since each is in circulation in a limited print run of one hundred that makes it viewable by the public in various forms. Pasting them directly on the wall like billboards, Arnaud seems to suggest that the individual print is only transient.

Arnaud's use of text also recalls billboards and posters. One image, from 2008, shows a sign in a shopwindow with the words NO SHOW TODAY, and in another, dated 2007, we read the words THE PREVIEW WAS TOMORROW; one of his neon works, from 2005, suggests we try THE NEXT SHOW. The temporal paradox of the already-completed preview to be held tomorrow or the show missing altogether hints that photography itself is no longer putting in an appearance here as a large-format, colorfully glossy pronouncement, but instead operates in a belated or premature mode, if not one denied to us altogether. Anachronistic motifs produce further displacements in the temporal continuum: In the thirty-six-part *Hotel Kosmos*, 2008, for example, one of the images shows an abandoned hotel from the late-modern period situated somewhere on the outskirts of Eastern Europe with an illuminated gray sign looking like something out of a county fair.

One photograph at MAMCO (part of a group called *Untitled [nouveaux horizons II]*, 2007) displays the legend PROGRAMM lost in an empty stretch of wall. Modernism might once have taken place in this blank space; or, in a version that is still unresolved, it might still be on its way. All that is overtly present is the gap, a latent state of art that might erupt at any moment. This stance reminds me of Stefan Brüggemann's text-on-wall pieces, including one containing the phrase NO CONTENT in parentheses. The age of "post"-consciousness is past. All possibilities, including that which has never before been seen, are announced in our eager anticipation of these exemplars, these avant-images, these prototypes.

—Hans Rudolf Reust

Translated from German by Oliver E. Dryfuss.



PIERRE-OLIVIER ARNAUD, "COSMOS 2"
 du 3 sept. au 5 nov. 2011,
 CAP Saint-Fons.



Pierre-Olivier Arnaud, exposition *Cosmos 2*, 2011. Vue partielle avec *sans titre (projet : cosmos - fleur 72 et 73)* et *sans titre (RE 02)*, Le CAP Saint-Fons. © l'artiste

Tirant son titre d'un corpus photographique intitulé *projet : cosmos*, l'exposition de Pierre-Olivier Arnaud à Saint-Fons, *Cosmos 2*, présente un ensemble d'images dérivées de ce premier corpus et tiré au format des posters publicitaires pour abribus. Partant de cette collection d'images d'hôtels modernes de style international, l'artiste s'est rendu sur leurs sites pour réaliser de nouveaux clichés. Se jouant du potentiel iconique des hôtels Cosmos et plutôt que de prolonger la fascination qu'entretient le modernisme architectural, Arnaud déplace le point de vue sur des détails et des situations anodines : une fleur, un ciel, une lumière...

Ces images qui pourraient être décrites comme abstraites font alors écho à un autre champ de la modernité : la peinture (fonds monochromes, cadres et grilles tracés par le vol d'un avion). Parallèlement à ces grandes images placées au mur, le sol, lui, est jonché d'une multitude de tirages de format plus modeste. Dégradés de gris, ces *sfumati* photographiques sont en fait des recadrage d'images publicitaires. Images d'images, par terre d'éphémères ↔
 ↔ dépourvus de messages de reclame, l'artiste renforce par cette installation un fragile équilibre entre la promesse de l'image et son impossibilité à la tenir. [Estelle Nabeyrat]



centre est ouest

/////////////////CLERMONT-FERRAND/////////////////PUY DE DÔME////////////////

In extenso



(pâte) - vue de l'exposition de Pierre-Olivier Arnaud / In extenso, 2011
Courtesy Galerie Art : Concept - Paris - © In extenso

Pierre-Olivier Arnaud - (pâte)

On entre d'abord dans les images de Pierre-Olivier Arnaud comme dans un espace sans relief, une masse grise. On voit la trame presque avant ce qui est représenté. La matière est pâle.

Les images de l'artiste sont principalement d'origine argentique, d'autres ont été scannées ou glanées ici où là. Elles sont pour la plupart retravaillées en post production, rephotographiées, désaturées, passées en négatifs, recadrées, usées...

Ici, il y a trois et une images. Une image de plante, de fleur sans fleur - ou presque - juste la tige, il y a là quelque chose de l'ordre de la déception. Les autres images ne sont que masses grises. Quelque chose a eu lieu, sûrement, et l'image s'est délavée, épuisée comme les restes d'une

poésie déchue, des sons qui résonnent encore au loin d'une promesse non tenue.

Une autre image résonne aussi. On est venu avec - presque sans s'en rendre compte. L'image imprimée sur le carton d'invitation ne reprend aucune des images présentées dans l'espace de la galerie. C'est une image satellite, une proposition d'introduction. On distingue un éventail, en tout cas quelque chose qui se déploie, là encore une promesse, un possible. Cette image a un double statut, elle joue bien sûr son rôle de carton d'invitation, mais c'est en même temps une image supplémentaire, une image avec laquelle on est introduit dans l'exposition. Elle a aussi une autonomie que les autres n'ont pas, elle suit un parcours (on la trouve en ville) et elle est destinée à mourir vite... En orbite, hors de l'exposition, elle est livrée à elle-même, et peut faire référence à ces déchets spatiaux dont la seule réalité est de

tourner indéfiniment comme les restes érodés d'un souvenir, un bout d'image, un résidu...

Justement, ces images sont pour la plupart issues du corpus *Projet : cosmos*. Un projet qui tient aussi en son nom la promesse radieuse d'un futur qui n'aura pas lieu¹ - ou qui n'a pas eu lieu.

Rien n'aura eu lieu que le lieu excepté une constellation².

Pierre-Olivier Arnaud part à la rencontre de lieux. Précisément, des villes où il existe un Hôtel Cosmos. C'est de ces endroits; autour des Hôtels Cosmos, qu'il tire ces images.

Dans son travail, Pierre-Olivier Arnaud s'attache particulièrement à éviter l'évidence, ainsi nous n'aurons pas d'image d'Hôtel Cosmos, mais des faits d'images. C'est de l'observation des lieux qu'il découvre que ces images naissent. Un fait d'image, c'est un voyage et l'expérience faite d'une chose qui est déjà une image. Ainsi, on navigue entre des images qui représentent des faits : architectures, plantes, lumières, et puis on rentre dans la profondeur de l'image, dans son épaisseur grise. C'est un paysage de trames, de formes floues désaturées, de lueurs laineuses... Des déchets d'images, des images épuisées et désaffectées.

Un paysage de micro-impressions (dans tous les sens du terme) qui pourrait être la représentation de l'irreprésentable. Ainsi, comme dans le projet mallarméen, tout part d'un échec. Ainsi, dégradées, affaiblies, effacées, reproduites jusqu'à la disparition, ces images sont, pour Pierre-Olivier Arnaud, des images de crise. Il y a la promesse d'une image mais cette promesse ne peut être tenue. Nous sommes là dans un paysage d'apocalypse aride. Un monde d'après l'image³.

¹ *Cosmos* est le nom générique donné aux satellites lancés par l'URSS puis la Russie depuis 1962.

² Stéphane Mallarmé, *Un coup de dés jamais n'abolira le hasard*, Mai 1897.

³ Jill Gasparina, « La Partie amère de ces délices » in *Pierre Olivier Arnaud* - éditions ADERA - 2009

⁴ *Le médium est le message*. Phrase emblématique de la pensée de Marshall McLuhan, philosophe des médias canadien, selon laquelle la nature d'un média importe plus que le contenu du message qu'il contient.

The medium is the message⁴

Il y a dans le travail de Pierre-Olivier Arnaud un effet de grossissement, et inversement de recul. Un aller dans la matière grise de l'image, et, dans le trajet inverse, non pas ce qu'elle représente - qui n'est en fait qu'une étape du parcours - mais la disposition des images dans l'espace, et plus loin encore, l'exposition globale, créant ainsi un système où chaque image ne peut être envisagée sans le contexte. Dans ce trajet du regard, tout est bon à observer : la matière des images, les images elles-mêmes, le soin avec lequel elles sont collées au mur, la composition des impressions dans la galerie, le carton d'invitation, le sous titre de l'exposition, l'exposition. Et rien ne peut être regardé séparément du reste. Le message, s'il y en a un, est constamment transporté et déplacé entre ces différents lieux, ces différentes couches de perception.

Plutôt qu'un message, il y a peut-être de la part de Pierre-Olivier Arnaud un postulat. Une posture vis à vis du monde. Du monde des images en tout cas. Comme dit plus haut, l'artiste opère une stratégie de l'évitement. Car si effectivement il cherche à se détourner du spectaculaire, il y a toujours en filigrane le souvenir des endroits de leur création - et avec lui, la nostalgie de cette fameuse promesse de vie. Dans ce trajet qui nous emmène donc de la naissance à la mort, l'artiste s'intéresse à ce qui est au bord du chemin, au rebut, à ce qu'il reste d'une image après essorage, ce qu'elle contient encore à la fin de son parcours. Et dans cette masse grise et lunaire, le spectateur entre dans une zone où la faillite de l'image le conduit maintenant à faire appel à sa créativité et à son imaginaire pour tenter de nouveau de construire sa propre histoire.

Marc Geneix

Pierre-Olivier Arnaud - (pâte)
29 septembre - 19 novembre 2011
In extenso
12 rue de la Coifferie
63000 Clermont-Ferrand
09 81 84 26 52 - contact@inextensoasso.com
<http://www.inextensoasso.com>

NOW | EXPOSITIONS



[Pierre-Olivier Arnaud](#)

D'ici là

02 avril-30 avril 2011

Vernissage le 02 avril 2011

[Paris 3e. Galerie Art: Concept](#)

«D'ici là» est une tentative poétique de remémorer le destin universel des images, de retenir la fuite du sens et d'interroger la pertinence même du terme d'«espace public».

A⁺ A⁻  

Communiqué de presse

Pierre-Olivier Arnaud

D'ici là

«D'ici là» est la seconde exposition personnelle de Pierre-Olivier Arnaud à la galerie art: concept. Ce titre, à l'ambivalence langagière, a été choisie a posteriori de la sélection d'images et par un effet de feedback, il oriente d'emblée l'ensemble du projet.

La préposition de temps «d'ici là» synthétise l'idée d'un présent continu, d'une situation en train de se dérouler et celle d'un futur hypothétique, qui est encore potentiellement imaginaire ou peut-être retardé. Et pour exprimer cette contradiction temporelle, ce devenir qui par essence est impossible à figer et à deviner, il est d'usage de juxtaposer et

contracter deux adverbes de lieu: «ici» et «là».

C'est littéralement la création d'un espace abstrait qui irait «de ici à là». Trois mots donc superposent le temps à l'espace et réciproquement.

En guise d'introduction et tel un jeu de miroir sémantique qu'il tend à son propre travail, Pierre-Olivier Arnaud s'approprie une bribe de langage qui, comme les images qu'il produit, demeure fragmentaire, sans début ni fin parce que recadrées, mais laissées sans cadre. L'expression fonctionne ici comme une mise en exergue ordinatrice. Désignation potentielle de la gymnastique, qui consiste à décortiquer le tout et ses parties pour les mettre en résonance et en enrichir le sens, elle fait écho au processus de transformation que l'artiste applique scrupuleusement aux images.

Dans la continuité de projet cosmos, pour lequel il a sillonné l'Europe (principalement de l'Est) à la recherche des hôtels Cosmos, captant les alentours de chacun de ces lieux — architecture et nature environnantes, espaces ou fragments d'espaces, images qui semblent avoir été laissés en friche — il livre ici de nouvelles impressions. Arnaud poursuit sa production d'images constatant qu'elles sont «désaffectées», en témoigne leur esthétique réduite a minima: teintes grises, sourdes et désaturées. De détails grossis au point d'être rendus flous, puis abstraits surgissent des monochromes.

Certaines de ces figures quasi-fantomatiques sont néanmoins rappelées à l'ordre par un bord tranché au noir, comme par le geste mécanique et radical d'une erreur d'impression — somme toute un fondu enchaîné accéléré, rendu abrupt et qui n'est pas sans évoquer l'espace continu de la peinture de Barnett Newman et de ses zips iconiques. À la mélancolie ou au romantisme des ruines de l'ex-bloc communiste, Arnaud oppose la radicalité d'une esthétique empruntée à l'art minimal devenu esthétique emblématique du capitalisme.

L'incessant questionnement de la surface et du corps de l'image persiste. L'illusion de perspective ou de profondeur créée par l'alignement d'images de différents formats révèle un rapport discret à l'architecture et de façon métaphorique interroge la mise à disposition ou non d'un espace pour accueillir la représentation d'une culture. Lorsque le contenu se revitalize, aux extrémités, c'est pour donner à voir un peu de figuratif — une sculpture moderniste désoclée — dont l'artiste a documenté les mises à l'écart successives, temporelles et spatiales, au sein même de l'espace public. «D'ici là» est donc entre autres une tentative poétique de remémorer le destin universel des images, de retenir la fuite



D'ici là est la seconde exposition personnelle de Pierre-Olivier Arnaud à la galerie art: concept. Ce titre, à l'ambivalence langagière, a été choisi *a posteriori* de la sélection d'images et par un effet de *feedback*, il oriente d'emblée l'ensemble du projet.

La préposition de temps «d'ici là» synthétise l'idée d'un présent continu, d'une situation en train de se dérouler et celle d'un futur hypothétique, qui est encore potentiellement imaginaire ou peut-être retardé. Et pour exprimer cette contradiction temporelle, ce devenir qui par essence est impossible à figer et à deviner, il est d'usage de juxtaposer et contracter deux adverbes de lieu: «ici» et «là».

C'est littéralement la création d'un espace abstrait qui irait «de ici à là». Trois mots donc superposent le temps à l'espace et réciproquement.

En guise d'introduction et tel un jeu de miroir sémantique qu'il tend à son propre travail, Pierre-Olivier Arnaud s'approprie une bribe de langage qui, comme les images qu'il produit, demeure fragmentaire, sans début ni fin parce que recadrées, mais laissées sans cadre. L'expression fonctionne ici comme une mise en exergue ordinatrice. Désignation potentielle de la gymnastique, qui consiste à décortiquer le tout et ses parties pour les mettre en résonance et en enrichir le sens, elle fait écho au processus de transformation que l'artiste applique scrupuleusement aux images.

Dans la continuité de *projet cosmos*, pour lequel il a sillonné l'Europe (principalement de l'Est) à la recherche des hôtels *Cosmos*, captant les alentours de chacun de ces lieux - architecture et nature environnantes, espaces ou fragments d'espaces, images qui semblent avoir été laissés en friche - il livre ici de nouvelles impressions. Arnaud poursuit sa production d'images constatant qu'elles sont «désaffectées», en témoigne leur esthétique réduite *a minima*: teintes grises, sourdes et désaturées. De détails grossis au point d'être rendus flous, puis abstraits surgissent des monochromes. Certaines de ces figures quasi-fantomatiques sont néanmoins rappelées à l'ordre par un bord tranché au noir, comme par le geste mécanique et radical d'une erreur d'impression - somme toute un fondu enchaîné accéléré, rendu abrupt et qui n'est pas sans évoquer l'espace continu de la peinture de Barnett Newman et de ses *zips* iconiques. À la mélancolie ou au romantisme des ruines de l'ex-bloc communiste, Arnaud oppose la radicalité d'une esthétique empruntée à l'art minimal devenu esthétique emblématique du capitalisme.

L'incessant questionnement de la surface et du corps de l'image persiste. L'illusion de perspective ou de profondeur créée par l'alignement d'images de différents formats révèle un rapport discret à l'architecture et de façon métaphorique interroge la mise à disposition ou non d'un espace pour accueillir la représentation d'une culture. Lorsque le contenu se revitalise, aux extrémités, c'est pour donner à voir un peu de figuratif - une sculpture moderniste désociée - dont l'artiste a documenté les mises à l'écart successives, temporelles et spatiales, au sein même de l'espace public. *D'ici là* est donc entre autres une tentative poétique de remémorer le destin universel des images, de retenir la fuite du sens et d'interroger la pertinence même du terme d'«espace public».

Caroline Soyez-Petithomme

By Then is the second solo exhibition by Pierre-Olivier Arnaud at art: concept. This linguistically ambiguous title was chosen after the images had been selected and, it was through hindsight and feedback, that the artist decided what the project as a whole would be.

The prepositional phrase denoting time, "by then", synthesized the idea of a continuous present, of a situation that is going on right now and which has a hypothetical future in the distance that can only be imagined. In order to express this temporal contradiction, this future that is essentially impossible to nail down and to embody, he contracts juxtaposing adverbs - "by" and "then" - the first denotes space and the second time. This literally creates an abstract space that bridges time. The two words superimpose time and space upon each other.

This semantic house of mirrors, so important to the artist's work, here masquerades as an introduction. Pierre-Olivier Arnaud harnesses language, which similar to his images, remains fragmented without a beginning or an end: it is reframed without a frame. The functional expression here gives rise to an ordinate. Potentially designating his endeavor, which consists of dissecting the whole and its parts in order to stimulate and enrich the senses, the expression echoes the transformation process that the artist scrupulously applies to the images.

For this *project Cosmos*, he crisscrossed all of Europe, focusing on Eastern Europe, searching for hotels named *Cosmos*. Having captured on film each hotel's location and surroundings, he gives a fresh perspective on the architecture, natural environments, as well as the spaces and fragmental spaces that seem abandoned. Arnaud notes that his production «deconsecrates» the images, as evidenced by the fact that their aesthetic is reduced to the lowest denominator: deafened and desiccated, grey tones. Details are blown-up until they become blurs and abstracts grow into monochromes. Some of these ghostly figures are nonetheless brought to order by a black edge, like a mechanical and radical gesture caused by a printing error - an accelerated fade-out, rendered abrupt, which evokes the continuous space of Barnett Newman's painting and iconic zips. Arnaud opposes the melancholy and romanticism of ex-bloc communist ruins with the radicalism borrowed from minimal art that has become the emblematic aesthetic of capitalism. The nonstop questioning of the pictorial surface and the construction of the image persists throughout his work. The illusion of depth created by aligning images of different formats reveals a discreet relationship to architecture and metaphorically threatens the use (or lack) of a space dedicated to the representation of culture. At times, the content has been brought back from the brink in order to faintly show figurative art - a modernist sculpture down from its pedestal - and the artist has documented the successive marginalization, both temporal and spatial, in the heart of public space. *By Then* is amongst other things a poetic attempt to recollect the universal fate of images, to preserve their meaning and to question the very pertinence of the term "public space."

translation Ellen Le Blond-Schrader

artcollector



COLLECTIONNEUR DE DISPARITIONS

Pour rendre compte de la disparition d'une époque, Pierre-Olivier Arnaud exploite les caractéristiques par lesquelles l'image photographique se distancie de l'objet de sa représentation.

En 2007 Pierre-Olivier Arnaud recherche sur Internet des images d'hôtels portant le nom *Cosmos*. Il compose ainsi un corpus de représentations de ces bâtiments que l'on trouve dans le monde entier. La première œuvre née de ce projet est un ensemble d'impressions jet d'encre sur des formats A4 collés au mur. Chaque feuille porte une image telle qu'elle est trouvée, avec une définition de plus ou moins bonne qualité. En déployant ces images côte à côte sur un même mur, Pierre-Olivier Arnaud cherche à « identifier la façon dont se représente le croisement entre une société de loisir et

une société bureaucratique ». Le mot Kosmos renvoie en effet aux missions spatiales lancées à partir de 1962 par ce qui était alors l'Union soviétique. De façon un peu abrupte, on peut voir le cosmonaute comme le concurrent communiste de l'Astronaute capitaliste. Et, de façon plus générique, le terme Kosmos porte, dans les années 1960, les espoirs d'une idéologie, la promesse d'un monde nouveau.

Depuis, les espoirs se sont fanés, mais quelques traces subsistent de cette époque d'optimisme et de conquête. Pour les recueillir Pierre-Olivier Arnaud se rend sur place et récolte ce qui pousse encore à l'ombre de ces promesses architecturales. Cette deuxième partie du projet *projet: cosmos*, qui est devenu le titre général du corpus, ne consiste pas à rapporter d'autres images des hôtels mais tend à considérer leur implantation comme une marque sur un territoire qu'il s'agit d'inspecter. Par exemple, à Chişinău, en Moldavie, Pierre-Olivier Arnaud photographie des fleurs. Il produit ainsi des images en écho à des cartes postales que l'on trouve dans certains pays de l'est qui figurent des bouquets et sont envoyées à l'occasion de fêtes populaires. Ce sujet peu commun et le genre qui s'y adosse apparaissent comme des pratiques

rescapées d'une période disparue. Elles sont présentes en creux dans les photographies de Pierre-Olivier. Comme les autres images de *projet: cosmos*, elles sont le reflet de plus en plus trouble et effacé d'un objet qui lui aussi disparaît.

La prise de distance vis-à-vis de la description qui est à la base de *projet: cosmos* s'accorde avec sa mise en œuvre. En effet, le corpus d'images rassemblé par Pierre-Olivier Arnaud est fait de lambeaux identiques aux traces de ce qu'il recherche. Il précise que « ce travail s'opère comme une récolte d'images en faillite ». Récolte à laquelle il donne une forme qui redouble la disparition qu'elle annonce.

Car si son objet d'étude s'évapore et que ses images n'en rendent pas compte de façon directe, le support sur lequel elles s'impriment est lui aussi instable. On pourra en effet voir le projet *projet: cosmos* sur les cimaises de la Foire Internationale d'Art Contemporain à Paris, dans le cadre de l'Audi Talents Awards. Pendant les cinq jours de cet événement un nouvel ensemble d'images sera collé quotidiennement sur les murs de l'espace d'exposition et recouvrira le précédent. Cette forme d'épuisement est courante dans le travail de Pierre-Olivier Arnaud. Souvent ses images, qu'elles soient trouvées ou faites par lui, sont apposées directement au mur. Impliquant de fait qu'elles en sont arrachées lorsque l'exposition est finie, elles apparaissent dans leur nature facilement reproductible tout en soulignant le caractère périssable de leur support. Il arrive également qu'elles se présentent en piles. Les spectateurs sont alors invités à

prendre en charge leur dispersion. Mais ces tirages, bien que multiples, ne sont pas illimités. Leur nombre est, la plupart du temps, fixé à cent par l'artiste. Leur diffusion implique donc également leur disparition. Une disparition qui s'adosse à l'épuisement du sujet. En effet si le protocole mis en place pour produire ces ensembles d'images sur l'effritement d'une idéologie met en doute leur capacité à documenter, les façons dont ces images apparaissent signalent une méfiance quant au médium exploité.

Pour circuler, une image emprunte des voies semées d'effets et d'outils qui altèrent ses qualités. Les modifications qu'elle subit lorsqu'elle est transférée de l'argentique au numérique, d'un format à un autre, ou d'une résolution à l'autre, sont des

« Ce travail s'opère comme une récolte d'images en faillite. »

modalités de déplacement qui dévient ses propriétés. Chacune de ses apparitions se donne donc comme un renouvellement qui toujours déplacent notre perception de l'objet qu'elles représentent. D'ailleurs, le lecteur attentif aura remarqué que l'image en couverture de *Art Collector* n'est plus exactement la même quelques pages plus loin, à côté de ce texte. Ces déplacements sont symptomatiques de l'image telle que l'envisage Pierre-Olivier Arnaud et c'est sur un mode identique que s'évapore l'ailleurs possible qu'il tente de représenter. Ce monde programmatique n'est désormais plus qu'une image, un souvenir, dont la seule représentation possible repose sur un médium rongé par la même instabilité que lui.

► François Aubart est critique d'art et commissaire d'expositions. Récemment il a organisé *Résurrection* à la galerie Dohyang Lee (Paris). Les éditions 2.0.1 viennent de publier le catalogue de l'exposition *Cf.* qu'il a organisé à la galerie Art et Essai (Rennes).

Cover Art

Das Cover jeder Ausgabe wird exklusiv von einem Künstler / einer Künstlerin gestaltet und kann erworben werden. La couverture de chaque édition est réalisée en exclusivité par une / un artiste et peut être acquise.

Pierre-Olivier Arnaud

Sans titre (projet: cosmos – marquise 01), 2010
sérigraphie sur papier,
118 x 78 cm, pièce unique / Unikat

Preis / Prix: CHF 5000.–
(exkl. MwSt. / hors TVA)

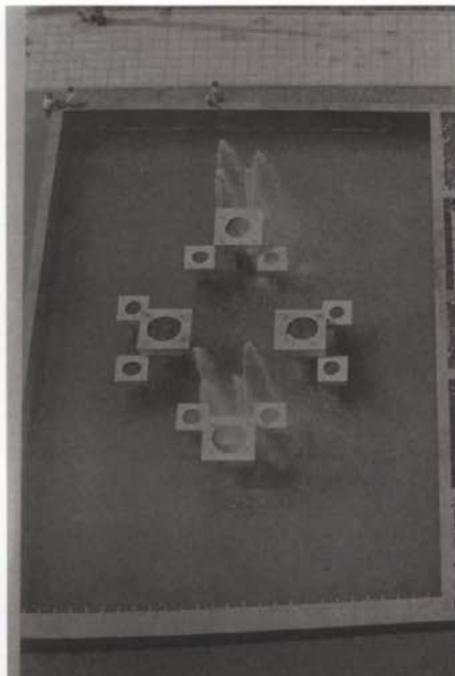
Mehr Informationen finden
Sie unter / Pour de plus
amples informations, visitez
www.artcollector.ch

Evergreene

Pierre-Olivier Arnaud
Projection Chiginku



Pierre-Olivier Arnaud
Intourist-Fontaine



Images: Courtesy EVERGREENE, Genève

Si Pierre-Olivier Arnaud utilise la photographie, il est aussi un observateur attentif de la valeur d'usage de celle-ci. Ainsi, que l'artiste se saisisse du réel, soit en collectant des images soit en s'y confrontant réellement, au résultat, il se contentera de produire des tirages noir-blanc collés à même les murs, présentés en piles mis à la disposition du public ou jonchant le sol des espaces d'exposition. En échappant à toute monumentalité, le médium est alors mis en regard de sa propre capacité à saturer l'espace en produisant du *visuel*, au détriment des *images*, pour reprendre une distinction de Serge Daney. Pour le penseur, l'*image* est construite de manière à contenir une pensée, alors que le *visuel* est une pure accumulation de signes. La valeur symbolique du visible est donc mise en question.

Pierre-Olivier Arnaud revient sur un constat qui ne cesse de nous préoccuper depuis le Pop Art dans notre désormais connue addiction médiatique au visible. Toutefois, pour l'artiste français, la réduction de l'image ne se pare pas d'une aura naïvement joyeuse, comme dans les travaux de Warhol, au même titre que le constat de la permanence des signes

PIERRE-OLIVIER ARNAUD UBAC

13 nov. 2010 – 7 jan. 2011

du visible se détache du système culturel auto-référentiel englobant que posèrent les artistes post-modernes sur la même question. L'artiste s'engage dans le monde

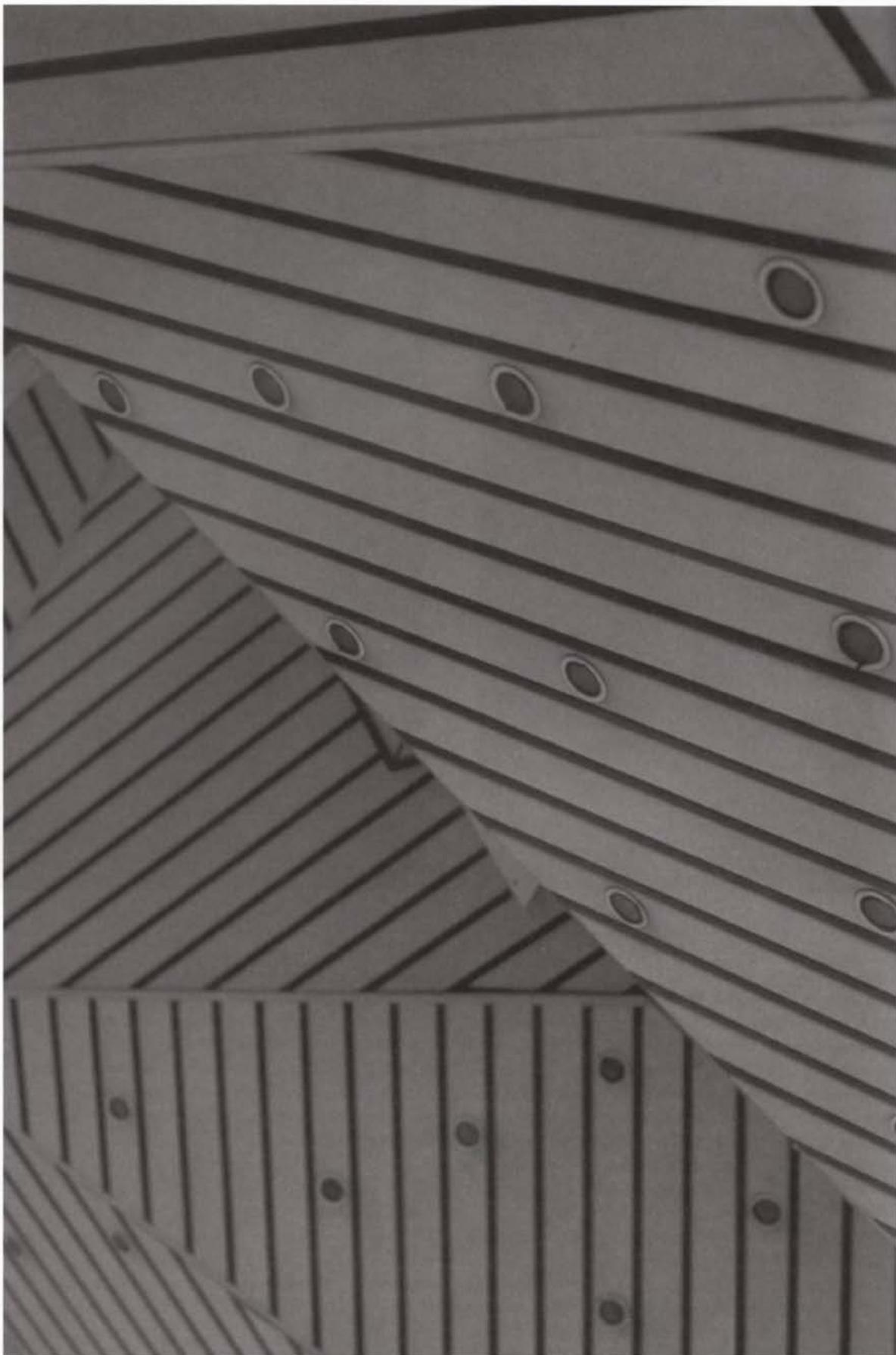
en prélevant des images fragiles qui révèlent les failles persistantes de notre histoire commune.

L'histoire récente de l'Europe est au cœur des recherches de Pierre-Olivier Arnaud. Le titre de l'exposition *Ubac* rend explicite qu'il ne s'agit pas pour lui de prendre parti, ni d'exploiter une forme de nostalgie, mais bien plutôt, en filant la métaphore, de parcourir les territoires les moins ensoleillés et d'en ramener des images qui nous font face. Il relève ainsi les traces de l'un et l'autre versant de l'usure de nos rêves du «vivre ensemble». Les images qu'il nous donne à voir rappellent que l'entropie atteint tout, surtout les objets fédérateurs de notre optimisme: l'architecture, l'art public, les monuments.

Samuel Gross

EVERGREENE

7, rue du Vieux-Billard, CH-1205 Genève
T +41 (0)22 321 37 40
gallery@evergreene.ch · www.evergreene.ch
Horaires: ma – sa 14h00 – 18h00



Pierre-Olivier Arnaud, collectionneur de disparitions

En 2007 Pierre-Olivier Arnaud recherche sur Internet des images d'hôtels portant le nom *Cosmos*. Il compose ainsi un corpus de représentations de ces bâtiments que l'on trouve dans le monde entier. La première œuvre née de ce projet est un ensemble d'impressions jet d'encre sur des formats A4 collés au mur. Chaque feuille porte une image telle qu'elle est trouvée, avec une définition de plus ou moins bonne qualité. En déployant ces images côte à côte sur un même mur, Pierre-Olivier Arnaud cherche à « identifier la façon dont se représente le croisement entre une société de loisir et une société bureaucratique ». Le mot *Kosmos* renvoie en effet aux missions spatiales lancées à partir de 1962 par ce qui était alors l'Union soviétique. De façon un peu abrupte, on peut voir le cosmonaute comme le concurrent communiste de l'Astronaute capitaliste. Et, de façon plus générique, le terme *Kosmos* porte, dans les années 1960, les espoirs d'une idéologie, la promesse d'un monde nouveau.

Depuis, les espoirs se sont fanés, mais quelques traces subsistent de cette époque d'optimisme et de conquête. Pour les recueillir Pierre-Olivier Arnaud se rend sur place et récolte ce qui pousse encore à l'ombre de ces promesses architecturales. Cette deuxième partie du projet *projet : cosmos*, qui est devenu le titre général du corpus, ne consiste pas à rapporter d'autres images des hôtels mais tend à considérer leur implantation comme une marque sur un territoire qu'il s'agit d'inspecter. Par exemple, à Chişinău, en Moldavie, Pierre-Olivier Arnaud photographie des fleurs. Il produit ainsi des images en écho à des cartes postales que l'on trouve dans certains pays de l'est qui figurent des bouquets et sont envoyées à l'occasion de fêtes populaires. Ce sujet peu commun et le genre qui s'y adosse apparaissent comme des pratiques rescapées d'une période disparue. Elles sont présentes en creux dans les photographies de Pierre-Olivier. Comme les autres images de *projet : cosmos*, elles sont le reflet de plus en plus trouble et effacé d'un objet qui lui aussi disparaît.

La prise de distance vis-à-vis de la description qui est à la base de *projet : cosmos* s'accorde avec sa mise en œuvre. En effet, le corpus d'images rassemblé par Pierre-Olivier Arnaud est fait de lambeaux identiques aux traces de ce qu'il recherche. Il précise que « ce travail s'opère comme une récolte d'images en faillite ». Récolte à laquelle il donne une forme qui redouble la disparition qu'elle annonce.

Car si son objet d'étude s'évapore et que ses images n'en rendent pas compte de façon directe, le support sur lequel elles s'impriment est lui aussi instable. On pourra en effet voir le projet *projet : cosmos* sur les cimaises de la Foire Internationale d'Art Contemporain à Paris, dans le cadre de l'Audi Talents Awards. Pendant les cinq jours de cet événement un nouvel ensemble d'images sera collé quotidiennement sur les murs de l'espace d'exposition et recouvrira le précédent. Cette forme d'épuisement est courante dans le travail de Pierre-Olivier Arnaud. Souvent ses images, qu'elles soient trouvées ou faites par lui, sont apposées directement au mur. Impliquant de fait qu'elles en sont arrachées lorsque l'exposition est finie, elles apparaissent dans leur nature facilement reproductible tout en soulignant le caractère périssable de leur support. Il arrive également qu'elles se présentent en piles. Les spectateurs sont alors invités à prendre en charge leur dispersion.

Mais ces tirages, bien que multiples, ne sont pas illimités. Leur nombre est, la plupart du temps, fixé à cent par l'artiste. Leur diffusion implique donc également leur disparition. Une disparition qui s'adosse à l'épuisement du sujet. En effet si le protocole mis en place pour produire ces ensembles d'images sur l'effritement d'une idéologie met en doute leur capacité à documenter, les façons dont ces images apparaissent signalent une méfiance quant au médium exploité.

Pour circuler, une image emprunte des voies semées d'effets et d'outils qui altèrent ses qualités. Les modifications qu'elle subit lorsqu'elle est transférée de l'argentique au numérique, d'un format à un autre, ou d'une résolution à l'autre, sont des modalités de déplacement qui dévient ses propriétés. Chacune de ses apparitions se donne donc comme un renouvellement qui toujours déplacent notre perception de l'objet qu'elles représentent. D'ailleurs, le lecteur attentif aura remarqué que l'image en couverture de Artcollector n'est plus exactement la même quelques pages plus loin, à côté de ce texte. Ces déplacements sont symptomatiques de l'image telle que l'envisage Pierre-Olivier Arnaud et c'est sur un mode identique que s'évapore l'ailleurs possible qu'il tente de représenter. Ce monde programmatique n'est désormais plus qu'une image, un souvenir, dont la seule représentation possible repose sur un médium rongé par la même instabilité que lui.

François Aubart

EVERGREENE | 7 rue du Vieux-Billard, 1205 Genève | T+ 41.22.321.37.40 | gallery@evergreene.ch

CHARLOTTE GAINSBOURG

Les photos des surréalistes s'exposent à Beaubourg avec *La Subversion des images*. Collages, pliures, disparition de l'auteur : un geste artistique revendiqué par de jeunes artistes.

Par Judicaël Lavrador et Claire Moulène

Le cadavre exquis bouge encore

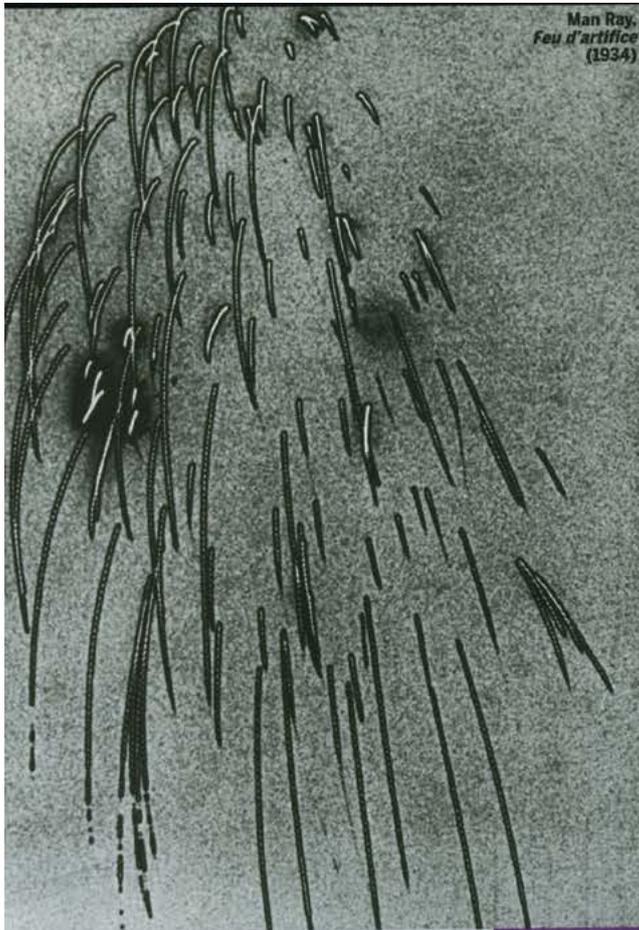


DOSSIER **LE SURREALISME AUJOURD'HUI**

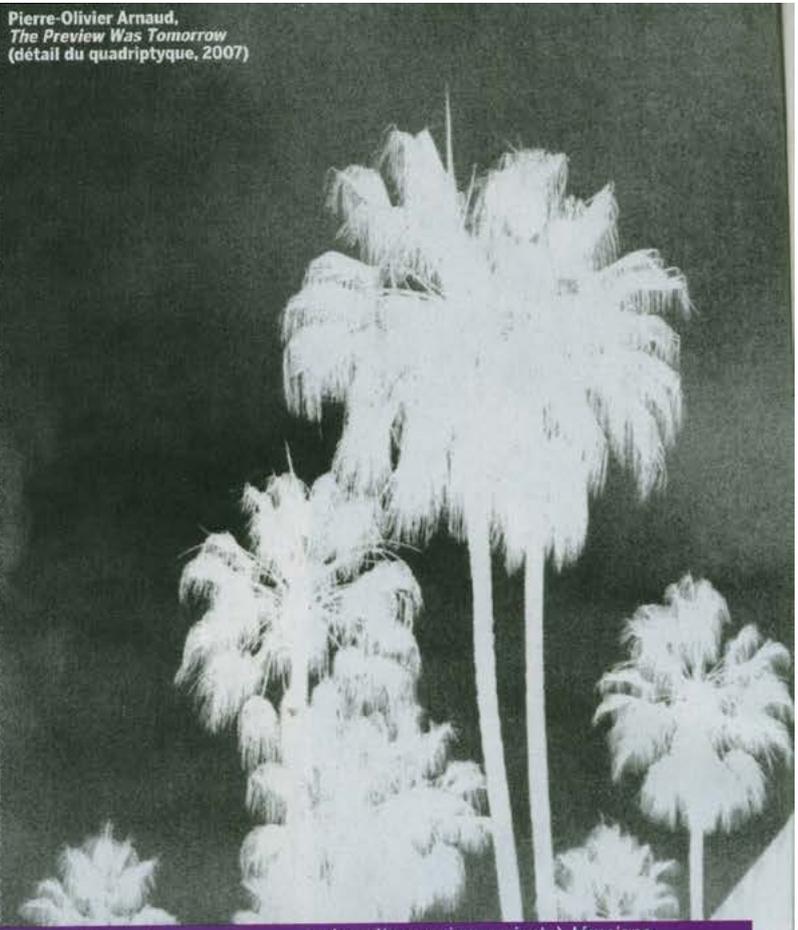


Eli Lotar, Germaine Krull,
Sans titre (circa 1930)

Centre Pompidou, Musée national d'art moderne. Paris. Dina et Jean-Marie et Jean-Pierre H. Institut. Centre Pompidou, Paris. 1970.



Man Ray,
Feu d'artifice
(1934)



Pierre-Olivier Arnaud,
The Preview Was Tomorrow
(détail du quadriptyque, 2007)

Au sixième étage de Beaubourg, la rétrospective intitulée *La Subversion des images* présente le travail de grands photographes du surréalisme, Man Ray, Hans Bellmer, André Breton... Au fil des œuvres, une impression de familiarité saisit le visiteur : pas seulement parce que les surréalistes sont à l'histoire de l'art ce que les Beatles sont à la pop, des stars, mais aussi parce qu'une ribambelle de jeunes artistes contemporains ont, avant le Centre Pompidou, ravivé l'esprit révolutionnaire de cette avant-garde. Certes, tous les artistes pourraient aujourd'hui se rallier à la bannière de la subversion des images : tous manipulent les images ou les détournent. Pourtant, ils ne sont que quelques-uns, encore inconnus, à partager avec ces glorieux aînés l'obsession des images hantées, fragmentées ou renversées ainsi que le goût pour des œuvres fragiles et délicates. Jusqu'où va l'échange, à presque un siècle de distance, entre le mouvement d'André Breton et des artistes pleins d'avenir ? Un match amical.

“Laisser l'image déborder et supposer qu'elle contient plus que ce qu'elle ne montre.”
Pierre-Olivier Arnaud, artiste lyonnais

Technique et accidents

Dans ces deux images, l'une réalisée par Man Ray en 1934 (ci-dessus, à gauche) et intitulée *Fireworks*, l'autre un Polaroid produit en 2007 par Pierre-Olivier Arnaud baptisé *The Preview Was Tomorrow*, on retrouve la technique de solarisation inventée par accident par Man Ray dans les années 1920 (soit une brève exposition du négatif lors du développement qui provoque l'inversion des zones d'ombre et de lumière). Cette pratique, qui participe au mythe de l'image "qui se ferait toute seule" (une image mentale,

automatique ou inconsciente), témoigne surtout d'un des principes fondateurs du surréalisme qui consiste à faire un usage inhabituel des techniques. Chez Pierre-Olivier Arnaud, il s'agit également de percevoir le pouvoir "d'évocation de l'étrange" de la photographie et de révéler la face cachée des images. De manière générale, il s'agit pour les artistes contemporains d'user de la photographie comme d'un matériau que l'on soumet à toutes sortes de distorsions (découpages, collages, saillies, pliages, révélation par jeu de transparence, etc.).

L'exposition présente les moyens mis en œuvre par les surréalistes pour réaliser cet "espoir insensé", ou "ce grand mobile de l'activité surréaliste" selon André Breton : "changer la vue". Photomontages, photographies sans appareil photo (photogrammes donc), cadavres exquis, saynètes amateurs, gros plans sur des objets triviaux et trouvés, et jusqu'à la cubomanie, cet ancêtre du split-screen, les stratégies et les outils déployés par les surréalistes sont multiples. Ils ont fini par faire école les années passant. A tel point qu'il y a comme un air de famille entre le paysage que nous montre cette

exposition et toute une partie de la scène artistique contemporaine. Mark Geffriaud et son art de laisser transparaître la face cachée d'une image, Jimmy Robert et ses transferts voluptueux, Benoît

Maire et ses collages numériques et métaphysiques, d'autres encore qui partagent cette ambition renversante : subvertir le visible. "Les surréalistes ont été des usagers de la photographie bien plus que des photographes", constate Quentin Bajac et Clément Chéroux, les commissaires de l'exposition. Même chose du côté de ces artistes contemporains qui ont remis leurs appareils photo et puisent dans une banque d'images trouvées ou triées sur le volet. Comme le dit Pierre-Olivier Arnaud, un jeune artiste, le travail surréaliste fut de "dépasser l'image documentaire, laisser l'image déborder et supposer qu'elle contient plus que ce qu'elle ne montre". D'une certaine manière, les images de cet artiste n'en sont pas très loin : "Je m'attache à définir un en-deçà de l'image, jusqu'à ce que ce ne soit quasiment plus une image. Il s'agit d'aveuglement. C'est une zone de doute que reflète la palette grise de mes images."

Travailler à l'aveuglette : c'est le principe même de l'écriture automatique, des cadavres exquis. C'est aussi celui d'un Clément Rodzielski quand il peint à l'aérographe le dos de posters pliés sans rien voir de leur recto. Benoît Maire a réalisé une série autour de la figure de Tiréasias – devin grec privé de la vue par Athéna mais doué d'un pouvoir de voyance – qui vaut pour lui comme une métaphore de l'artiste.

Ces artistes comme leurs prédécesseurs, procèdent à une véritable reprise en main des images. Ce ne sont plus des représentations, des "fenêtres ouvertes sur le monde", mais des objets en soi, presque des matériaux. *"Lorsque j'agence des images, je ne cherche rien a priori, analyse Mark Geffriaud, ce qui en résulte n'est pas la représentation d'une idée ou d'une forme, c'est la correspondance, la contraction entre les images, qui constitue l'objet."* Ainsi dans son œuvre intitulée *Herbarium*, une simple feuille de papier scotchée sur une paroi qui révèle par transparence à

“ Les photographies dans le surréalisme sont moins des images du monde que des expériences du monde.”
Les commissaires de l'expo
“La Subversion des images”

de voir qui se fie au hasard de la mise en page. Chez Jimmy Robert au contraire, les compositions sont soigneusement pensées au gré des plis et des altérations des images qu'il manipule. *"L'image appelle par sa composition originale, sa texture, la représentation de*

la fois son recto et son verso, soit la rencontre d'un astronaute posant le pied sur la lune et d'un monolithe peint par l'artiste Kupka dans les années 30. Une manière poétique de penser et

gestes, une réponse physique, violente parfois qui doit se manifester au plus vite", comment l'artiste. *"Les photographies dans le surréalisme sont moins des images du monde que des expériences du monde",* selon les commissaires dont on peut lire les analyses dans le catalogue de l'exposition.

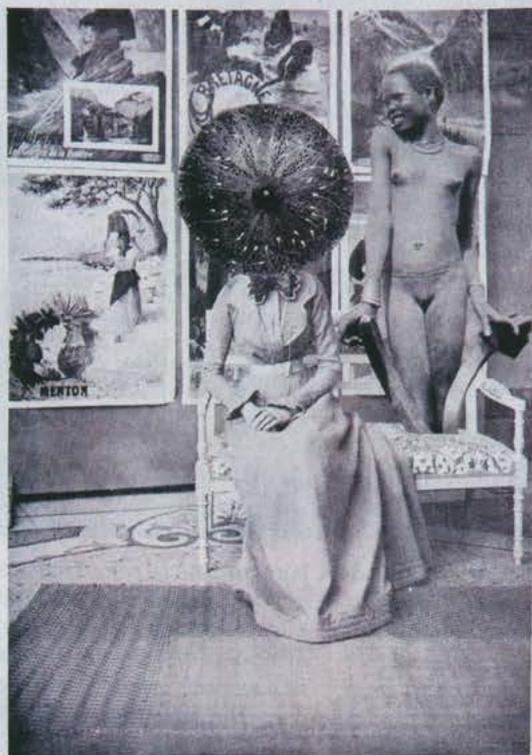
Chez les surréalistes, l'expérimentation ne se réduit pas à tester les limites de la photographie, mais à en discerner l'impact sur le corps, sur la vision, sur la façon d'être. D'où ces poses théâtrales et incongrues prises uniquement pour l'œil de l'objectif ou cette fascination pour le photogramme ■■■

Collages/montages

Réalisé pour un recueil de poèmes de René Char paru en 1930, ce collage (ci-dessous, à gauche) exécuté par André Breton et Paul Eluard prend pour point de départ un portrait de Louise Roze – la marraine de Char, descendante du notaire du marquis de Sade – dont le visage est dissimulé par un double collage (la main gantée et une coupure de presse). Il illustre remarquablement la façon dont les surréalistes pratiquaient le montage (d'inspiration cinématographique) dans leur pratique photographique. Il s'agissait, entre autres, de réinventer la valeur d'usage d'éléments proprement triviaux

(ici un gant) venus parasiter l'unicité de l'image photographique.

Dans ses *cut-up* visuels, Jimmy Robert procède de la même façon : superposition d'éléments exogènes, mise en relief de certains détails, etc. Dans ce travail (ci-dessous, à droite) réalisé en 2009 (*Sans titre*), il s'agit de faire sortir l'image de sa platitude, de lui "donner corps", littéralement. Pas un hasard donc si son exposition personnelle, au centre d'art contemporain de Brétigny-sur-Orge en 2008, s'intitulait *Légerement manipulés*. Pas un hasard non plus si à son travail sur l'image, Jimmy Robert intègre une dimension chorégraphique et performative.

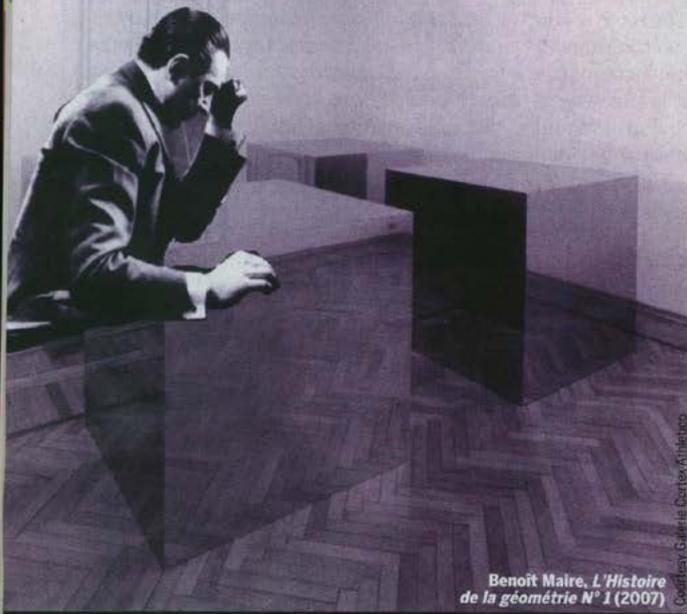


René Char, *Le Tombeau des secrets* (Nîmes, 1930)

Photomontage original de Paul Eluard et André Breton. Courtesy Editions du Centre Pompidou pour *La Subversion des images* (p. 21, 2009)

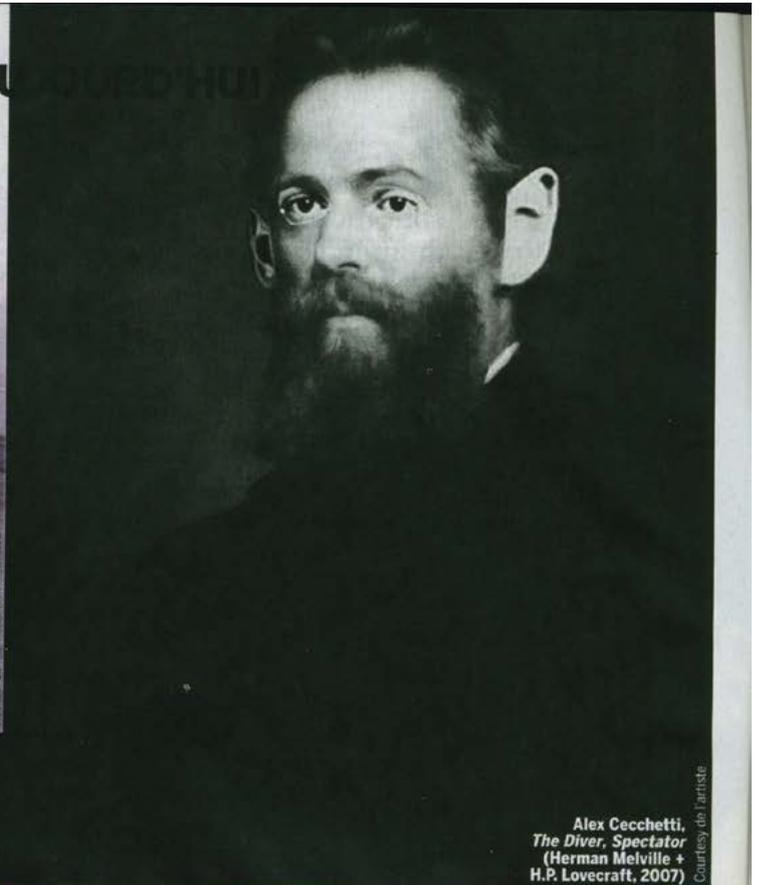


Jimmy Robert, *Untitled* (2009)



Benoît Maire, *L'Histoire de la géométrie N° 1* (2007)

Courtesy Galerie Cortez Atlixaco



Alex Cecchetti, *The Diver, Spectator* (Herman Melville + H.P. Lovecraft, 2007)

Courtesy de l'artiste



Paul Nougé, *Les Spectateurs (La Naissance de l'objet)*

Image de M. Trivier (ca de la série *La Subversion des images*). Courtesy Bruguas, Archives & musée de la Littérature, Paris-Solam

Le collectif contre l'auteur

André Breton avait beau déclarer en 1950, "la notion même de "groupe" surréaliste est aberrante", le collectif est incontestablement l'une des données essentielles du surréalisme. Ainsi, l'exposition ouvre sur un ensemble de portraits de groupes (pêle-mêle de photomontages, portraits en étoile, photomontages) qui éclairent avec justesse le rapport ambigu que les surréalistes entretenaient avec la notion de signature. Roland Barthes ne s'y était pas trompé en décrivant l'entreprise de désacralisation entamée par les surréalistes comme les prémices de ce qu'il appelle dans un fameux article de 1968 la "mort de l'auteur". Du côté de la nouvelle génération, la notion de collectif est également ambiguë et il lui est souvent préférée celle de constellation. Il n'empêche,

s'ils cultivent tous leur jardin personnel, ils s'adonnent régulièrement à un jeu de ping-pong justifié, comme l'explique Mark Geffriaud, par "une indéniable proximité intellectuelle". Prenez cette image, à gauche, intitulée *Les Spectateurs (La Naissance de l'objet)*, réalisée par Paul Nougé pour la série *La Subversion des images*, elle montre un groupe de spectateurs penchés sur un objet que nous, spectateurs de cette image, ne pouvons voir. Cette photographie fait aujourd'hui partie de la banque d'images de jeunes artistes comme Mark Geffriaud et Alex Cecchetti. Ce dernier, par exemple, s'en est inspiré pour créer une série de portraits hybrides (ici un croisement entre Melville et Lovecraft) qui, placés dans des expositions collectives, "regardent" en direction d'autres œuvres, comme celle de Benoît Maire (ici une image extraite de la série *L'Histoire de la géométrie*). C'est ce jeu d'échanges et de regards qui fonde aujourd'hui la notion de collectif.

/// dans lequel un objet laisse un vague dessin lumineux sur une surface sensible. L'image montrerait alors ces nouveaux mages, spirites ou voyants, la face cachée des êtres et des choses.

Le curateur Raimundas Malasauskas organisait le mois dernier à Paris une séance d'hypnose collective où une vingtaine de jeunes artistes dictaient des formules magiques inspirées. Tous ensemble, ceux-là, ne réinventaient peut-être pas l'école surréaliste.

Mais ce jeu collectif est aussi un héritage de la "bande à Breton". "Il existe une vraie proximité intellectuelle entre nous", admet Mark Geffriaud, mais plutôt que de parler de communauté ou de groupe, il serait plus juste de parler de constellation, dans le sens où les collaborations se font et se défont sur le mode des correspondances." A l'image des "joutes gestuelles" qu'organise Alex Cecchetti : des happenings d'une à deux heures pour lesquels il se confronte à un autre artiste et éla-

bore une œuvre commune et éphémère. "On n'est pas très loin du cadavre exquis, analyse Mark Geffriaud qui lui-même use régulièrement de cette pratique du renvoi. Dans ce jeu de ping-pong, le fait même de passer la main à l'autre est une forme de signature." Un beau match, fair-play. ■

La Subversion des images Jusqu'au 11 janvier au Centre Pompidou, Paris IV*, tél. 01.44.78.12.33
/// www.centrepompidou.fr

Jill Gasparina,
«La partie amère de ces délices»,
Monographie de Pierre-Olivier Arnaud, éditions ADERA, Lyon, 2009

« On n'allait pas "voir un film", on "allait au cinéma". Il y avait un petit film et il y avait le grand film. Et aussi des actualités Fox-Movietone (qu'on lisait "mauviétonné"), le mur tremblant des réclames du quartier, une suite de "Prochainement sur cet écran". Et l'entracte. Tandis que l'inutile rideau se refermait en couinant sur l'écran gris et que l'ouvreuse faisait entendre son cri sans illusions ("Bonbons, caramels, esquimaux, chocolats"), la scène -calme horreur- se peuplait parfois de ce qu'on appelait alors les "attractions". [...]

Les attractions ne dureraient pas, les fantômes annonçaient vite leur venue dans la salle, leur passage furtif entre les rangs, leur appel à notre bon cœur. L'enfant les voyait errer la main tendue, la voix toute changée, réels à en pleurer. Ces morts-vivants venus faire la manche au nom des milliers d'obscurs tombés sur toutes les scènes du monde venaient vers lui.

Que faire ? Quelle attitude adopter ? Rentrer sous terre ? Leur lancer un regard vide ? Donner beaucoup d'argent pour qu'ils ne reviennent plus jamais ? Trop tard. La salle de cinéma était pour l'enfant un piège délicieux et les "attractions" la partie amère de ces délices (plus tard, il dirait : leur refoulé). »

Serge Daney

Pourquoi Serge Daney, qui a passé sa vie à explorer avec rigueur et une authentique passion la pensée du cinéma, consacre-t-il dans *La Rampe* quelques lignes à ce moment particulier de l'entracte, S'agit-il d'une séquence purement nostalgique ? Est-ce un écho lointain à Charles Baudelaire, qui dans « Morale du joujou » racontait un souvenir d'enfance similaire, la révélation devant un parterre de jouets de son goût jamais démenti par la suite pour l'esthétique des marchandises, révélation qu'il concluait néanmoins sur l'évocation plus grave du « joujou du pauvre » ? En racontant ce souvenir, Daney ne fait pas qu'associer en passant le cinéma à l'enfance. Il dévoile une fois pour toutes la logique de sa pensée, scellant le lien effrayant, tordu, mais indissoluble entre les images qu'il venait voir dans les salles obscures, le cinéma, et ce qu'il appelle « les attractions », les chansonniers, musiciens, humoristes, les artistes-mendiants qui franchissaient la rampe et, devant les enfants terrifiés, venaient donner le spectacle terrible, le plus réel de tous, de la misère humaine. « Cinéophile, critique de cinéma, j'ai établi mon plaisir des images et des sons sur l'oubli de ce théâtre de la honte. J'ai appris à jouir de ma peur, puis à en jouer, puis à en écrire », conclut-il.¹

Le domaine d'élection de Pierre-Olivier Arnaud n'est pas le cinéma, mais la photographie. Il est néanmoins un grand lecteur de Serge Daney. Et c'est sur la définition de l'image qu'il le rejoint le plus absolument. Daney distingue le « visuel » (une pure accumulation de signes à visée informative) de « l'image », cette chose qui contient en elle-même une pensée. « Recueillir des informations n'est pas exactement la même chose que contempler »² explique encore le critique, une remarque centrale dans le travail de Pierre-Olivier Arnaud, qui se décrit comme un artiste qui réfléchit par le moyen de la photographie, mais aussi de l'édition, sur ce qu'est une image: « Je ne pense pas être photographe, même si j'ai trouvé dans la photographie le moyen de travailler des questions liées à l'image qui m'intéresse »³, écrit-il. De plus en plus conceptuel, et de moins en moins rétinien, son travail s'est progressivement affirmé comme une réflexion poussée sur la phénoménologie des images, mais aussi sur leur économie propre, de leur production à leurs différents modes de diffusion et de consommation.

Dans *Fabulous Confusion! Pop Before Pop?*⁴, brillant essai sur les débuts du pop art, le critique anglais Dick Hebdige se livrait à une exploration sémantique du mot « pop », rappelant dans un long paragraphe qu'il s'agit d'une onomatopée. Pour Hebdige, est « pop » ce qui explose, scintille puis disparaît comme une bulle de chewing-gum, le tout en un temps très court. Le « pop » possède une temporalité propre, un mode d'apparition et de réception extrêmement bref. Méfiant devant ce type de programme, comme devant toute forme de fascination, Pierre-Olivier Arnaud propose une œuvre mutique qui se situe, sur le spectre de la création artistique, à l'exact opposé des productions les plus emblématiques de la photographie plasticienne (et notamment de la photographie allemande contemporaine, des monstres cibachromés d'Andreas Gurski à l'esthétique séduisante, et à l'occasion pornographique de Thomas Ruff). Car dans la topique de l'artiste, le spectaculaire se trouve toujours pris dans un rapport d'analogie avec une forme d'aveuglement (« le régime spectaculaire c'est l'aveuglement », explicite-t-il). Pierre-Olivier Arnaud propose à l'inverse une image non-spectaculaire, soumise à l'entropie, reproduite jusqu'à épuisement, irrésolue. C'est ainsi que travaillant à partir de l'image télévisuelle d'un concert des Beatles en 1963, il a effacé toute trace du groupe star anglais pour ne garder que le décor, et réaliser une série d'impressions accrochées directement au mur⁵. Exit les célébrités et le spectacle. Il travaille toujours en argentique, et presque systématiquement en noir et blanc, ou plutôt en gris (« il n'y a pas de blanc ni de noir purs, explique-t-il, c'est une échelle de gris entre 25 et 90 % »). S'il utilise comme point de départ des images commerciales, il les passe en négatif, les désature, les décadre et les extrait de leur contexte initial, jusqu'à les rendre parfois abstraites⁶. Il choisit des formats modestes, n'encadre pas toujours ses photographies, les imprime le plus souvent en offset, les donnant à voir indifféremment en tirages, ou sur du papier collé au mur. Récemment, c'est même directement au sol qu'elles étaient posées, sous forme de posters, et comme un socle délavé pour le reste de l'exposition collective à laquelle il participait⁷.

C'est qu'il est à bien des égards engagé dans une « systémologie »⁸ qui rappelle celle de Pierre Leguillon, d'Aurélien Froment, ou encore de Ryan Gander. Comme ces trois artistes peuvent le faire, Pierre-Olivier Arnaud crée des dispositifs d'exposition qui fonctionnent en système et rendent caduque le format traditionnel de l'œuvre. Il travaille de plus en plus à l'échelle de l'exposition. Impossible d'en extraire une pièce sans que l'ensemble ne perde du sens⁹. L'œuvre *L'Eclipse* (2008)¹⁰ est peut-être l'illustration la plus parfaite de cette méthode. Constituée d'un néon et d'un document encadré, elle est une mini-exposition. On connaît la capacité du néon à connoter « l'art contemporain » en toutes circonstances, et il n'y a pas de doute qu'exposé seul, il fonctionnerait comme une pièce spectaculaire et esthétisante. Mais le néon et l'image sont dans un rapport d'analogie qui empêche que l'on ne regarde l'un ou l'autre de ces éléments comme autonome : l'œuvre fait système. Par-delà la référence à Antonioni et à son cinéma contemplatif, le titre « L'Eclipse » désigne d'ailleurs un moment spécial, une stase, un suspens aussi rare que précieux qui symbolise parfaitement l'objet des recherches de l'artiste. Car pour que voir et penser se rencontrent, il faut que le spectateur puisse s'installer dans une temporalité spécifique. D'où la multiplication de ces figures de pièges, d'uchronies et autres boucles temporelles qui enferment métaphoriquement le regardeur dans le temps de l'œuvre. Ainsi *The Next Show* fait-il signe vers un hypothétique futur qui nie le présent de l'exposition, tandis que *The Preview Was Tomorrow* joue sur une temporalité paradoxale. On pense encore aux sous-titres *Please Wait Loading* utilisés par l'artiste dans ses premières séries photographiques. Ces pièces et ces titres mettent en scène

des moments impossibles, et rappellent les installations vidéo en circuit fermé de Dan Graham, qui étaient déjà des réflexions sur les places respectives de l'œuvre et du spectateur. « Pendant un moment j'ai pensé à mon travail en me disant, "le spectacle n'a pas commencé et il a déjà eu lieu" » explique encore Pierre-Olivier Arnaud. Cette phrase n'est pas une jolie pirouette verbale: elle renferme toutes les contradictions de l'œuvre, le désir farouche de l'artiste de projeter le spectateur dans un espace mental rigoureusement construit qui lui offrirait la liberté non pas de « voir », mais de « contempler ». Et penser.

Voir une exposition de Pierre-Olivier Arnaud, c'est d'abord se confronter à une masse grise d'images dont on ne discerne pas immédiatement le sujet. Mais cet atticisme radical, qui rend son travail si visuellement identifiable, n'a rien de formaliste. Pierre-Olivier Arnaud n'a pas souhaité bannir l'ornement. Aux caramels, bonbons et chocolats de Daney font d'ailleurs écho dans son œuvre des petites sucreries visuelles et autres représentations de lieux de divertissement : des palmiers, des feux d'artifice, des manèges de fête foraine, des dégradés prélevés sur des fonds publicitaires, de petites étoiles scintillantes, des boules à facettes, des stands de tirs, des devantures en forme d'étoiles, des hôtels touristiques. Ces figures ô combien sentimentales de l'image facile et du plaisir pop résistent encore et toujours à l'effacement. Il n'a pas davantage souhaité jouer les moralistes pour promouvoir l'austérité comme un antidote aux images commerciales. Car l'artiste se tient autant à distance des formes spectaculaires que de la « publicitarisation »¹¹ de ses « convictions ». Dans ce travail, comme dans la pensée de Daney avant lui, quelque chose est donc tu, quelque chose est volontairement effacé qui par moment refait surface : c'est le lien caché, la solidarité fondamentale qu'entretiennent ces images grises et précaires avec les « attractions ». Pour parler de son travail, l'artiste s'en tient d'ailleurs au vocabulaire de la photographie: « désaturer », « passer en négatif », « affaiblir », « dégrader », ou « projeter » sont des termes qui désignent d'abord certaines actions techniques.

Et s'ils évoquent aussi des jeux de pouvoir, des formes d'autorité ou font écho à des réalités politiques, c'est toujours accidentellement. Jamais la dimension politique de ces images n'est explicitée. Jamais elles ne basculent dans cette imagerie complaisante et démonstrative à quoi on identifie grossièrement l'art dit « politique ». Et pourtant ce lexique à double entente, ces zones grises, et ces espaces d'attente sont le lieu d'un questionnement qui n'a d'abstrait que sa forme. Le terme de « crise » prendrait ici des accents par trop médiatiques, dont l'artiste est d'ailleurs tout à fait conscient puisque ce n'est qu'avec précaution qu'il finit par décrire ces images comme « des images de crise ». Si « crise », ou « faillite » il y a, c'est celle d'une époque où la croyance en l'image triomphait. Un deuil?

Lorsqu'il parle d'un monde « après l'image, après la photographie », on entend donc dans ses propos des résonances de Sherrie Levine¹², de Richard Prince, ou d'Allan McCollum: « il s'agit de s'intéresser aux bas-côtés, à ce qui reste. Ce qui reste après l'image notamment, les miettes, le rebut, le consommé, le désublimé » écrit-il. Comme toute la génération Pictures¹³, l'artiste est préoccupé aujourd'hui par l'espace de projection que les images publiques (pour l'essentiel des architectures ou des publicités) peuvent encore nous offrir. Ses photographies délavées, dégradées, effacées, reproduites jusqu'à la disparition ou jusqu'au sentiment de déjà-vu, ce qui est finalement la même chose, sont elles aussi des produits de la « culture du multiple »¹⁴, les déchets d'une image en bout de course.

Le plus troublant, peut-être, est que ces images au littéralisme brut possèdent toujours aussi une forte charge métaphorique. Parmi les motifs récurrents, de multiples figures viennent connoter le suspens, le vide, la stase, (l'entracte, chère à Serge Daney ?). D'autres renvoient à la fabrique des images, qu'il envisage le volume intérieur des salles de cinéma, réalise une série autour d'une fabrique Aaton, ou encore d'une architecture du Corbusier (le couvent de la Tourette, près de Lyon, qu'il décrit comme une « machine à voir »). D'autres, encore, sont des figures lumineuses, des « points d'aveuglement » qu'il prélève puis désature pour leur ôter toute dimension fascinante. Ces tropes confèrent à l'œuvre une réelle cohérence visuelle et conceptuelle, mais ils fonctionnent en même temps comme une métaphore de cette dernière : quelque chose qui serait en cours, permettrait de voir, et de s'approcher au plus près du spectaculaire pour le regarder en face. « En fait je regarde ces éléments, ce fond de décor, ces enseignes, ces images, à la fois comme des échos, des scories et des ruines de promesses dont je tente d'apercevoir les lueurs », écrit-il. Plus encore, ils permettent de politiser la question du regard, et partant, de la photographie : ces éléments fonctionnent comme une interrogation littérale de la mécanique du regard et de la matière des images (une forme apparaît, s'efface, revient), mais aussi comme les métaphores d'une difficulté – d'ordre politique – à voir, penser et se construire avec les images. C'est à l'aune de ce scepticisme que l'on peut comprendre la présence obsédante de écrans dans les architectures qu'il photographie. L'écran est un motif là encore ambivalent, il peut être un support qui permet de voir, ou devenir au contraire cet obstacle qui bouche l'horizon et bloque le regard. « Ce qui relève du politique dans ces séries, c'est la manière dont ces écrans sont présents dans l'espace de la ville, sans jamais proposer la moindre projection », explique-t-il à propos de ces premières séries.

Pierre-Olivier Arnaud a commencé par photographier des espaces urbains, de préférence désaffectés, qu'il rencontrait lors de longues dérives. Ces espaces toujours génériques ne peuvent être localisés ni spatialement, ni chronologiquement. Ils appartiennent à une zone indéterminée. Il a ensuite étendu son lexique visuel avec des séries consacrées aux architectures du modernisme tardif. Mais il ne cultive pas un fantasme architectural à la J.G. Ballard, ni un goût romantique pour les ruines du modernisme, telles qu'on les trouve par exemple chez Cyprien Gaillard. « Ce qui retenait mon attention à ce moment-là et dans ces lieux-là c'est effectivement leur désaffectation, il s'agissait de lieux en vacance de représentation », précise-t-il à propos de ces premières séries, avant d'ajouter: « Je n'éprouve pas d'admiration ou de fascination pour le paysage architectural du bloc de l'est mais par contre il est clair que ce modernisme tardif m'intéresse, parce qu'il portait déjà/encore une promesse déçue. »

Quelles sont les promesses d'une salle de conférence vide¹⁵ ? Que projette-t-on sur les images en masse d'*hôtels Kosmos*¹⁶ ? Quel horizon peuvent nous offrir ces A4 colorés qui rappellent l'esthétique pauvre des administrations et les tentatives graphiques ratées des devantures d'agences touristiques ? Un voyage ? Le dépaysement ? Le paradis socialiste ? L'exotisme ? La société de consommation parfaite ? Une révolution cosmique et personnelle ? Sommes-nous sortis de l'âge triomphant de l'image ? Et qui va occuper, enfin, ces « locaux disponibles » ? Loin d'un deuil maniaque, l'artiste oppose inlassablement à ces questions les figures de son doute : la capacité des images à être encore porteuses d'une projection demeure toujours incertaine. Les images de ces espaces dépeuplés comme ces moments impossibles convergent vers une seule et même idée : tout reste à faire, car les promesses déçues du modernisme comme celles de l'œuvre peuvent encore être tenues. « OPE » écrit l'artiste sur une feuille que le spectateur peut emporter¹⁷. Le mot « espoir » est tronqué, mais les projections tournent encore à plein régime: HOPE, OPEL, NOPE, DOPE ? Dans

l'image la plus affaiblie, il reste un grain, et une promesse.

Jill Gasparina

1 Serge Daney, in *La rampe*, Cahiers du cinéma - Gallimard, Paris, 1996, p. 9-10

2 Serge Daney, « Doublage Mortel », in *Devant la recrudescence des vols de sacs à mains*, Cinéma, Télévision, Information, Allea, 1997, p. 61.

3 Tous les propos de Pierre-Olivier Arnaud sont issus d'un entretien avec l'auteur réalisé par mail, juin-juillet 2009, inédit

4 Dick Hebdige, « Fabulous confusion! Pop before pop? » in *Chris Jenks, Visual Culture*, p. 96 et suivantes

5 *Sans titre (the set)*, 2005, exposition Mirror Ball, Oberwelt e.V. Stuttgart, 2005.

6 *Dégradés*, récente édition produite par l'artiste pour (U)LS n°5 ((Un)Limited store, avril 2009) est ainsi constituée à partir de dégradés prélevés dans des fonds publicitaires. Mais à aucun moment n'apparaît l'origine des ces formes abstraites grises.

7 *Our Mirage*, art: concept, Paris, été 2009.

8 François Aubart, « Systémologie » in *revue 02*, n°50, été 2009, disponible en ligne www.zerodeux.fr/

9 Tables d'Hôtes, projet curatorial mobile, mené très régulièrement depuis 2007 en collaboration avec Stéphane Le Mercier, et dans lequel ils invitent des artistes à présenter sur une table documents, archives et projets, participe d'ailleurs pleinement de cette réflexion sur le format de l'exposition. Ils ont notamment accueilli, depuis 2007, Yann Sérandour, Eric Watier, Falke Pisano, Pierre Leguillon, Jochen Lempert, Albrecht D...

10 Le néon est conçu à partir de l'image des restes d'une enseigne publicitaire passés en négatif, et il est accompagné d'une image abstraite de dégradé, encadrée.

11 Serge Daney, « Catéchisme audio-visuel », op. cit, p. 136.

12 Sherrie Levine écrivait en 1982 dans sa Déclaration: « Le monde est plein à étouffer. L'homme a apposé sa marque sur chaque pierre. Chaque mot, chaque image, est loué et hypothéqué. Nous savons qu'un tableau n'est qu'un espace dans lequel une variété d'images, toutes sans originalité, se fondent et s'entrechoquent.» in *Art en théorie, 1900-1990*, édit. par Charles Harrisson, et Paul Wood, Hazan, 1997, p. 1157

13 Cette exposition organisée par Douglas Crimp à Artists Space en 1977 a formé le noyau historique de l'appropriation avec les œuvres de Sherrie Levine, Troy Brauntuch, Jack Goldstein, Robert Longo, Philip Smith.

14 Rosalind Krauss, entrée « Entropie », in *L'Informe : mode d'emploi*, Centre Pompidou, Paris, 1996, voir http://home.att.net/~allanmcnyc/Rosalind_Krauss.html

15 *Sans titre (conférence)*, 2005, photographie noir et blanc contrecollée diasec, 30 x 36,5 cm.

16 *Hotel Kosmos*, 2008, 36 images imprimées sur papier A4 coloré, dimensions variables.

17 *Sans titre (OPE)*, 2007, photocopies sur feuilles A4

Art : Concept (Paris), invité à Berlin par la galerie Giti Nourbakhsh (Berlin), présente le travail de Pierre-Olivier Arnaud, artiste français, né en 1972 à Lyon. A cette occasion, il expose «3 Reflexions on non site», un ensemble de quatre posters imprimés en offset, «*», livre d'images en deux volumes (un positif et un négatif), et «L'éclipse», assemblage de néons qui recrée l'empreinte laissée par une ancienne enseigne lumineuse.

Depuis une dizaine d'années, Pierre-Olivier Arnaud nous livre des images, essentiellement des photographies et posters, dont l'ensemble pourrait s'intituler « Variations en gris ». Telle une partition musicale infinie, son approche de l'image rejoint par certains aspects les théories musicales de John Cage. Ce dernier conçoit la musique comme une rumeur sonore infinie, composée aussi bien de notes, de bruits que de sons. La musique étant un phénomène constant, c'est l'auditeur qui fait la musique, selon s'il entend ou écoute. La musique, telles des bulles d'air dans l'eau, dépend donc de ce qui émerge à la surface et qui devient musique pour celui qui écoute.

Les images telles qu'elles sont traitées par Pierre-Olivier Arnaud répondent à cette idée de rumeur constante, mais transposée dans le domaine du visible. En effet, regardeur actif, POA s'immerge dans un quotidien inondé d'images, sorte de muzak visuelle. POA retouche ses photographies en procédant de façon quasi-systématique par une désaturation des couleurs, ou des noirs et blancs. Ainsi, la perte totale de couleurs révèle des images uniquement composées d'ombres grises.

Il travaille aujourd'hui avec différentes sources : des choses vues qu'il photographie, des images qu'il collecte dans les magazines, sur le net, la presse quotidienne et gratuite etc.. En somme, des images publiques que l'on croise, qui constituent une mémoire et une expérience collective latente. Ces images s'exposent au quotidien et nous choisissons soit de les voir soit de les regarder. Il s'agit d'images au sens large du terme, qu'elles soient des images qui apparaissent par le simple cadrage de notre vision ou qu'elles soient des reproductions de la réalité sur différents supports. POA les donne à voir notamment en offset, sous forme de posters, c'est-à-dire sur un support fragile, temporaire généralement, telle une affiche collée dans la rue.

Loin de toute fétichisation matérielle ou symbolique de l'image, l'artiste déploie ses images d'images désincarnées. Cependant, leur présence demeure ambivalente, la désaturation, le recadrage et l'agrandissement révèle des détails qui deviennent des motifs abstraits. L'intérêt plastique de l'image originale est donc déplacé et surtout littéralement remis à niveau. La désaturation uniformise les images autant qu'elle en révèle le grain, la richesse des textures et la subtilité des contrastes qui persistent.

Les œuvres de POA seraient l'équivalent d'une musique easy-listening dont le but est de s'insérer, sans se faire remarquer, dans un environnement qui existe. A l'instar de cette musique de fond à laquelle on prêterait soudain attention, les images de POA révèlent alors toute la méticulosité et la richesse de leur production.

L'artiste joue également sur la polysémie de termes techniques qu'il emprunte au vocabulaire de la photographie. Par exemple, l'exposition (procédé photographique) est remise en question aussi bien par l'iconographie de ses images (enseignes, signes, architectures etc.) que par la technique utilisée ou encore par les dispositifs low-fi tels les posters qui diffusent ses images. Surexpositions, éblouissements, aveuglements et réflexions constituent des pivots de la pratique artistique de POA, et de façon plus générale questionnent notre rapport quotidien aux images.

Invited in Berlin by Giti Nourbakhsh Gallery, Art : Concept presents the work of Pierre Olivier Arnaud, French artist born in 1972 in Lyon. On this occasion, he will show: "3 Reflections on Non-Site", a series of 4 offset-printed posters, "*", a two-volume image book (one in positive prints and one in negatives), and "Eclipse", a neon-installation recreating the traces left by an ancient neon sign. For about 10 years now, Pierre-Olivier Arnaud has been working on images, basically in the form of photographs and posters, which could be generally qualified as "Variations on Gray".

Just as on an infinite musical partition, his approach of image can be compared to certain aspects of John Cage's musical theories. The latter tends to conceive music as infinite background noise, composed by simple noises and sounds as well as musical notes. Thus, music is a constant phenomenon. It is up to the listener to figure it out, according to his degree of attention: he can either hear or listen. Like air bubbles rising to the surface of water, noises and sounds are the ones bubbling up and turning into music for the person who listens.

Images treated and produced by Pierre-Olivier Arnaud share this idea of constant sound; but transposed to the visual domain. He is the active observer who plunges into the crowded everyday life of an image-world that is cheap elevator-music for the eyes. Pierre-Olivier Arnaud retouches images by almost systematically unsaturating colors or black and white. The total loss of colors and of contrast reveals images only composed of different shades of grey.

His basic sources are: things that he sees and takes pictures of collected images found on magazines or over the Internet, daily free-magazines, newspaper, etc.

Therefore, all images used are public ones that can be encountered by anyone; constituting a latent collective memory-pack. Such images are thrown at us on a daily basis, and we choose either to just see them or to really look at them. They are images in the large sense of the word: either appearing within the natural ranges of our vision, or as reproductions of reality over different kinds of supports. Pierre-Olivier Arnaud chooses the offset treatment to produce fragile and temporary posters of such images; like bills stuck on street-walls.

The artist unravels his disembodied imagery on a level that couldn't be further from all symbolic and material fetish-production. Nevertheless, their presence is full of ambiguity, because unsaturation, re-framing and blow-up tend to reveal the abstract-pattern-nature of many details. The aesthetic interest of the original image is therefore misplaced and literally made level.

Unsaturation produces uniform images and at the same time reveals the remaining textures, qualities of grain and subtleties of contrasts.

Pierre Olivier Arnaud's works can be compared to some discreet easy-listening music that has been created to blend into an existing environment without shocking anyone. When you turn your attention to it, you may discover that it is meticulously precise and rich in its orchestration.

P.O.A equally plays on the semantic range of technical terminology borrowed from the field of photography. For instance, exposure (as photographic procedure) is questioned by the iconography of images chosen by the artist (signs and signals, architectural elements etc.), as well as by the low-fi quality of the chosen techniques. Overexposure, blinding, dazzling and reflection constitute the central factors of Pierre Olivier Arnaud's art and allow him to ask questions about our general daily approach of the world of images.

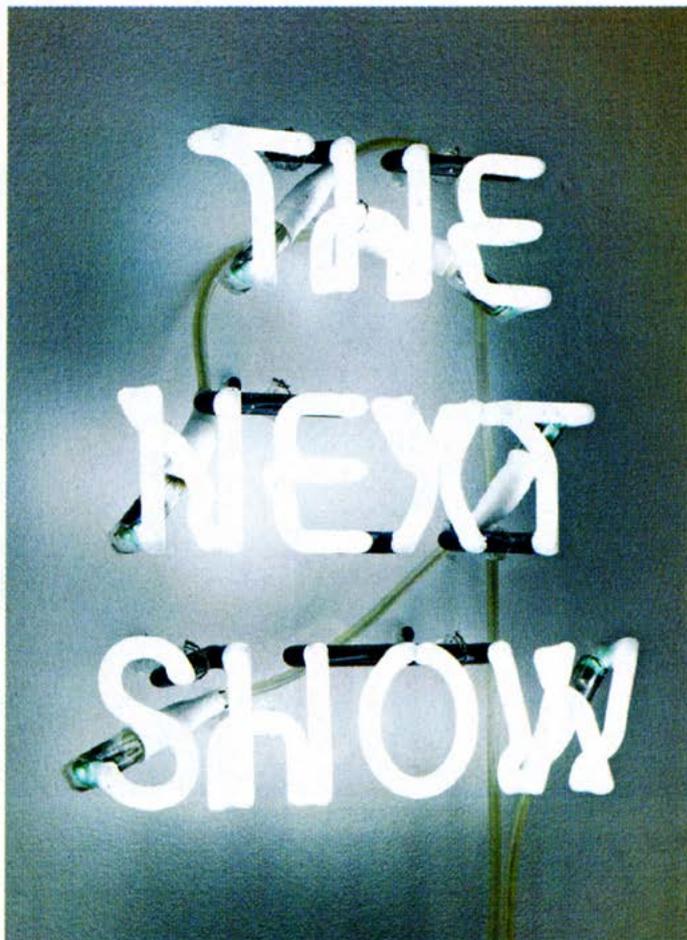
Pierre-Olivier Arnaud Nouveaux horizons II

Jusqu'au 19 janvier à la galerie Art:concept, 26, rue Duchefdelaville, Paris XIII^e, www.galerieartconcept.com

Du gris plutôt que du noir et blanc, des posters plutôt que des tirages bien léchés, ou comment sortir du cadre de la photo plasticienne.

L'exposition se déroule à des années-lumière du format pompier des expos photo classiques, celles où l'image brille de tous ses feux dans des caissons lumineux ou cadres en Plexiglas. Pierre-Olivier Arnaud n'encadre pas ses photos. Ses tirages sont en fait des impressions offset tirées sur un mauvais papier, contrecollées aux murs, ou empilées au sol et en libre-service. Voilà les *Nouveaux Horizons* que ce jeune artiste pointe du doigt : atteindre des images sans qualité qui mettent le couvercle sur l'éclat spectaculaire et aveuglant des images. Résultat : des posters même pas en noir et blanc, mais plutôt en gris, et d'où peinent à jaillir la cible, des feux d'artifice, des nuits étoilées ou des palmiers. Autant de motifs éblouissants qui apparaissent là comme couverts de poussière. A l'image de cette espèce de boursoufflure nuageuse montrée sur une affichette et qui se révèle être la vapeur d'un flash d'appareil photo, Pierre-Olivier Arnaud prive de sa superbe un monde surexposé. L'impression sur papier (presque du buvard, dirait-on) achève d'engluer l'image dans une marée noire un peu poisseuse et de donner à la photo sinon une qualité d'objet, en tout cas une matière pas lisse.

L'artiste, en tournant le dos à tout un paysage de la photo plasticienne trop bien léchée, et en asphyxiant ses scintillements, cultive aussi une espèce de décalage temporel. Il prend tout par la fin. Dans l'expo, un néon électrique annonce en toutes lettres *The Next Show*. Un pas en avant, qui réduit l'expo en cours à l'état de vestiges ou de fantômes, et puis un pas en arrière, en moonwalk, avec ce Polaroid qui affiche cette info antidatée : *The Preview Was Tomorrow*.



The Next Show. 2005. Courtesy Art : Concept. Paris. Photo Fabrice Goussset

Ces jeux d'écriture, plus proche de l'art conceptuel, ont pourtant encore tout à voir avec ces images de fin de partie, de fumée sans plus aucun feux, et de lumières crépusculaires. Un art du *low*, ou plutôt de la *low-battery*. A l'horizon, au coucher du soleil, Pierre-Olivier Arnaud capte finalement non pas le rayon vert, mais le rayon gris. **Judicaël Lavrador**

PIERRE - OLIVIER ARNAUD

Pour *Rendez-vous 2007*, Pierre-Olivier Arnaud réalise un nouveau projet composé d'une enseigne lumineuse, *The Next Show*, 2005 et un ensemble de quatre affiches inédites *Sans titre (projet I)*, 2007, *Sans titre (projet II)*, 2007, *Sans titre (projet III)*, 2007, *Sans titre*, 2007.

42



The Next Show, 2005

Néon

40 x 40 x 4 cm

Courtesy Galerie Art: Concept, Paris

Under Exposure

Pierre-Olivier Arnaud fabrique des images qui sont en deçà et au delà de la représentation. Photographies, affiches, sculpture de néon, magazine... Leurs formes et leurs formats sont variés. Jouant sur l'échelle même de ce qu'il photographie : architecture ou maquette ? Nébuleuse ou éclat de verre ? Reste d'un feu ou morceau de plastique ? Il induit un doute quant à ce que nous voyons. Il ne s'agit pas tant d'aller au-delà du désir d'authentification, que de remettre en jeu l'« aura » soit disant perdue dans le processus mécanique. Pierre-Olivier Arnaud crée des œuvres dont la présence et la matérialité sont factuelles, elles ont une épaisseur, une densité et une gravité qui proviennent de son utilisation de gris très sombres. Cette dé-saturation oblitère la surface et en quelque sorte la voile. Loin du voile de Véronique dont la légende veut que son imposition sur le visage du Christ fut à l'origine du procédé photographique (impression lumineuse), la brume en grisaille de Pierre-Olivier Arnaud révèle la vanité de toute « vera icona ». Il n'y a pas de vrai ou de faux, à découvrir ou à cacher, mais, pour évoquer Walter Benjamin, toute image porte en elle sa vérité et son mensonge, en cela elle est toujours un outil dialectique. « Plus proche de l'image globale que de l'objet représenté » dit Pierre-Olivier Arnaud. Les affiches imprimées collées directement sur le mur, et dont le nombre est fixé à l'avance, ont une durée limitée. Elles ne sont pas plus ni moins éphémères que toute œuvre plus ou moins bien conservée, mais elles pointent, dans le procédé même de leur exposition, leur limite.

Sous-exposé comme l'on dit « surexposé », c'est à dire que l'image chez Pierre-Olivier Arnaud est le lieu du « point aveugle ». Cela parle de la ruine de la photographie comme « espace de projection », surface brillante et lisse. Ici, elle semble avoir « du grain » comme l'on dit d'un dessin exécuté sur une surface granuleuse. Les photos de Pierre-Olivier Arnaud ne sont pas lisses, ne sont pas pop, ne sont pas jolies mais elles ne sont pas bégueules

non plus, elles puisent dans l'iconographie quotidienne, celle d'une banalité chère à Edward Ruscha ou Robert Smithson. Le trouble temporel qui provient de ces vues de bâtiments sans présence humaine, dont on ne sait s'ils sont abandonnés, en cours de construction ou de destruction, évoque le principe d'entropie de Smithson.

« Le monument, c'était un pont sur la rivière Passaic, reliant le comté de Bergen à celui de Passaic. Le soleil de midi « cinématrait » le site, faisant du pont une image surexposée. À le photographier (...) c'était comme si je photographiais une photographie. Le soleil était devenu comme une espèce d'ampoule monstrueuse projetant dans mon œil une série de plans fixes à travers l'Instamatic. En marchant sur le pont, c'était comme si je marchais sur une énorme photographie... »¹. Ce retournement de la croyance habituelle : nous photographions le monde à travers un appareil. En un constat : le monde est photographique, ouvre une brèche dans la pesanteur du projet moderniste. L'artiste n'est pas celui qui change le monde en donnant à voir des vérités cachées, il peut produire des dispositifs éblouissants qui donnent à penser d'autres possibles. Les œuvres de Pierre-Olivier Arnaud agissent ainsi : comme des membranes internes retournées, ayant reçu une impression rétinienne.

Marie de Bruggerolle, commissaire d'exposition et historienne de l'art

¹Robert Smithson, *Une visite aux monuments de Passaic, New Jersey*, in Robert Smithson, *Le paysage entropique 1960/1973*, Musées de Marseille, RMN, Marseille-Paris, 1994, p.180-183.

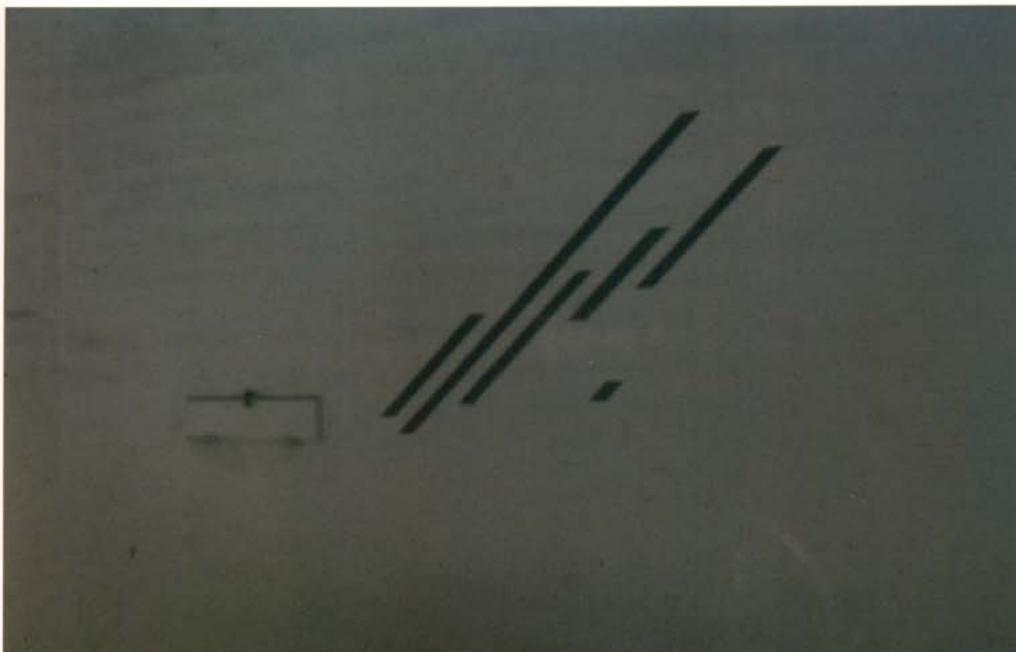
44



Sans Titre, 2007
Poster, impression offset,
60 x 42 cm
Courtesy Galerie Art : Concept, Paris



Sans Titre (projet II), 2007
Poster, impression offset,
60 x 42 cm
Courtesy Galerie Art : Concept, Paris



Ci-dessus:
Sans Titre (projet II), 2007
Poster, impression offset
50 x 70 cm
Courtesy Galerie Art : Concept, Paris

Ci-contre:
Sans Titre (projet III), 2007
Poster, impression offset
20 x 30 cm
Courtesy Galerie Art : Concept, Paris



Matière grise

PORTRAIT

Pierre-Olivier Arnaud



Pierre-Olivier Arnaud

Hôtel 2000, 2007

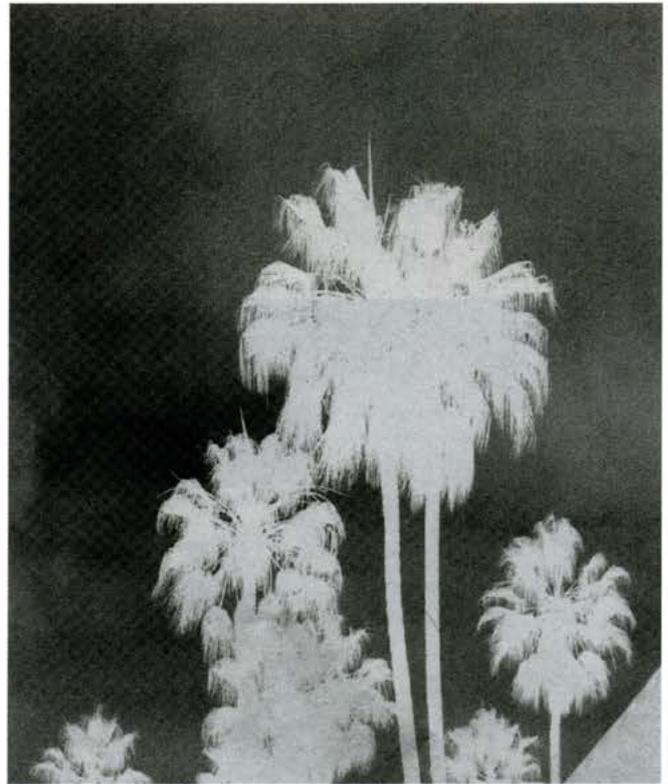
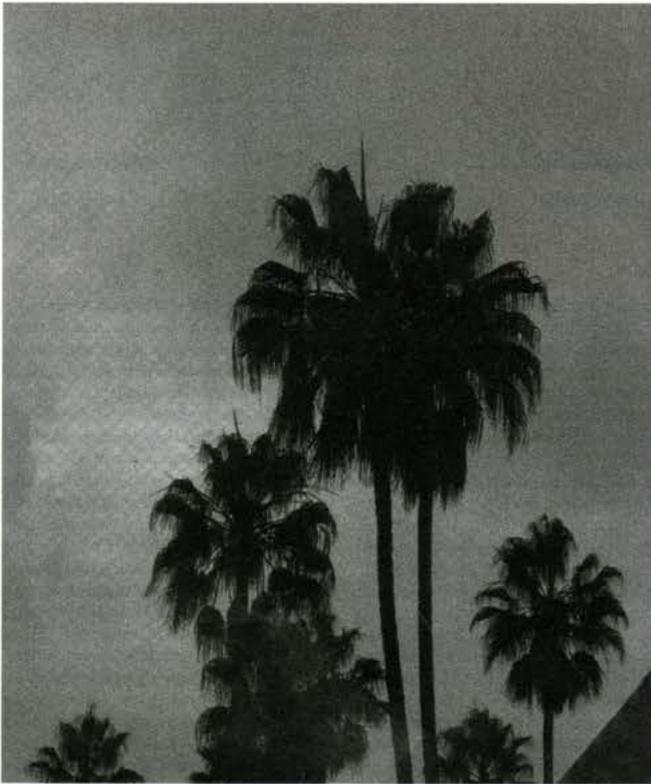
Photographies noir et blanc
contrecollées diasec, 40x50 cm
Courtesy art:concept, Paris

.....
MATHILDE VILLENEUVE
.....

Passés au gris - « un gris optique, indifférencié », les objets, les espaces et les architectures photographiés par Pierre-Olivier Arnaud sont « désaturés », neutralisés par le recours systématique au noir et blanc, choisi pour son caractère d'anonymat. Si, à première vue, les photos de cet artiste lyonnais, diplômé des beaux-arts de Saint-Étienne en 1996, arborent des airs tristes et un goût prononcé pour les paysages somptueux et désertés, elles procèdent davantage, à y regarder de plus près, d'une volonté féroce de mettre à mal nos rapports d'autorité à l'image. Et à même niveau l'objet et son image, la forme et sa représentation. Supprimant le hors champ, Pierre-Olivier Arnaud floute délibérément les frontières, entraînant une perte d'échelle, de contexte et de temps. Et n'hésite pas à appliquer le même format à des photos de maquettes qu'il a réalisées qu'à des photos trouvées. Ici, tout se passe à la surface, sans fascination aucune, ni dans le regard de l'artiste, ni dans ce qu'il cherche à provoquer chez le spectateur.

Embarqué dans la production d'images génériques des villes occidentales, l'artiste traque d'abord les formes architecturales dites « autonomes », qu'il rencontre au gré de ses déambulations dans l'espace urbain. Celles donc qui attirent le regard tout en lui indiquant le point de vue à adopter. Puis, se concentrant davantage sur des lieux désaffectés, il privilégie des espaces de « présentation » autant que de « représentation » : tout un lot de lieux désœuvrés, tels que des panneaux d'affichage, des devantures, des rideaux ou des intérieurs de magasins vides, qui constituent autant d'écrans de projections. Ou encore, des « espaces sans qualité », difficiles désormais à qualifier. Que reste-il de ce manège illusionniste le jour de sa fermeture, sinon ce spectacle à venir et la terrible présence de son inutilité quand il est ainsi mis hors fonction ? Ou encore de ce bâtiment présenté en diptyque qui figure d'un côté une partie rénovée et de l'autre, celle encore en travaux, si ce n'est la mise à plat d'un décalage temporel via le déploiement symétrique simultané ?

C'est en pénétrant la boîte noire de l'appareil photo comme l'on pénétrerait une boîte



Pierre-Olivier Arnaud
The Preview was Tomorrow, 2007 (détail)
 Posters 50 x 60 cm chaque
 Armory Show, New York, 2007
 Courtesy art: concept, Paris

crânienne, que l'artiste entend questionner le processus de fabrication de l'image. Amenée à sonder et à documenter d'autres machines qu'elle-même, la machine photographique pointe alors de son objectif un échographe, une visionneuse à diapo, ou encore une radio. Ailleurs, l'artiste reconstitue le site de l'invention de la chronophotographie par E. Muybridge, restitue un stand de tir ou encore un décor de plateau télé. « Toutes sont conçues comme des dispositifs, comme des petites machines à voir, à reconsidérer les conditions du regard, de l'image », déclare-t-il. Poursuivant l'enquête des conditions d'apparition de cette dernière, il constitue, depuis 2004, un corpus d'images de photos trouvées qu'il rephotographie. Il en va ainsi d'une station service désaffectée, qui rappelle aussi bien le modernisme des années 1950 dont elle est issue que les stations à essence d'Ed Ruscha, ou de l'*Hôtel 2000* (*Hôtel 2000*, 2007), dont l'architecture des années 1960-70 figure à son tour une ruine, condamnant désormais toute possibilité de projection. Ces utopies déçues et représentations inachevées, l'artiste les a rassemblées dans le livre *Mirror Ball*. Il poursuit aujourd'hui cette série avec une prédilection donnée aux phénomènes lumineux. Jouant la carte d'un désaveuglement, il propose le revers de l'image. Ainsi la photo noir et blanc de palmiers (*The Preview was Tomorrow*, 2007) bascule bientôt vers le feu d'artifice, une fois les contrastes inversés. Sauf qu'ici, le spectacle n'a pas lieu, l'éblouissement est retenu au profit

d'un retournement des formes habituelles. Tout comme par la grisaille ambiante qui aspire ailleurs l'éclat d'une multitude de boules à facettes suspendues au plafond, des pare-brise ou des paysages lunaires. Puisant dans un quotidien qu'on aurait tendance à jeter sans regarder – les photos sont extraites de posters, de presse ou de la pub –, Pierre-Olivier Arnaud nous invite à fouiller la poubelle pour y regarder de plus près. Une manière d'arracher l'image triviale à son contexte, de compromettre la fonction première du document et d'éviter toute lecture unidirectionnelle. Quand l'artiste réalise l'édition des mêmes photos en taille poster, l'image n'en est que plus vidée de l'objet qu'elle est censée représenter. Comme tirée vers l'abstraction, il ne reste à voir que les flashes des photos de mode, quelques reflets ou fumées évaporées. L'image n'est « plus qu'un écho lointain, comme la rémanence et la persistance rétinienne d'une image, un bruit de fond », précise l'artiste. Pierre-Olivier Arnaud tend à aller au plus près de l'émergence de l'image, jusqu'à ce qu'elle se soit détachée de tout système de reconnaissance et d'appartenance, jusqu'à devenir la matière grise d'elle-même. Une position discrète mais frontale, ni en dessous, ni à côté de l'image, juste en face.

Toutes les citations sont issues d'un interview avec Pierre-Olivier Arnaud, juillet 2007.



Pierre-Olivier Arnaud
The Preview was Tomorrow, 2007 (détail)
 Polaroid encadré
 Armory Show, New York, 2007
 Courtesy art: concept, Paris

Condensations

texte de Marie de Brugerolle

in Mirror Ball, institut français de Stuttgart & art3-Valence, 2005

«Je ne fais que me promener, déambuler, arpenter.»dit Pierre Olivier Arnaud.

«La photographie serait la trace de ce passage, d'un état physique à un état mental», précise-t-il encore. Qu'en est-il alors de l'acte photographique ? Il en irait là d'une prise à témoin d'une autre activité: la marche. Mais plus encore, ce serait la marque d'une transformation, comme en chimie l'on parle de «marqueurs» pour identifier les phases d'une évolution. Ce passage d'un état à un autre, est de l'ordre de la sublimation ou de la condensation.

La sublimation est le processus qui mène de l'état liquide à l'état gazeux (éthéré), tandis que la condensation serait le phénomène inverse, c'est -à -dire de l'état gazeux à l'état liquide. Quelle alchimie opère la prise de vue photographique chez Pierre-Olivier Arnaud? La photographie a longtemps été pensée comme un art du réel, qui présenterait celui-ci «tel quel», avec cependant un écart temporel (un «retard» aurait dit Marcel Duchamp). Un art de l'immanence en opposition à l'art de la transcendance que serait la peinture, voilà le statut où longtemps la photo a été considérée. Et puis on s'est bien rendu compte que l'objectivité photographique n'était pas si fiable et derrière l'objectif, il y a toujours l'œil du sujet capteur. Enregistrer le passage du réel au sublime, c'est fixer cet état de condensation, dans lequel le sublime fait retour. Il n'y aurait pas un au-delà du réel, sublimé dans l'acte artistique, mais un effet boomerang d'un en deçà de l'image, où quelque chose de la vérité du monde se condense. C'est ce que pointent les photographies de Pierre-Olivier Arnaud, qui semblent être avant l'image et après le rêve, c'est-à-dire après la rêverie de la promenade, le choc de la rencontre fortuite. «Un va-et-vient entre immanence et rémanence».

« soit la sublimation c'était bon pour l'art jusqu'au 19è siècle, soit il faut revoir le concept de sublimation de fond en comble, parce que , tel qu'il est, il ne tient pas la route moderne d'un art qui, loin des consolations du sublime, semble dans la tension constante d'un retour vers le réel pas sublime du tout.» Dit Gérard Wajcman dans «L'objet du siècle» (éditions Verdier, p165). Ce «pas sublime du tout» pourrait être remplacé par un «sublime immanent», c'est-à-dire non transcendantal mais pas abject pour autant.

Il y a d'abord cette série de photographies de 1996, *sans titre*, qui focalisent sur un bord, un angle, un coin. Flouté du détail pris au zoom, peut-être coin de moquette ou tranche d'un livre, le sujet n'est pas clairement identifiable. De format carré (60x60cm), elles sont noires et blanc, comme toutes les photos de Pierre-Olivier Arnaud.

Le travail évolue ensuite vers une série de *paysages imaginaires* (1997), toujours sans titre et de même format. Ici, microcosme et macrocosme d'identifient, ramenés à la même échelle. La quadrature de l'image dessine la portion, section de nature qui est la base du paysage. A partir de 1998, les détails se précisent et deviennent reconnaissables: neige, lampe, herbe. La révélation, si j'ose dire, s'opère à partir de 1999, avec une série d'intérieurs qui semblent ceux de bureaux ou de bâtiments administratifs, dont le mobilier date des années 70.

Entre abandon et inaction, les banques d'accueil deviennent de potentiels bars de salle de fête, après la fête. Les portes vitrées, ouvertes en butée sur un mur, n'ouvrent plus sur les corridors qui eux-mêmes ne semblent mener nulle part. Désœuvrement de ces espaces sans travail, que la photographie constate. L'obscurcissement de l'image rappelle la qualité des premières photographies argentiques, mais ici le sujet n'est pas romantique, plutôt fantomatique. Pierre Olivier Arnaud ne sublime pas du côté de l'icône, il ne transcende pas le réel, mais pourtant il fait encore image à partir de celui-ci. Il fabrique une réalité nouvelle, parallèle, qui n'est pas un écho mimétique au présent mais lui confère un passé. Ces images sont chargées. Elles appartiennent à une histoire, celle, sociale et humaine du monde du travail, mais aussi d'un monde moyen, sans bords. Leur périmètre ne va pas au-delà du cadre. Il n'y a rien à deviner plus loin, pas de perspective ni de périphérie. Elles sont déjà périphériques, c'est-à-dire que leur centre est neutre. Ce sont des images du tiers, du tiers instruit dirait Michel Serres, c'est-à-dire qu'elles portent la conscience de cette histoire, comme les meubles seraient les témoins d'un passé révolu, elles sont hantées. Le drame n'est pourtant pas théâtralisé, joué jusqu'à la catharsis, on pourrait dire même qu'il ne se passe rien.

Mais quelque chose s'ordonne. Une nouvelle objectivité pas si propre, sans message. Dans «entretien», 1999 (60x70cm), ce qui semble une table avec un plateau de verre horizontal compose un axe en croix. Cependant, ce pourrait être aussi bien un élément microscopique, une miniature bricolée. Et de fait, le rapport d'échelle est souvent problématique dans les œuvres de Pierre Olivier Arnaud. Dans «entretien (vr01)», 1999, (60x70cm) et «entretien (*sans titre-please wait loading*)», 2000, (60x75cm), l'élément naturel (les plantes, bosquets, pierres...) donne une mesure. L'encadrement des portes ou des fenêtres permet d'imaginer alors la place que prendrait un humain là. Mais jamais une figure ne vient animer ce qui dès lors s'organise en décor dans notre imaginaire. «entretien (*sans titre-please wait loading*)», 2000 (60x75cm) est exemplaire de cela, en ce que la temporalité y semble suspendue. Un échafaudage posé devant une fenêtre, que vient filtrer une bâche ajourée en filet pour retenir la poussière des gravas, et puis dans un coin, un tissu plus blanc. Au sol, quelques scories des travaux en cours laissent penser qu'une action a lieu ou a eu lieu dans ce cadre. Rien ne bouge, les plis des tissus ne sont pas les traces du vent ou du passage d'un homme. Les titres précisent «please wait loading», c'est-à-dire, «s'il vous plaît, attendez le chargement». C'est la formule utilisée pour faire attendre l'utilisateur de l'ordinateur, le temps du chargement d'une information, d'une image. De fait, devant cette série où un «entretien « a cours, nous sommes requis pour attendre que quelque chose «se charge».

De quoi s'agit-il ? De quel entretien? Un nettoyage en cours ? Ou bien un dialogue inachevé, ici le jeu d'homophonie n'est pas réglé. Ou bien un échange à lieu, de l'ordre du langage, entre deux personnes, ou bien nous sommes devant un lieu qui n'est pas dans son état intégral, soit sale, soit en réparation. Le titre ne tranche pas. On nous demande d'attendre le passage d'un état à un autre. Il s'agit bien là encore d'un passage dont nous parlait Pierre-Olivier Arnaud au début de ce texte. «Entre-deux», et pourtant intransitifs, les espaces de Pierre-Olivier Arnaud ne sont pas des inventaires d'une réalité datée. Ils pourraient appartenir aux années 20/50/60 du XXe siècle, tout autant en Europe ou en Russie ou en Amérique du nord. Ainsi cette vitrine de miroirs de salle de bains portables, dont les faces convexes reflètent la lumière du ciel et les bâtiments adjacents («entretien (*sans titre-please wait loading*)», 2000 (60x45cm).

La lumière joue un grand rôle dans ces images. Qu'elle soit la grille d'un néon dans une salle d'attente, la brillance du sol du métro où se reflètent les éclairages, ou cette lampe d'architecte dont le «chapeau» présente une blancheur qui véritablement troue l'image.

Dans cette dernière œuvre (*sans titre (aaton)*), 2002, l'incongruité et «l'inquiétante étrangeté» proviennent de cette simple tache blanche qui révèle d'un coup la grisaille du reste. Pierre-Olivier Arnaud détient cette magistrale rigueur qui lui permet de moduler les gris, rare chez la plupart des photographes qui jouent de la forme et du contraste. Ici se produit une image par touches, un peu à la Seurat, qui nous fait face. Et c'est en cela que ce travail est incroyablement contemporain et toujours moderne : faire face aux images et tenir debout, c'est bien encore, une révolution possible.

Pierre-Olivier ARNAUD

entretien de Pierre-Olivier Arnaud avec Sylvie Vojik,
réalisé à l'occasion de l'exposition à néon, Lyon, du 3 avril au 10 mai 2003

Tu travailles à partir du médium photographique. Tu réalises des images en noir et blanc d'espaces. Comment choisis-tu ces espaces ?

À l'origine on peut dire que mon travail était strictement photographique, dans le sens où il s'agissait effectivement de « captures », de prises de vue, que je réalisais lors de promenades, à ce moment là, les photographies produites étaient des rencontres entre des lieux et moi. Je ne choisissais pas vraiment ces lieux, j'étais plutôt intéressé par le fait qu'au cours d'une promenade ils apparaissaient et semblaient être présents déjà comme des images. Ce que je retiens maintenant de ce travail, ce sont les promenades, ces déambulations dans la ville, comment je m'y déplaçais, comment je l'arpentais, cherchais comme une mesure, ou des lieux à partir desquels je travaillais. Sachant aussi que petit à petit je cherchais des lieux strictement génériques, qui ne caractérisent pas une ville, une situation, que l'on peut rencontrer dans chaque ville occidentale en fait. Partant de là, la question devenait vraiment, d'où, mais aussi, comment et au travers de quoi vois-je, comment se constitue donc le regard et au delà ou en deça l'image. Ces images capturées sont pour la plupart urbaines. La ville devient un sujet d'explorations mais même plus ce qui influence l'un ou l'autre, comment la ville façonne ou même invente au 19e, par son mouvement, l'idée du cinéma, et comment maintenant, dans la ville, nous pouvons voir sans doute 24 images à la seconde. Dans ce cas-là, je pense vraiment la ville comme un dispositif cinématographique, quelque chose entre la caméra et l'écran. Évidemment ce qui m'intéresse c'est cela, où sommes-nous quand on est dans l'un et dans l'autre, dans l'enregistrement, la fabrique et le lieu de réception ?

L'espace et le temps concernent particulièrement la photographie. Depuis deux ans, tu associes à tes images photographiques des sculptures aux formes génériques. Ton travail s'oriente plus précisément autour des appareils de vision. Comment s'organise cette bipolarité entre des images en deux dimensions et les images construites en trois dimensions ?

Oui ce sont sans doute des images dans les deux cas, même si c'est paradoxal. Une maquette c'est une image. Quand je réalise des sculptures ou des maquettes, je pense que je travaille comme en photographiant, j'essaie d'isoler les lieux ou les objets et tente de les reconstituer. C'est toujours essayer de se mettre dans un entre-deux où le regard se dédouble, on est toujours placé face à un objet visuel et en même temps à sa propre constitution.

Pour l'exposition à Néon, tu présentes de nouveaux travaux qui continuent ce questionnement autour du processus de la vision. Tu t'es intéressé à Palo Alto, ce site que Muybridge a fait construire pour y inventer la chronophotographie. Pourquoi cet intérêt et le choix de réaliser un wall drawing ?

C'est juste déplacer l'image dans l'espace, et la rendre « praticable », comme une projection, ce n'est qu'un espace projeté deux fois, sur le mur, depuis une image existante à partir de laquelle je reconstitue la maquette du site, une modélisation, puis dans l'espace du spectateur, le sien, celui de son regard, son propre espace projectif.

Deux maquettes sont présentées dans l'exposition. La première est la reconstitution du site de Palo Alto la seconde celle d'un stand de tir à partir duquel tu as réalisé des images photographiques et imprimées jet d'encre. La forme de ces deux sites est proche notamment dans la matérialité choisie pour leur réalisation. Pour toi, à quoi correspondent ces formes et comment les regardes-tu ?

Je les regarde comme une analogie de l'une à l'autre. Elles sont construites pour produire de la vision, de la précision, de la mécanique, ce sont des lieux qui ont pour objectif de voir mieux qu'on ne le peut. Ce sont à peine des architectures mais plutôt des dispositifs, des machines, du design.

L'exposition prend pour modèle l'exposition ou le projet d'architecture où tout est toujours à projeter, où les images ont des statuts différents aussi, à la fois des documents et des projections, on pourrait dire des prospectives (?).

Ici cela devrait procéder de la même manière et dans les deux sens, les maquettes sont réalisées d'après les photographies et en même temps les photos sont comme des textures que l'on pourrait appliquer aux maquettes. De telle sorte que l'on ne sait plus ce qui formate ou modélise quoi.

Lyon, mars 2003.