Nina Childress

Revue de presse
Press review

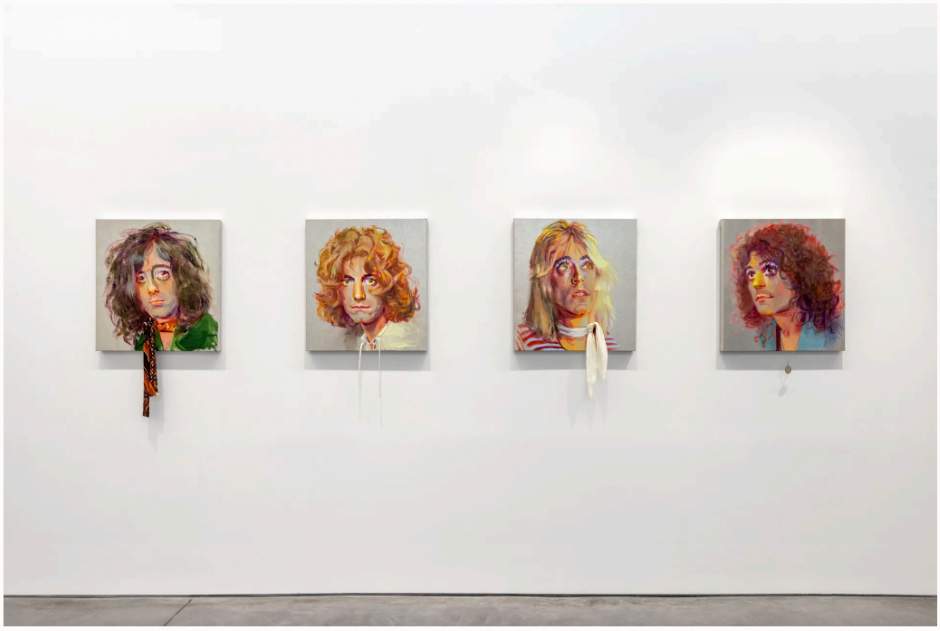
EDITION FRANÇAISE
THE ART NEWSPAPER

Étoile, demi-dieux du rock et ailes de corbeau

L'actualité des galeries
Actualité

Patrick Javault

26 mai 2023



Vue de l'exposition « Nina Childress : Unisexe », 2023, Art : Concept, Paris.
© Nina Childress, Adagp, 2023. Courtesy de l'artiste et Art : Concept, Paris. Photo : Romain Darnaud

Nina Childress : Unisexe

« Unisexe », un adjectif bien caractéristique des années 1970, signe le nouveau voyage en arrière de Nina Childress. Ce sont quelques dieux ou demi-dieux du rock (glam ou hard) et du disco que, fidèle à sa ligne, elle fixe d'une façon appliquée avec plus ou moins d'effets picturaux, et quelques marques d'irrespect (un vrai foulard ou un vrai médaillon ajouté au portrait). Nul ne se soucie de savoir ce qui l'a plus retenu chez tel ou tel (l'artiste ou l'œuvre), chacun reconnaîtra les siens. Ni célébration béate, ni raillerie cruelle, mais quelque chose de tendre et de légèrement pathétique.

Jimmy Page ou Marc Bolan ont à peu près le même regard de chien triste, et les membres du groupe Sweet alignés sur une banquette évoquent irrésistiblement un concours de beauté, entre humanité et animalité. Parmi toutes ces stars qualifiées parfois jadis de décadentes, une grande Pamela A. et une grande Pamela B. offrent les beaux visages d'une innocence bien construite.

À ce registre de délectation un peu morose, au plaisir pris (on l'imagine) à barbouiller ces figures apprêtées et/ou maquillées, s'ajoute une irrésistible envie de participer au *live*. Pour cela, Childress emploie un support *glitter* comme la toile holographique, ou bien la peinture fluorescente qu'on ne peut découvrir que dans le noir à la lueur d'une lampe torche. Ce passage de la lumière des projecteurs à l'ombre dans la dernière partie de la galerie est une réussite en termes de dramaturgie : on vient voir l'icône du jeune Prince, couronné de boucles, et l'on balaye d'un halo de flic ou voyeur une scène de club anglais et une autre de club allemand des années 1980.

Du 13 mai au 22 juillet 2023, Art : Concept, 4 passage Sainte-Avoye, 75004 Paris

Nina Childress – Unisexe

TTTT Bravo

Par Laurent Boudier

Réservé aux abonnés T'

Publié le 16 mai 2023 à 13h21

Foot ou art, tout est une histoire de mercato. Nina Childress, longtemps exposée à Paris par le galeriste Bernard Jordan, rejoint la fine équipe d'Art Concept dans le Marais. On la retrouvera donc aux côtés d'artistes tels que Jean-Luc Blanc, Vidya Gastaldon ou encore Caroline Achaintre. Pour le reste, rien ne change ou si peu, puisqu'on savoure ici les mêmes emballantes peintures déjantées de celle qui est née en 1961 à Pasadena, d'un père américain et d'une mère française. Des portraits de batteurs d'obscurs groupes de rock des années 1970, cheveux longs en bataille et larme à l'œil. Des portraits d'idoles d'une pop culture vintage où se mêlent la flegmatique touche impromptue, la couleur acide et la virtuosité d'un réalisme revisité. Tout le style de Nina Childress, qui clame que bon et mauvais goût sont égaux, créant un sentiment de nostalgie dans un étrange temps présent.

PLUS D'INFOS

Genre	Expositions
Lieux	Art : Concept, 4 passage Saint-Avoye, 75003 Paris
Dates	Du 13/05/2023 au 22/07/2023

Hamburger Abendblatt

AUSSTELLUNG HAMBURG

Ernsthaft?! Sammlung Falckenberg sucht den Witz in der Kunst



Aktualisiert: 13.05.2023, 06:15 | Lesedauer: 6 Minuten

Falk Schreiber



Knallbunt und albern? In der Ausstellung „Ernsthaft?!“ ist auch die Arbeit der Künstlerin Nina Childress zu sehen: „Sans Titre (Under the Rainbow)“, 1994

Foto: Nina Childress. Courtesy the artist, Nathalie Karg Gallery, New York, Art : Concept, Paris

Die sehenswerte Harburger Ausstellung widmet sich dem Humor und seinen Abgründen. Lustig, albern – aber mit ernsthaftem Kern.

Hamburg. Wirklich einladend wirkt die Präsentation im zweiten Stock der **Sammlung Falckenberg** nicht. Die Bilder sind fantasielos gehängt, eine schwere Kordel hält einen davon ab, sich den Exponaten zu nähern, auch die Lichtverhältnisse sind nicht optimal. „Wir haben hier eine Parodie auf ein etwas verstaubtes Fünfzigerjahre-Museum“, grinst Jörg Heiser, Kurator der Ausstellung „Ernsthaft?! Albernheit und Enthusiasmus in der Kunst“. Allerdings ein **Museum** mit echten Schätzen: Ausgestellt sind Giorgio de Chiricos „Bagni misteriosi“-Bilder, selbst Parodien auf das Frühwerk des Surrealisten, dazu **René Magrittes** Penispfeife, die die Kritiker im Erscheinungsjahr 1846 spötteln ließ, dass der Meister jetzt in seine „Kuhperiode“ eingetreten sei. Und daneben schaut Maria Lassnigs „Selbst als Almkuh“ (1987) stumpf aus dem Rahmen heraus. Ein Witz.

Grundsätzlich ist die bildende Kunst nicht so wirklich in Witzstimmung – Künstler wie Fischli/Weiss etwa galten zwar lange Zeit als ganz lustige Sonderlinge, als Künstler ernst nehmen wollte man die Schweizer

aber nicht. Wobei die Sammlung des Hamburgers Harald Falckenberg schon immer eine Ausnahme darstellte: Ihm geht es in seiner Sammlungspraxis auch darum, Abseitiges, Schräges, durchaus Humorvolles zu besitzen, wahrscheinlich auch aus einem Punk-Gestus heraus, der dem Ernst des künstlerischen Kanons grundsätzlich misstraut.

Falckenberg: Die Schau war schon in Bonn zu sehen und wandert anschließend nach Graz

Und auch wenn „Ernsthaft?!“ nicht als Sammlungspräsentation gedacht ist, sind natürlich viele Arbeiten aus dem eigenen Haus mit dabei. Im Übrigen nicht nur in der aktuellen Ausstellungsstation in den Harburger Phoenix-Hallen, sondern auch in Bonn, wo die Schau zuvor zu sehen war, sowie in Graz, wo sie im Anschluss hinwandert.

Also: Humor. Ursprünglich hatten Heiser und seine Mitkuratorin Cristina Ricupero geplant, die Schau „The Ed Wood Syndrome“ zu nennen, nach dem oft als „schlechtesten Regisseur der Welt“ geschmähten Filmemacher Ed Wood. Dass es dann doch der massentauglichere Titel „Ernsthaft?!“ wurde, ist allerdings eine Verkürzung – Ed Wood wäre schon ein passender Namenspate gewesen. Der 1978 gestorbene Regisseur drehte zweifellos entsetzlich üble Filme, Horror-Science-Fiction-Trash wie „Die Rache des Würgers“ (1955) oder „Plan 9 aus dem Weltall“ (1959), aber auch „Glen or Glenda“ (1953), eine frühe Auseinandersetzung mit Transidentität und alternativen Geschlechtsentwürfen. Und hinter all dem billigen Ausstattungsplunder und dem wüsten Chargieren in diesen Filmen versteckte sich eben auch eine große Liebe zum Kino. „Was zeichnete Ed Wood aus?“, fragt Kurator Heiser und gibt gleich selbst die Antwort: „Enthusiastische Peinlichkeit!“ Der Widerspruch zwischen diesen beiden Charakterisierungen ist genau das, was das Thema für die Kunst spannend macht.

In „Ernsthaft?!“ geht es nicht um Schenkelklopfer, sondern auch um Widersprüche

In „Ernsthaft?!“ geht es also nicht um Schenkelklopfer, sondern darum, solche Widersprüche auszuloten. Darum, große Künstler wie Martin Kippenberger, Hannah Höch oder Isa Genzken dabei zu beobachten, wie sie sich der Albernheit hingeben. Darum, nicht so große Künstler zu beobachten, wie sie das ganz Große versuchen und daran mit Würde scheitern (ein Kinoraum zeigt ausgewählte Szenen unter anderem aus Woods Filmen). Insgesamt sind 300 Werke von 100 Künstlern zu sehen, das älteste stammt von Pieter

Bruegel d. Ä., die Druckgrafik „Drei Narren“, die jüngsten Arbeiten sind absolute Gegenwart, „Ubu Roi“ (2022) von Rosie Dowd-Smyth etwa.

Und dann ist da auch noch der Absturz des Witzes in den Horror. Wenn alles nämlich nur noch lächerlich ist, nimmt man auch die Abgründe des Alltags nicht mehr ernst, und politische Witzfiguren werden zu Schreckensherrschern. Davon erzählen Arbeiten wie Judith Bernsteins expressives, mit sexueller Gewalt aufgeladenes Gemälde „Trump Horror“ (2017) oder Jeremy Dellers Brexit-Analogie „Welcome To The Shitshow“ (2019) – das riesige Bild eines Union Jack, auf dem der böse Titel unübersehbar prangt. Nicht lustig.

Sammlung Falckenberg ist am Wochenende gratis zu besuchen

Stundenlang kann man sich in der Ausstellung aufhalten. Man kann sich freuen über den gnadenlosen Spaß, den viele der Exponate verbreiten, über die Albernheiten etwa in Mika Rottenbergs Film „Sneeze“ (2012). Man kann sich berühren lassen von der Wärme, die Cosima von Bonins Skulpturen „What If It Barks?“ (2018) ausstrahlen. Man kann sich auch schocken lassen von der Drastik und der Gewalt, die sich hinter dem Witz von Paul McCarthys „Skunks“ (1993) versteckt. Man kann lachen, man kann sich fürchten. Nachdenken kann man übrigens auch: Die Schau ist lustig, aber sie ist (meistens) nicht doof.

- Theater Hamburg: Splatter im Schauspielhaus - zwischen Gruselschocker und Seifenoper
- Promis Hamburg: Udo Jürgens – Tochter Jenny eröffnet Ausstellung in der City
- Tochter von Udo Jürgens eröffnet Ausstellung in der City

Und weil die Herangehensweise von „Ernsthaft?!“ selbstbewusst anti-elitär ist, hat die Sammlung Falckenberg ihre Zugangshürden radikal gesenkt: Von heute an sind die Hallen an Wochenenden von 12 bis 17 Uhr bei freiem Eintritt und ohne Voranmeldung zugänglich, ein Programm, das zunächst bis zum Ende der nächsten Ausstellung zu Cindy Sherman am 28. Januar nächsten Jahres gilt. Außerdem gibt es umfangreiche Schrifttafeln, die das Ausstellungskonzept erläutern, auf Deutsch, Englisch und erstmals auch in Leichter Sprache – immerhin hat auch die humorvollste Ausstellung einen inhaltlichen Anspruch, der erläutert werden will. „Das ist nicht nur ein zusammengewürfelter Haufen von irgendwie lustigen Arbeiten“, meint Heiser, „wir wollen schon eine kunsthistorische Perspektive zeigen.“ Gut, dass das noch mal klargestellt wurde.

„Ernsthaft?! Albernheit und Enthusiasmus in der Kunst“ *bis 27. August, Sammlung Falckenberg, Phoenix Fabrikhallen, Wilstorfer Straße 71, Tor 2, sonnabends und sonntags von 12 bis 17 Uhr, Eintritt frei, Führungen (12/9 Euro) freitags um 15 und 17 Uhr, der Katalog kostet 35 Euro, www.deichtorhallen.de*

Aktualisiert: Sa., 13.05.2023, 06.15 Uhr

Mehr Artikel aus dieser Rubrik gibt's hier: Kultur & Live

Mehr lesen über



Culture | Entretiens

Nina Childress, toujours et encore la peinture 1/5

ECOUTER | Partager

Bonbons, cheveux, poils, tupperwares, savons, flou, visages, Sylvie Vartan, Patrick Juvet, tous ces sujets sont au coeur de la peinture de Nina Childress, artiste franco-américaine qui vit et travaille à Paris. Une peintre inclassable, virtuose et sans cesse en quête de faire vibrer l'endroit où il se passe quelque chose dans la peinture.
L'artiste est née en 1960, en Californie, elle passera deux ans à Pasadena puis trois à New-York ; y repensant, elle se souvient d'une enfance paradisiaque avec des parents ouverts, aimant la culture, expérimentant toutes sortes de formes d'art ; toute cette matière va infuser plus tard le travail de la future peintre. Cette enfance subit une rupture avec le départ précipité avec sa mère - fraichement séparée du père américain - son frère et elle dans une banlieue française assez âpre.
Après un bac scientifique, elle fera le concours d'entrée des Arts décoratifs de Paris, c'est là qu'elle va rencontrer un de ses partner in crime créatif : Masto ; avec lui, et d'autres, ce sera l'aventure punk du groupe pluridisciplinaire Lucrate Milk, puis dès 1984 elle entrera dans le collectif Les frères Ripoulains qui seront pour elle des années de formation essentielles.
C'est en 1990 qu'elle choisira vigoureusement de prendre en main sa carrière solo, elle deviendra mère, traversera diverses turbulences liées à ce statut qui toujours encore prétérite les femmes artistes. Elle enseigne la peinture, aujourd'hui aux Beaux-Arts de Paris, elle continue son travail personnel, et se fait repérer, notamment par Christian Bernard, ancien directeur du Mamco de Genève, qui lui donne la possibilité de réaliser d'importantes expositions personnelles. Depuis 2006, sa carrière prend de l'élan et de l'ampleur.
Il y a peu un catalogue raisonné complètement déraisonnable montre l'entier de son travail, sans angle mort, le livre s'appelle: 1081 peintures ; en 2020, l'artiste amie Fabienne Radi rédige une " autobiographie " de Nina Childress qui fera date.
En ce moment à voir jusqu'au 23 avril son exposition
Cils, poils, cheveux, Musée des Beaux-Arts de la Chaux-de-Fonds



Programme musical

- **John Lennon** - *Girl*
  Apple, 2009
- **Sergey Rakhmaninov** - *Concerto pour piano et orchestre, no 3, en ré mineur: 3. Allegro*
  Leif Ove Andsnes, Antonio Pappano, London Symphony Orchestra / Emi Classics
- **Edvard Grieg** - *Quatuor à cordes, en sol mineur: 1. Un poco andante - Allegro molto ed agitato*
  Lawrence Dutton, Emerson String Quartet, David Finckel, Philip Setzer, Eugene Drucker / DG

Afficher la totalité du programme musical

La vie à peu près
Episode du 3 avril 2023

Tous les épisodes

«Nina Childress, toujours et encore la peinture» in., Radio Télévision Suisse, Emission «La vie à peu près», 5 épisodes, avril 2023



Culture Entretiens

Nina Childress, toujours et encore la peinture 2/5

ECOUTER Partager

Bonbons, cheveux, poils, tupperwares, savons, flou, visages, Sylvie Vartan, Patrick Juvet. Tous ces sujets sont au cœur de la peinture de Nina Childress, artiste franco-américaine qui vit et travaille à Paris. Une peintre inclassable, virtuose et sans cesse en quête de faire vibrer l'endroit où il se passe quelque chose dans la peinture.

L'artiste est née en 1961, en Californie. Elle passera deux ans à Pasadena puis trois à New-York dans une famille ouverte, passionnée par la culture qui expérimente toutes sortes de formes d'art : de la peinture réaliste à l'abstraction. Une matière qui infusera, quelques années plus tard, le travail de la future peintre.

A l'âge de cinq ans, après la séparation de ses parents, Nina Childress déménage en France avec sa mère et son frère. Elle passe un bac scientifique, entre aux Arts décoratifs de Paris et rencontre un de ses " partner in crime " créatif : Masto. Avec lui, et d'autres, ce sera l'aventure punk du groupe pluridisciplinaire Lucrate Milk, avant une autre aventure collective, entre 1984 et 1987, au sein du groupe Les frères Ripoulin.

En 1990, elle décide de prendre en main sa carrière solo. Elle devient professeur d'art et se fait repérer par Christian Bernard, ancien directeur du Mamco de Genève, qui l'invite, en 2009 et 2011, pour deux expositions personnelles qui lui permettent de gagner en visibilité et reconnaissance internationale. Depuis, son travail s'expose dans de nombreux muées et dans deux ouvrages parus en 2021. Le premier, " 1081 peintures ", est un catalogue raisonné complètement déraisonnable qui présente l'entier de son travail, sans angle mort, alors que le second, " Une Autobiographie de Nina Childress ", est une passionnante biographie décalée rédigée par l'artiste et amie Fabienne Radi.

Ses actualités :

" Nina Childress - Cils, poils, cheveux ", Musée des beaux-arts de La Chaux-de-Fonds, jusqu'au 23 avril 2023.
Paris, Galerie Art : Concept 13 mai-23 juillet 2023

Programme musical

- **Deep Purple** - *Highway star*
  EMI, ~ 1988
- **Maurice Ravel** - *Sonate pour violon et piano: 1. Allegretto. Andante - 2. Blues.Moderato - 3. Perpetuum mobile*
  Robert Kulek, Arabella Steinbacher / Orfeo
- **Arnold Schoenberg, Richard Dehmel** - *4 Lieder pour soprano et piano: Erwartung*
  Barbara Hannigan, Reinbert de Leeuw / Alpha Classics

Afficher la totalité du programme musical



Culture | Entretiens

Nina Childress, toujours et encore la peinture 3/5

ECOUTER | Partager

Bonbons, cheveux, poils, tupperwares, savons, flou, visages, Sylvie Vartan, Patrick Juvet. Tous ces sujets sont au cœur de la peinture de Nina Childress, artiste franco-américaine qui vit et travaille à Paris. Une peintre inclassable, virtuose et sans cesse en quête de faire vibrer l'endroit où il se passe quelque chose dans la peinture.

L'artiste est née en 1961, en Californie. Elle passera deux ans à Pasadena puis trois à New-York dans une famille ouverte, passionnée par la culture qui expérimente toutes sortes de formes d'art : de la peinture réaliste à l'abstraction. Une matière qui infusera, quelques années plus tard, le travail de la future peintre.

A l'âge de cinq ans, après la séparation de ses parents, Nina Childress déménage en France avec sa mère et son frère. Elle passe un bac scientifique, entre aux Arts décoratifs de Paris et rencontre un de ses " partner in crime " créatif : Masto. Avec lui, et d'autres, ce sera l'aventure punk du groupe pluridisciplinaire Lucrate Milk, avant une autre aventure collective, entre 1984 et 1987, au sein du groupe Les frères Ripoulin.

En 1990, elle décide de prendre en main sa carrière solo. Elle devient professeur d'art et se fait repérer par Christian Bernard, ancien directeur du Mamco de Genève, qui l'invite, en 2009 et 2011, pour deux expositions personnelles qui lui permettent de gagner en visibilité et reconnaissance internationale. Depuis, son travail s'expose dans de nombreux muées et dans deux ouvrages parus en 2021. Le premier, " 1081 peintures ", est un catalogue raisonné complètement déraisonnable qui présente l'entier de son travail, sans angle mort, alors que le second, " Une Autobiographie de Nina Childress ", est une passionnante biographie décalée rédigée par l'artiste et amie Fabienne Radi.

Ses actualités :

" Nina Childress - Cils, poils, cheveux ", Musée des beaux-arts de La Chaux-de-Fonds, jusqu'au 23 avril 2023.
Paris, Galerie Art : Concept 13 mai-23 juillet 2023

Programme musical

- **Claude Debussy** - *Suite bergamasque, pour piano: 1. Prélude - 2. Menuet - 3. Clair de lune - 4. Passepied*
  Nikolai Lugansky / Enr. RTS-ESPACE 2
- **Ernest Bloch** - *From Jewish life, pour violoncelle et piano: 1. Prayer (Andante moderato)*
  Hiroko Sakagami, Chiara Enderle / Musiques suisses
- **Ernest Bloch** - *From Jewish life, pour violoncelle et piano: 2. Supplication (Allegro non troppo)*
  Chiara Enderle, Hiroko Sakagami / Musiques suisses

Afficher la totalité du programme musical

La vie à peu près
Episode du mercredi à 12:06



Culture | Entretiens

Nina Childress, toujours et encore la peinture 4/5

ECOUTER | Partager

Bonbons, cheveux, poils, tupperwares, savons, flou, visages, Sylvie Vartan, Patrick Juvet. Tous ces sujets sont au cœur de la peinture de Nina Childress, artiste franco-américaine qui vit et travaille à Paris. Une peintre inclassable, virtuose et sans cesse en quête de faire vibrer l'endroit où il se passe quelque chose dans la peinture.

L'artiste est née en 1961, en Californie. Elle passera deux ans à Pasadena puis trois à New-York dans une famille ouverte, passionnée par la culture qui expérimente toutes sortes de formes d'art : de la peinture réaliste à l'abstraction. Une matière qui infusera, quelques années plus tard, le travail de la future peintre.

A l'âge de cinq ans, après la séparation de ses parents, Nina Childress déménage en France avec sa mère et son frère. Elle passe un bac scientifique, entre aux Arts décoratifs de Paris et rencontre un de ses " partner in crime " créatif : Masto. Avec lui, et d'autres, ce sera l'aventure punk du groupe pluridisciplinaire Lucrate Milk, avant une autre aventure collective, entre 1984 et 1987, au sein du groupe Les frères Ripoulin.

En 1990, elle décide de prendre en main sa carrière solo. Elle devient professeur d'art et se fait repérer par Christian Bernard, ancien directeur du Mamco de Genève, qui l'invite, en 2009 et 2011, pour deux expositions personnelles qui lui permettent de gagner en visibilité et reconnaissance internationale. Depuis, son travail s'expose dans de nombreux muées et dans deux ouvrages parus en 2021. Le premier, " 1081 peintures ", est un catalogue raisonné complètement déraisonnable qui présente l'entier de son travail, sans angle mort, alors que le second, " Une Autobiographie de Nina Childress ", est une passionnante biographie décalée rédigée par l'artiste et amie Fabienne Radi.

Ses actualités :

" Nina Childress - Cils, poils, cheveux ", Musée des beaux-arts de La Chaux-de-Fonds, jusqu'au 23 avril 2023.
Paris, Galerie Art : Concept 13 mai-23 juillet 2023

Programme musical

- **Patrick Juvet** - *Faut pas rêver*
  Barclay, 1995
- **Nikolay Karlovich Metner** - *Mélodies oubliées, pour piano: 6. Canzona serenata - 1. Danza col canto - 2. Danza sinfonica*
  Dmitry Shishkin / Enr. RTS-ESPACE 2
- **Georges Bizet** - *Jeux d'enfants, pour 2 pianos. Version pour orchestre: 1. Marche (Trompette et tambour) 2. Berceuse (La poupée) 3. Impromptu (La toupie) 4. Duo (Petit mari, petite femme) 5. Galop (Le bal)*
  Ernest Ansermet, Genève Orchestre de la Suisse Romande / Decca

La vie à peu près
Episode du jeudi à 12:06



Entretiens | Culture

Nina Childress, toujours et encore la peinture 5/5

ECOUTER | Partager

Bonbons, cheveux, poils, tupperwares, savons, flou, visages, Sylvie Vartan, Patrick Juvet. Tous ces sujets sont au cœur de la peinture de Nina Childress, artiste franco-américaine qui vit et travaille à Paris. Une peintre inclassable, virtuose et sans cesse en quête de faire vibrer l'endroit où il se passe quelque chose dans la peinture.

L'artiste est née en 1961, en Californie. Elle passera deux ans à Pasadena puis trois à New-York dans une famille ouverte, passionnée par la culture qui expérimente toutes sortes de formes d'art : de la peinture réaliste à l'abstraction. Une matière qui infusera, quelques années plus tard, le travail de la future peintre.

A l'âge de cinq ans, après la séparation de ses parents, Nina Childress déménage en France avec sa mère et son frère. Elle passe un bac scientifique, entre aux Arts décoratifs de Paris et rencontre un de ses " partner in crime " créatif : Masto. Avec lui, et d'autres, ce sera l'aventure punk du groupe pluridisciplinaire Lucrate Milk, avant une autre aventure collective, entre 1984 et 1987, au sein du groupe Les frères Ripoulin.

En 1990, elle décide de prendre en main sa carrière solo. Elle devient professeur d'art et se fait repérer par Christian Bernard, ancien directeur du Mamco de Genève, qui l'invite, en 2009 et 2011, pour deux expositions personnelles qui lui permettent de gagner en visibilité et reconnaissance internationale. Depuis, son travail s'expose dans de nombreux muées et dans deux ouvrages parus en 2021. Le premier, " 1081 peintures ", est un catalogue raisonné complètement déraisonnable qui présente l'entier de son travail, sans angle mort, alors que le second, " Une Autobiographie de Nina Childress ", est une passionnante biographie décalée rédigée par l'artiste et amie Fabienne Radi.

Ses actualités :

" Nina Childress - Cils, poils, cheveux ", Musée des beaux-arts de La Chaux-de-Fonds, jusqu'au 23 avril 2023.
Paris, Galerie Art : Concept 13 mai-23 juillet 2023

Programme musical

- **Maurice Ravel** - *Sonatine pour piano: 1. Modéré - 2. Mouvement de menuet - 3. Animé*
  Jean-Efflam Bavouzet / Enr. RTS-ESPACE 2
- **Airelle Besson** - *Neige*
  Naïve Records, 2014
- **Selva Selva Nuda** - *Le mie parole per te*
  Rock This Town Records, 2018

La vie à peu près
Episode du vendredi à 12:03



NINA CHILDRESS

LA CRAWLEUSE DE LA PEINTURE

ENTRETIEN CAROLINE FILLIETTE // PHOTO PHILIPPE JARRIGEON

LA PROLIFIQUE ARTISTE FRANCO-AMÉRICAINE EXPLORE ET RÉINVENTE DEPUIS PLUS DE QUARANTE ANS LES FIGURES POP DES VEDETTES DE VARIÉTÉ COMME PATRICK JUVET ET SYLVIE VARTAN, L'ICÔNE FÉMINISTE SIMONE DE BEAUVOIR OU LA STAR DE CINÉMA AMÉRICAINE HEDY LAMARR, AVEC TOUJOURS BEAUCOUP D'AUDACE ET D'HUMOUR. NINA CHILDRESS FAIT PAR AILLEURS L'OBJET D'UNE BIOGRAPHIE DÉCAPANTE ET PASSIONNANTE ÉCRITE PAR FABIENNE RADI (C/O ÉDITIONS BEAUX-ARTS DE PARIS) : UN RÉGAL…

« Quand on vit une situation d'exil on est obligé de garder ses souvenirs au chaud pour ne pas qu'ils disparaissent. »

Comment est venue l'idée de cette autobiographie?
Au départ c'est parti du catalogue raisonné *Nina Childress 1081 peintures*, monographie qui réunit mes tableaux. Je les numérote tous. Lorsque je me suis approchée du millième je me suis dit que ce serait bien de faire un livre, de mon vivant, qui réunit tous mes tableaux, les uns derrière les autres, même les mauvais. Je voulais absolument tout mettre ! Évidemment cela a pris beaucoup plus de temps que prévu et au moment de le publier, j'en étais à 1081 tableaux au lieu des 1000 prévus. Mon galeriste de l'époque, Bernard Jordan, m'a demandé ce que je voulais mettre comme texte. Mon souhait n'était pas d'avoir un texte critique sur les œuvres, mais plutôt l'histoire de ma vie (rires). J'ai senti que cela intéressait Fabienne Radi, écrivaine et artiste suisse avec laquelle j'avais déjà travaillé. Son écriture est à la fois documentaire et pleine d'humour. Nous avons passé trois semaines dans son châlet en Suisse pendant le Covid. Elle a tout enregistré, tout retranscrit et même réussi à me rendre sympathique !

Tu es née à Pasadena aux États-Unis d'une mère française et d'un père américain. Penses-tu que les premières années de ton enfance passées aux États-Unis (avant de venir vivre en France) ont apporté quelque chose de particulier à ton regard ? Tu parles dans ton livre de ces années-là comme une sorte de mythe.
Les États-Unis c'est la construction de tout ! Je l'ai réalisé tardivement. De même que j'ai réalisé tardivement, grâce au livre, que ce que j'ai vécu était de l'ordre de l'exil. Un exil très douloureux car lié au divorce de mes parents. J'avais cinq ans et c'était un arrachement à un âge où on ne comprend pas vraiment ce qui se passe. Tout ce que je fais vient de là. Dans mon travail il est vrai qu'il y a des images, des intérêts qui tournent autour des États-Unis (je parle bien des États-Unis des années 60-70) En revanche, je n'ai pas résolu mon rapport avec la Californie, où je suis née. Je n'y suis retournée qu'une seule fois en 2016. J'ai reconnu le quartier où je vivais et c'était très fort. Je me rappelle la pente au



NINA CHILDRESS « Bath smoke », huile et pigments iridescents sur toile argentée, 65 x 46 cm collection privée 2022, Paris

bout de la rue où j'habitais, j'attendais le marchand de glaces… Quand on vit une situation d'exil on est obligé de garder ses souvenirs au chaud pour ne pas qu'ils disparaissent.

Ta grand-mère paternelle peignait des portraits et le mari de ta grand-mère maternelle était également peintre. Tu as depuis toujours été entourée de tableaux et de peintures ?
Oui, ça a toujours été facile pour moi et j'adorais ça. À la maternelle Montessori où j'allais, je me souviens de la salle avec les chevalets : les enfants faisaient des gribouillis et moi du figuratif. C'est le seul domaine dans lequel je me sentais valorisée alors que j'étais assez complexée et maladroite. Et si j'ai continué à dessiner ensuite c'est parce que c'était assez facile pour moi et que j'avais la flemme de faire des études. Au début quand j'ai commencé à peindre, je le faisais avec beaucoup de naïveté et de candeur. Mes premiers tableaux au début des années 80 ne sont franchement pas bons.

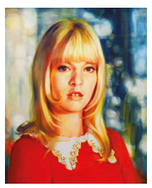
Fabienne Radi raconte dans le livre, à quel point tu avais envie de devenir punk au lycée, que c'était là que tu allais enfin pouvoir être toi-même.
À l'adolescence on était en pleine période baba cool, mais j'étais quelqu'un d'un peu surexcité, un peu too much, ça ne collait pas trop à l'esprit baba cool. Quand j'ai vu les punks arriver je me suis dit immédiatement que je me sentais comme eux, mais il n'y en avait pas encore beaucoup à Paris et surtout j'habitais rive gauche, la malédiction ! Les punks étant un peu méprisants, c'était difficile d'en rencontrer, mais quand j'ai fini par en connaître en 1980, c'était déjà un peu la fin du mouvement. Les punks de l'époque n'étaient plus les dandy dada dont je rêvais, c'étaient plutôt des punks à chiens anarchistes.

> **“ Quand j'ai vu les punks arriver je me suis dit immédiatement que je me sentais comme eux, mais il n'y en avait pas encore beaucoup à Paris et surtout j'habitais rive gauche, la malédiction ! ”**

Punk un jour, punk toujours. Te considères-tu toujours punk ?
Oui, je pense vraiment, même si je ne bois presque plus et que je suis clean. Être punk c'est un tempérament : moi j'aime bien faire rire, provoquer et dire le truc qu'il ne faut pas dire, juste pour faire chier (rires).

Difficile de ne pas évoquer le groupe Lucrate Milk que certains lecteurs de Persona connaissent certainement. Tu jouais du clavier et tu chantais - ou plutôt - tu hurlais au sein du groupe, dont le légendaire single *I love you fuck off* n'a pas pris une ride.
J'ai en effet vécu cette aventure de 1981 à 1984. Nous étions un peu considérés comme des charlots. Il y avait d'autres groupes plus sérieux et célébrés à l'époque, mais paradoxalement, ils ont été complètement oubliés. Je pense que Lucrate Milk est devenu culte pour deux raisons : nous étions différents, on ne savait pas jouer de musique et on faisait n'importe quoi, pas de guitare, donc un son improbable. Et comme Masto (mon compagnon à l'époque, membre de Lucrate Milk, puis des Béruriers Noirs) était photographe et qu'on avait des copains vidéastes, il y a eu des traces visuelles, des souvenirs photos. Ces images et vidéos ont permis de perpétuer le culte. Aujourd'hui cela paraît évident, mais à l'époque c'était plus compliqué, moins accessible. Ça nous a permis de sortir un dvd quelques années plus tard. Pour nous Lucrate était un groupe visuel, du spectacle, mais on était assez épouvantable musicalement

Sylvie (grosse tête), 2018, huile sur toile, 250 x 200 cm. Collection Musée d'Art Moderne de Paris



Te souviens-tu du tout premier tableau que tu aies peint ?
Oui c'est le tableau numéro 1 que l'on peut trouver dans le catalogue raisonné. Je l'avais peint à partir de photos d'enfants handicapés qui avaient été faites par Masto. Le tableau est très influencé par le groupe Bazooka (collectif d'artistes de la fin des années 70 créé autour de Kiki Picasso). Il a un côté un peu « *dark morbide* ». Je m'en souviens très bien car Masto m'avait offert mon premier châssis entoilé pour mon anniversaire.

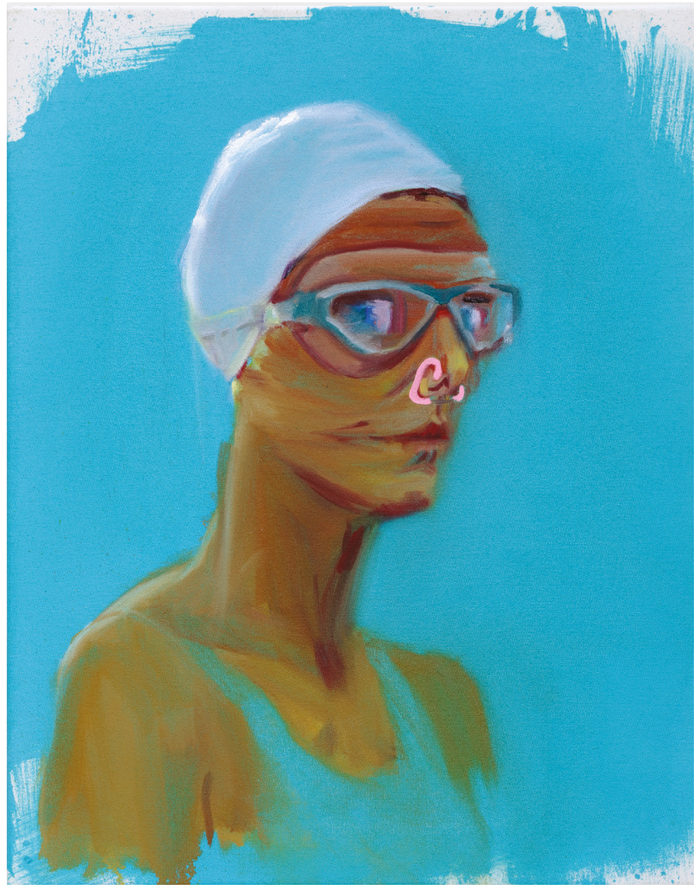
Tu as ensuite œuvré au sein du collectif d'artistes les Frères Ripoulin de 1984 à 1989, tu étais d'ailleurs la seule fille parmi six garçons. Que retiens-tu de ces années-là ?
Ça a été une lutte pour rentrer dans le groupe : certains d'entre eux avaient peur d'accueillir une femme dans le collectif, que ça foute la merde. Mais ça a fonctionné car je me suis bien gardée d'avoir la moindre histoire d'amour avec eux. Intégrer ce groupe a été formateur pour moi, c'était mon école : je regardais les autres travailler, on discutait ensuite de nos productions. On faisait des scénographies avec nos petits moyens. Il y a un projet qui m'a marqué : *L'Hyperplus*, une sculpture monumentale commandée par Canal+ pour une grosse fête, au Trocadéro. On a tout fait en imitation jean et peau (tatouages, poils). Mais la façon dont ça s'est terminé a été un peu difficile. Autant pour Lucrate Milk j'ai vécu la fin comme un soulagement, car j'en avais marre de boire un pack de bière avant de rentrer sur scène. En ce qui concerne la fin des Ripoulin, nos ateliers étaient de plus en plus sordides, et surtout, on n'arrivait pas à vivre de notre travail.

Tu peins souvent des séries : Simone de Beauvoir, Sylvie Vartan, pourquoi ?
Pour Sylvie Vartan, ça a été un coup de cœur de mon enfance et comme je ressens encore cette sensation d'amour très forte pour elle, je la peins régulièrement. J'ai flashé sur Sylvie Vartan après l'avoir vue à la télévision, suite à l'accident de voiture qu'elle a eu avec Johnny Hallyday. Ces cicatrices... avec cette blondeur et sa beauté : j'ai eu un choc esthétique ! Il faut savoir qu'enfant je fantasmais sur les hôpitaux, les prothèses, les plâtres. Ce désir de peindre des personnages créé des séries liées par un même sujet

Tu peins aussi plusieurs versions du même tableau : une good et une bad.
Au début, je pensais que pour être peintre il fallait trouver son style et s'y coller pour qu'on puisse le reconnaître, comme Bernard Buffet. Puis j'ai découvert l'art post-moderne, les néo-géo qui jouaient avec les styles, les manipulaient. Je me suis ensuite autorisée à peindre avec plus de liberté. Faire good et bad, c'est faire une version d'un tableau plutôt réaliste, plus « *normale* » et la version bad sera plus stylisée, plus sadisée, « *mal faite* ». J'assume tous mes tableaux, mais je les trouve inintéressants et décevants par rapport au futur chef-d'œuvre que je pourrais faire (rires), mais j'ai l'impression de ne jamais y arriver.

Tu peins depuis toujours, mais tu racontes à quel point tu as galéré pour trouver une galerie. Ces échecs t'ont poussé à réfléchir au discours par rapport à ton travail, qu'il peut être important de savoir en parler même si les images et les œuvres suffisent souvent et parlent d'elles même. Où en es-tu aujourd'hui par rapport à cela ?
Je n'ai pas fait d'école d'art. J'ai toujours beaucoup peint, mais en roue libre, donc je n'avais pas vraiment de culture artistique. Le recul critique sur mes tableaux n'est arrivé qu'une dizaine d'années plus tard, à l'âge de 30-40 ans. Cela s'est fait à la dure, sur une série d'échecs en effet. À mes débuts, je peignais sans vraiment y penser. Mais quand on commence à faire les choses avec plus de sérieux, paradoxalement, cela devient plus compliqué parce qu'on se rend davantage compte des difficultés. C'est précisément à ce moment-là que ça n'a pas été simple pour moi, et non pas au début. Le fait d'être prof m'a appris à parler, expliquer, regarder.

Tu enseignes aux Beaux-Arts de Paris. Quels conseils donnes-tu à tes étudiants ?
Il y a peu de temps je suis tombé sur un Reel de David Bowie sur Instagram, dans lequel il dit : « *Il ne faut jamais oublier ce qui nous a poussé au départ à faire des choses, si vous vous sentez en sécurité dans la zone où vous travaillez, c'est que vous ne travaillez pas dans la bonne zone* ». Voilà le type de conseils que je peux prodiguer à mes étudiants : il faut toujours se mettre en danger, même si c'est dur. Il y a beaucoup de gens qui font de la peinture car ils veulent rester sur une chaise, à écouter de la musique tranquillement. Je pousse mes étudiants pour qu'ils ne prennent pas ce chemin-là et qu'ils me surprennent.



Autoportrait au pince nez, 2019, huile sur toile, 50 x 40 cm. Collection Masathis, Laurent Dumas, Paris



Autobiographie de Nina Childress par Fabienne Radi, (Beaux-Arts de Paris éditions) // 2021.

Dans ta biographie tu parles souvent de cheveux : « *j'ai commencé à être vraiment moi-même à partir du moment où j'ai pu me coiffer comme je voulais* ». Une grande exposition intitulée *Cils Poils Cheveux*, se tient actuellement au Musée des Beaux-Arts de la Chaux-de-Fonds en Suisse jusqu'au 23 avril 2023. Que peut-on y admirer ?
L'expo présente beaucoup de peintures inédites et récentes, il y a une salle Patrick Juvet (qui était chevelu et poilu). Enfant j'aimais ses cheveux et sa minceur, mais je ne me l'imaginais pas comme futur mari (rires).

Tu pratiques la natation à un haut niveau, tu as même remporté des médailles. Quels sont selon toi les points communs entre la natation et la peinture ?
C'est de l'addiction. Oui, il y a des points communs, c'est une sorte d'immersion. Quand je peins et quand je nage, je m'immerge !

Quels sont tes projets à venir ?
Ma première expo solo avec la galerie Art : Concept à Paris, du 13 mai au 22 juillet 2023. Son titre sera Unisexe. ⊙

ninachildress.com & instagram : nina childress officiel



L'EXPOSITION « AU POIL » DE NINA CHILDRESS

Musée des beaux-arts, La Chaux-de-Fonds – Jusqu'au 23 avril 2023

PEINTURE À première vue, visiter une exposition de Nina Childress, c'est entrer de plain-pied dans le royaume du kitsch. Sur les cimaises, des héros d'une certaine culture populaire des années 1980, comme les chanteurs de variétés Patrick Juvet, Kate Bush ou, échappée des sixties, Sylvie Vartan, s'affichent sans vergogne dans des portraits dont les couleurs franches voire criardes se partagent la surface de la toile avec des collages. L'exposition du Musée des beaux-arts de La Chaux-de-Fonds, qui fait suite à la rétrospective de l'été 2022 au Frac Nouvelle-Aquitaine la Meca à Bordeaux, met, quant à elle, le focus sur un détail corporel largement traité dans l'œuvre foisonnante de l'artiste américano-française : la chevelure et les poils (parmi eux, des cils démesurément agrandis), dont la reproduction en matière de texture, couleur, épaisseur, passionne l'artiste. Passée au filtre de l'histoire de l'art, la peinture de Childress peut aussi s'appréhender comme une relecture du genre du portrait : portraits de groupe, portraits individuels, autoportraits, nus, l'artiste explore toutes les facettes de la représentation des corps sur la toile, n'hésitant pas à user d'ironie voire d'autodérision dans ses représentations. Le tout décliné chez cette héritière du pop art et du néoréalisme en « good » et « bad paintings », versions stylistiquement différentes d'un même sujet. Le dialogue avec des artistes suisses présents dans la collection du musée jurassien est particulièrement fructueux : si une certaine parenté avec Caroline Tschumi frappe immédiatement le regard, de nombreux ponts se font aussi avec le minutieux photoréalisme d'un Franz Gertsch, disparu en décembre 2022. ___**I. D.-L.**

« Nina Childress. Cils poils cheveux », Musée des beaux-arts, rue des Musées 33, La Chaux-de-Fonds (Suisse), www.mbac.ch



Nina Childress, ***Patrick et la fille rousse,*** 2021, pigments phosphorescents acrylique, huile et cheveux sur toile, 190 x 300 cm, collection privée, New York. © 2022, ProLitteris, Zürich, courtesy Nathalie Karg.

I.D.-L. « L'exposition « au poil » de Nina Childress », in L'Œil, numéro 762, mars 2023

Exposition à La Chaux-de-Fonds

Nina Childress revient avec des cils et des cheveux

L'artiste fait son miel avec les années pop à la française. Une plongée dans les années 1980. Patrick Juvet entre au Musée des beaux-arts.

Etienne Dumont
Publié: 03.01.2023, 14h11



DE
JEAN-LUC BLANC
SYLVIE FANCHON
FRANZ GERTSCH
FABIENNE RADI
JEAN-FRÉDÉRIC
SCHNYDER
CAROLINE TSCHUMI
STÉPHANE ZAEC

d'une mère française qui préférera bientôt rentrer au pays natal, Nina Childress a galéré pendant trente ans sans que personne ne veuille ne serait-ce que regarder sa peinture. Comme elle l'a racontée à sa biographe Fabienne Radi, qui a publié sur elle un formidable double volume en 2021, elle a passé trois décennies d'installations précaires en ateliers de fortune. Il y a bien eu en 1984 l'aventure collective des Frères Ripoulin, mais le groupement s'est dissous dès 1988. Nina a alors dû refaire avec son cartable la tournée des galeristes, qui n'avaient jamais le temps…





Nina à Noisy-le-Sec lors de son exposition centrée sur la star hollywoodienne Hedy Lamarr. Une de ses rares incursions culturelles américaines.
DR.

Tout a changé avec une fée au masculin, puisqu'il s'agit de Christian Bernard. L'homme dirigeait à Genève le Mamco. Son musée d'art moderne, et surtout contemporain, se voulait différent. Il lui fallait donc d'autres artistes. Il est alors tombé sur Nina, qui créait une peinture figurative s'inspirant largement de la culture popu-

laire. Bien qu'Américaine de passeport, elle avait créé son pop à la française. Pas de Marilyn, d'Elvis ou de Liz chez elle, comme pour l'Andy Warhol des années 1960. Revenant à son enfance ou à son adolescence, elle montrait Romy Schneider, Sylvie Vartan ou France Gall. Les fantômes d'un temps plus simple, fait sinon d'innocence du moins d'insouciance. Christian Bernard a embarqué le tout, qui s'est retrouvé dans l'institution de la rue des Vieux-Grenadiers à l'été 2009. Impératrice ou non, Sissi avait l'air doublement décalée avec ses couleurs rose bonbon dans un bâtiment industriel recyclé.



Patrick Juvet et une admiratrice rousse.
Nina Childress, Pro Litteris, Musée de La Chaux-de-Fonds 2023.

N'empêche que l'exposition a plu. Elle a fait d'innombrables petits. On n'en finit pas aujourd'hui de voir Nina Childress qui n'est plus la punkette de 1980, mais une dame désormais sexagénaire. La liste des endroits où elle se retrouve, seule ou en bonne compagnie, s'allonge de mois en mois. Il faut dire que la femme peint beaucoup, et vite. Quand Fabienne Radi a publié son catalogue raisonné, établi en collaboration avec l'intéressée, il comportait déjà 1081 toiles dont beaucoup d'exemples des débuts n'avaient pas survécu. Le nombre doit avoir considérablement augmenté en deux ans. Celles que propose David Lemaire (un ancien du Mamco) au Musée

des beaux-arts de La Chaux-de-Fonds datent en effet pour la plupart des années 2020 à 2022. Et il n'y a rien ici du «Tombeau de Simone de Beauvoir», que Nina a proposé l'an dernier au Musée des beaux-arts de Rouen. L'institution neuchâteloise montre plutôt, dans un autre registre intellectuel évidemment, ses effigies de Patrick Juvet. Vous me direz que nous sommes en Suisse, dont le chanteur (mort en 2021 à 70 ans) était originaire…



Nina commentant son exposition.
Musée des beaux-arts, La Chaux-de-Fonds 2023.

L'accrochage actuel remplit le rez-de-chaussée du Musée des beaux-arts de La Chaux-de-Fonds, qui comprend des salles de l'ancien bâtiment et d'autres d'une annexe plus moderne. Un thème la traverse. Nina aime bien raconter des histoires. Il n'est plus personnel ici comme avec Simone à Rouen ou Hedy Lamarr, «the strange woman», à Noisy-le-Sec. L'exposition se veut capillaire: «cils, poils, cheveux». Avec parfois de vrais poils, du reste, empruntés aux pinceaux de l'artiste ou à la toison de ses amis. Ils se retrouvent collés sur ce que j'appellerais, en référence à l'art améri-

cain des années 1980, sa «bad painting». Comme Picasso, mais sur un mode mineur, Nina peut de plus passer très rapidement de la figuration à l'abstraction et de la reproduction presque académique d'un corps («Les bottes rouges») à des synthétisations caricaturales rappelant Francis Picabia. Il s'agit d'une éclectique pour laquelle tout tient un peu du jeu.



Les techniciens accrochant l'énorme «Sharon S.»
Musée des beaux-arts, La Chaux-de-Fonds 2023.

Sur les murs se trouvent donc de grandes toiles allant du photographique au stylisé. Le visiteur peut y retrouver Sharon S(tone), Shelley Duvall (dernier film en 2002, qu'est-elle au fait devenue?), Sylvie Vartan ou bien sûr Patrick Juvet. Il y a aussi, à découvrir, avec de la «lumière noire», des discos anglaises ou allemandes des années 80. Mais ce n'est pas tout! L'environnement se voit ici assuré par des artistes que Nina considère comme de sa mouvance, ou plutôt de sa famille. Le public retrouvera aussi bien Dritschi, le chien vedette de Jean-Frédéric Schnyder, que têtes signées Stéphane Zaech (qui vient d'avoir sa rétrospective à La Chaux-de-Fonds), Caroline Tschumi, Jean-Luc Blanc ou Franz Gertsch (récemment disparu). C'est bien là un portrait de groupe avec dame(s). Il flotte malheureusement un peu dans l'es-

pace. D’immenses salles sans rien au milieu, à La Chaux-de-Fonds, cela fait vite assez vide. Surtout pour un sujet comme celui-ci, qui appelait le trop-plein. L’excès. Pourquoi pas davantage?

Pratique

«Nina Childress, Cils, poils, cheveux», Musée des beaux-arts, 33, rue des Musées, La Chaux-de-Fonds, jusqu’au 23 avril. Tél. 032 967 60 77, site www.mbac.ch Ouvert du mardi au dimanche de 10h à 17h.

Né en 1948, **Etienne Dumont** a fait à Genève des études qui lui ont été peu utiles. Latin, grec, droit. Juriste raté, il a bifurqué vers le journalisme. Le plus souvent aux rubriques culturelles, il a travaillé de mars 1974 à mai 2013 à la «Tribune de Genève», en commençant par parler de cinéma. Sont ensuite venus les beaux-arts et les livres. A part ça, comme vous pouvez le voir, rien à signaler. Plus d'infos

Vous avez trouvé une erreur? Merci de nous la signaler.



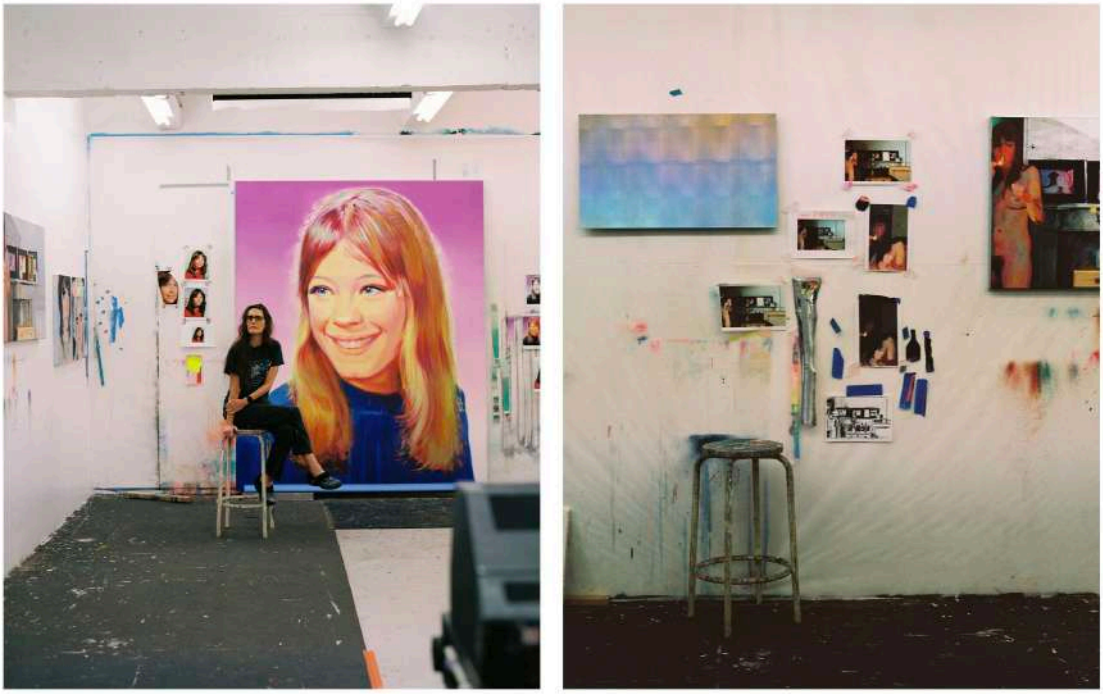
Thomas Chatterton Williams

C'est quoi, de l'art mauvais ?

Nina Childress rencontre Thomas Chatterton Williams pour évoquer la peinture, le punk et les enjeux politiques du mauvais goût

Depuis plusieurs décennies, l'artiste franco-américaine Nina Childress a bâti sa carrière en questionnant inlassablement le « mauvais » art et la notion de goût. Forgée par l'esprit rebelle du punk rock, son approche a toujours été fluide et hétérodoxe. Depuis les années 1980, la peintre s'appuie sur un large éventail de stratégies esthétiques et de styles disparates, depuis ses compositions floutées évoquant les photo-peintures de **Gerhard Richter** jusqu'à ses huiles sur toile qui revisitent dans une palette tape-à-l'œil le cinéma nudiste des années soixante. Pourtant, en dépit de ses efforts, ses œuvres intriguent et restent agréables à l'œil, avec leur télescopage de représentations tranchées de ce qui serait noble ou pas, et leur façon de brouiller les conceptions trop simplistes du bon et du mauvais.

Dans la foulée de la double publication en septembre de son volumineux catalogue raisonné, *1081 Peintures*, et d'un mince livret autobiographique et espiègle, je retrouve Nina Childress dans son appartement bien ordonné du 10ème arrondissement. Il se trouve que nous sommes voisin·e·s. L'artiste enseigne la peinture aux Beaux-Arts de Paris, et a son atelier en banlieue. Elle est chaleureuse, avec une voix douce et une tenue très sobre. Si je la croisais dans la rue, je pourrais la prendre pour la principale d'un collège du quartier. 2023 s'annonce comme une année chargée pour Nina Childress : « Cils, poils, cheveux » est visible jusqu'au 23 avril au Musée des Beaux-Arts de la Chaux-de-Fonds, en Suisse, tandis que l'expo « UNISEXE »sera inaugurée mi-mai par la galerie parisienne **Art : Concept**. Chez elle, nous sirotons un thé vert en profitant de sa collection de mugs ornés de portraits de la famille royale britannique, pendant que des ouvriers réparent bruyamment un pan de toit, devant sa porte d'entrée.



Nina Childress dans son studio aux Lilas, 2022.

Thomas Chatterton Williams, «C'est quoi, de l'art mauvais ? », in artbasel.com, décembre 2022

Thomas Chatterton Williams : Parlez-moi de vos deux magnifiques livres, le catalogue raisonné, *1081 Peintures*, et votre autobiographie, co-écrite avec Fabienne Radi.

Nina Childress : C'est l'histoire de quelqu'un qui était jeune dans les années 1980, qui a commencé punk, et puis qui a eu envie de peindre. Même si peindre n'était pas du tout à la mode, dans les années 1990.

La peinture figurative ?

Tout devait toujours être conceptuel. Il a fallu que j'explique tout ça dans le livre de manière vivante, pour que les gens qui ne s'intéressent pas vraiment à l'art puissent comprendre. Et puis, presque par hasard, j'ai fini par évoquer aussi mes amours, mon mari, mes enfants. Quand l'éditrice a lu ça, elle m'a dit : « Ça pourrait se vendre séparément. Pas besoin d'avoir tous les tableaux, là ! »

Vous êtes née à Pasadena en 1961.

Mes parents m'ont eue très jeunes.

Ils sont américains ou français ?

Mon père est originaire du Texas. Il a un doctorat en physique et il a fait ses études à... est-ce que c'était Princeton ? Je ne sais pas.

Un homme intelligent.

Intelligent, oui. Et il a rencontré ma mère qui était française et avait émigré aux États-Unis parce qu'elle avait des problèmes avec sa famille. Sa tante avait épousé un GI durant la guerre, alors elle avait un point de chute à Pasadena. Ma mère et mon père se sont rencontré·e·s et très vite marié·e·s. Iels ont eu deux enfants. J'étais l'aînée, mon frère est arrivé deux ans plus tard. Après ça mon père a trouvé un boulot à NYU et iels ont déménagé à New York quand j'avais trois ans. Et puis ma mère a vraiment eu le mal du pays, et elle nous a ramené·e·s en France.

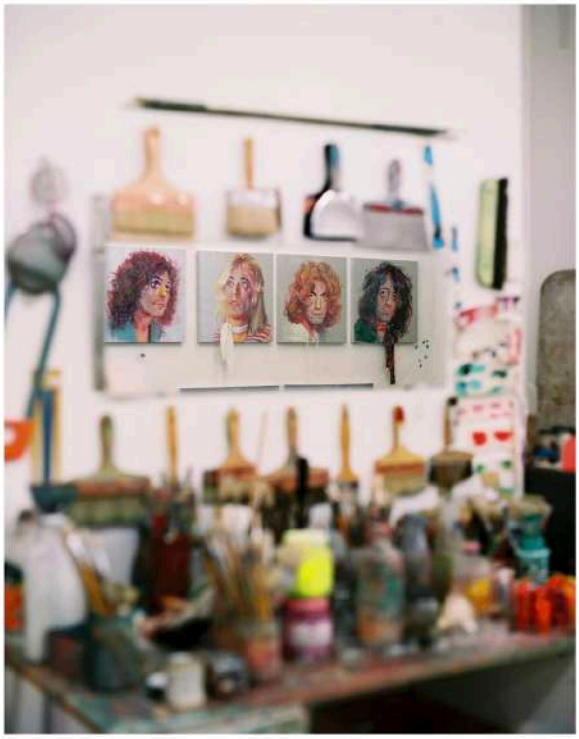
Sans lui ?

Pendant un an ou deux, il a fait les allers-retours. Mais au bout du compte, il a rencontré une autre femme et il s'est remarié. Je l'ai découvert bien plus tard, parce que ma mère essayait de faire comme si la situation était normale, et je ne suis jamais retourné en Californie, pas avant mes 55 ans, quelque chose comme ça.

Ah oui quand même... vraiment ?

Je voulais y aller pour mon travail et pas pour des raisons personnelles. Et puis j'ai enfin obtenu une résidence, alors j'ai séjourné à L.A. pendant une semaine et rencontré ma cousine qui m'a emmenée à Pasadena. Elle m'a fait faire le tour et je reconnaissais tout. J'ai vraiment subi un traumatisme, enfant. J'ai connu l'exil, d'une certaine manière. Et il fallait que ces souvenirs des États-Unis restent gravés dans ma tête, parce que c'était la seule chose qui me restait de ce pays. C'est quand je suis retournée en Californie que j'ai compris tout ce que j'avais vécu. Dans mon travail, la Californie est très présente.





Nina Childress dans son studio aux Lilas, 2022.

L'Amérique est une sorte de pays imaginaire, pour vous.

Pas imaginaire puisqu'il est aussi très présent dans les médias, les films, la musique. Par exemple, j'ai mené un projet sur les Runaways, un groupe de L.A. Elles avaient à peine deux ans de plus que moi, donc on aurait pu se croiser. Je suis très sensible à ça aussi.

En 1990, j'ai eu un très grave accident. Mon œuvre commence véritablement après cet accident. J'allais avoir 30 ans.

De quel accident s'agissait-il ?

Un accident de parapente. Pendant ma convalescence, j'ai fait ce tableau, qui représente une banane en gros plan. C'est aussi l'ombre d'une banane. Donc c'est très métaphysique. En fait, ce tableau a été perdu, il ne me reste plus qu'une photo. Mais c'est important, parce qu'après cette œuvre, j'ai assumé mon art. Avant, j'essayais de faire des œuvres conceptuelles, stupides. J'étais très pauvre à l'époque, je ne pouvais pas me payer des toiles. Je ramassais des matériaux dans la rue, et je me suis fait virer de ma galerie.

Mais vous étiez extrêmement productive.

J'étais obsédée par la peinture. J'avais si peu d'argent que je faisais des portraits d'enfants pour payer mes factures. Je les ai mis dans le livre parce que je voulais montrer que j'étais obligée de faire ce type de travail pour vivre. Ensuite j'ai pris une décision : et puis merde, je vais faire ce qui me plaît, point. Je vais faire des dessins, des petits tableaux d'opéra, je vais faire des mauvais tableaux, en quelque sorte. Ironiques. C'est au moment où j'ai cessé de chercher un style auquel me raccrocher, un truc qui définisse mon œuvre, que les choses ont commencé pour moi. J'avais 43 ans, donc ça a pris du temps. J'essaie d'apprendre à mes étudiant·e·s à y arriver plus tôt que moi.

Vous avez évoqué – et le livre en parle – votre irréductible passion pour la culture et la musique punk. Comment qualifieriez-vous le fil rouge qui relie vos œuvres, tout au long de votre carrière ?

La contradiction.





La contradiction, c'est ça qui vous attire ?

La provocation et la contradiction... et un truc que j'ai appris du punk, un mélange d'attirance et de frisson.

Et de répulsion ?

Pas de répulsion à proprement parler, mais quand on [elle fait le geste de piquer du doigt] juste un peu.

C'est l'idée de piquer ?

Oui oui, l'idée de piquer. De venir titiller, comme ça. Parce que c'est ma personnalité. Mais ça [geste de piquer du doigt], je sais après plus de 40 ans de peinture que c'est ce qui rend la chose vraiment intéressante.

De façon plus concrète, qu'est-ce que la sensibilité punk signifie ou implique, d'un point de vue esthétique ?

Être punk, c'était une façon d'être anticonformiste. Donc ça veut dire : « Allez vous faire foutre ». D'un point de vue esthétique, ça signifie : « Sentez-vous libre de faire ce que vous voulez. »

Vous vous sentez libre de faire ce que vous voulez, mais vous produisez quand même des représentations visuelles qui sont belles.

Vous les trouvez si belles que ça ?

En fait oui. Dans beaucoup de vos œuvres, la technique de peinture est très aboutie.

Eh bien c'est peut-être ça, mon problème. Je ne suis pas assez dure avec le côté trash. [Elle montre un portrait récent de Prince.] Tout le monde m'a dit : « Oh, il est merveilleux ton Prince. J'adore. »

Oh, il brille quand on éteint la lumière ?

L'effet est très sympa, mais pour moi, il est un peu trop bien peint. C'est ennuyeux. Ce qui ajoute peut-être un peu de fun, c'est qu'il a des boutons. Voilà un truc que je n'ai pas poussé assez loin. J'aurais peut-être dû lui faire une afro…

Plus hirsute ?

Ouais. Plus volumineuse. Un truc pas possible.

Et cette série de portraits, *Soixante-neuf amants*, c'est pour de vrai ?

Des fois je ne me souviens pas des noms. [Nous contemplons ces 69 croquis d'autant de visages masculins dessinés format vignette, avec divers degrés de précision, et qui représentent la totalité de ses aventures amoureuses].

Mais vous vous souvenez de leurs visages ?

Quand je n'avais pas de photos, je les ai dessinés d'après mes souvenirs. Pour ces deux-là, j'avais une photo. Pour ces quatre-là, non. Mais lui par exemple [elle pointe une image très détaillée], on a été en couple très longtemps.



Nina Childress avec ses œuvres dans l'exposition « Hedy Lamarr – The Strange Woman » à la Galerie, Centre d'Art Contemporain de Noisy-le-Sec, 2022.

Quand avez-vous fait ces dessins ?

Quand j'étais enceinte de mon premier enfant. Je me suis dit : « C'est terminé maintenant. » Mais j'en ai quand même eu quelques autres après mon mari. J'avais lu le livre de Catherine Millet sur sa vie sexuelle, et je m'étais dit, « Oh, c'est cool. J'ai envie de faire quelque chose sur ce sujet parce que j'ai beaucoup donné et que je mérite un peu de reconnaissance pour ça. » [rires]. Et donc j'ai fait l'inventaire, et j'ai dû réfléchir et les remettre dans le bon ordre. Et puis j'ai écrit sur ces expériences – de façon purement factuelle, je veux dire. Ça n'a jamais été publié, mais j'ai un fichier quelque part.

Il y a quelque chose de fascinant dans la répétition, et toutes ces variations subtiles. Ces dessins, juxtaposés ainsi, ressemblent presque à des portraits robots. Et comme par hasard, le décompte final est parfait.

J'ai un truc avec les nombres, et j'étais vraiment contente quand j'ai rencontré [mon compagnon qui est dans la pièce voisine]. Je lui ai dit : « Tu es le numéro 69, je vais m'arrêter là ! »

Nina Childress est représentée par **Art : Concept** (Paris) et Nathalie Karg (New York). Elle présente en ce moment « Cils, poils, cheveux » jusqu'au 23 avril 2023 au Musée des Beaux-Arts de la Chaux-de-Fonds en Suisse, et ses œuvres sont exposées à la Galerie, Centre d'Art Contemporain de Noisy-le-Sec dans l'exposition collective « Hedy Lamarr – The Strange Woman », dont elle est également la co-commissaire.

Thomas Chatterton Williams est auteur et vit à Paris.

Traduction française : Marguerite Capelle.

Photographie : Marion Berrin pour Art Basel.
Maquillage : Kathy Le Sant.

Légendes des images en pleine page : 1. Le studio de Nina Childress aux Lilas, 2022. 2. Nina Childress dans son studio aux Lilas, 2022. 3. Détail d'une œuvre de Nina Childress. Avec l'aimable autorisation de l'artiste, de Art : Concept, et Nathalie Karg.

Nina Childress en son royaume pop

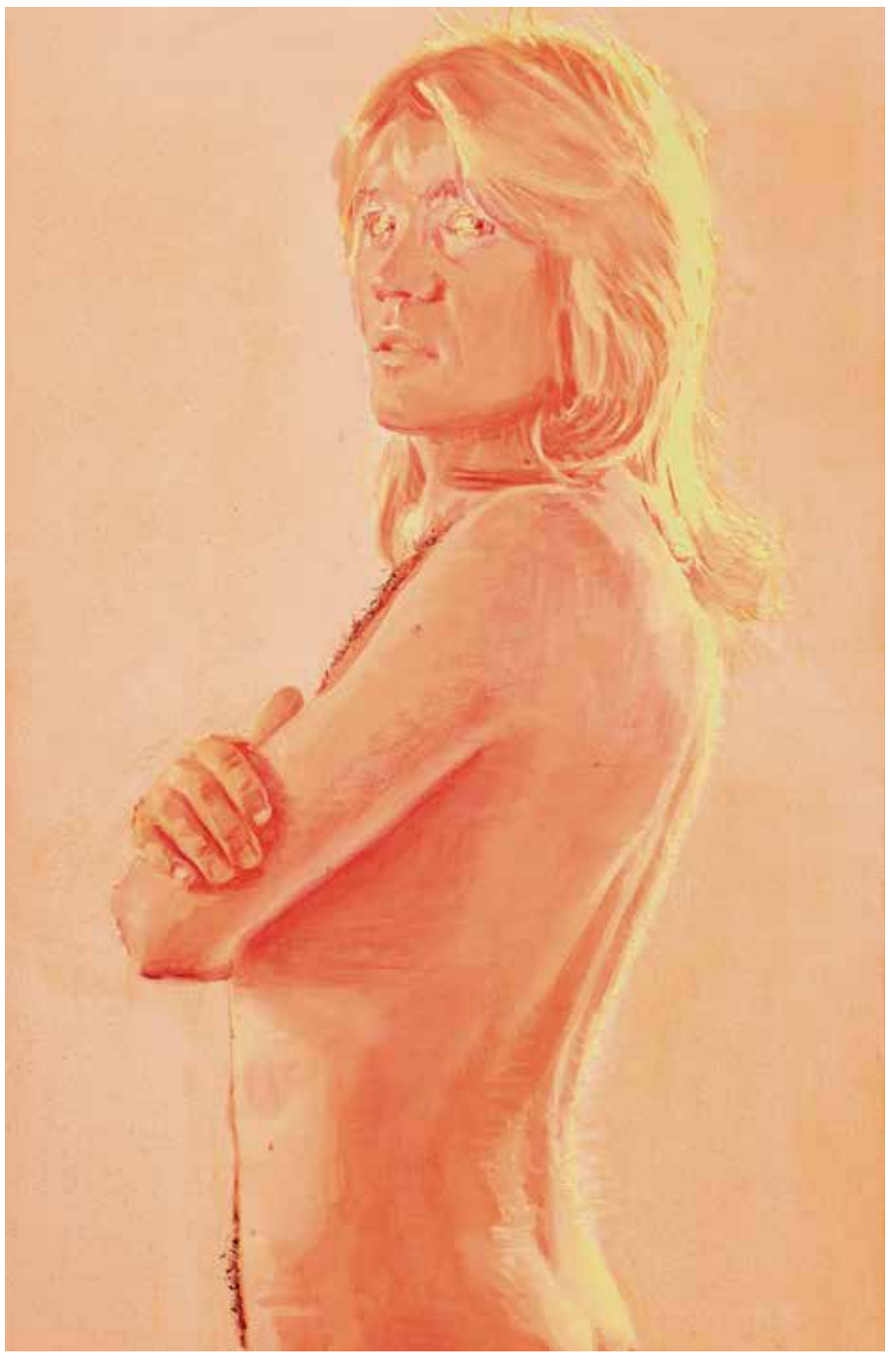
ART Dans l'exposition «Cils poils cheveux», les coupes des chanteurs sont d'amusants prétextes pour questionner autant la représentation du corps dans la peinture que la manière dont nous façonnons le nôtre comme un élément de représentation

ÉLISABETH CHARDON

Comme dans les musées de cire, on s'amuse à reconnaître au fil de l'exposition Patrick Juvet, Sylvie Vartan et autres stars du rock, de la chanson et du cinéma. Mais Nina Childress – à prononcer à la française – nous incite aussi à approfondir quelque peu. Avec David Lemaire, directeur du Musée des beaux-arts de La Chaux-de-Fonds, l'artiste franco-américaine a choisi des toiles où la pilosité des personnages est essentielle. Ils n'ont pas manqué de choix puisque la production est généreuse et que, numérotée, cataloguée en 2021 sous le titre *Nina Childress 1081 peintures* (Beaux-arts de Paris Editions), elle est marquée par des préoccupations capillaires. Il reste que la majorité des œuvres montrées ont été réalisées depuis la parution.

Ambiance des soirées disco

L'artiste date ses premières œuvres du début des années 1980. Elle avait alors adopté la punk attitude, crête décolorée comprise, peignait sous le nom de Nina Kuss et chantait-hurlait dans les éphémères Lucrate Milk. Depuis, elle s'est approprié un large éventail de genres picturaux, se jouant des classifications et, héritage punk oblige, déjouant les notions de beau et de laid, avec une continuité où l'humour l'emporte largement sur le trash. Si Nina Childress est essentiellement une peintre figurative et colorée, elle flirte de temps à autre avec l'abstraction ou s'offre les sensations de la grisaille, cette technique en camaïeu de gris héritée notamment des peintres de vitraux. L'accrochage témoigne très bien de cette diversité d'approches, montrant parfois plusieurs interprétations picturales d'une même image, comme cette peinture du groupe féminin The Runaways reprise dans une version où les silhouettes longilignes d'un rock glam ne sont plus que triangles de couleur.



Nina Childress, «1089 – Patrick à poils», pigments phosphorescents et huile sur toile, 2021. *(2022, PROLITTERIS, ZURICH/ NINA CHILDRESS)*

Ici, Patrick Juvet, décédé le 1er avril 2021, fait figure de tête d'affiche. Au sens premier du terme puisque le portrait titré *1089-Patrick à poils* (2021) a été choisi pour la communication de l'exposition. Outre l'aura de la chevelure qui donnait son identité visuelle au chanteur, ce qui frappe dans ce tableau orangé, ce sont les poils plus foncés qui soulignent la silhouette nue, de profil. Ils sont peints, mais, sur d'autres toiles, des cheveux de la mère ou du compagnon de Nina Childress – c'est elle qui les leur coupe – fournissent de la matière aux cils ou aux torses velus des personnages.

Un peu de peinture phosphorescente éclaire le regard de Patrick Juvet, tourné vers nous. Nina Childress utilise aussi cette technique de manière plus radicale. Dans l'exposition, deux toiles sont plongées dans la pénombre. Il faut braquer sur elles les lampes de poche mises à disposition, puis les éteindre pour retrouver, baignées d'une lumière jaune, l'ambiance des soirées disco, coupes de cheveux comprises bien sûr.

Nos coupes de cheveux reflètent les époques que nous traversons et nos histoires

La photographie utilisée pour *Patrick à poils* a aussi donné lieu à une sculpture en métal blanc, patiné au bas des reins jusqu'à l'effet miroir. Sylvie Vartan, également très représentée en peinture, a aussi son buste, en bronze. Nina Childress a été marquée par la manière dont la chanteuse cachait avec ses cheveux les cicatrices laissées par le pare-brise qu'elle a traversé, en 1970, lors d'un accident de voiture. Kate Bush, Karen Cheryl, Sharon Stone, Paul Verhoeven… c'est un univers entre variété, rock et cinéma qui se dessine au fil des salles, plus dans l'image qu'il donnait que dans ses coulisses.

Nos coupes de cheveux reflètent les époques que nous traversons et nos histoires, nos personnalités. En confrontant ses toiles à celles d'autres peintres, Nina Childress attire notre attention sur la façon dont la manière de peindre les chevelures représente aussi une sorte de signature d'artiste. Parmi les artistes choisis, essentiellement suisses, Stéphane Zaech (un portrait resté de l'exposition précédente du musée), Caroline Tschumi (qui expose jusqu'au printemps au château de Chillon), Jean-Frédéric Schnyder (deux tableaux de son chien Drichti), Jean-Luc Blanc (d'après une peinture sur visage du Genevois Serge Diakonoff), ou encore Franz Gertsch.

La thématique capillaire s'est imposée en février dernier lors du festival chaux-de-fonnier Mille fois le temps. Sous le titre *Peintures & coiffures,* Fabienne Radi a lu, avec le comédien Thierry Paret, compagnon de la peintre, des extraits de l'*Autobiographie de Nina Childress* qu'elle signe, éditée en duo avec le catalogue des œuvres. Le texte mêle la voix, essentielle, de l'artiste, celle d'un personnage de fiction, «vérificateur» ou *fact-checker* qui surtout contextualise, et celle de Fabienne Radi qui accompagne (préambule, appendice et postface). Ces voix mêlées «comme on tresse des mèches de cheveux pour en faire une natte» sont le fruit d'une connivence entre ces deux adeptes de certaines formes d'observation décalées et décomplexées qui se sont rencontrées au Mamco en 2009.

De La Chaux-de-Fonds, il faut repartir avec le journal *Cils poils cheveux (extensions),* signé Fabienne Radi. Il fait office de catalogue sans aucunement adopter les codes du genre. On y apprend qu'en février, l'écrivaine aurait aimé lire devant un petit Van Gogh du musée intitulé *La Fillette aux cheveux ébouriffés*. «Ses sourcils en broussaille et sa chevelure hirsute le font davantage ressembler à un jeune hippie des années 1970. Son air effronté voire provocant, lui, évoque les punks des années 1980.» C'était un peu compliqué, alors Nina Childress a tout simplement fait une copie du tableau – et de son cadre. La voir est un bon prétexte – s'il en fallait – pour visiter l'exposition permanente, que David Lemaire a pris l'habitude de revisiter à l'aune de la temporaire. ▬

«Nina Childress – Cils poils cheveux», Musée des beaux-arts de La Chaux-de-Fonds, jusqu'au 23 avril 2023.

La capillarité à l'honneur

LA CHAUX-DE-FONDS Depuis samedi, les amateurs d'art peuvent découvrir le travail de l'artiste franco-américaine Nina Childress, grâce à l'exposition «Cils poils cheveux», au Musée des beaux-arts.

PAR **ÉLÉONORE DELOYE**

Le poil est à l'honneur au Musée des beaux-arts de La Chaux-de-Fonds. Dans sa nouvelle exposition intitulée «Cils poils cheveux», le travail de l'artiste Nina Childress est présenté au public.
Jusqu'au 23 avril 2023, le public peut découvrir les œuvres iconographiques de la Franco-américaine de 61 ans. En s'inspirant de photographies ou d'affiches, l'artiste revisite les portraits d'idoles de la pop culture à travers la peinture ou la sculpture. Etablie à Paris, elle a pu exposer son travail en France, en Italie, en Allemagne et, plus récemment, aux Etats-Unis

Une ode aux années 1970 et 1980

Le musée a choisi d'exposer le travail de Nina Childress sous le prisme de la pilosité, omniprésente dans son travail. «J'ai comme une obsession pour les poils», explique-t-elle. «A l'époque de mon adolescence et du début de ma vie adulte, les poils et surtout les cheveux étaient une partie du corps extrêmement importante.»
Dès la première salle, le public tombe nez à nez avec un magnifique portrait d'une Sharon Stone avec brushing millimétré et cils imposants. Ces derniers se révèlent prépondérants dans l'œuvre de Nina Childress, peints dans un noir profond et souvent en relief. Ode aux années 1970 et 1980, d'autres personnalités sont représentées comme Kate Bush, Sylvie Vartan ou encore Patrick Juvet. Une salle complète est d'ailleurs dédiée au chanteur suisse. «J'aime le côté raté de ses chansons», rit Nina Childress. «Il fait partie des artistes phares de ma génération et ça m'émeut de le peindre. Je ne me contente pas de seulement reproduire une photo d'une célébrité. Je me renseigne sur elle, lis ses biographies et des articles. J'apprends à la connaître pour que ma peinture raconte une histoire.»



Nina Childress expose ses œuvres au Musée des beaux-arts de La Chaux-de-Fonds.
CHRISTIAN GALLEY

Un art expérimental

Les œuvres de Nina Childress se distinguent notamment par la pluralité de leurs styles, allant de l'ultra-réalisme à l'abstrait en utilisant des techniques souvent expérimentales.
Par exemple, une salle de l'exposition est plongée dans le noir. Des lampes sont distribuées aux spectateurs pour éclairer les deux toiles réalisées grâce à de la peinture phosphorescente. Si la technique est coûteuse et complexe à maîtriser, elle propose une toute nouvelle façon d'aborder le tableau. «Sans lumière, la peinture a des airs fantomatiques. Quand on passe la lumière dessus, on dirait qu'elle prend vie», commente Nina Childress. Cette dernière s'essaye également aux collages mais aussi à la peinture sur du tissu holographique. «C'est mon challenge du moment.»

D'autres œuvres mises en valeur

«Cils poils cheveux» met également en lumière le travail d'autres artistes à l'iconographie similaire. On y retrouve par exemple les œuvres de la genevoise Caroline Tschumi. «Je suis très touchée d'exposer aux côtés de Nina», raconte-t-elle. «Comme elle, j'utilise ma passion comme un moteur. J'aime bien dire que je monte du vivant avec de la matière.»
L'écrivaine fribourgeoise Fabienne Radi est également centrale dans le projet puisqu'elle répond par l'écrit aux œuvres plastiques de Childress et propose au public trois textes inédits sur la capillarité.

Livres

REDÉCOUVRIR CHRISTIAN BÉRARD

En marge de l'exposition « Christian Bérard, excentrique Bébé » à la Villa Paloma, à Monaco (jusqu'au 16 octobre 2022), paraît un catalogue coédité par le Nouveau Musée national de Monaco et les éditions Flammarion.

Longtemps délaissé par les historiens d'art, Christian Bérard, surnommé « Bébé » par ses amis, jouit de la fin des années 1920 à sa mort en 1949 d'une notoriété manifeste.

Né en 1902 dans un milieu bourgeois, il fréquente l'Académie Ranson, à Paris, avant d'effectuer en 1922 un voyage en Italie, à la découverte des fresques de Masaccio et de Piero della Francesca. En 1926, il fait la connaissance du librettiste Boris Kochno, qui deviendra son compagnon et avec lequel il collaborera à de nombreuses reprises. L'année suivante, la galerie Pierre, à Paris, proche des surréalistes, organise la première exposition de l'œuvre de Christian Bérard. Celui-ci s'intéresse alors au portrait, genre qu'il développe avec épure et solennité.

À partir de 1930, l'artiste travaille aussi pour le théâtre, le ballet, la mode et le cinéma. Il crée une multitude de décors et costumes pour Jean Cocteau (dont ceux, mythiques, de *La Belle et la Bête* en 1946), Jean Genet ou encore les Ballets russes de Monte-Carlo, sans oublier ses illustrations pour *Vogue* et *Harper's Bazaar*.

POINTS DE VUE PLURIELS

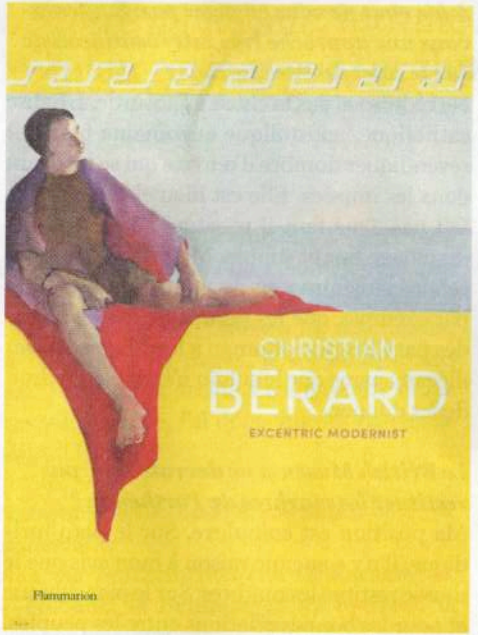
Depuis quelques années, certains conservateurs de musée font le choix, dans leurs catalogues, de ne plus donner la parole qu'aux seuls spécialistes. Un parti pris qui s'avère souvent stimulant en favorisant l'expression d'autres points de vue que celui des historiens d'art et l'ouverture à d'autres formes d'écriture : parmi les publications récentes, citons le catalogue *Anita Molinero : Extrudia* (éditions Paris Musées, 2022) qui renferme notamment un très beau texte de la peintre Nina Childress.

Saluons la richesse de l'iconographie réunissant peintures, illustrations, costumes et dessins de décors, ainsi qu'un grand nombre d'archives et de photographies inédites.

Ici, les essais ont été confiés par la commissaire Célia Bernasconi à Marika Genty (déléguée du patrimoine chez Chanel, mécène de l'événement), Jacques Grange (décorateur) et Pierre Passebon (collectionneur et marchand), mais aussi de manière plus classique à Aurélie Verdier, conservatrice au musée national d'Art moderne. L'un des plus réussis, avec celui de la commissaire (« Le théâtre de la chambre : épisodes de la vie d'un artiste ») qui fait de la chambre et de son décor l'épicentre de la créativité de Christian Bérard, est le texte de l'artiste américain Nick Mauss (« Théâtralisation de l'espace »), qui étudie le motif de l'absence chez un artiste dont le mépris des hiérarchies, alors peu en vogue, et le goût pour les pratiques éphémères ont conduit à sa disparition du récit de l'histoire de l'art.

Saluons enfin la richesse de l'iconographie réunissant peintures, illustrations, costumes et dessins de décors, ainsi qu'un grand nombre d'archives et de photographies inédites.

CAMILLE VIÉVILLE



Célia Bernasconi (dir.), *Christian Bérard, excentrique Bébé*, Monaco, Nouveau Musée national de Monaco, Paris, Flammarion, 2022, 280 pages, 65 euros.

« Redécouvrir Christian Bérard » in L'Oeil, The Art Newspaper, édition française, n° 45, oct. 2022

CULTURE/

ART FIGURATIF

En peinture Simone !

Méprisée par les institutions et les avant-gardes depuis le milieu des années 80, la figuration fait son come-back. Un retour en qui souligne la volonté d'artistes d'opposer la «patience» de leurs images au flux visuel qui nous submerge.



Devant l'arbre de Thomas Lévy-Lasne. PHOTO COURTESY GALERIE LES FILLES DU CALVAIRE

Par **JUDICAËL LAVRADOR**

Portée par le marché, la peinture figurative reconquiert les cimaises qui lui ont été longtemps interdites. «*Nombre de peintres français ont désormais pris une place sur la scène internationale*», confirme Benoît Porcher, fondateur de la galerie Semiose, à Paris, qui n'hésite pas à qualifier de mondial le succès de sa dernière pépite, le jeune Hugo Capron: «*On a vendu ses toiles à des collectionneurs émiratis, asiatiques, américains. Puis, il y a une demande de galeries étrangères pour représenter nos peintres. Amélie Bertrand travaille avec Another Place, à New York.*» Nina Childress, qui vient de quitter Bernard Jordan, sa galerie historique, pour une galerie new-yorkaise, parle, elle, d'une «*autorisation nouvelle à faire du figuratif*» et confirme que c'est le marché qui l'a donnée. «*Les avant-gardes, j'ai connu*, se remémore-t-elle. *On a poussé le bouchon aussi loin qu'on a pu. Les marchands se sont demandé "Qu'est-ce qu'on va faire? Quoi vendre?"*»

L'artiste Thomas Lévy-Lasne, militant actif de la cause figurative, a daté avec précision ce retour pictural. C'est en 2008, selon lui, que la peinture revient sur les étals des marchands. «*J'ai vérifié. A la Foire, en 2007, il n'y avait pas un seul peintre. L'année d'après toutes les galeries en proposait au moins un.*» La crise était passée par là. Et la peinture, moins onéreuse à produire et à transporter, facile à accrocher et à stocker, devint une valeur refuge.

Reste que, rappelle Benoît Porcher, «*les artistes ne répondent pas à une demande*» et que «*des peintres, il y en a toujours eu*», insiste Thomas Lévy-Lasne, même dans les périodes de vache maigre, quand leurs toiles n'étaient guère montrées et encore moins vendues. A partir du milieu des années 80, en France, la peinture (figurative, surtout) est taxée de grande bourgeoise et les institutions, écoles comme centres d'art, épousent les diktats des avant-gardes. A commencer par les quatre hérauts du groupe BMPT (Daniel Buren, Olivier Mosset, Michel Parmentier et Niele Toroni) qui, en 1967, reniant ainsi les enjeux et attendus traditionnels de la peinture (*«valoriser le geste, appliquer des règles de composition, accorder ou désaccorder des couleurs…»*) proclament: «*Nous ne sommes pas peintres.*»

Dans cette remise à zéro, prolongée par le mouvement artistique Support/Surface qui désosse ce qu'il en reste (le châssis), la peinture figurative perd des poils de pinceaux. Et, en écoles d'art, est déclarée cliniquement morte. Les soubresauts de la figuration libre dans les années 80 ne font paradoxalement, selon Nina Childress, que «*clouer le cercueil*». Les tenants de ce mouvement «*se vantant de faire n'importe quoi*», avec une touche grossière et des compositions surchargées, au prétexte d'être rock'n'roll et populaires.



Twins (poils) de Nina Childress. PHOTO ADAGP PARIS DR

«J'étais has been»

Dans les années 90, la vidéo et la photographie (celle-ci est désormais accolée au distingué qualificatif «plasticienne») occupent les premiers bancs dans les écoles et les lieux d'art. Nina Childress l'avoue sans ambages: «*Ce que j'exposais n'intéressait personne. J'étais* has been.» Ses anciens comparses du collectif d'artistes les Frères Ripoulin – dont Pierre Huyghe ou Claude Closky – ont eux troqué les pinceaux pour des outils plus conceptuels.

Né en 1980, Thomas Lévy-Lasne entre aux Beaux-arts de Paris à 17 ans et se souvient d'un entretien de «*deux heures dans le bureau d'Henry-Claude Cousseau, alors directeur, qui m'explique que la peinture, c'est fini et que si je m'acharne je vais rater ma vie. Je me préparais à une vie d'ermite, isolé à la campagne*». Après cette sombre prophétie, le même réunit en 2014, au Collège de France, une vingtaine de peintres internationaux à l'occasion d'un colloque dédié à *la Fabrique de la peinture* où Jeff Koons en personne mais aussi Luc Tuymans côtoient en chaire les jeunes Damien Cadio, Ida Tursic & Wilfried Mille ou Amélie Bertrand.

Le retour en grâce de la peinture figurative ne tient ainsi pas qu'à la toute-puissance du marché. Selon Benoît Porcher, «*les peintres sont assez solidaires, ils se refilent les plans. Ils sont plus organisés qu'ils l'ont été*». La preuve, il y a quelques semaines, avec cette exposition à la Fondation Pernod Ricard qui a exposé neuf figuratifs de la scène française, dont Jean Claracq ou Madeleine Roger-Lacan, en mettant l'accent, non pas sur leurs styles (assez distincts), mais sur leur histoire d'amitié et leurs échanges réguliers depuis leur rencontre aux Beaux-Arts de Paris. De même, l'an dernier, Thomas Lévy-Lasne a pris son bâton de pèlerin pour rassembler «*cinquante peintres contemporains de la scène française*» sous le titre *les Apparences*.

«Les peintres ont besoin de parler d'eux»

Nina Childress, professeure aux Beaux-Arts de Paris, fait un peu le même constat quant au choix du sujet des peintures de ses étudiants qui «*vont peindre leurs copains, leur cercle, dans un désir d'affirmer leur identité*» – tout le contraire de ce que les avant-gardes avaient professé en préférant mettre l'auteur à mort. «*Les peintres, eux aussi, ont besoin de raconter des histoires, de parler d'eux*», ajoute-t-elle, nuançant aussitôt: «*Cela peut être pervers ou dommageable. Car, ce qu'on regarde le plus dès lors, c'est le sujet, ce dont ça parle et plus tellement comment c'est peint.*»

Et l'artiste, de retour de Bâle, où se tient l'exposition de l'Américain Michael Armitage, de le prendre en exemple pour illustrer cette réserve: «*Il peint de très grands tableaux aux sujets narratifs et politiques sur des suaires africains tissés à la main. C'est ce qu'on en retient, le support très particulier et puis une histoire, mais pas du tout comment c'est peint.*» Comme si le storytelling prenait le dessus, au détriment de la main du peintre, de son geste, de sa patte. Hildress ne craint pas d'avouer que ses toiles sont elles-mêmes incapables de dépasser ses modèles, les images qu'elle prend comme source. «*Je suis parfois désespérée. Je me dis que je recopie juste une image. C'est difficile de faire en sorte que la peinture soit plus forte que l'image. Malgré tout, la peinture offre un truc en plus: une surface, une matière, une perception en vrai.*» Sans compter cette présence à part et majestueuse, sur un mur, encadrée ou pas, mais forte de plus d'impact que «*sur un écran de téléphone*».

Le retour en piste de la peinture figurative a beaucoup à voir avec cette circulation des images «*dont*, conclut Nina Childress, *on est aidé mais aussi saturé*». Austin Eddy, peintre américain, le confie à son commissaire Eric Troncy, qui montre ses toiles cet été au Consortium à Dijon: «*Je ne sais pas exactement ce que j'espère que les gens retiennent de mes peintures, si ce n'est une sorte d'expérience. J'espère que cela leur fera penser à autre chose que regarder leur téléphone.*»

Prendre soin du réel

Thomas Lévy-Lasne abonde: «*Ces peintures figuratives naissent d'un attachement au monde réel et se dressent contre le monde virtuel.*» Lui opposant le temps long qu'elles prennent pour se faire. Soit «*le temps qu'il faut pour leur donner du sens. La peinture crée des images patientes*». Cette rengaine est connue: les peintres ralentissent une cadence iconographique devenue irréfrénable. Mais ce rythme épuisant, on l'observe aussi dans les galeries où une expo de peinture succède à une autre. Un raz-de-marée qui ne saurait tarder à faire boire la tasse aux plus fans de la peintoche, provoquant à coup sûr, selon certains observateurs, «*une fatigue de l'œil*». Trop d'images peintes tueraient la peinture? Une fois de plus.

Cependant, la figuration peut faire valoir de nouveaux atours: son monde modèle en est dépouillé, de ces atours innombrables qu'on lui prêtait du temps de Manet, de Courbet, et des autres. Thomas Lévy-Lasne encore, intarissable: «*Le réel dépasse l'artiste. On ne sait pas si ce qu'on peint ne va plus exister. Il reste 23 000 lions sur Terre. On pourrait tous les peindre. Là, j'ai peint une vache Villarde, dans le Vercors, avant de me rendre compte qu'il n'en restait que 400.*»

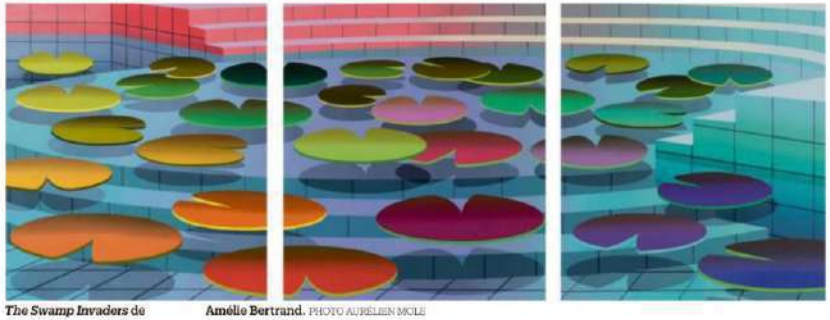
Pour le dire vite – et entre les coups de pinceaux qui semblent savoir prendre les maux du monde en patience – la peinture figurative contemporaine se fixe comme objectif de prendre soin du réel en le dépeignant, tout en mesurant sa finitude et en évaluant ses représentations faussées: «*A l'ère des fake news*, conclut Thomas Lévy-Lasne, *plus aucune image ne paraît vraie. La plus puissante reste la peinture puisqu'elle arbore elle-même son mensonge, son artificialité. Elle ne cache pas les manipulations dont par nature, elle procède.*» Ainsi, la peinture figurative sortirait enfin du bois comme une lanceuse d'alerte.



The Paradise Edict de Michael Armitage. PHOTO ANDREA AVEZZU



Feu d'artifice (poulpe), de Hugo Capron. SEMIOSE



The Swamp Invaders de Amélie Bertrand. PHOTO AURELIEN MOLE

SÉRIE D'ÉTÉ LES ARTISTES FÉMININES PIONNIÈRES 10/10



La peintre en janvier 2020. L'expression d'un goût de faire des choses qui ne sont pas à la mode.
PHILIPPE CHANCEL. FONDATION PERNOD RICARD 2020

Elle repousse les limites

Passée par la scène punk, où elle a chanté et joué de l'orgue Hammond, **Nina Childress** *n'a cessé de déconstruire les images de son temps.*



539 Sans titre (perruques qui crachent), 1995. ADAGP, PARIS 2021

De ses années d'enfance entre la Californie et la France, dans les années 1960-1970, Nina Childress retient le flux technicolor consommable des images de la télé analogique, le rose de la pellicule Eastman usée et les accidents d'impression dans les magazines avant que n'arrive le lissage Photoshop.

Née en 1961 aux États-Unis, elle a 12 ans quand elle découvre le désir de peindre en visitant une exposition David Hockney au Jeu de paume, à Paris. On sait qu'elle a plongé dans la scène punk en voulant entrer à l'École des arts décoratifs. C'est une forme de rapport au corps, présent dans la peinture et le dessin, qu'elle entretient dans la pratique artistique comme dans la vie. Viendront l'arrêt de la cigarette, puis la pratique de la natation, dès 1986, qui lui vaudra quelques médailles. Fini les années du collectif, celui du groupe Lucrate Milk, groupe punk mythique au sein duquel elle chante en jouant de l'orgue Hammond ; celui du groupe pictural des Frères Ripoulin, dont elle partage l'atelier dans les locaux du journal *Actuel*. Elle découvre le parapente. Sa passion débouche sur un accident, en 1990. Une épreuve qui arrive comme dans un récit initiatique. Malgré la mauvaise réception de la peinture dans les années 1990 – qui atteint des sommets en France –, Nina n'a jamais peint autant qu'alors. C'est vital. C'est peut-être aussi l'expression de son goût de faire des choses qui ne sont pas à la mode, ou toujours cette impression d'arriver après, comme faire du punk après les années 1970.

Tenir la route, pour une femme, c'est résister aux injonctions, patriarcales ou autres, et repasser à la moulinette toutes les images du « male gaze » (regard masculin), continuellement disponibles dans les mass media triomphants. C'est s'éloigner d'un certain type graphique pour explorer, en déconstruisant l'image, les moyens de restituer cette question en peinture. Avec ses photographies, elle repousse les limites du trouble et du flou. À l'épiscope, elle reprend les contours, va dans d'autres directions avec les images numériques. Cela donne une marée de visuels fournis par la « bande passante » que l'artiste collectionne dans des dossiers pour des projets en latence. Elle en vient même à réactiver le désir de faire un portrait d'une des déesses de son enfance, Sylvie Vartan, depuis celui de 1986 réalisé discrètement pour une exposition sur le portrait au Japon. En 2018, elle ose le rouge du pull avec *Sylvie (grosse tête)*.

Le regard de Childress passe par la scène, le cinéma, l'opéra, les séries télévisées et, à peu près chaque année, surgit un portrait de femme connue afin que chacun puisse se l'approprier à différents niveaux. Mais, pour l'artiste, il s'agit à chaque fois de régler un problème très précis : Karen Cheryl (série *Karen Cheryl sourit*, 2018) permet de peindre un corps derrière les formes cylindriques d'une batterie, Kate Bush (*Bush – bottes rouges*, 2020) de tester la couleur phosphorescente rouge des bottes cuissardes. C'est après des séries de tableaux avec la peinture phosphorescente verte, telle *Ébauche enterrement (tout)*, d'après l'*Enterrement à Ornans*, de Courbet. Les œuvres naissent d'un contexte, mais le réalisme arrive également en salissant la peinture. Des séries de « good painting » alternent avec une « bad painting ». Elle peut parfois utiliser des matières composites, tels des poils, ou utiliser tout d'un coup la peinture au couteau. À 80 % autodidacte Nina Childress revendique de pouvoir tout faire, mais l'image finale doit tenir.

LISE GUÉHENNEUX

Retrouvez l'intégralité de cette série sur **www.humanite.fr**

LES AMÉRICAINS DE RETOUR À ART BASEL

La foire Art Basel a ouvert hier pour les VIP, retrouvant ses dates de juin, même si « *elle n'est toujours pas une édition normale* » selon son directeur Marc Spiegler, en raison notamment de la guerre en Ukraine. Les Américains ont cependant fait le déplacement dans un contexte de forte actualité en Europe.

Par Alexandre Crochet et Philippe Régnier



La galerie LGDR décrochant de son stand une toile de Soulages vendue, hier après-midi, pour en exposer aussitôt une autre. Photo : A.C.

CERTAINS POURSUIVAIENT LEUR VIRÉE PAR LA BIENNALE DE VENISE

Après un creux en septembre 2021, où les Européens étaient redevenus pour un instant le principal public de la foire, comme il y a des années, les Américains étaient de retour hier à Art Basel. Loin d'être aussi nombreux qu'avant la pandémie, ils étaient néanmoins bien présents, des Rubell à Jorge Pérez du Pérez Museum de Miami, en passant par Adam Green de la fondation éponyme de Dallas ou les Margulies, même si des galeristes soulignaient l'absence des collectionneurs de la jeune génération. Certains poursuivaient leur virée européenne après un passage par la Biennale de Venise, incitation de plus à faire le voyage outre-Altlantique cette année. Certains, plus rares, projetaient d'aller aussi à Cassel visiter la Documenta, bien plus pointue qu'une foire commerciale comme Bâle. En outre, « *l'actionnariat américain de la foire, qui est partie détenue par James Murdoch, dont la femme est dans tous les trustees, peut inciter un certain nombre de ses compatriotes à s'y rendre* », estime un galeriste. Et d'ajouter : « *cette composante peut avoir pour effet d'ouvrir la foire davantage aux minorités* », avec notamment beaucoup plus d'artistes afro-américains sur les cimaises, en grande partie présentés par les galeries d'outre-Atlantique, telle Mariane Ibrahim (Chicago et Paris) qui rejoint la foire pour la première fois. La foire s'américaniserait-elle ? Elle continue en tout cas d'attirer les institutionnels français, avec une rencontre au sommet chez Peter Kilchmann (Zurich) entre Laurent Le Bon, président du Centre Pompidou, et l'ancien président-directeur du musée du Louvre Henri Loyrette, ou celle de Suzanne Pagé et Jean-Paul Claverie (Fondation Louis-Vuitton) et Emma Lavigne (Collection Pinault) face au soleil couchant d'Ugo Rondinone du stand d'Esther Schipper (Berlin).

Alors que le démarrage avait été lent en septembre 2021 dans des allées plus calmes,

« Les Américains de retour à Art Basel » in The Art Newspaper Daily, 15.06.2022

la foire n'a pas non plus été prise d'assaut hier matin. Certains ont cependant très bien tiré leur épingle du jeu, avec de nombreuses transactions à la clé, et des œuvres parfois enlevées illico. « *Je n'ai pas arrêté de parler depuis une heure* », confiait Mathieu Templon. Une collectionneuse française a rapidement jeté son dévolu sur une grande peinture d'Omar Ba, dont les prix tournent autour de 100 000 euros. Une fondation africaine a acheté une œuvre textile de Billie Zangewa, tandis qu'un collectionneur français a acquis une composition pop du jeune Robin Kid. Kehinde Wiley, exposé à Venise à la Fondation Cini, a rencontré un vif succès. Comptez 1 million de dollars pour l'installation politique et pointue des années 1980 de Ed & Nancy Kienholz. Sur le second marché, la galerie LGDR a décroché hier après-midi un imposant tableau de Soulages de 1961 aux teintes marron, vendu « *entre 10 et 14 millions de dollars, et qui restera un moment en Suisse dans un port franc* », confie Dominique Lévy, cofondatrice de l'enseigne basée notamment à New York. L'œuvre était remplacée aussitôt par une autre toile dans les tonalités bleues. Hauser & Wirth a vendu une imposante *Araignée* de Louise Bourgeois de 1996, clou de son stand.

Nathalie Obadia a cédé des pièces de Shirley Jaffe, Wang Keping, Fiona Rae ou encore Laure Prouvost à « *des Allemands, des Français, des Italiens, et des Libanais de Suisse* », confiait-elle. Ceysson & Bénétière, pour leur première participation dans le secteur Features, au premier étage, a cédé trois œuvres sur cinq de l'Américaine Nancy Grave, décédée en 1995. Spécialiste des années 1950, Franck Prazan s'est séparé d'une œuvre d'Alberto Magnelli de… 1918, ainsi que de Karel Appel et Hans Hartung. Von Bartha a vendu une œuvre d'Imi Knoebel de 2018 à un musée européen pour 180 000 francs suisse, ainsi qu'une autre pièce de l'artiste, de 2001, pour 300 000 francs suisses. « *Nous avons vu énormément de collectionneurs européens aujourd'hui, principalement des Pays-Bas, de Suisse et de France* », explique Stefan von Bartha. La palme du glauque revient à la galerie Continua avec un miroir de Pistoletto montrant des enfants pendus, hommage à Cattelan de 2005, disponible hier pour 1,4 million d'euros H.T. Celle du « vert » au stand de Franco Noero de Turin avec notamment des œuvres de Henrik Olesen ou Mike Nelson. Almine Rech s'est délestée de pièces de Nathaniel Mary Quinn, Ewa Juszkiewics, Larry Poons ou encore Scott Kahn, ce dernier pour plus de 500 000 dollars. Clin d'oeil à l'Amérique récente, Air de Paris présente une oeuvre décapante sans titre d'Eliza Douglas de 2002 sur les Simpsons (illustration en Une).



Œuvre de Billie Zangewa vendue hier par la galerie Templon sur Art Basel 2022. Photo : D.R.

L'ŒUVRE ÉTAIT REMPLACÉE AUSSITÔT PAR UNE AUTRE TOILE DANS LES TONALITÉS BLEUES



Christian Boltanski, *Mais mendiant*, 1965. Courtesy Galerie Kewenig. Photo : Philippe Régnier

L'UNE DES PÉPITES DE LA FOIRE SE TROUVE SUR LE STAND DE LA GALERIE KEWENIG

Du côté des artistes français, Sean Kelly expose deux nouvelles *Studies into the Past* de Laurent Grasso, tableaux inspirés du *Parlement de Londres* de Claude Monet présentant des soleils doubles, à 80 000 euros pièces. L'enseigne avait dévoilé deux autres peintures de cette série sur Tefaf New York Spring en mai. De son côté, Bortolami expose une grande œuvre en miroir de Daniel Buren, déjà vendue à une collection belge (prix : 350 000 euros). La galerie consacre actuellement à New York une grande exposition à l'artiste réunissant des œuvres de cette même série, toutes parties dans des collections chinoises. Plus loin, Art : Concept (Paris) qui représente dorénavant Nina Childress, propose pour 100 000 euros *Sharon S. (grosse tête) Paul, Haeroeven, Verhoeven* (2021), un gigantesque portrait associé à trois petites toiles.

L'une des pépites de la foire se trouve sur le stand de la galerie Kewenig (Berlin). Repérée par l'ancien directeur du musée national d'art moderne (Mnam) Alfred Pacquement, il s'agit de l'une des rares peintures subsistantes de Christian Boltanski, après que celui-ci a détruit l'ensemble de sa production picturale. Trois seulement ont été conservées, dont une présente dans la collection du Mnam à Paris. Celle présentée pour la première fois au public sur Art Basel a été offerte par l'artiste au galeriste Justus F. Kewenig. Intitulée *Mais mendiant* et datant de 1965, elle est proposée au prix de 345 000 euros.

La question qui revenait en boucle parmi les visiteurs était : Bâle va-t-elle rester aussi importante avec l'arrivée de Paris + en octobre prochain ? Le flot de candidatures de galeries, qu'il a fallu trois jours pour départager, témoigne que participer à une foire dans l'Union européenne présente désormais bien des attraits, et pas seulement pour l'exceptionnel environnement muséal ou hôtelier de la capitale française…

Art Basel, jusqu'au dimanche 19 juin, Messeplatz, Bâle, Suisse, *www.artbasel.com*

THE ART NEWSPAPER DAILY (EDITION FRANÇAISE)
EST ÉDITÉ PAR LA SAS TAN FRANCE,
SOCIÉTÉ AU CAPITAL DE 1.000€, RCS PARIS 833 793 466
66 RUE JEAN-JACQUES ROUSSEAU, 75001 PARIS
TÉL. +33 1 42 36 45 97

ACTIONNAIRE PRINCIPAL GLEB BORUKHOV
DIRECTEUR DE LA PUBLICATION GLEB BORUKHOV
DIRECTEUR DE LA RÉDACTION PHILIPPE RÉGNIER
PREGNIER@ARTNEWSPAPER.FR
RÉDACTEURS EN CHEF ADJOINTS
ALEXANDRE CROCHET
ACROCHET@ARTNEWSPAPER.FR
STÉPHANE RENAULT
SRENAULT@ARTNEWSPAPER.FR
RESPONSABLE ART ANCIEN CAROLE BLUMENFELD
REDACTEURS LEE CHESHIRE, FLORIA ROSSET

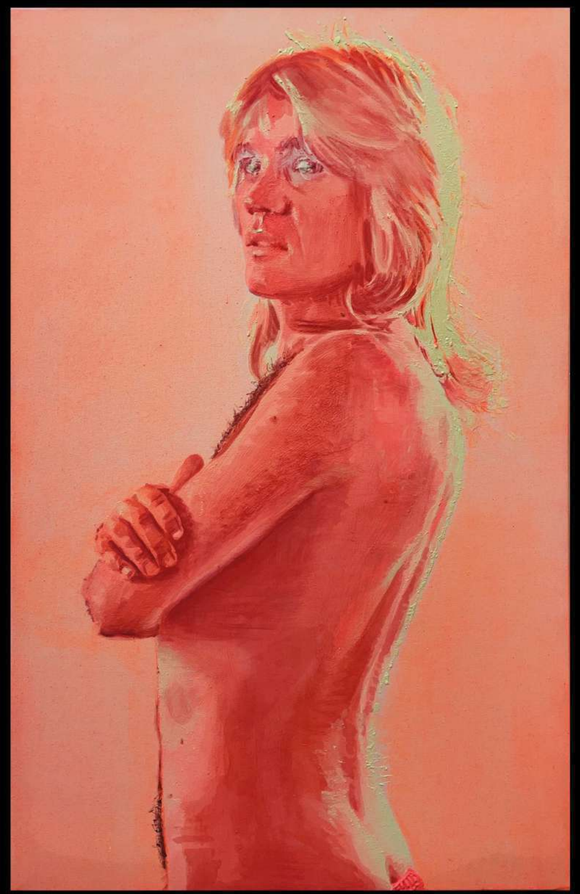
DIRECTEUR ARTISTIQUE GRAND MEDIA
MAQUETTE VINCENT ARFEUX
WEBMASTER MARTIN LETOURNEUR
TECHNIQUE@ARTNEWSPAPER.FR
DIRECTEUR MARKETING THIBAUT DAVID
TDAVID@ARTNEWSPAPER.FR
Tél. 06 64 00 18 02
DIRECTRICE COMMERCIALE JUDITH ZUCCA
JZUCCA@ARTNEWSPAPER.FR
Tél. 06 70 25 05 36
ABONNEMENT ANNUEL : 59,99 €
ABONNEMENT@ARTNEWSPAPER.FR
ISSN 2608-404X
CPPAP 0420 W 93667
© ADAGP, PARIS, 2021 POUR LES ŒUVRES DES ADHERENTS
Hébergeur : Google Cloud Platform, Gordon House, Barrow Street, Dublin 4, Irlande, tél. +1-844-613-7589

Photo en Une : Eliza Douglas, *Untitled*, 2022. Courtesy Air de Paris. Photo : Philippe Régnier

HTTPS://DAILY.ARTNEWSPAPER.FR

THE ART NEWSPAPER INTERNATIONAL
17 HANOVER SQUARE, LONDON W1S 1BN, UNITED KINGDOM

EDITOR: ALISON COLE
HEAD OF SALES (UK): KATH BOON
ADVERTISING SALES DIRECTOR: HENRIETTA BENTALL
DIGITAL DEVELOPMENT DIRECTOR: MIKHAIL MENDELEVICH
PUBLISHER: INNA BAZHENOVA





1098 - Patrick à poils, 2021, pigments phosphorescents et huile sur toile, 130 x 81 cm





1089 - Pink Marcia, 2021, pigments phosphorescents et huile sur toile, 65 x 46 cm





1110 - Pink Linda, 2021, pigments phosphorescents et huile sur toile, 65 x 46 cm

Salut le cirque
Excuse d'avoir tardé
https://we.tl/t-cMF4e7XCvi
ce lien weltransfer te permettra de télécharger des photos HD de mes tableaux récents
Ce sont des tableaux phosphorescents, et donc je l'envoie à chaque fois deux vues par tableau.
Tu peux choisir ceux que tu veux, pas du tout obligé de tout mettre... à toi de choisir
par contre j'aimerai bien que tu mettes pour chaque choix les deux vues.
Pour les légendes, je t'envoie un PDF avec les légendes. (ne pas mettre les mesures en inches et course), tu peux garder le numéro d'inventaire ou non, as you like. Il t'aidera à t'y retrouver dans les photos.
Si tu ne mets pas les légendes dans la page, je veux bien quand même qu'elle soient quelquepart.

Tu verras que souvent il y a un bord tournant autour des images.
Parfois elles sont bien déteurées (et je garde les bosses de peinture).
Mais si elles ne sont pas déteurées, tu peux le faire, ou crapper les bords.

Voilà, tu me garde un ex ou deux de ta revue ?
Je t'embrasse
Nina

C'est parfait,
je vais suivre tes recommandations
Passe voir le spectacle si tu reviens avant le 26 mars

ninachildress.com

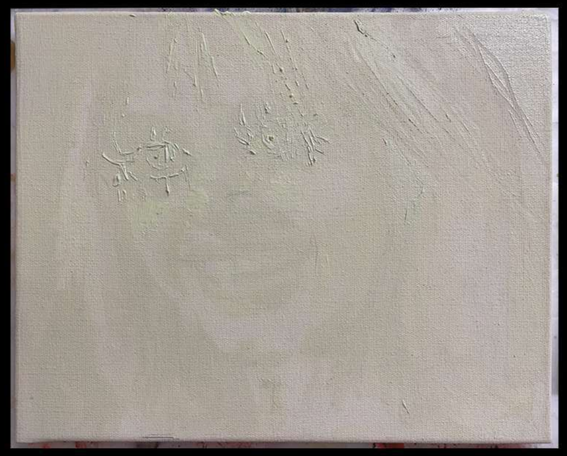




1111 - Pink Ella, 2021, pigments phosphorescents et huile sur toile, 65 x 46 cm

NINA CHILDRESS

Who's that girl ?





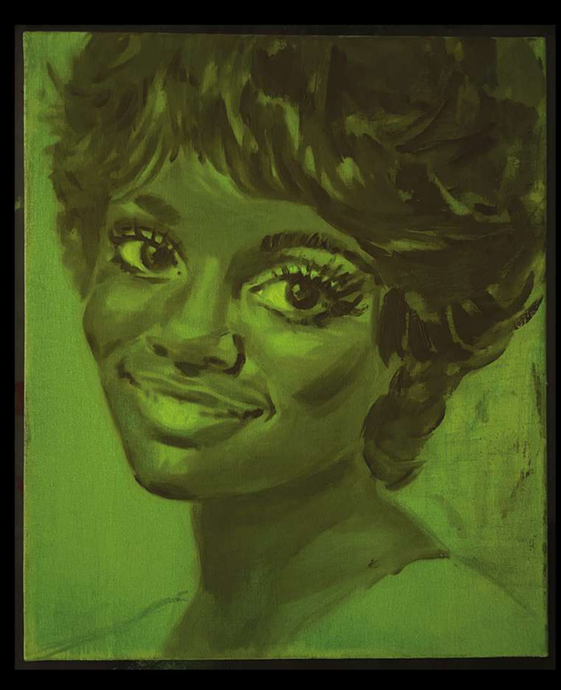
1083 - Mieu happy happy, 2021, pigments phosphorescents et huile sur toile, 33 x 41 cm





1087 - Mieu sad sad, 2021, pigments phosphorescents et huile sur toile, 33 x 41 cm





1084 - Marcia, 2021, pigments phosphorescents et huile sur toile, 50 x 61 cm

« Nina Childress » in Equilibre Optimum, Cirque Electrique, 2022

CULTURE

LE MAC VAL MET LES CORPS EN FORMES

A VITRY-SUR-SEINE, LE MUSÉE PLONGE « À MAINS NUES » DANS SES COLLECTIONS ET REDESSINE LE RAPPORT À NOS POSTURES, À L'ISSUE DE DEUX ANS DE PANDÉMIE. ÉTAT DES LIEUX TRÈS CONTEMPORAINS.

D'un simple anorak rouge d'enfant et d'une corde à sauter, Annette Messager l'espiègle crée à la fois un personnage fantôme et une œuvre inouïe qui fait sourire par sa fraîcheur, comme une idée qui vient d'éclore (*Jumping série Sleeping Songs*, 2018). En filmant sa fille par-dessus un tube de Supertramp dans un exercice à mi-chemin entre le karaoké et le portrait romantique, le vidéaste Ange Leccia réinvente l'idée de la méditation philosophique sur le rêve perdu de la jeunesse et invite le spectateur dans un temps suspendu à la douceur hypnotique (*Logical Song*, 2018).

En marchant résolument à travers les paysages des Pouilles, la belle Napolitaine Romina De Novellis entame une procession de 65 km et de 14 heures pour retracer le pèlerinage des femmes victimes du tarentisme aux crises érotisantes et suspectes. Du XVe siècle aux années 1960, ce pèlerinage commençait à la chapelle Saint-Paul à Galatina, où ces prétendues démoniaques demandaient grâce (*Arachne*, 2018). Beaucoup de poésie chez cette artiste de la performance, venue de la danse et du théâtre, qui utilise sa beauté avec audace, comme elle le fit à Manifesta 12, la biennale itinérante, à Palerme en 2018.

« À mains nues », c'est l'acte II d'une série d'expositions sur les collections du MAC VAL, qui veut faire coup double en racontant le temps présent et en défendant sa politique d'acquisitions. Le musée plonge donc à mains nues dans ses réserves pour mettre en scène le langage du corps, les études vitaux, les membres, les mains, les gestes de l'intimité ou de l'accueil effacés par la pandémie et la crainte de l'autre. Peut-être faut-il simplement se promener dans les grands espaces du MAC VAL, à Vitry-sur-Seine, filant d'œuvre en œuvre, d'étonnement en retrouvailles plutôt que de chercher le fil d'Ariane qui relie les collections de ce labellisé Musée de France et le corps. C'est un vaste sujet, un peu fourre-tout, qui témoigne surtout de l'air du temps, inquiet, à la recherche de boussole. « Après "*Le vent se lève*", exposition de la collection inaugurant les *relations que l'humanité entretient avec la Terre*, le MAC VAL poursuit cette *exploration de l'humain en se recentrant sur le corps*, son langage *son pouvoir et son impuissance de réinvention*, avec cette exposition nouvelle "*À mains nues*". *Inédites ou plus anciennes, les œuvres évoquent la réinvention de soi, l'avenir, qu'il nous appartient de créer, à mains nues* », explique cet ouvrage de la proche banlieue, conçu par Jacques Ripault et Denise Dubart et inauguré en 2005.

L'arrivée en tramway (ligne 9) depuis la porte de Choisy se fait en douceur et laisse le Parisien ailleurs, devant la sculpture monumentale de Dubuffet, plantée au cœur du carrefour de la Libération, à Vitry-sur-Seine. Le MAC VAL offre une expérience entre Roubaix, tendance perspective avec les étendards haïtiens et post-coloniaux de Kapwani Kiwanga et Assange Bunchuq, hallucination de l'actualité par le cinéaste des Indes Galantes, Clément Cogitore, et le Palais de Tokyo, palais des grands espaces et des expériences contemporaines. « À mains nues » s'ouvre avec un grand



L'Aube *demon corps* (2020), Edi Dubien. Acrylique sur toile.
© ADAGP, PARIS 2022 / COLLECTION FRAC ILE-DE-FRANCE ADAGP / AURÉLIEN MOLE

mural abstrait rose sur noir réalisé in situ selon un protocole défini par Sylvie Fanchon (Sagesses-Femmes écrit en un mot et en toutes lettres sur le bord gauche de la fresque, 2017-2021, don de l'artiste au MAC VAL). « Ce rose chair poudré renvoie à la *féminité* et à ses *attributs*, tels que le *fard de teint*, le *fard* et les *bas de soie* (...). En Occident, les sages-femmes furent les premières femmes à pratiquer la médecine avant d'en être *bannies* (manu militari) », explique le cartel très utilitaire. Le corps est cette chose chatigiante. Comme une superposition de matières, de cosmétiques et d'accessoires pour la jeune Mimosa Échard, diplômée des Arts décoratifs de Paris en 2018 et finaliste du dernier prix Marcel Duchamp. Voire propice aux métamorphoses monstrueuses pour Esther Ferrer, 84 ans, « *artiste féministe, anarchiste et libertaire* », qui interroge depuis le début des années 1960 les notions de temps, d'espace et de présence.

« Inédites ou plus anciennes, les œuvres évoquent la réinvention de soi, l'avenir, qu'il nous appartient de créer, à mains nues »

Tous les médias de l'art contemporain sont là : la peinture, avec Françoise Pétrovitch, qui vient de remporter un grand succès au Fonds Leclerc de Landerneau, ou l'univers blasphématoire réaliste et toujours décalé de Nina Childress (*1048 Bush, bottes rouges*, portrait menaçant de Kate Bush, réputée pour toujours contrôler son image). Il a vidéo avec la consécration d'écrans de Melik Ohanian qui filment les mains oisives et désolées des Arméniens dans l'ère post-soviétique (*The Hand*, 2002) ou la performance et dans les nuages d'Abraham Poincheval (*Walk on Clouds*, 2019). Le cinéma avec *La Peau*, kunstmärchen mythique de feu Thierry Kuntzel, abstraction obtenue par le fondu enchaîné de 80 macrophotographies de peau en 2007. Le dessin, avec les visions si personnelles et rêveuses d'Edi Dubien, qui, malcyon, en 2021, à Art Paris 2022, ne cesse de fasciner collectionneurs et musées. La sculpture, avec les objets du réel transfigurés par Eric Baudart (*comCav 1.0 traWhite* série *comCav* 2019). Les artistes ces âmes étranges ■

« À mains nues », exposition de la collection du MAC VAL jusqu'en septembre 2023
à Vitry-sur-Seine (94). Commissariat Alexia Fabre, Florence Cosson et Mélanie Meffre Bourdeau

Nina Childress, virtuose de la subversion

L'exposition « Body Body » de Nina Childress revient sur quarante années de création ininterrompue. Il s'agit de la première rétrospective française consacrée à la peinture de cette artiste indomptable.

« *Si j'aime et utilise la peinture, c'est pour son pouvoir d'impact immédiat, qui peut se prolonger dans la contemplation,* déclare Nina Chidress à Gwilherm Perthuis en 2012. *C'est en hommage à cette 'magie de la peinture' que j'ai fait des Tableaux de tableaux qui parlent aussi des clichés autour du médium peinture.* » Parmi ces poncifs, avec lesquels elle joue de manière virtuose, prend place le genre institué du « peintre et son modèle », qu'elle décline en deux versions : la good, de style photo-réaliste, et la bad, proche de la caricature et plus grinçante. En revenant sur quarante années de création non-stop, l'exposition proposée au Frac Nouvelle-Aquitaine MÉCA aborde avec pertinence cette question du double, de la copie, comme en témoigne, sur le registre de la redondance, le titre *Body Body*.

Née en 1961 à Pasadena, aux États-Unis, avant d'arriver en France à l'âge de 5 ans, Nina Childress a découvert sa famille artistique dans les années 1980, en intégrant le groupe Les Frères Ripoulin, composé, entre autres, de Claude Closky, Jean Faucheur, Ox ou Pierre Huygue. Après s'être illustrée en peignant des objets du quotidien (savons, boîtes



Nina Childress, 1072 - Sharon (grosse tête), 2020

Ph DR

Tupperware, bonbons, etc.) à une échelle monumentale, elle va peu à peu aborder des sujets plus complexes dans des compositions fondées sur des dualismes forts, unissant tour à tour le beau et le laid, le convenable et le déclassé, l'harmonieux et le dissonant. L'ex-chanteuse du groupe Punk Lucrate Milk possède, à l'évidence, le goût de la subversion. Sans militantisme bruyant, ses œuvres parviennent à interroger habilement nos limites, échappant parfois à toute bienséance, quitte à flirter avec le kitsch, lorsqu'elle traite de la mort, de la sexualité ou du vieillissement.

Sur les 1.081 œuvres que l'artiste a créées dans son atelier parisien des Lilas, le Frac présente une centaine d'entre elles, toutes numérotées selon leur chronologie. Comme le laisse entendre l'affiche de l'exposition, qui met en avant l'un de ses portraits (1072 – Sharon (grosse tête), 2020), c'est sans doute dans cet exercice que le style de Nina Childress s'affirme de la manière la plus originale et profonde. Convoquant l'ère Photoshop ou le réseau Instagram, la voici qui se représente avec la coiffure de Simone de Beauvoir ou, usant d'autodérision, affublée d'un slip. Et quand elle se penche sur des personnalités féminines du monde du cinéma et de la chanson (Kate Bush, France Gall, Karen Cheryl, Britt Ekland…), leur point commun est d'avoir eu à affronter diverses questions concernant leur image ou leur représentation. Autre motif récurrent chez elle : la nudité féminine. L'artiste déclarant d'ailleurs qu'il est « *plus facile, et amusant, de peindre des fesses et des seins plutôt que des corps habillés* ». Quant à la mort, sa reprise de l'œuvre de Gustave Courbet, *Un enterrement à Ornans* (1850) est la plus explicite dans ce registre funèbre. On y voit notamment des personnages féminins dénudés dans des poses de nus académiques, certaines ayant la tête recouverte par un sac en plastique. Sans doute une évocation scabreuse de la façon dont Bernard Buffet, grand admirateur de Courbet, se donna la mort. Réunir ces deux artistes rebelles, qui ont parfois scandalisé leurs contemporains, avec ce clin d'œil aussi ludique que morbide, montre à quel point Childress s'émancipe des tabous pour indiquer, discrètement, une certaine filiation dans l'histoire de l'art.

L'exposition *Body Body* incitera par ailleurs à la circulation et à la découverte d'œuvres qui témoignent de son goût pour des styles hybrides. Dans le choix de ses sources, l'artiste met en perspective images trouvées, films, vues de concert, magazines, manuels de décoration, roman-photo, cartes postales, extraits télévisés, clips, ou encore pochettes de disque… autant de marqueurs culturels de la fin du XX^{e} siècle et du début du XXI^{e} siècle. Des dispositifs scéniques permettront de présenter quelques-unes de ses peintures phosphorescentes à la lumière noire, ainsi que de grandes toiles sur pieds, penchées comme les murs du bâtiment de la MÉCA conçu par l'architecte danois Bjarke Ingels.

Frédéric LACOSTE

Du 17 décembre au 20 août au Frac Nouvelle-Aquitaine Méca.

CISION

Tous droits de reproduction et de représentation réservés au titulaire de droits de propriété intellectuelle.

Frédéric Lacoste, "Nina Childress, virtuose de la subversion" in Cision, 03.12.2021

LES 1 081 PEINTURES DE NINA CHILDRESS

La rétrospective de l'artiste franco-américaine au Frac Nouvelle-Aquitaine Méca, à Bordeaux, est accompagnée d'une monographie coéditée avec les Beaux-Arts de Paris et la galerie Bernard Jordan.

Pour sa première monographie d'envergure, Nina Childress a choisi un format inhabituel, celui du catalogue raisonné. Ce genre d'ouvrage à vocation scientifique est généralement peu utilisé par les artistes de leur vivant. Pourtant, et c'est ce que Nina Childress recherchait, « *il permet d'avoir une vision instantanée d'une vie de peinture* ». Une vie que l'artiste enseignante à l'École nationale supérieure des beaux-arts de Paris raconte exhaustivement, à travers une double publication.

Le but recherché est atteint : d'un simple coup d'œil, on observe l'évolution de l'artiste.

Dans le catalogue, d'abord, défilent, de manière strictement chronologique, les 1081 peintures de l'artiste qu'annonce l'élégante couverture phosphorescente. Chaque œuvre est rigoureusement annotée d'informations techniques. Quant aux annexes, comprenant un historique des expositions tout aussi détaillé ainsi qu'une bibliographie, elles sont la touche finale d'un long et minutieux recensement. Cette rigueur du contenu est pondérée par le soin apporté à la maquette et les reproductions de grande qualité, souvent en pleine page ou en larges vignettes, qui permettent de rompre avec l'austérité habituelle des catalogues raisonnés.

Le but recherché est atteint : d'un simple coup d'œil, on observe l'évolution de l'artiste. On la suit dans ses tâtonnements techniques et ses allers-retours. On la voit emprunter un style puis s'essayer à un autre. Au fil des pages, une identité forte se dessine, dans la manière comme dans les sujets. Nina Childress s'imprègne des images qui l'entourent. Que celles-ci appartiennent à la culture populaire ou aux grands classiques de l'histoire de l'art, elle s'en empare et les détourne à sa guise, avec cet humour un brin provocateur qui la caractérise.

LA VIE D'ARTISTE

Après les images, un second ouvrage met des mots sur cette vie. Écrite par Fabienne Radi à partir d'entretiens avec l'artiste, cette biographie sans concession, et non sans humour, nous fait voyager dans le Paris punk des années 1980, période à laquelle Nina Childress devient Sister Ripoulin, la seule femme du collectif Les Frères Ripoulin, aux côtés de Pierre Huyghe et Claude Closky notamment. Puis l'auteure explore la scène artistique des années 1990. Les nombreuses anecdotes qui rythment chaque petit chapitre permettent de dresser un tableau honnête de la vie d'artiste,

Page intérieure de *Nina Childress. 1081 peintures.*
© Frac Nouvelle-Aquitaine Méca ; Paris, Beaux-Arts de Paris/ galerie Bernard Jordan

CISION

Zoé Isle, "Les 1 081 peintures de Nina Childress" in Cision, 03.12.2021

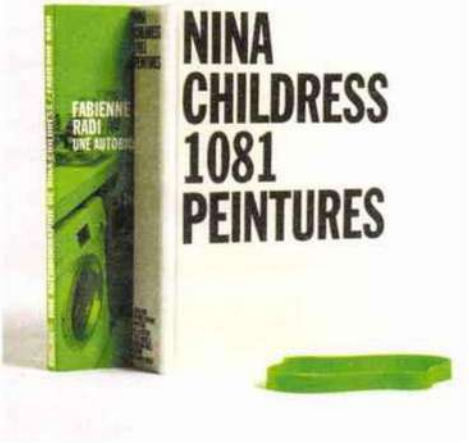
de son rapport aux institutions, et de l'importance d'échapper au piège de la recherche du « truc » qui marchera, pour se concentrer essentiellement sur l'acte pictural.

Nina Childress a pensé cet ouvrage sous la forme la plus complète qui soit, celle du catalogue raisonné, afin de pallier le « *manque de visibilité et de regard critique* » dont a souffert son œuvre jusqu'à la fin des années 2000. Cette reconnaissance tardive lui aura néanmoins permis de préserver sa liberté et sa spontanéité.

ZOÉ ISLE DE BEAUCHAINE



Nina Childress. 1081 peintures, **catalogue de l'exposition « Body Body », Bordeaux, Frac Nouvelle-Aquitaine Méca, 17 décembre 2021-20 août 2022, Bordeaux, Frac Nouvelle-Aquitaine Méca ; Paris, Beaux-Arts de Paris/galerie Bernard Jordan, 2 volumes (752 pages et 248 pages), 49 euros.**



BORDEAUX

Nina Childress, une artiste sans contrefaçon

Le Fonds régional d'art contemporain (Frac) Nouvelle-Aquitaine consacre à l'artiste franco-américaine Nina Childress sa première rétrospective française à la Méca

« Dans les années 1980, c'était soit de la figuration libre un peu grossière, soit du conceptuel froid. Quand j'ai découvert Présence Panchounette, ça m'a ouvert un monde », raconte Nina Childress. Avec leurs nains de jardin, leurs guirlandes de Noël, leur usage du kitsch, leur goût immodéré pour l'esthétique de l'absurde et les irrévérences facétieuses, ce collectif bordelais offre à la jeune peintre de nouveaux horizons « Je me suis dit : "Ah ben voilà, c'est donc possible de faire ce que j'ai envie de faire !" » Dès lors, Nina Childress diffuse cette désinvolture dans une œuvre prolixe qui s'étend sur quatre décennies mais dont la reconnaissance actuelle ne s'amorce que relativement tard (il y a quinze ans).



Les rondeaux sur fond rouge sont un exemple des inspirations multiples de Nina Childress. DR

Bonne et mauvaise peinture

Née en 1961 à Pasadena, en Californie, d'un père américain et d'une mère française, Nina Childress arrive en France à l'âge de 5-6 ans. Inscrite à l'École nationale supérieure des arts décoratifs puis aux Beaux-Arts de Paris (sans jamais vraiment y avoir mis les pieds), cette autodidacte fait ses débuts dans le groupe punk Lucrate Milk. « Je suis sortie du punk par le psychédélisme », confie-t-elle. Ainsi, les motifs cinétiques s'invitent dans les œuvres qu'elle réalise au sein du collectif Les Frères Ripoulin – en référence à la marque de peinture Ripolin mais également au terme verlan « pourri » – de 1985 à 1989. « Claude Closky, Pierre Huygue, Ox, Stéphane Trois Carrés… Il n'y avait que des garçons. Ça a été un peu mon école. »

De 1980 (date de sa première peinture) à aujourd'hui, Nina Childress a exploré une large variété de styles. Virtuose ou volontairement négligée, floue, sophistiquée, phosphorescente, expressionniste, abstraite, conceptuelle, pop… sa peinture croise les esthétiques comme les références qu'elle pioche avec audace dans des domaines que beaucoup jugeraient incompatibles : de Sissi l'impératrice à Simone de Beauvoir, en passant par les Tupperwares, Sylvie Vartan, Sharon Tate, les Télétubbies, Karen Cheryl, les roudoudous, les pains de savon, Véronique & Davina de Gym Tonic, Farrah Fawcett, Dallas, Eugène Onéguine (l'opéra en trois actes de Tchaïkovski), Gustave Courbet et son « Enterrement à Ornans » ou encore Hedy Lamarr (la première actrice à jouer l'orgasme au cinéma en 1933). De fait, lorsque la peintre tombe sur quelque chose qui l'intéresse, elle dévore tout ce qu'elle trouve sur le sujet de manière obsessionnelle.



Nina Childress est née d'un père américain et d'une mère française. GABY ESENSTEN

Riche d'une centaine d'œuvres, le parcours rétrospectif que lui consacre le Frac Nouvelle-Aquitaine se fédère autour d'un fil rouge : le thème du corps et du double. D'où le titre de l'exposition « Body Body », qui s'accompagne de la parution d'une passionnante monographie en deux volumes.

Anna Maisonneuve

« Body Body - Nina Childress » Frac Nouvelle-Aquitaine Méca, 5, Parvis Corto Maltese, Bordeaux. Du mardi au samedi de 13 à 18 heures. Tarif : contribution libre (2 euros minimum). 05 56 24 71 36. www.fracnouvelleaquitaine-meca.fr



Nina Childress *Ébauche enterrement sur kraft*, 2010

«J'adore peindre des fesses et des seins»

Une «autobiographie» écrite par une autre – Fabienne Radi – et un catalogue raisonné de 1081 peintures : la plus punk des artistes françaises déballe tout, sans filtre et sans tabou.

L'objet est séduisant, la démarche originale : une autobiographie d'artiste écrite par une autre, il fallait oser. L'artiste, c'est Nina Childress, peintre franco-américaine au trait réaliste et aux couleurs criardes, qui titille nos pupilles et agace nos sens avec des nus féminins sortis de série Z, des visions semblables à des photographies floutées, des portraits d'idoles et des objets pop version XXL. L'autrice, c'est Fabienne Radi, romancière, essayiste et créatrice de livres d'artiste aussi poétiques que caustiques. Jamais à court d'idées, elle s'est glissée cette fois dans la peau de Nina Childress après un été passé à ses côtés en Suisse à faire des promenades, à nager, à regarder des films et à l'écouter lui raconter sa vie, son œuvre lors d'entretiens enregistrés. Il en est sorti un ouvrage qui se dévore de bout en bout. Le style oral conservé, la personnalité atypique de Nina, drôle, directe, piquante, intuitive, les anecdotes et confidences d'une franchise désarmante rendent le texte savoureux. Nina ne mâche pas ses mots. Fabienne le lui rend bien. Cette autobiographie ovni accompagne et renvoie, tout au long de son récit, à un second volume, catalogue raisonné de ses 1081 peintures, où les tableaux sont reproduits sans jamais trahir ses couleurs pétantes et son style mordant. Ces allers-retours incessants entre le récit et les œuvres constituent un exercice stimulant et jubilatoire pour le lecteur, créant un rapport intime, un sentiment de complicité avec l'artiste. Que ce soit face aux grands portraits acquis récemment et exposés au musée d'Art moderne de Paris ou dans la rétrospective que lui consacre le Frac Nouvelle-Aquitaine, ses œuvres nous apparaissent désormais plus proches, familières, touchantes.



Nina Childress dans son atelier et dans son plus simple appareil. Un art de la choucroute garnie reproduit en couverture d'*Une autobiographie de Nina Childress* par Fabienne Radi.

Un prénom en hommage à Nina Hagen

Fabienne Radi fait parler trois voix, celle de la principale intéressée, Nina Childress, ou N, celle de V, personnage fictif pensé comme une version améliorée des notes de bas de page, apportant des précisions sur les événements et personnes évoqués, et enfin la sienne en préambule, appendice et postface, dans un enchevêtrement de mots et d'images harmonieux, conçu «comme on tresse des mèches de cheveux pour en faire une natte». Ça tombe bien, les cheveux c'est son truc à Nina, elle qui changeait de coiffure toutes les semaines durant sa jeunesse punk – elle fut la chanteuse déjantée du groupe Lucrate Milk entre 1979 et 1983. Ces frasques capillaires sont restituées dans un interlude «30 coupes de cheveux», des photos d'elle prises entre 1967 (elle a 6 ans) et aujourd'hui. Autre trouvaille réjouissante : la liste de ses 69 amants, dont elle croque les visages au crayon, avant de les décrire d'une phrase lapidaire. Et aussi ce chapitre où

Daphné Bétard, "J'adore peindre des fesses et des seins" in Beaux-Arts, 01.2022

Par **Daphné Bétard**

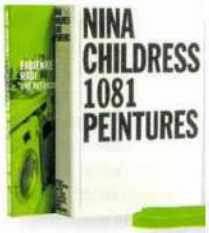
Fabienne Radi a croisé des morceaux choisis du journal intime de N racontant ses premiers émois amoureux avec Santiago Amigorena, devenu un écrivain, scénariste et réalisateur connu, et des extraits d'un roman qu'il a écrit où il évoque sa quête d'un idéal féminin romanesque et son aventure avec celle qui s'appelle encore Christine – à ce stade, il faut préciser que l'artiste est née Christine Carol Childress, et qu'elle a choisi de changer de prénom quand elle est devenue punk, en hommage à Nina Hagen «évidemment». Ce mouvement incarne alors tout ce qui la fascine : violence, provocation, ironie. Loin des théorisations sur l'art, l'esthétique ou des cours aux Arts déco (d'où elle est virée), Nina trace sa route au gré de ses désirs. «Moi, je peux avoir autant de plaisir en réparant une vieille lampe ou en construisant un meuble à roulettes qu'en peignant un tableau. Ce que j'aime, c'est faire.» Et de préciser : «Disons que j'ai été une autodidacte à 80 % avec peut-être 10 % d'apprentissage par les Ripoulin. Moi, j'ai appris en faisant.»



Nina Childress
***Blurriness (3/4 A.)*, 2002**

Des galeristes méprisants et condescendants

Les Frères Ripoulin sont un collectif d'artistes, genre Figuration libre, qui comptait Claude Closky et Pierre Huyghe (pour ne citer que les plus connus). Elle parvient à s'y faire une place et se met «sérieusement à peindre» dans une veine street art. Elle expose avec eux notamment chez agnès b., qui se montre «cordiale» mais semble «préférer les garçons». Puis le groupe se dissout, Nina s'installe avec Henri Flesh, figure de la scène punk, chanteur et DJ, avec qui elle aura deux garçons. Les années 1990 sont celles des galères. La période va durer quinze ans. «Heureusement, je ne sais pas.» Elle cherche désespérément une galerie, expose où elle peut à un moment où la peinture est mal vue, la scène culturelle contemporaine ne jurant plus que par l'art conceptuel, la photo et la vidéo. Elle introduit des chiffres et des lettres dans ses tableaux, fait des jeux de mots tirés par les cheveux (que désormais elle porte longs), s'essaye à de grands formats figurant des caramels mous et des savons. Elle collabore entre 2000 et 2005 avec le galeriste Éric Dupont, qui se montre «méprisant et condescendant», tout comme le sera Philippe Rizzo, qui la rabaisse. Ces mésaventures sont évoquées dans un chapitre à l'humour décalé, intitulé «Une paire de mufles», avec des moufles en photo. Son succès sera la plus belle des revanches. Il arrive enfin lorsqu'elle entre chez Bernard Jordan en 2007, année où elle obtient son poste d'enseignante à l'École des beaux-arts de Nancy, suivi d'une exposition organisée au Mamco de Genève début 2009 avec Christian Bernard, présent dans la commission d'acquisition du Frac Ile-de-France qui lui achète des tableaux. Le vent tourne. N, elle, reste fidèle à ceux qui l'ont soutenue à ses débuts. À partir de 2014, sa cote s'envole notamment lors de l'exposition «Les nudistes», où tous les tableaux sont vendus. «J'adore peindre des fesses et des seins. C'est beaucoup plus agréable de peindre un corps nu qu'un corps habillé. Les vêtements, c'est chiant à peindre.» N s'inspire de films de série B, «souvent très machos, avec des images faites pour satisfaire la libido de types frustrés». Elle sait que si elle était un homme, «ça poserait sûrement problème. Mais c'est aussi ce qui [lui] plaît quelque part». N s'approprie ces images pour les emmener ailleurs, là où ça l'amuse. Elle a aussi cette fâcheuse manie, quand elle travaille d'après photo, de réaliser deux fois le même tableau, une première version soignée et séduisante, une deuxième volontairement mal faite, comme une croûte. «Une croûte, pour moi, c'est avant tout un tableau où l'on sent que la personne qui l'a faite a eu du plaisir à travailler cette question de la matière.» Elle aime aussi représenter ses idoles comme Sylvie Vartan, son héroïne absolue depuis qu'elle a 10 ans, les personnages du feuilleton américain culte *Dallas*, Véronique et Davina de l'émission «Gym Tonic». Dans les tableaux de la période verte, elle laisse percevoir une forme de mélancolie. Son blues est d'un vert Véronèse. Dans ces autoportraits expressionnistes, flanqués d'un cygne blanc vorace, il est question de mort, d'anorexie, de sexe. Chaque palette révèle une facette de Nina, selon des tonalités subtiles que ce double ouvrage restitue à merveille.



À LIRE

Une autobiographie de Nina Childress
par Fabienne Radi
& Nina Childress 1081 Peintures
coéd. Beaux-Arts de Paris / Frac Nouvelle-Aquitaine Méca / galerie Bernard Jordan
246 p. et 752 p. • 49 €

À VOIR

«Body Body »
jusqu'au 20 août
Frac Nouvelle-Aquitaine Méca (Bordeaux)
fracnouvelleaquitaine-meca.fr

Dans cette rétrospective de 40 années de création, à travers une centaine de tableaux, on retrouve les séries et les déclinaisons d'objets, les portraits iconiques – d'elle-même ou de stars –, les intérieurs vides et les nus de Nina Childress. Sans oublier des dispositifs spécifiques pour voir ses peintures phosphorescentes à la lumière noire et de grandes toiles sur pied, penchées comme les murs de la Méca.

«Nina Childress»
jusqu'au 16 janvier
Musée d'Art moderne de Paris
mam.paris.fr

L'artiste est aussi à l'honneur au musée d'Art moderne de Paris qui expose ses toiles flashy à l'effigie des idoles des années 1960-1970, Sylvie Vartan, France Gall et Jane Birkin, que l'institution vient d'acquérir. Elles ont pour voisins directs Robert & Sonia Delaunay, qui à leur époque avaient eux aussi secoué leurs contemporains avec leur utilisation tonitruante de la couleur.

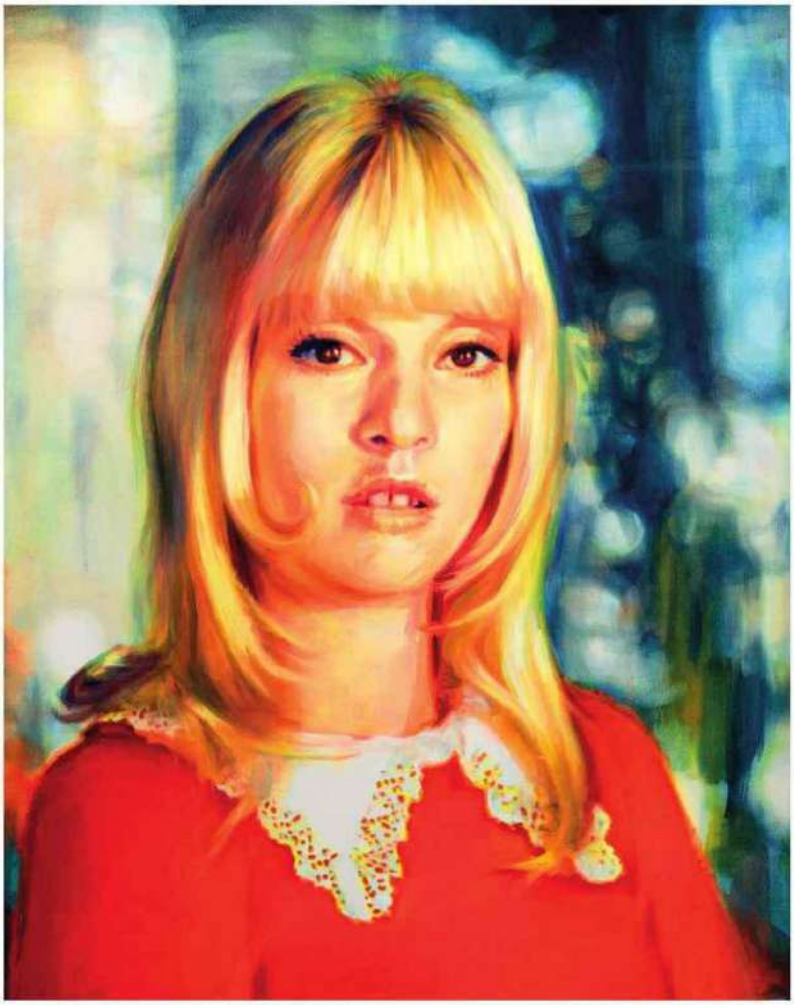
NINA CHILDRESS
la peinture par accident

Laurent Goumarre

La rétrospective *Body Body*, qui se tient jusqu'au 20 août 2022 au Frac Nouvelle-Aquitaine Méca à Bordeaux, revient sur quarante ans de peinture par Nina Childress. Après l'arthotèque de Caen (2021), la fondation Ricard (2020) ou le Crac de Sète (2015), elle est l'occasion pour Laurent Goumarre de se demander : qu'est-il arrivé à Sylvie Vartan ?

■ Une chose que j'ai apprise en regardant la peinture de Nina Childress ? Voir double. Que voir, c'était toujours revoir ; que peindre, c'était repeindre ; que ça marchait par deux, comme le titre de sa rétrospective *Body Body*. Comme son catalogue, double, retenu par un gros élastique vert : en 1, son autobiographie par Fabienne Radi ; en 2, le catalogue raisonné de ses 1081 peintures réalisées depuis 1980. Être exact, c'est bien le moins qu'on puisse faire pour cette peintre qui liste tout, répertorie, numérote ses peintures, ses expositions, ses articles, ses amants… Préférer systématiquement la chronologie à la théorie ? Ça me va.

La chronologie, je la comprends comme le « raisonnement » d'une histoire de sa peinture, un récit chiffré pour organiser une pratique délirante qui ne se refuse rien – des savons aux nudistes, en passant par les coiffures, Simone de Beauvoir, *Dallas*, tout est sujet à peindre tout, mais pas n'importe quoi – et qui jouit de tous les styles sans en être dupe, son « flounet », le photoréalisme le plus approximatif, l'expressionnisme pourquoi pas, les illusions d'optique… Bien sûr, on peut « déchiffrer » des lignes directrices, je vais m'y employer, mais il faut d'abord tenir « compte » de cette jouissance du calcul chez Nina Childress qui touche à la fois au concept et à la fixation obsessionnelle. Qu'est-ce qui se dit là ? Qu'on peut TOUT peindre, encore faut-il savoir compter, avec cette question qui se posera un jour : combien de tableaux encore ? Combien de temps pour combien de toiles ? Déclarer 1081 peintures – nombre aujourd'hui dépassé –, c'est affirmer une production, et s'en tenir à cette position mathématique du faire, qui exclut gloses et autres élaborations discursives. Voilà la vérité : peindre, c'est produire, avec pour seule croyance celle de Don Juan : « Je crois que deux et deux sont quatre, et que quatre et quatre sont huit. » 1081 peintures dans le catalogue, 69 amants dans son autobiographie, le compte est toujours bon.



983 - Sylvie (grosse tête). 2018. Huile sur toile *oil on canvas*. 250 x 200 cm. (Coll. Musée d'art moderne, Paris)

UNE AUTRE SYLVIE

Mon histoire avec cette peinture revient à penser ma propre chronologie : ma première rencontre avec les peintures de Nina Childress remonte à une série de bras cassés, de cicatrices et de pansements posés sur les toiles, avec Sylvie Vartan en icône « crash » absolue. Explication : « Je suis tombée amoureuse de Sylvie Vartan quand elle eu son accident de voiture avec Johnny en 71. Elle s'était déjà cassé un bras deux ans avant dans un autre accident, note la peintre toujours très arithmétique avant d'ajouter : mais là, c'était beaucoup plus grave. Elle était passée à travers le pare-brise. Le bas du visage était abîmé, et elle avait décidé de partir aux États-Unis pour le faire réparer. Quand elle revient en France après plusieurs mois, c'est une autre Sylvie. » (1) C'est bien cette Sylvie-là, dédoublée, reconstruite, jumelle d'elle-même, ni tout à fait la même ni tout à fait une autre, qui fascine l'enfant, au point de fixer à 10 ans une projection/idéalisation sur la chanteuse avec l'équation « cicatrices/accident » (2) ; j'ajoute « réparation ». Une équation qui deviendra son programme de peinture après avoir été un accident de vie. 1990, Nina Childress se fracasse en parapente, le corps explosé avec greffe d'un bout de hanche sur une vertèbre cassée. « Aujourd'hui, je pense que mon vrai travail de peinture a commencé là, à partir de cet accident… L'année suivante, j'ai peint quatre fois plus de tableaux. Soit près de 200 tableaux pour la seule année 1991. Alors que jusqu'alors, j'en faisais entre 30 et 50. » Le compte est bon.

Dater ce « vrai travail de peinture » à partir de l'accident est à mettre en perspective avec un autre élément biographique, la réalisation d'un souvenir d'enfance. « À l'école primaire… le fantasme absolu c'était d'avoir les deux bras et les deux jambes dans le plâtre, des lunettes avec des verres épais et des appareils dentaires sur les deux mâchoires. Et surtout d'être dans un poumon d'acier… Tout cela avait sans doute à voir avec mon père dont j'essayais d'attirer l'attention. Je me souviens que très petite, je m'étais une fois méchamment cognée contre un montant de mon lit. Il avait dû m'emmener à l'hôpital de New York. Quand on avait franchi la porte des urgences, mon père me portait dans ses bras. C'était le plus beau jour de ma vie. »

Dès lors, on peut regarder la peinture de Nina Childress comme une traversée du fantasme, l'accident comme un passage à l'acte de peindre, mieux, comme un programme pictural. Ça passe par le motif récurrent des membres cassés, gueule cicatrisée, plâtres et autres béquilles, et ça se systématise au niveau de la technique : abîmer sa propre peinture avec la pratique des *good paintings/bad paintings*. Dans un premier temps, il s'agit de peindre une scène dans une veine au bord du photoréalisme, puis de joyeusement la saloper dans une autre version « amochée ». Tout Nina Childress est là, radicalisée jusque dans le fait d'en arriver à repeindre ses propres tableaux.



LA DRÔLE DE FIN

Et j'en arrive à ce « voir double », qui pour moi fonctionne comme une théorie doublement chronologique et arithmétique de sa peinture. Chronologique d'abord : si Nina Childress peint d'après photo, c'est bien pour ne pas avoir à en passer par le dessin. Il y a là une croyance absolue dans la peinture « avant » tout, « après » photo, sans dessiner. Arithmétique ensuite : le redoublement est l'affaire de sa peinture. On le repère littéralement dans les motifs des sœurs jumelles, les toiles *Twins* des années 2017 et 2018, dans le dispositif des tableaux de tableaux… Il se développe dans les variations de formats, techniques, couleurs et même lumières d'une même scène, je pense aux deux toiles représentant Karen Cheryl à la batterie, *Karen sourit (foncé)*, et *Karen sourit (clair)* [2018]. Et se radicalise dans une production récente qui repose les enjeux de l'illusion d'optique et expose l'impossible unicité même du tableau : les toiles phosphorescentes. En utilisant la peinture phosphorescente, Nina révèle la nature essentiellement double, voire plus, de la peinture qui se manifeste différemment selon qu'on la voit en plein jour ou à la lumière noire : sa Kate Bush n'est jamais tout à fait la même ni tout à fait une autre. Une histoire de lumière ? Une métaphore de ce qu'est la peinture.

Il faut voir double pour regarder, je me disais devant les deux dernières toiles du catalogue : n°1080, *Chaises blanches sur fond blanc*, 2020 ; n°1081, *Suite de chaises*, 2020.





Qu'est-ce qu'on voit ? Quatre chaises Tulip créées en 1957 par le designer Eero Saarinen toujours éditées chez Knoll. Qu'est-ce qu'on regarde ? La peinture d'une image de chaises récentes ou d'une image vintage ? Et qu'est-ce qui me regarde ? Quarante ans de peinture, car les chaises de la fin racontent aujourd'hui ce que Nina Childress exécutait en 1980 dans sa toute première peinture – déjà un accident : n°1, *Falling from a chair you get new bruises you get new blisters of every color and shape* [En tombant d'une chaise, vous vous faites de nouvelles ecchymoses, vous avez de nouvelles ampoules de toutes les couleurs et de toutes les formes]. En quarante ans de peinture, Nina Childress est souvent tombée ; le catalogue est le récit de ses accidents de peinture, une « vie de peintre » racontée par les toiles, et du temps qu'il faut pour enfin trouver sa place. Pour son autobiographie, on se reportera à l'histoire que lui écrit à la première personne Fabienne Radi, comme le pendant littéraire de son programme pictural. Encore un effet de dédoublement.

Bien sûr, on peut revenir à la double origine picturale que Nina Childress a beaucoup racontée : côté paternel, une grand-mère américaine, Doris Childress – dont elle a pris le nom – pratiquait la peinture en amateur avec portraits et bouquets de fleurs pour colorer les murs ; côté maternel, un grand-père français, Georges Dubreuil, idéologue de l'abstraction lyrique, exposait ses toiles en 1961 devant l'usine Renault de Boulogne-Billancourt. Mais plus encore que cet héritage « décoration et activisme », ce qui se joue dans cette double exposition de la peinture, c'est peut-être le sentiment que peindre est ici un acte d'« après », qui révèle ce qu'on a vu. Il y a une profonde nostalgie dans les toiles de Nina Childress, son goût pour les images vues enfant, les transferts d'adolescente, qui demande toujours de réajuster le regard. C'est parfois un travail de lumière, je pense aux toiles claires et à leur version foncée, aux hallucinations phosphorescentes ; parfois un jeu de vision floue – la production des *Blurriness* entre 1999 et le début des années 2000, qui va se problématiser encore avec les *Flounet*.

Voir double, c'est être à la fois le contemporain de ce qu'on regarde en plein jour, et celui qu'on a été autrefois quand on a vu l'image la première fois, en lumière noire. Je ne sais pas si Nina Childress est figurative, mais je sais qu'elle est à ce jour une des plus brillantes peintres de l'art optique et des illusions gagnées. ■

1 Fabienne Radi, « Une autobiographie de Nina Childress », *Nina Childress 1081 peintures*, Beaux-arts de Paris éditions, ministère de la Culture, Frac Nouvelle-Aquitaine Méca, galerie Bernard Jordan (750 p., 49 euros). **2** *Ibid.*

Laurent Goumarre est journaliste, producteur de « Côté Club » sur France Inter. Son travail d'artiste est représenté par la galerie Alain Gutharc à Paris.

Nina Childress

Née en *born in* 1961 en *in* California
Vit et travaille à *lives and works in* Paris
Expositions personnelles récentes
Recent solo shows:
2021 Frac Nouvelle-Aquitaine Méca, Bordeaux ; Artothèque, espace d'art contemporain, Caen
2020 Galerie Bernard Jordan, Paris ; Fondation Ricard, Paris
2019 Galerie Iconoscope, Montpellier
2018 Galerie Bernard Jordan, Paris ; Bienvenue, Paris ; Le Printemps de septembre, Toulouse
2017 Palette terre, Paris
2016 Galerie Bernard Jordan, Paris ; Le Carré, Château-Gontier-sur-Mayenne ; Le Parvis, Tarbes
2015 American Gallery, Marseille ; Crac, Sète

Ci-dessus, de gauche à droite *above, from left:*
959 - Rideau bleu. 2017. 100 x 81 cm.
962 - Bad rideau bleu. 2017. 73 x 50 cm.
Page de gauche *page left:*
973 - Bras cassé. 2017. 80 x 65 cm.
Huiles sur toile *oil on canvas.*
(Tous les visuels *all pictures:*
Court. Galerie Bernard Jordan, Paris)

Nina Childress Accidental Painting

Laurent Goumarre

The *Body Body* retrospective, taking place until August 20th, 2022 at the Frac Nouvelle-Aquitaine Méca in Bordeaux, looks back on forty years of painting by Nina Childress. After the Arthotèque de Caen (2021), the Fondation Pernod Ricard (2020) and the Crac in Sète (2015), this is an opportunity for Laurent Goumarre to wonder, what happened to the pop singer Sylvie Vartan?

Something I have learned from looking at Nina Childress' painting? To see double. That seeing is always seeing again; that painting is repainting; that it works in pairs, like the title of her retrospective *Body Body*. Like its catalogue, a dual one, held together by a big green rubber band: in 1, her autobiography by Fabienne Radi; in 2, the catalogue raisonné of her 1,081 paintings produced since exactly 1980. Being accurate is the least we can do for this painter who lists everything, catalogues, numbers her paintings, her exhibitions, her articles, her lovers... A systematic preference for chronology over theory? That's fine with me.

By chronology I mean the "reasoning" of a history of her painting, a numerical account to organise a delirious practice that denies itself nothing—from soaps to nudists, via hairstyles, Simone de Beauvoir, Dallas, everything is a subject to be painted, everything but not just anything, And she enjoys all styles without being fooled by them, her "flounet" [focused vagueness], the most approximate photorealism, expressionism, why not, optical illusions... Of course, one can "decipher" the major defining characteristics, and I will try to do so, but first one must take into account this enjoyment of calculation in Nina Childress, which touches on both the concept and the obsessive fixation. What is being said here? That one can paint ANYTHING, but one still has to know how to count, with this question that will arise some day: How much time for how many paintings? To declare 1081 paintings—a number that has now been exceeded—is to affirm a production, and to stick to this mathematical position regarding doing, which excludes annotations and other discursive elaborations. This is the truth: to paint is to produce, with Don Juan's sole belief: "I believe that two and two are four, and that four and four are eight." 1081 paintings in the catalogue, 69 lovers in his autobiography, it all always adds up.

ANOTHER SYLVIE

My story with this painting amounts to thinking about my own chronology: my first encounter with Nina Childress' paintings dates back to a series of broken arms, scars and bandages on canvas, with Sylvie Vartan as the absolute 'crash' icon. Explanation: "I fell in love with Sylvie Vartan when she had her car accident with Johnny in '71. She had already broken an arm two years before in another accident," notes the ever-arithmetical painter, before adding, "but this was much more serious. She had gone through the windscreen. The bottom of her face was damaged, and she decided to go to the United States to have it repaired. When she returned to France several months later, she was a different Sylvie." (1) It was this Sylvie, duplicated, reconstructed, a twin of herself, neither quite the same nor quite another, that fascinated the child, to the point of, at the age of 10, projecting onto the singer the equation "scars/accident"; (2) I add "repair". An equation that would become her painting programme after having been an accident. In 1990 Childress crashed while paragliding, her body was smashed and a piece of hip was grafted onto a broken vertebra. "Today, I think that my real work as a painter started there, from that accident... The following year, I painted four times as many pictures, almost 200 in 1991 alone. Whereas up until then, I was doing between 30 and 50." It all adds up.

Dating this 'real painting work' to the accident is to be put in perspective another biographical element, the realisation of a childhood memory. "In primary school..., the absolute fantasy was to have both arms and both legs in plaster, glasses with thick lenses and braces on both jaws. And above all, to be in an iron lung... All this was probably to do with my father, whose attention I was trying to attract. I remember that when I was very young, I had once banged myself badly against a bedpost. He had to take me to the hospital in New York. When we walked through the door of the emergency room, my father carried me in his arms. That was the best day of my life."

From then on, Childress's painting can be seen as a traversing of the fantasy, the accident as a transition to the act of painting, or rather, as a pictorial programme. This involves the recurring motif of broken limbs, healed mouths, plaster casts and crutches, and is systematised in terms of technique: damaging one's own painting with the practice of "good paintings/bad painting". At first, it's a matter of painting a scene in a vein bordering on photorealism, then happily messing it up in another "damaged" version. All of Childress is there, radicalised even to the point of repainting her own paintings.

And this brings me to this "double vision", which for me functions as a doubly chronological and arithmetical theory of her painting. Firstly, chronological: if Childress paints from photographs, it's so that she doesn't have to go through the drawing process. There is an absolute belief in painting "before" everything, "after" the photo, without drawing.

Secondly, arithmetical: doubling is the business of her painting. You can literally spot it in the motifs of the twin sisters, the *Twins* paintings of 2017 and 2018, in the mechanism of the paintings of the paintings... It is developed in the variations of formats, tech-



niques, colours and even lights of the same scene, I am thinking of the two paintings representing the French singer Karen Cheryl on drums, *Karen Sourit (Foncé)* [Karen Is Smiling (Dark)], et *Karen Sourit (Clair)* [Karen Is Smiling (Light)] (2018). And is radicalised in a recent production that revisits the issues of optical illusion and exposes the impossible uniqueness of the painting itself: the phosphorescent canvases. By using phosphorescent paint, Nina reveals the essentially dual nature of painting, which manifests itself differently depending on whether it is seen in daylight or in the dark: her Kate Bush is never quite the same nor quite another. A question of light? A metaphor for what painting is.

THE FUNNY ENDING

You have to see double to look, I thought to myself as I looked at the last two paintings in the catalogue: n°1080, *Chaises Blanches sur Fond Blanc* [White Chairs on White Background, 2020]; n°1081, *Suite de Chaises* [Suite of Chairs, 2020]. What do we see? Four Tulip chairs created in 1957 by the designer Eero Saarinen and still manufactured by Knoll. What are we looking at? A painted picture of recent chairs or a vintage image? And what is looking at me?

Forty years of painting, because the chairs in the end tell us today what Childress did in 1980 in her very first painting—already an accident: n°1, *Falling from a Chair You Get New Bruises You Get New Blisters of Every Colour and Shape.*

In forty years of painting Childress has fallen many times; the catalogue is an account of her painting accidents, a 'painter's life' told through the canvases, and the time it takes to finally find her place. For her autobiography, we refer to the story written in the first person by Fabienne Radi, as the literary counterpart to her pictorial programme. Another effect of duplication.

DEEP NOSTALGIA

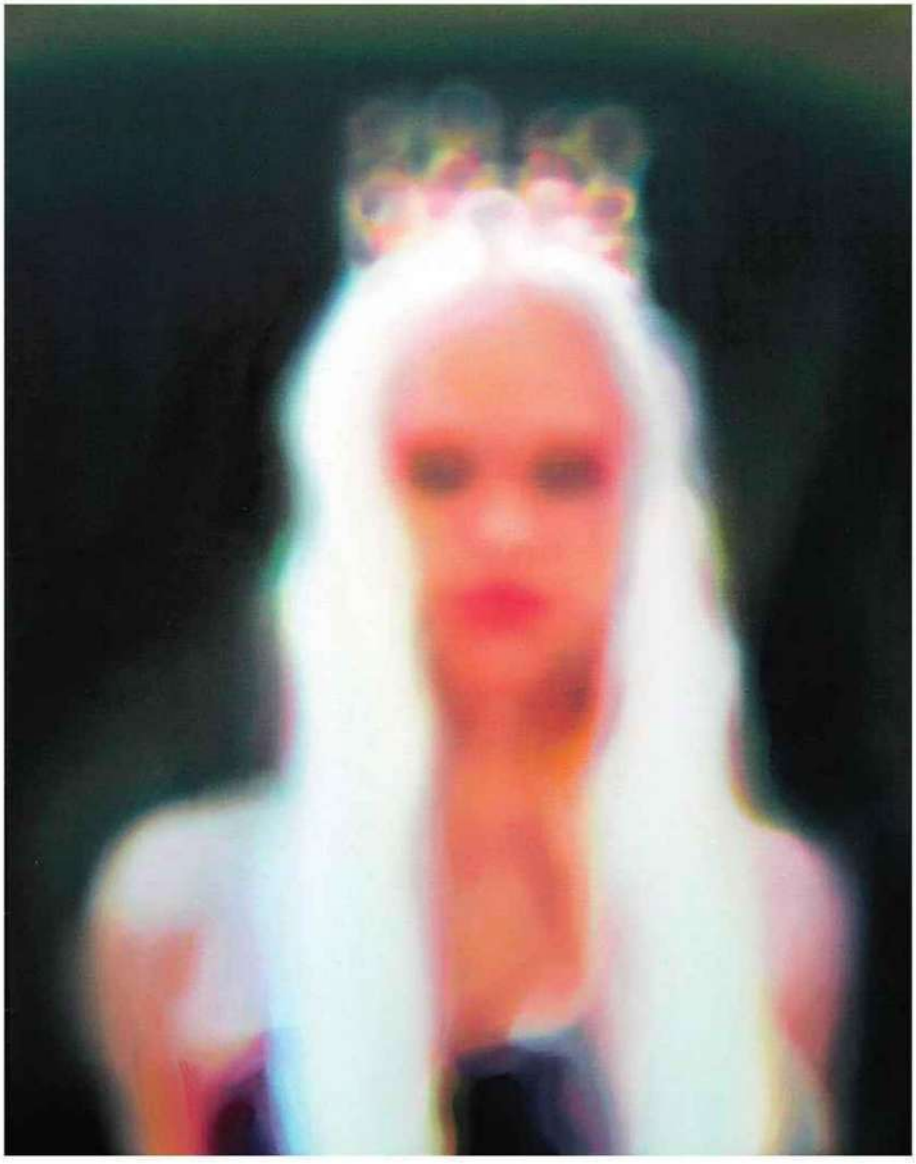
Of course, we can go back to the twofold pictorial origins that Childress has often recounted: on her father's side, an American grandmother, Doris Childress—whose name she took—practised amateur painting with portraits and bouquets of flowers to colour the walls; on her mother's side, a French grandfather, Georges Dubreuil, an ideologist of lyrical abstraction, exhibited his canvases in 1961 in front of the Renault factory in Boulogne-Billancourt.

But even more than this "decoration and activism" heritage, what is at stake in this double exhibition of painting is perhaps the feeling that painting here is an "after" act, revealing what one has seen. There is a deep nostalgia in Childress's paintings, her taste for images seen as a child, the transfers of adolescence, which always require a readjustment of the gaze. Sometimes it's a work of light, I'm thinking of the light canvases and their dark versions, the phosphorescent hallucinations; sometimes it's a game of blurred vision—the production of the *Blurrinesses* between 1999 and the beginning of the 2000s, which will become more problematic with the "flounet". Seeing double means being both the contemporary of what you are looking at in daylight, and the one you were once when you first saw the image, in the dark. I don't know if Childress is a figurative artist, but I do know that she is one of the most brilliant painters of optical art and successful illusions to date. ■

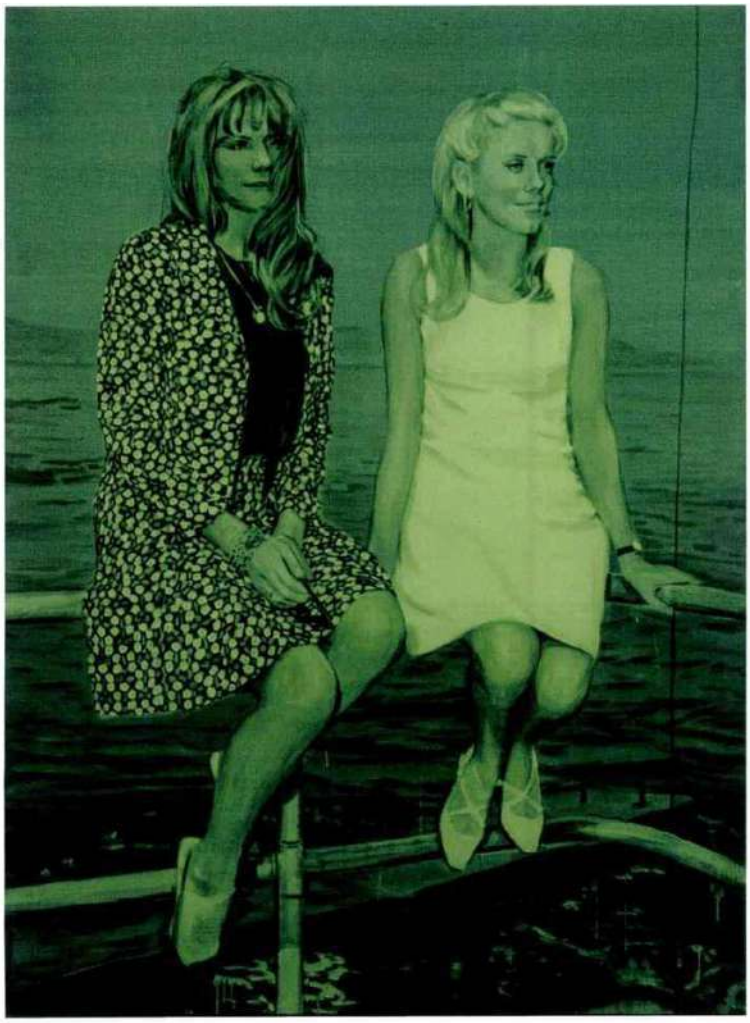
Translation: Chloé Baker

1 Fabienne Radi, "Une autobiographie de Nina Childress", in *Nina Childress: 1081 Peintures*, Paris/Bordeaux: Beaux-Arts de Paris Éditions, Ministère de la Culture, Frac Nouvelle-Aquitaine Méca, Galerie Bernard Jordan (750 p., 49 euros). **2** *Ibid.*

Laurent Goumarre is a journalist and producer of "Côté Club" radio program on France Inter. His work as an artist is represented by the galerie Alain Gutharc in Paris.



De gauche à droite *from left:*
362 - Banc double. 1991. Huile et acrylique sur toile
oil and acrylic on canvas. 119,5 x 279 cm.
705 - H. Fenêtre. 2002. Huile sur toile
oil on canvas. 81 x 65 cm



L'ARTISTE PRÉSENTE UNE EXPOSITION RÉTROSPECTIVE DEPUIS SES PREMIÈRES TOILES DU DÉBUT DES ANNÉES 1980 JUSQU'À AUJOURD'HUI. UNE ŒUVRE COHÉRENTE QUI ÉPINGLE AVEC ÉNERGIE ET IRONIE LES NORMES VISUELLES DE CHAQUE DÉCENNIE.

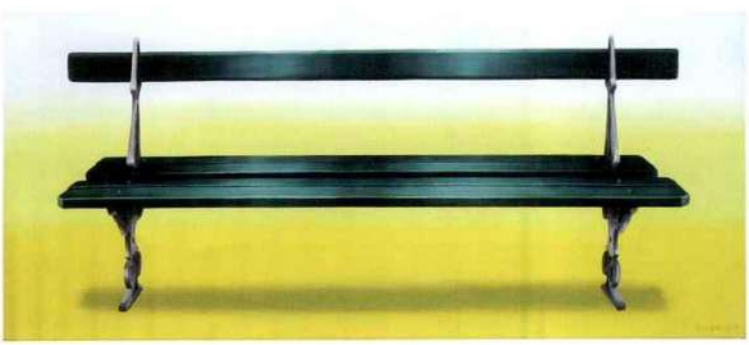
En quarante ans de carrière, Nina Childress a produit 1081 peintures, selon son catalogue raisonné qui sort à l'occasion de l'exposition. Celle-ci montre une centaine de toiles qui révèlent l'importance de la représentation des corps, des portraits et des doubles dans l'œuvre de Nina Childress, qui fut chanteuse d'un groupe post-punk avant de devenir peintre. On trouve dans son travail à la fois de l'ironie et de la fascination pour quelques « people », une touche de poésie noyée dans une figuration souvent flashy, des reprises détournées d'images télévisuelles, ou de l'hyperréalisme mâtiné d'aberrations chromatiques.

L'artiste, comme une plaque sensible, absorbe la culture visuelle des années 1980 à nos jours. Elle remixe les souvenirs esthétiques, s'offrant des dérives vers le kitsch, le trash ou le pop art. Mais ce ne sont que des dérives, car le thème central reste la peinture conçue comme un piège pour capter la persistance des images dans le souvenir. ■

Siloé Serre

BORDEAUX, FRAC MÉCA

NINA CHILDRESS, **HUMOUR ET PROVOCATION**



Nina Childress, Body Body
17 décembre – 20 août
Frac Nouvelle-Aquitaine MÉCA,
5, parvis Corto-Maltese, 33000 Bordeaux.
05 56 24 71 36.
Mardi au samedi, 13 h – 18 h 30 ;
1er dimanche du mois, 13 h – 18 h 30. Entrée libre.

△ **Nina Childress,** *1041 Genoux serrés,* 2020.
© Adagp, Paris, 2021. Crédit photo : DR.
◁ **Nina Childress,** *362 Banc double,* 1991.
© Adagp, Paris, 2021. Crédit photo : DR.

Siloé Serre, "Nina Childress, humour et provocation" in Parcours des arts, 01.03.2022

De Sharon Tate à Sylvie Vartan : Nina Childress peintre des idoles féminines de la culture pop



Adagp, Paris, 2021

Libre, déconcertante et provocante, on ne pourrait pas mieux définir la peinture de cette artiste franco-américaine, dont le Frac Nouvelle Aquitaine offre la première rétrospective à presque 60 ans.

Elle en a la même dimension, 6 mètres de long sur 3 mètres de haut, et la même composition. La toile de *l'Enterrement* , peint par Nina Childress en 2011, fait clairement référence au chef d'oeuvre d' *Un enterrement à Ornans* , que Gustave Courbet présenta, sous les quolibets de « *peinture d'anecdote* » et de « *laid endimanché* », au Salon en 1850. Mais à la place des multiples personnages, curé, fossoyeurs, groupe d'hommes et de femmes réunis par Courbet autour de la tombe ouverte, la nouvelle version, en triptyque, affiche une liberté folle. L'enterrement tourne à la bacchanale féministe d'une ironie mordante : sous des teintes de vert acide, une guirlande de femmes nues portent le mort sous des poses incongrues, tête de long cygne coincé dans le sexe, visage recouvert de sac transparent, et défilent, accroupies ou groupées, dans un paysage de vallée rocheuse jaune paille. Le tout est à la fois orchestré et libre, déconcertant et provocant.



« Triptyque Oneguine » de Nina CHILDRESS, 2006.

Photo Philippe Chancel / Adagp, Paris, 2021

On ne pourrait pas mieux définir la peinture de la franco-américaine Nina Childress dont le Frac de la Nouvelle Aquitaine offre la première rétrospective dans le bâtiment flambant neuf de la Meca à Bordeaux. Il était temps. A presque 60 ans, Nina Childress est une « jeune artiste » à la maturité stupéfiante. Mais à la renommée lente et progressive. A qui la faute ? A cette grande bringue, cheveux long, bottes à paillettes, franchise éclatante, qui a toujours professé : « *Oui, oui, on peut peindre n'importe quoi et j'aurais même tendance à penser qu'il vaut mieux peindre n'importe quoi, si l'on veut que la peinture reste un peu excitante.* »

Punk, squat et mobylette

Née en 1961 à Passadena, en Californie, d'un père américain et d'une mère française, elle vit une enfance ballotée entre New York et la banlieue ouest de Paris à la suite du divorce de ses parents. A son entrée à l'école des Art Décoratifs de Paris, au début des années 1980, c'est vers la musique que Nina se tourne avec le groupe post punk *Lucrate Milk* . Squat, mobylette, concerts et tags, l'aventure prend fin en 1984.

Celle qui peint quelques portraits depuis ses 19 ans rejoint alors le collectif des Frères Ripoulin. Ils ont leur atelier dans les locaux du magazine Actuel. Cooptée, elle devient le seul membre féminin d'une bande de garçons qui ont pour noms Claude Closky et Pierre Huygue qui se fait appeler PiroKao - Ox Bla+, Manhu et Stéphane Trois Carrés. « *Mon objectif était alors de faire sérieusement de la peinture et de me consacrer entièrement à ça.* »



« Forme LXU » de Nina CHILDRESS, 1992.

Adagp, Paris, 2021

A la source du graphisme et de la publicité, proche des peintres de la Figuration Libre comme Robert Combas et François Boisrond, mais en plus rock, pratiquant la création en commun, les affiches collées dans le métro, les happenings en direct, le groupe, soutenu par la collectionneuse Agnès b., expose à New York chez le galeriste très en vogue, Tony Shafrazi, ne vend rien, se fracasse en 1990. Et laisse Nina Childress sur le carreau.

" Ma principale source d'information c'était la télévision. J'avais une culture populaire

« *Mon grand handicap, c'était que je n'avais pas suivi d'école d'art. J'avais abandonné les Arts Déco et me suis inscrite aux Beaux Arts pour avoir la sécu. Mais je n'y ai jamais mis les pieds. Ma culture artistique était restreinte, mes références théoriques inexistantes. Ma principale source d'information c'était la télévision. J'avais une culture populaire...* » (1)
Comment réconcilier l'intense pulsion de peindre à cette absence de terreau ?

Autodidacte, un peu paumée, enfin exposée

L'exposition, titrée « Body Body » , avec plus d'une centaine de toiles événement qui se double de la parution d'un gros catalogue raisonné de plus de 700 pages, reproduisant fidèlement ses 1081 peintures et oeuvres produites de 1980 à 2020 donne quelques pistes de son free style. Un faux style plutôt, fait de la cohabitation de sujets et de techniques bien différentes : peinture qui télescope la grille abstraite d'un carré à la manière de Vasarely avec un portrait vite fait de jeune femme (*La Prisonnière* , époque Ripoulin, 1985) ; bête boîte de plastique rectangulaire de Tupperware sur fond rouge, bonbon géant à l'obsession hyperréaliste (*Roudoudou menthe* , 1991) ; savon vert translucide à la surface aussi lisse et dématérialisé qu'un

Rothko de salle de bain. Ou, optant pour le plus pur photoréalisme, tableaux de petits filles en tutu de danse aux contours flous (*Blurriness Little Dancer* , 2000) qui inaugurent un long cycle de paysages flous, de portraits flous et de nus flous.

Simone de Beauvoir, Karen Cheryl, Sissi impératrice...

Suit un autre cycle, plus récent, fait de portraits d'héroïnes fragiles de l'Histoire du cinéma ou de la télévision, aux couleurs acides, violet tenace, rose bonbon, blond platine, ou chair savonneuse. Au menu : l'impératrice Sissi, la chanteuse yéyé Sylvie Vartan, l'écrivaine Simone de Beauvoir, l'actrice Sharon Tate, la musicienne Karen Cheryl... Nina Childress accumule tous les styles, de la peinture ultra léchée à la toile affichant la caricature et la maladresse intentionnelle, et tous les clichés à sa disposition : carte postale, images trouvées dans les magazine, scènes de film, écrans télés, pochettes de disque...



L'actrice « Sharon (grosse tête) » fait partie d'un autre cycle plus récent, fait de portraits d'héroïnes fragiles de l'Histoire du cinéma ou de la télévision.

Adagp, Paris, 2021

Un monde vintage, disparu, dont elle récupère les reliefs avec une obsession maniaque. Ainsi, découvrant le petit film hollywoodien, *The Naked Venus* tourné à la fin des années 50 par le réalisateur Edgar-Georg Ulmer (un peintre américain marié à une jeune femme française, rejeté par sa belle-mère, décide de se réfugier dans un camp naturiste), elle peint une suite de petits tableaux de groupe de nudistes aux couleurs délavées et à la saveur rétro, totalement décalée de notre temps. « *Ce qui m'intéresse est de m'approprier ces images pour les amener ailleurs.* »

Hantée par le temps, et sans doute pour insinuer le choc de la disparition, l'oeuvre de Nina Childress vous conduit dans un temps du replay. Ce recours à l'anamnèse raconte la légère hallucination d'un passé frelaté s'insinuant dans le temps présent selon l'observation de clichés et de reproductions, de stars et d'amour vintages. Ce jour sans fin prend la peinture au mot, celui de l'artifice, du givre du temps et du culte d'image fanées. Et réanimées.

connaissance des ARTS



Obstinée, la Franco-Américaine peint depuis les années 1980 des toiles acides aux motifs variés venus de la culture populaire.

Nina Childress figure libre



Ci-dessus Nina Childress, *463 Fresh Form*, 1992, enduit, acrylique et paraffine sur bois, 57 x 85,5 cm.

1961 Naissance de Nina Childress (*ill.* : ©Gaby Esensten) à Pasadena (Californie).

1980 Admise à l'École nationale supérieure des arts décoratifs (Ensad), Paris, qu'elle quitte aussitôt.

1984 Première exposition personnelle à la galerie Hélium, à Paris.

2007 Intègre la galerie Bernard Jordan.

2009 « Détail et destin », exposition personnelle au Mamco de Genève.

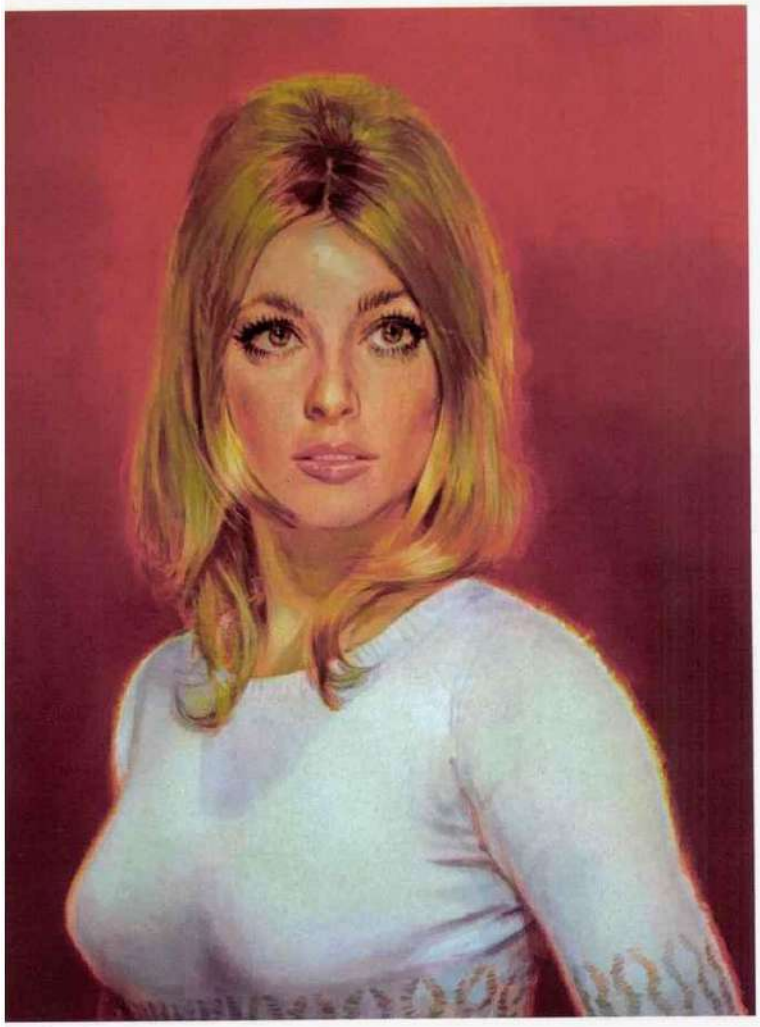
2015 Exposition personnelle, « Magenta », au Crac de Sète.

2019 « Futur, ancien, fugitif », exposition collective au Palais de Tokyo à Paris.

2020 « Lobody Noves Me », exposition à la Fondation Pernod Ricard. Le musée d'Art moderne de Paris acquiert trois de ses *Grosses Têtes* (Sylvie Vartan, France Gall et Jane Birkin) et *L'Autoportrait clown/fleur.*

Au début, Nina – née Christine – signait ses toiles « *Kuss* » (*bisou* en allemand), son pseudo d'égérie punk, du temps où elle sniffait de l'Eau écarlate et prêtait sa voix aux Lucrate Milk, groupe *no wave* dissout avant que la bande des Frères Ripoulin (1984-1988) ne lui fasse une place. Deux ou trois choses que l'on sait d'elle, et que rappelle Fabienne Radi dans la biographie parue à l'occasion de sa première rétrospective en France, assortie d'un épais catalogue raisonné des 1081 toiles conçues entre août 1980 et fin 2020, de « *la fin de la peinture à son acceptation retrouvée* ». Cent trois d'entre elles, plus quatre vidéos et cinq sculptures, composent le parcours de l'exposition qui retrace par associations libres quarante ans de création têtue. Confiante, elle n'a cessé de peindre, même quand les pinceaux n'étaient plus à la mode, en moyenne trente à cinquante toiles par an, jusqu'à deux cents en 1991, sa « *grande année* ». Savons, bonbons, joujous, tupperwares, perruques, bancs, baby dolls… Communs, les sujets de cette enfant de la télé n'ont rien de sophistiqué. « *Je n'aime pas le bon esprit* », lâche-t-elle sur un ton *cash*. Méchante, Nina ? Double, plutôt, comme sa peinture, que la fan de Hockney et Derain décline dans son atelier des Lilas en version *good* ou *bad*. « *Il y a dans mes* bads *une même façon de caricaturer, de donner de la vigueur au dessin, avec cette raideur dans le geste à la Bernard Buffet.* » La somme de ces « effets » produit « *une peinture conceptuelle et idiote à la fois* », qui lui – nous – donne du plaisir. Dernièrement, Childress a brossé des portraits phosphorescents de Patrick Juvet et campé une blonde « *très bien coiffée* », vue dans la série *Mannix*, sur des chutes de toile argentée. Suite au prochain épisode. **VIRGINIE HUET**

Virginie Huet, "Nina Childress, figure libre" in Connaissance des arts, 02.2022



Ci-contre
1072 - Sharon (grosse tête), 2020, huile sur toile, 260 x 210 cm.

Ci-dessous
539 - Sans titre (perruques qui crachent), 1995, huile et acrylique sur toile, 195 x 130 cm.

En bas
845 - L'Enterrement, 2011, huile et peinture aérosol sur toile, 300 x 600 cm, triptyque.





À VOIR

- LA RÉTROSPECTIVE « BODY, BODY » au Frac Nouvelle-Aquitaine Méca, 5, parvis Corto-Maltese, 33088 Bordeaux, 05 56 24 71 36, du 17 décembre au 20 août.
- « À MAINS NUES » au Mac Val, place de la Libération, 94400 Vitry-sur-Seine, 01 43 91 64 20, à partir du 9 janvier.
- « LE TOMBEAU DE SIMONE DE BEAUVOIR » au musée des Beaux-Arts, esplanade Marcel-Duchamp, 76000 Rouen, 02 35 71 28 40, à partir de septembre 2022.
- SON SITE INTERNET: www.ninachildress.com
- Celui de sa galerie: www.bernardjordan.com

À LIRE

Le catalogue raisonné « NINA CHILDRESS, 1081 PEINTURES », coéd. Les Beaux-Arts de Paris et Galerie Bernard Jordan (750 pp. et 246 pp., 49 €).

Libération

Edition : **17 janvier 2022**
Journalistes : **JUDICAËL LAVRADOR**
Nombre de mots : **1133**

CULTURE/

Nina Childress cocasse la baraque

Au Frac de Bordeaux, une première rétrospective française présente le travail de la peintre depuis ses débuts, dans les années 80. Portraits célèbres ou inconnus, natures mortes et séries dépareillées forment un cortège peu académique qui permet de se raconter des histoires.

Par
JUDICAËL LAVRADOR
Envoyé spécial à Bordeaux

Sa rétrospective à Bordeaux, au Frac Nouvelle-Aquitaine, dans cet espace si incongru de la Méca, plein de murs obliques, entremêle tous les sujets dépeints par Nina Childress depuis ses débuts. Sans se soucier de l'ordre chronologique ni se priver de mélanger les séries. Portraits de gars, de filles surtout, connues ou pas, vedettes de la variété, Karen Cheryl et Sylvie Vartan en tête de cortège, héroïnes du petit écran (Sissi l'impératrice est là, mais pas la famille Ewing, figurée, en 1982, en un groupe cabossé et hagard dans un tableau hilarant) mais également nus échevelés, natures mortes glacialement sans qualité, à la surface si lisse que rien n'accroche, et toiles aux châssis épou-

sant la forme du motif pour mieux tromper leur monde (à l'image de ces savonnettes dépeinte avec un mimétisme confondant) surgissent sur les cimaises et les murs, obliques donc, sans prévenir et sans trop prendre la peine d'expliquer le pourquoi de cet accrochage qui s'amuse à passer du coq à l'âne, et par exemple des perruques aux Tupperware (deux motifs choyés par l'artiste) et à faire revenir de loin en loin certains motifs, notamment les nus féminins, ritournelle de Nina Childress depuis ses débuts en 1980.

FACTURE VIVE ET FRANCHE, UN PEU SALE

Ce parcours prend, à raison, le risque de tendre des lignes peu académiques. L'idée est de permettre au spectateur de se raconter des histoires, exactement comme le fait l'artiste. Le catalogue raisonné de Nina Childress, paru alors que son exposition était en préparation, augmenté d'une longue «autobiographie» écrite avec la complicité de Fabienne Radi, égrène ainsi les anecdotes, les rencontres fortuites, les idées soudaines, les événements impromptus qui sont, le plus souvent, à la source des tableaux. Ainsi, elle raconte que le slip – par exemple celui, blanc, dont elle se coiffe le visage dans un autoportrait tout vert – se glisse dans son corpus à la faveur d'un livre sur l'acteur Etienne Decroux, que son nouveau compagnon amène à l'atelier. «*Je vois ensuite sur YouTube, ce type dans un drôle de slip qui fait des démonstrations de mime. Je dis à Thierry : "Ah mais c'est génial, j'ai de quoi bosser un an avec ça." Hormis le personnage, ce qui m'intéresse surtout c'est ce bout de tissu blanc sur un corps nu. Comme je travaillais,* conclut-elle, *sur des filles nues vertes depuis un petit moment, je continue en y ajoutant des motifs blancs.*»
Le cocasse des toiles de Childress vient en partie de là. De ce que l'artiste, née en 1961, se fie à un détail qui lui tape dans l'œil et dont elle va tirer le fil, le tresser dans un travail en cours et le serrer jusqu'à ce qu'il casse. Nombre de ses toiles arborent une facture vive et franche, un peu sale (voire salopée). A l'image de son *Autoportrait en statue de Sissi* où elle se fait une tronche pas possible, les yeux écarquillés, le cou engoncé dans une collerette trop serrée qui l'étrangle et la fige, tandis que les coups de pinceaux tracent à l'arrière-plan une cascade de plissés bleu nuit qui débordent sur le mur du Frac en giclures multicolores. L'artiste n'a manifestement pas pu s'empêcher, à l'occasion de l'expo, de rajouter une couche (d'autodérision ? de burlesque ?) à cette image pâtissière d'elle en impératrice pincée.
Nina Childress n'a pas fait les Beaux-Arts, bien qu'elle s'y soit inscrite, en 1980. A l'époque, elle traîne avec une bande de punks, change de prénom (Nina comme Nina Hagen, au lieu de Christine), «*passe beaucoup de temps à se balader dans des endroits abandonnés, à explorer des égouts, escalader des murs*», chante dans Lucrate Milk («*hurle beaucoup en fait*»), «*change de coiffures toutes les semaines*», peint ses premières toiles en vénérant le collectif Bazooka aux compositions graphiques brouillonnes et éméchées, avant de rejoindre celui des Ripoulin, sur lequel dans l'expo un petit film souvenir revient.

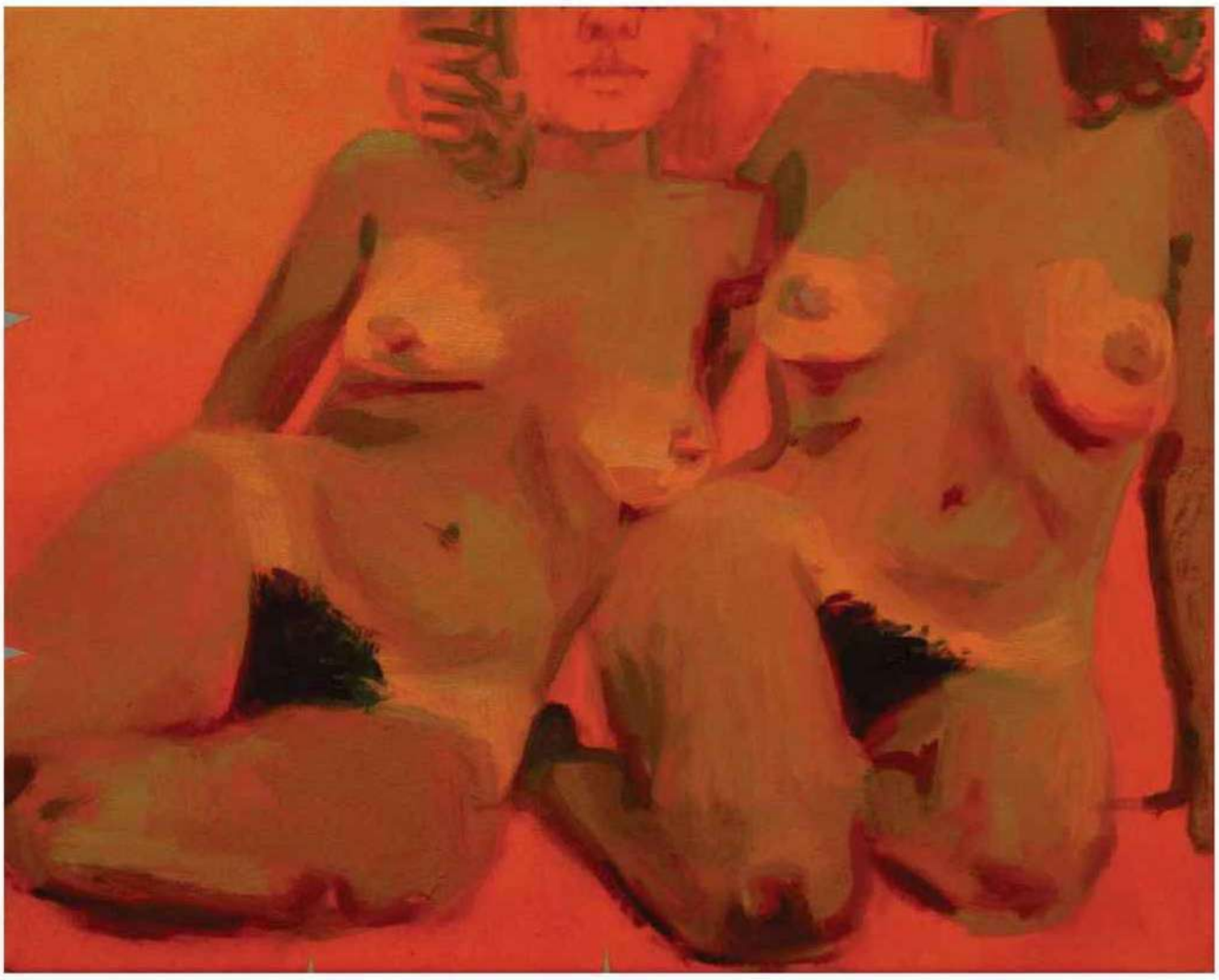
DU RELIEF, DES RIDES, DES BALAFRES, DES SILLONS

A l'atelier, la peinture se fait un peu à l'instinct et à la va-vite, sur le tas et sans trop lécher les contours ni éviter à la surface d'éventuels accidents. Pourtant, Nina Childress a peint sans reliefs, sans effet de matières d'aucune sorte, sans gras. C'était lisse et maigre. La palette elle-même prenait des teintes synthétiques. Ses sujets eux-mêmes étaient inertes et faits de plastique bon marché (les Tupperware donc, mais aussi des petits baigneurs.) Même ses chevelures ne coiffant aucun visage paraissent lisses. La peinture est une mise en pli qui ne souffre aucune mèche de travers. Cela reflète peut-être la place et la réputation que lui réserve le monde de l'art qui ne jure plus que par la photographie ou la vidéo. La peinture n'est plus qu'une vieille chose inoffensive et plus guère pertinente. Un art à ranger dans une boîte (en Tupperware) tandis que les peintres eux font tapisserie (voire la manche) sur les bancs publics. D'où peut-être ce *Banc-Double* (1991) banal banc public, dépeint sans émotion. Nina Childress a dû attendre un bail (trois décennies au bas mot) avant de trouver une place à sa mesure sur les cimaises et avoir donc droit à une rétrospective en France. Elle n'a cependant pas perdu son temps et remis sans cesse sur le métier ses motifs en les soumettant à un autre style, à un autre type de coups de pinceaux. Et ce qui devait arriver arriva. Ses sujets ont pris du relief, des rides, des balafres, des sillons. *Bien dans mon jean* louche sur la bosse que fait l'entrejambe d'un garçon, sûr de son charme et de ses attributs dans son moule-bite. La peinture brosse le volume en farfouillant dans le pantalon à petits et vifs coups de pinceaux, livrant une image drôle et ironique de la virilité. Le pendant féminin en est *C.Twins (poils)*, le double portrait orange de jumelles à poils dont le pubis, noir et touffu, mousse au centre de la toile. Les poils sont d'ailleurs un des autres fils qui boucle dans l'exposition. Poils de foufoune, poils drus, poils souples, bruns, blonds, roux, chevelures en bataille ou plus au brushing lyrique, poils de pinceaux et donc finalement poil à gratter, le poil est l'emblème d'une peinture qui cherche à prendre à rebrousse-poil les représentations sociales et artistiques (des femmes surtout). ◆

BODY BODY **de NINA CHILDRESS au Frac Nouvelle-Aquitaine Méca, Bordeaux (33). Jusqu'au 20 août.**



Nina Childress en 2021. PHOTO GABY ESENSTEN



***C.Twins (poils)*, 2018.** PHOTO DR.
ADAGP, PARIS 2021

ARTSHEBDOMÉDIAS

Le pogo pictural de Nina Childress

artshebdomedias.com/article/le-pogo-pictural-de-nina-childress/

14 février 2022



Des crêtes, des poils, des statues en culotte, des Tupperware, Sylvie Vartan en « gueule cassée »… *Body Body* de Nina Childress est un programme imposant et savamment déstructuré. Un juste dosage de références pop et d'éléments autobiographiques brassés ensemble avec poigne. L'exposition rétrospective, qui se tient jusqu'au 20 août au Frac Nouvelle-Aquitaine, a pour fil conducteur le corps dans sa version la plus indomptée sous les coups de pinceaux d'une artiste que quarante années de pratique n'ont pas assagie.

« Peindre n'importe quoi si l'on veut que la peinture reste un peu excitante », tel est le mot d'ordre de cette artiste qui, toute sa vie, a fui l'ennui comme un péril mortel. Née en 1961 à Pasadena, en Californie, Nina Childress a d ans les yeux une étincelle d'insolence qui fait fi de tout âge. Elle enregistre à son compteur de plasticienne

hyperactive 1081 peintures. Ce qui, rapporté à ses quarante années de carrière, représente une moyenne de vingt-sept toiles par an. Considérant *« toute cette matière derrière soi »,* comme elle le décrit dans une autobiographie non moins iconoclaste par Fabienne Radi*, elle ne sait si elle doit s'en réjouir ou au contraire avoir honte. D'être *« dotée d'un surmoi assez fort pour avoir eu l'énergie et le courage de faire tous ces tableaux ».*

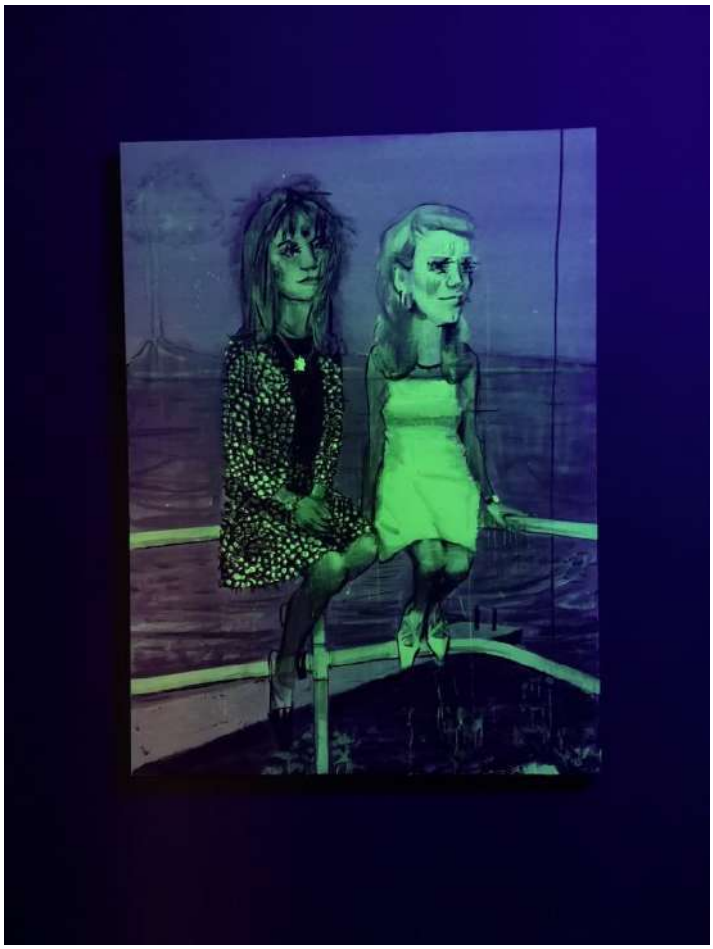


Nina Childress à Body Body devant sa « Sharon (grosse tête) ».

De la série des savons et bonbons acidulés ou gélatineux aux portraits amochés de stars, le monde de Nina Childress ressemble à s'y méprendre au nôtre. Il en est l'alter ego dérangé, le jumeau diabolique. Sous-entendue dès son titre, le thème du double et du dédoublement dans *Body Body* est omniprésent. Pour partie, il infuse une énergie singulière propre à la franco-américaine. Eprise de tocades, des engouements bizarres et passagers qui rythment sa vie depuis son plus jeune âge, Nina Childress est naturellement portée vers la loi des séries – obsessionnelle et compulsive. Le cheval à 12 ans, *Dallas* à 22, les régimes de 15 à 37 ans, l'opéra depuis ses 38… De même, sa pratique artistique consiste à s'approprier des éléments pour une durée plus ou moins brève. Et alors, elle les reproduit sous différents angles, lumières, styles, avec des ajouts ou suppressions, des difformités…

Dissipée à tendance maniaque, Nina Childress procède par listes et cherche à éprouver ses sujets tout en se posant de nouveaux défis formels. Une impulsion spontanée la pousse à produire des copies non-conformes de perruques, de chaises, d'os pour chien… telle une chaîne de production devenue folle. Emblématiques de cette démarche, *Body Body* expose plusieurs des « bad paintings ». Comme avec le duo *Genoux serrés/Bad genoux serrés* (2020) à l'acrylique phosphorescente, où sont représentées les sœurs Catherine Deneuve et Françoise Dorléac qui prennent la pose, assises sur ce qui semble être la rambarde d'un bateau de plaisance, les « good » et les « bad paintings » sont deux variations autour d'une même image. La première, en bonne élève appliquée, dans un réalisme – il est vrai – un peu rasoir, et la seconde dite « bad » dans un style « sali », débridé, parodique. Pour Nina Childress, ceci est une façon de *« mettre en avant ce qui est déjà là »* mais qu'on ne voit pas, qu'on ne veut pas voir, en forçant certains traits. Ici, des mèches ébouriffées pour Dorléac, là un mascara dégoulinant couplé

d’égratignures faciales pour Deneuve. La bonne tenue des deux femmes, genoux serrés et mains jointes en prière, trahit une facette plus sombre, qui coexisterait avec l’image de gentilles filles qu’elles se donnent – qu’on leur impose, ne faut-il pas plutôt dire ?



Bad genoux serrés, 2020. ©Nina Childress, photo MS

L’artiste aux trente coupes de cheveux glane essentiellement ses inspirations dans son environnement immédiat, notamment médiatique. Vedettes télévisées, produits de consommation courante, scènes de films, comme *Les Anges déchus,* décos d’intérieur et tout ce que couvre tant le spectre de la culture populaire que celui du quotidien le plus prosaïque prennent vie sous nos yeux et font se croiser différentes générations, des années 1980 à nos jours. Nina Childress comprime l’air volatil de chaque époque qu’elle a traversé dans des formes, des couleurs, des objets, des visages connus ou non. Sa vie intime n’est pas épargnée, elle qui est un réservoir de détails et d’expériences si significatives d’être saugrenues ou, inversement, banales. Par exemple : mère en 1992, la maternité devient sa nouvelle obsession. Nina Childress est absorbée, presque dévorée, par cet univers qui s’ouvre à elle. Elle brosse des faciès de gros poupons, traces des hochets et tétines… jusqu’à se lancer dans la réalisation de « tableaux pour bébés » au goût un peu douteux. Ce n’est que le temps passant qu’elle parvient à prendre un peu de recul. Dans *Body Body,* Nina Childress organise un dialogue entre sa vidéo *Dodo* – tournée en caméra subjective pour capter son image telle que vue par les yeux de son nourrisson et où on la voit apparaître en « maman gâteuse » selon ses mots – et une peinture de jeune femme en pleurs (*Crying,* 2014). Sont réunies les conditions d’un face-à-face impitoyable.



Vue de Body Body, à droite Crying, 2014. ©Nina Childress, photo MS

En gestation à la MÉCA depuis deux ans, *Body Body* est la plus grande exposition que Nina Childress n'ait jamais eue, ni rêvée. *« Personne ne s'est vraiment intéressée à mon travail jusqu'à mes 45 ans »,* assure-t-elle, se remémorant quelques moments de bidouillages existentiels et parfois de doute. Avec la centaine de pièces présentées, la rétrospective met l'accent sur ses œuvres peintes mais aussi ses vidéos. La plasticienne en parle comme autant de *« tentatives de survie en tant qu'artiste dans les années 1990 où la peinture est très mal vue ».* Ceci nous rappelle que lorsque Nina Childress entame sa carrière artistique, la peinture est un art boudé. Mais elle lui refuse l'étiquette d'art bourgeois. Celle qui a grandi avec des parents amis du couple Christo et Jeanne-Claude à New York, puis à Paris avec une mère qui était du genre *« Charlotte Perriand dans le salon mais rien dans le frigo »,* s'est faite en autodidacte. Ex-chanteuse du groupe Lucrate Milk, elle fait ses classes sur la scène postpunk, trimballant son chevalet de salles de concert en squats. A coup de pigments criards et à gros traits un peu écrasés, elle tire le portrait à la va-vite de ses camarades. Et voilà les figures du milieu alternatif immortalisées avec iroquoise et piercings dans des photos à l'huile.
Plus tard, Nina Childress intègre l'atelier des Ripoulin et devient « sister Ripoulin », seule femme dans la bande de mecs des neufs artistes qu'elle réunit. *« Ils m'appréciaient, je crois, pour mon esthétique un peu morbide »,* s'amuse-t-elle. Ensemble, ils développent une démarche pirate, font des collages dans les rues, dessinent sur des blousons en cuir, réalisent des happenings dans les clubs comme le Rex. La découverte de l'art conceptuel en 1989 marque pour elle un tournant. Les corps disparaissent et laissent place à des motifs abstraits. L'exposition tente de restituer ces différentes périodes et évolutions.



Vue d'exposition. ©Nina Childress, photo MS

Esprit de contradiction oblige, *Body Body* se visite de gauche à droite et sans respect pour un quelconque ordre chronologique. On y retrouve parmi les tout premiers tableaux de Nina Childress, qu'elle avoue aujourd'hui trouver *« très vilains ».* Puis viennent les œuvres majeures – comme le diptyque *C.Twins (larmes)* et *C.Twins (poils)* des fausses jumelles touffes à l'air – mais aussi des pièces moins connues ou très récentes, voire inédites. C'est l'occasion pour Nina Childress de montrer à quel point elle affectionne ce qui a trait aux imperfections, ratures, malfaçons et autres incongruences. Pour preuve, ces toiles où elle prend plaisir à incorporer des poils, des vrais, à des endroits inappropriés.

Qu'il s'agisse de personnes, d'objets ou de situations, l'idée de subversion n'est jamais loin. La plasticienne s'intéresse, non sans second degré, aux rôles et symboles sociétaux qui sont autant de masques et faux-semblants. Avec elle, le Tupperware se fait totem de la société moderne. Contenant vide, solide mais transparent, véritable boîte-cercueil où les aliments sont enfermés pour ralentir le processus de dégradation et dont le design incarne l'utilitarisme comme l'aseptisation de la vie de tous les jours.

Mais *Body Body,* c'est avant tout le corps. Les corps. Dans tous leurs états : ravis, morts, éplorés, extasiés, flous, nus, sans visage, juvéniles, décrépis… Ceux qui semblent particulièrement intéresser Nina Childress sont ceux des femmes et leur part maudite. Libido vorace, attitudes provocantes, allure négligée, pilosité hirsute… Bref, tout ce à quoi la féminité au sens traditionnel se refuse. D'inquiétantes à repoussantes, les femmes brossées sans pudeur par Nina Childress sont telles qu'on ne trouve pas de pareilles dans les spots de pub ni parmi les actrices qui crèvent l'écran dans les films à l'eau de rose. Intervient la série de portraits de Sylvie Vartan, qu'on peut lire comme une tentative de soustraire la chanteuse, fantasme masculin des sixties, à son statut de femme objectifiée. Nina Childress l'affuble d'un regard bancal, lui arrange un visage déboîté et

couvert de cicatrices. Référence à l'accident de voiture auquel Sylvie Vartan a survécu jeune, mais aussi manière de la rappeler à sa condition non pas de chose mais d'humaine, nécessairement défectueuse et cabossée.



Vue d'exposition. ©Nina Childress, photo MS

Cette idée de faire émerger un physique ingrat, du moins abîmé, en lieu et place d'une femme fatale mais factice, Nina Childress la tire de son expérience personnelle. Elle que les « problèmes de cheveux », « problèmes de sein » et autres défauts de facture ont toujours écartée du sacro-saint idéal féminin. Pour se réconcilier avec son corps, faire « body body » avec lui, elle a appris à tenir ces injonctions à distance. Des œuvres comme *Statue Vivante ou Autoportrait en statut de Sisi,* dans ce qu'elles ont de perturbant, peuvent ainsi être envisagées comme des points de friction entre vision rêvée et corps tels que la nature les a faits. Pour faire bégayer les standards de beauté et révéler leur caractère absurde, dans la vidéo *Parce que je le vaux bien* (1998), Nina Childress permute les bandes son de plusieurs publicités pour shampoing. Effet escompté : des films sans queue ni tête drôlissimes pour un monde qui marche sur la tête mais avec un beau brushing.
Point d'orgue de la rétrospective, les trois bustes en bronze *Extase* (2020). D'abord parce qu'ils sont taillés sur le modèle de Hedy Lamarr, première actrice à jouer l'orgasme à l'écran, les seins pointant vers le ciel. Mais aussi parce que c'est une des premières fois que Nina Childress s'essaie à la sculpture et que le résultat est à la hauteur. Initialement, pour *Body Body,* l'artiste prévoyait aussi de poster quatre grosses têtes de femme à chaque recoin de la MÉCA, comme des cerbères veillant sur sa collection d'égéries.
Dans l'ultime salle, Nina Childress confronte des portraits miniatures de Roman Polanski en *« troll vieillissant »* à une immense toile de la blondissime Sharon Tate, victime du gourou Charles Manson, qui prend le dessus visuellement, prête à l'écraser. Un corps-à-corps comme sur un ring, des plus électriques. *« Il ne s'agit pas d'une réponse directe à #Meetoo mais plutôt d'une envie d'inverser les rôles de façon drôle »,* confie Nina

Childress, s'assurant de ne pas franchir le pas du trop sérieux. Avec elle, même les obsèques (*L'Enterrement,* 2011) sont subverties en situation porno-burlesque.
Que veut dire « être punk » pour une peintre ? Nina Childress tranche sans hésiter : *« ne pas se prendre trop au sérieux et toujours se remettre en question ».* Racontant l'anecdote d'un ancien compagnon de fortune qui a tiré une croix sur son passé de blouson noir en brûlant Doc Martens et reliques de concert, mise en scène très loin d'elle, l'artiste concède s'être éloignée assez tôt du milieu. Dans les années 1990, la scène punk comptait peu de femmes, qui n'étaient en outre pas toujours bien accueillies, et elle l'a vite trouvée monotone.
Imperméable aux effets de mode, fidèle à la peinture et sans peur de représenter le quotidien sous son jour le plus trivial : voilà où s'affirme surtout le tempérament rebelle de Nina Childress. Une artiste qui contribue à faire bouger les lignes en imposant son pinceau.



Vue d'exposition. ©Nina Childress, photo MS

**Une autobiographie de Nina Childress* par Fabienne Radi, parue en 2021 en prolongement de *Body Body*.

Contact> *Body Body – Nina Childress,* jusqu'au 20 août, au MÉCA, à Bordeaux. Le site de l'artiste.

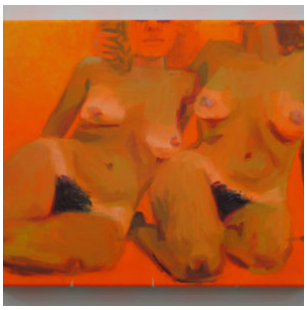
EXPOS



Body Body, le corpus fluorescent de Nina Childress

06 JANVIER 2022 | PAR LAETITIA LARRALDE

Cette année, la peintre franco-américaine Nina Childress s'installe au Frac I









Cette première rétrospective française de Nina Childress revient sur **quarante ans de carrière** avec un parcours non chronologique. Les œuvres se répondent les unes aux autres au travers des époques, entraînant le visiteur et son regard dans le vaste espace du Frac, à l'échelle des toiles de l'artiste. Le thème est donné par le titre : *Body Body*. Body comme « body of work », qui désigne l'ensemble de l'œuvre d'un artiste, et se résume par les deux toiles exposées dès l'entrée, la première et la dernière peinte, en 1980 et 2020. L'organisation de l'exposition a également donné lieu à un travail titanesque de recensement de toutes les peintures produites dans **un catalogue raisonné** créé du vivant et par l'artiste, *1081 Peintures*. Aucune toile ne manque à l'appel, les « croûtes » inassumées comme le reste, dans un grand geste sincère de bilan et de partage sans censure.

Body, c'est également une référence directe au corps, omniprésent dans l'œuvre de Nina Childress. Elle affirme qu'**elle s'amuse plus à peindre des seins et des fesses que des corps habillés**, et les corps, avec ou sans vêtements, essentiellement féminins, peuplent l'exposition. On les trouve en entier comme dans *845-L'Enterrement*, reprise orgiaque de l'œuvre de Courbet, par morceaux, ou en portraits géants avec sa série des grosses têtes, telle celle de Sharon Tate, juxtaposée à un tout petit Roman Polanski. Et même quand les corps ne sont pas représentés, ils existent en creux, dans les sièges vides ou les chevelures ondulant sur des fonds désincarnés.

Tout comme *1081 Peintures* s'accompagne d'une autobiographie par Fabienne Radi, les deux livres reliés par un élastique, *Body Body* évoque **le thème du double**. Nina Childress travaille souvent par séries, de savonnettes, de bonbons ou encore de jouets, qui multiplient les images similaires mais pourtant distinctes, ou sur le thème de la gémellité. On le retrouve dans les tableaux sur deux actrices jumelles de série B, ou encore avec les portraits de Catherine Deneuve et Françoise Dorléac. Mais ce double c'est également un jeu entre les *good paintings* et les *bad paintings*. La peintre s'amuse à créer deux versions de ses toiles : une bien peinte photo-réaliste et une plus proche de la caricature ou de son

idée de la croûte, la dernière donnant souvent plus de mal à réaliser que la première.

Si le titre de l'exposition sonne comme un titre de chanson pop, cela pourrait être un hymne à l'amour de l'artiste pour la culture pop et ses icônes. On croise Sylvie Vartan, Catherine Deneuve, Hedy Lamarr ou Sissi, version cinéma et version statue, à côté de tupperwares géants et d'images tirées de films ou de magazines. Le fond est plutôt léger, séduisant, et si Nina Childress dit ne pas chercher à faire passer un message par ses œuvres, c'est que **la peinture est son sujet principal**. On la regarde jouer avec des couleurs vives et fluo, tester la peinture phosphorescente (certaines toiles sont exposées dans une pièce à lumière noire qui amusera petits et grands) ou créer des peintures floues. Ces flous, qui demandent une maîtrise certaine de la technique, nous laissent avec une impression de vision flottante, incapables de faire le point sur une image qui nous échappe. Et dans ces petits décalages où l'image se dédouble, se défait de la réalité, le fluo vient s'immiscer, nous éblouissant.

L'exposition de Nina Childress est une ode joyeuse et joueuse à la peinture et à la couleur. on y retrouve des références autant à l'histoire de l'art qu'aux petits objets du quotidien ou aux icônes de la culture pop, créant un univers auquel il est facile de se connecter. Et même si la mort se cache dans de nombreuses toiles, elle ne fait que renforcer l'effervescence vitale qui réunit les œuvres de Nina Childress. Alors laissez-vous emporter dans ce tourbillon fluo !

Body Body – Nina Childress
Du 17 décembre 2021 au 20 août 2022
Frac Nouvelle Aquitaine-Méca – Bordeaux

NINA CHILDRESS 1081 PEINTURES. Co-édition : Beaux-Arts de Paris, Frac Nouvelle-Aquitaine MÉCA et Galerie Bernard Jordan. Monographie de 750 pages avec plus de 1 400 illustrations. Biographie de 246 pages. Ces deux livres séparés sont réunis par un élastique en silicone vert. Prix TTC : 49 €

Visuels : 1- Nina CHILDRESS, 781 – Rondeau sur fond rouge, diptyque, 2007, © Adagp, Paris, 2021, Crédit photo : DR / 2- Nina CHILDRESS, 980 C. Twins (poils), 2018 © Adagp, Paris, 2021, Crédit photo : DR / 3- Nina CHILDRESS, 1041 Genoux serrés, 2020 © Adagp, Paris, 2021. Crédit photo : DR / Nina CHILDRESS, 1080 Chaises blanches sur fond blanc, 2020 © Adagp, Paris, 2021. Crédit photo : DR / 5- couverture de 1081 Peintures, photo © Susanna Shannon


art
press
JANVIER 2022 BILINGUAL ENGLISH / FRENCH
PETER HALLEY INTERVIEW
DOSSIER : ARTISTES BIÉLORUSSES
JASPER JOHNS MUSEO DEL BARRIO
NINA CHILDRESS PIERRE BISMUTH
ART ET SIDA AU MUCEM
EXPOSITION INFERNO À ROME
ÉRIC RONDEPIERRE DIDI-HUBERMAN
KENNETH WHITE LE CINÉMA DE DURAS
CAN 13,60 $CA - USA 13,95 $US
DOM 9,20 € - PORT CONT. 10,20 €
BEL. ESP ITA 8,90 €
CH 15,60 FS - MAROC 85 MAD
M 08242 - 495 - F: 7,10 € - RD
495

THE ART NEWSPAPER

LES 1 081 PEINTURES DE NINA CHILDRESS

La rétrospective de l'artiste franco-américaine au Frac Nouvelle-Aquitaine Méca, à Bordeaux, est accompagnée d'une monographie coéditée avec les Beaux-Arts de Paris et la galerie Bernard Jordan.

Pour sa première monographie d'envergure, Nina Childress a choisi un format inhabituel, celui du catalogue raisonné. Ce genre d'ouvrage à vocation scientifique est généralement peu utilisé par les artistes de leur vivant. Pourtant, et c'est ce que Nina Childress recherchait, « *il permet d'avoir une vision instantanée d'une vie de peinture* ». Une vie que l'artiste enseignante à l'École nationale supérieure des beaux-arts de Paris raconte exhaustivement, à travers une double publication.

Le but recherché est atteint : d'un simple coup d'œil, on observe l'évolution de l'artiste.

Dans le catalogue, d'abord, défilent, de manière strictement chronologique, les 1081 peintures de l'artiste qu'annonce l'élégante couverture phosphorescente. Chaque œuvre est rigoureusement annotée d'informations techniques. Quant aux annexes, comprenant un historique des expositions tout aussi détaillé ainsi qu'une bibliographie, elles sont la touche finale d'un long et minutieux recensement. Cette rigueur du contenu est pondérée par le soin apporté à la maquette et les reproductions de grande qualité, souvent en pleine page ou en larges vignettes, qui permettent de rompre avec l'austérité habituelle des catalogues raisonnés.

Le but recherché est atteint : d'un simple coup d'œil, on observe l'évolution de l'artiste. On la suit dans ses tâtonnements techniques et ses allers-retours. On la voit emprunter un style puis s'essayer à un autre. Au fil des pages, une identité forte se dessine, dans la manière comme dans les sujets. Nina Childress s'imprègne des images qui l'entourent. Que celles-ci appartiennent à la culture populaire ou aux grands classiques de l'histoire de l'art, elle s'en empare et les détourne à sa guise, avec cet humour un brin provocateur qui la caractérise.

LA VIE D'ARTISTE

Après les images, un second ouvrage met des mots sur cette vie. Écrite par Fabienne Radi à partir d'entretiens avec l'artiste, cette biographie sans concession, et non sans humour, nous fait voyager dans le Paris punk des années 1980, période à laquelle Nina Childress devient Sister Ripoulin, la seule femme du collectif Les Frères Ripoulin, aux côtés de Pierre Huyghe et Claude Closky notamment. Puis l'auteure explore la scène artistique des années 1990. Les nombreuses anecdotes qui rythment chaque petit chapitre permettent de dresser un tableau honnête de la vie d'artiste, de son rapport aux institutions, et de l'importance d'échapper au piège de la recherche du « truc » qui marchera, pour se concentrer essentiellement sur l'acte pictural.

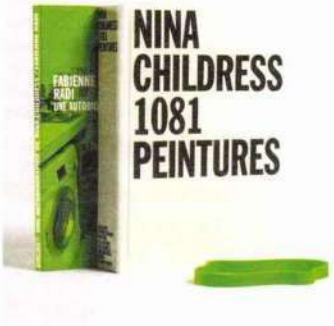
Nina Childress a pensé cet ouvrage sous la forme la plus complète qui soit, celle du catalogue raisonné, afin de pallier le « *manque de visibilité et de regard critique* » dont a souffert son œuvre jusqu'à la fin des années 2000. Cette reconnaissance tardive lui aura néanmoins permis de préserver sa liberté et sa spontanéité.

ZOÉ ISLE DE BEAUCHAINE



Page intérieure de *Nina Childress. 1081 peintures.* © Frac Nouvelle-Aquitaine Méca ; Paris, Beaux-Arts de Paris/ galerie Bernard Jordan

Nina Childress. 1081 peintures, catalogue de l'exposition « Body Body », Bordeaux, Frac Nouvelle-Aquitaine Méca, 17 décembre 2021-20 août 2022, Bordeaux, Frac Nouvelle-Aquitaine Méca ; Paris, Beaux-Arts de Paris/ galerie Bernard Jordan, 2 volumes (752 pages et 248 pages), 49 euros.



La vie en rose

Photographie Philippe Jarrigeon
Réalisation Vanessa Metz



Robe ceinturée en cachemire, **CHANEL.**
Tableau de Nina Childress.

LE CHIFFRE DU JOUR

39

Les nouveaux chevaliers « culturels » dans l'Ordre de la Légion d'honneur

Comme chaque 1er janvier, les promotions dans l'Ordre de la Légion d'honneur font de nouveaux heureux. Pour le ministère de la Culture, on compte 3 nouveaux commandeurs (Philippe Belaval, président du Centre des monuments nationaux, Henri-François Le Tonnelier de Breteuil, qui dirigea longtemps l'association de la Demeure historique, et Michel Sardou), 7 officiers (dont le galeriste Daniel Templon) et 39 chevaliers. Parmi ceux-ci, on remarque une quasi-parité (17 femmes, 22 hommes) et une promotion posthume puisqu'Olivier Royant, directeur de la rédaction de *Paris Match*, vient de décéder le 31 décembre. Y figurent, entre autres, les frères Bouroullec, designers, les artistes Nina Childress et Orlan, le patron d'Emerige, mécène et collectionneur, Laurent Dumas, plusieurs responsables de musées comme Sylvie Aubenas (BnF), Bruno Gaudichon (la Piscine de Roubaix), Marie Lavandier (Louvre-Lens), ainsi que le galeriste Alain Paviot. D'autres représentants du monde de la culture sont évidemment honorés au titre d'autres ministères, comme le photographe Yann Arthus-Bertrand, commandeur au ministère de la Transition écologique, ou l'archéologue Henri-Paul Francfort, chevalier au ministère de l'Enseignement supérieur. La doyenne de la promotion est la résistante Sonia Cauquil, 102 ans, que le ministère des Armées a promue au grade de chevalier.

RAFAEL PIC

Rafael Pic, "Les nouveaux chevaliers "culturels" dans l'Ordre de la Légion d'honneur" in Le Quotidien de l'Art, 04.01.2021

Nina Childress rallume l'Artothèque dans le noir total



L'artiste Nina Childress expose à l'artothèque de Caen. | PHOTO : DR

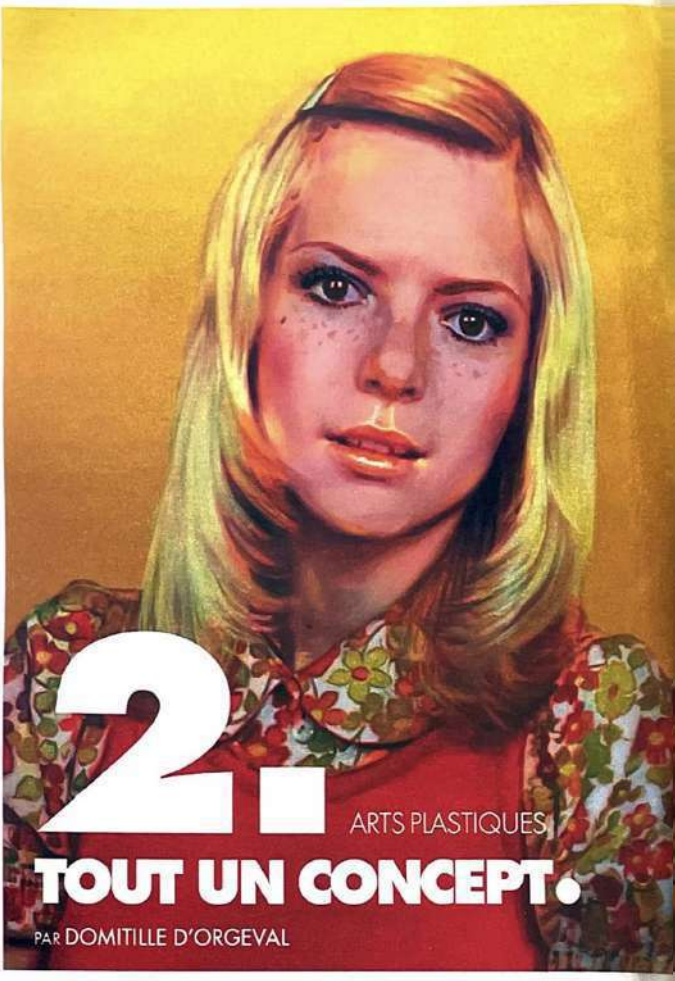
On allait dire : « Courez-y ! » Mais non... Confinement de l'art oblige, cette exposition ne s'ouvre qu'en ligne. Une claque qui oblige au clic. C'est hélas par écrans interposés que s'ouvre *Genoux serrés* de Nina Childress à l'Artothèque de Caen.

Dommage, car la proposition a vraiment du coffre. À l'aide de pigments, l'artiste franco-américaine peint des tableaux phosphorescents, qui trouvent tout leur éclat dans le noir. C'est ainsi que la salle haute de l'Artothèque se retrouve plongée dans l'obscurité. Ainsi que toute une série de tableaux se révèlent dans les tons verts et parfois rouges.

Fan de variétés, Nina Childress se nourrit de modèles populaires : Sylvie Vartan, les Demoiselles de Rochefort, Kate Bush... Ça fonctionne du feu de Dieu ! À côté de ça, son passé diablement punk est tenace. Souvent, une œuvre s'accompagne de sa face B en mode plus « trash ». Le côté **« bad »** contre le côté **« good »**, comme elle les définit. En attendant que la culture se déconfine, courez à vos claviers !

Samedi 6 février, exposition en ligne à partir de 14 h, rencontre virtuelle avec Nina Childress à 15 h, conférence-lecture de Rovo à 17 h. Liens : artotheque-caen.net Exposition jusqu'au 15 mai. Gratuit.

Raphaël Fresnais, "Nina Childress rallume l'Arthotèque dans le noir total" in Ouest France, 05.02.2021



Elle vient de rejoindre les collections du musée d'Art moderne de Paris. Avec « France (grosse tête) » 2019, Nina Childress, artiste peintre issue de la scène punk parisienne des années 1980, ne fait pas dans la demi-mesure. Ce portrait hyperréaliste de la chanteuse France Gall, qui frôle le kitsch et détonne par ses grandes dimensions (248 x 190 cm), est exposé, avec d'autres portraits de la même série (Jane Birkin, Sylvie Vartan), en face des abstractions monumentales de Robert et de Sonia Delaunay datant des années 1930. Cette confrontation géniale et osée entre deux univers qu'a priori tout oppose rappelle qu'à leur époque les Delaunay aussi avaient déconcerté leurs contemporains. Totalement désincarné, le portrait de France fascine et dérange à la fois. Son format immense incarne la surexposition médiatique dont l'icône pop a été victime. La jeune France Gall arbore un air suave et naïf avec son col Claudine et ses barrettes, mais Nina Childress renforce le caractère artificiel de l'image en exagérant la sensualité de la matière picturale et l'intensité des couleurs. À la frontière de l'humour et de l'empathie, Nina Childress s'intéresse ici aux archétypes féminins véhiculés par le star-system. Une peinture qui met à mal les notions de bon et mauvais goût, faussement clichée et vraiment iconoclaste.

Musée d'Art moderne de Paris, Paris-16e.

© DES AMIS DU MUSÉE D'ART MODERNE VIA LE COMITÉ INTERNATIONAL - EDGAR BERG

Domitille D'Orgeval "2. Arts plastiques. Tout un concept" in Elle, Culture, 08.10.2021

26. octobre 2021 **7 min**

Livres. Fabienne Radi rédige l'autobiographie de l'artiste contemporaine Nina Childress

ETIENNE DUMONT

Révélée par le Mamco genevois en 2009, la femme peintre raconte ses années de galère à l'écrivaine. L'ouvrage s'accompagne d'un gros catalogue raisonné.

#art contemporain **#peinture** **#livre**



Nina Childress devant France Gall.

Crédits: France Culture.

Nous sommes en 2009. Nina Childress expose au Mamco genevois. Pour la Franco-Américaine, qui vit à Paris, c'est la sortie d'années de difficultés en tous genres. Financières surtout. L'artiste ne fait pas partie de ceux et celles qui éclosent (et souvent se fanent) à peine finies leurs hautes écoles. Sa rétrospective montée par Christian Bernard est un succès qui va faire des petits. Beaucoup de petits, de la Fondation Ricard au Palais de Tokyo. En 2021, Nina a ainsi trois de ses tableaux géants présentés en gloire juste en face de ce dernier au Musée d'art moderne de la Ville de Paris, qui vient de les acheter. Ce sont «Sylvie», «France» et «Jane». La femme y joue une nouvelle fois de l'imagerie populaire, puisque ce trio se compose de Sylvie Vartan, France Gall et de Jane Birkin dans leur éclat des années 1970. Un demi siècle a passé depuis...

Etienne Dumont, "Livres. fabienne Radi rédige l'autobiographie de l'artiste contemporaine Nina Childress" in Bilan/CH, 26.10.2021

reliés par une élastique verte. L'un, sérieux comme la mort, répertorie ses 1081 premières peintures exécutées depuis le début des années 80, les plus vieilles s'étant souvent perdues depuis le jour où elles ont été photographiées. L'autre, aussi léger que l'air, forme une autobiographie. Mais attention! Ces mémoires sont écrits par Fabienne Radi, dont on connaît l'humour au second degré comme l'amour des titres et des listes. Autant dire qu'il s'agit d'un texte décalé, mais pertinent. Fabienne fait dire à Nina, avec qui elle a eu des heures et des heures de conversation, ce qu'elle n'eut sans doute pas osé formuler seule. Femme sage, mais ici aussi sage-femme, l'écrivaine romande (qui enseigne à la HEAD) lui a fait accoucher ses quatre vérités. Certaine se révèlent dérangeantes. Une artiste arrivée ne raconte normalement pas ses ratages, ses doutes et ses rapport tumultueux avec le commerce. A moins de s'en faire une gloire, comme l'autobiographie de la très narcissique Orlan, dont je vous ai récemment parlé.

Le Vérificateur et l'Auteur

Nina parle donc. Il suffit de l'écouter. A l'instar de la presse anglo-saxonne, qui vit dans la terreur des avocats et des procès, il y a aussi ici un Vérificateur. Il (ou elle puisqu'il s'agit aussi de Fabienne Radi) met les propos dans leur contexte. Il situe ceux-ci dans le temps avec un sérieux imperturbable, alors que ses interventions tiennent parfois du truisme. Un Auteur (avec un grand «A») intervient aussi à la fin. L'exercice devient du coup de détriplement, puisque Fabienne tient en fait tous les rôles. Plus la plume. Elle est Nina mieux que Nina, puisqu'il lui a fallu trouver un style faussement parlé. Une forme qui la restitue sans la singer, ni la trahir.



Sylvie, comme Vartan. L'un des immenses tableaux récemment acquis par le Musée d'art moderne de la Ville de Paris. Photo Nina Childress, Musée d'art moderne de la Ville de Paris.

Qu'est-ce que le lecteur apprend ainsi? Bien des choses. Nina (elle se prénomme en fait Christine, ce que le lecteur découvre à la page 81) voit le jour aux Etats-Unis d'un père américain et d'une mère française. Elle a le temps de faire le plein de souvenirs d'enfance marquants avant l'explosion du couple. Rentrée et France, avec quelques allers-et-retours, elle se retrouve avec une maman qui travaille et des idées d'adolescente peu sage. Il y a pour elle de longues années punk. Christine-Nina chante alors dans un groupe qui se fera un (tout) petit nom. Puis c'est le passage à la peinture, à une époque où celle-ci n'a pas bonne réputation dans les écoles, où l'on cogite alors énormément. Or Nina n'est ni une conceptuelle, ni même une cérébrale. La théorie l'ennuie. Il lui faut de la pratique. Enormément de pratique. Il y a chez elle une boulimie. Pensez, 1081 peintures dont beaucoup se sont pas des mouchoirs de poche…

Revenez me voir dans dix ans

succès il est vrai, jusqu'à New York. Nina découvre ensuite Présence Panchounette, qui a laissé davantage de souvenirs. Son iconologie populaire, allant jusqu'aux nains de jardin, la séduit. La débutante sent qu'elle va ainsi vers le juste. Elle est plus «low» que «high», pour causer comme les Anglo-saxons. Mais comment parvenir au but sans support, alors que les marchands n'aiment pas (et on les comprend) prendre de risques? Une galeriste ne lui a-t-elle pas dit de revenir dans dix ans, ce que Nina a pris sur le moment pour un rejet, alors qu'il s'agissait à la réflexion d'une difficile vérité?



Fabienne Radi. Photo RTS.

Dans le chapitre intitulé «Galères et galeries», Nina-Fabienne raconte tout cela. Sans fard. Sans (trop de) rancune. Cette période, où il ne fallait surtout pas craquer tout en faisant des petits boulots, voit alterner d'éphémères succès et des échecs patents. Un pas en avant. Le suivant en arrière. Avec l'impression de ne jamais y arriver, surtout chargée d'enfants. Heureusement qu'il y a l'enseignement, avec elle maintenant dans le rôle de la maîtresse. N'empêche que la quarantaine se profile, et avec elle la peur de ne plus être une «jeune artiste». Il faudrait un coup d'éclat. Vite. Il arrivera avec le Mamco, où Nina joue de l'image kitsch de Sissi, d'Hedy Lamarr et de tableaux accrochés sur des murs peints de manière un peu foutraque. La bonne formule, mais comment le savoir à l'avance? Dans sa carrière jusque là chaotique, il existe donc aujourd'hui un avant et un après Mamco. Avec la Légion d'Honneur pour terminer. Mais ceci est une autre histoire…

Un ovni

Autant le dire tout de suite. «Une autobiographie de Nina Childress» par Fabienne Radi constitue une réussite. Un peu insolente. Un brin moqueuse. Et sérieuse pourtant. Comme quoi il ne faut pas obligatoirement embêter le monde pour assurer son crédit intellectuel et public. L'envie de lire «Artpress» n'est pas universelle. Le livre forme forme par conséquent une sorte d'ovni dans la biographie. Autant dire qu'il plane assez haut. Et qu'il ne manque pas d'air. Essayez donc de l'attraper au vol!

Pratique

«Nina Childress 1081 peintures» et «Autobiographie de Nina Childress» par Fabienne Radi, coédité par l'Ecole nationale supérieure des beaux-arts de Paris (où Nina enseigne), le FRAC Nouvelle-Aquitaine MECA et la Galerie Bernard Jordan, 752 pages et 248 pages.

Novembre 2021

Beaux Arts Magazine

La Fiac revient !

Tous nos coups de cœur

SPÉCIAL PHOTO

15 nouveaux talents, du figuratif à l'abstrait

RÉTROSPECTIVE

Francisco de Goya fou et révolutionnaire

ENTRETIEN EXCLUSIF

Edi Rama, l'artiste Premier ministre d'Albanie

Ghizlane Agzenaï
Totem Ajara, 2021

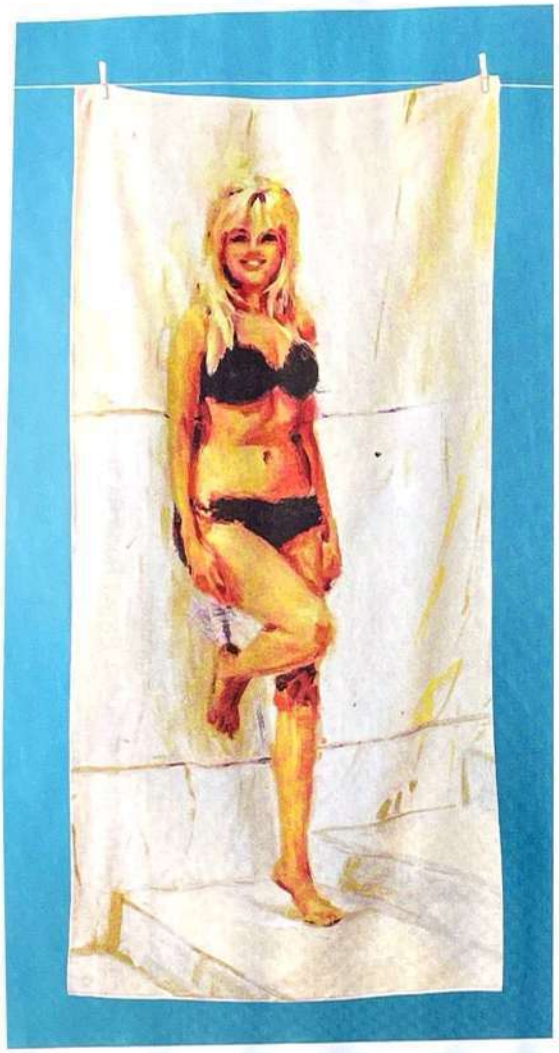
L 13392 - 449 H - F: 7,00 € - RD

AND : 7.50 € - BEL : 8.80 € - CAN : 15.50 $CAN - CH : 15.10 CHF - D : 10.70 € - DOM : 8.50 € - ESP : 8.80 € - ITAL : 8.20 € - LUX : 8.80 € - MAR : 104 MAD - PORT CONT : 8.10 € - TOM : 1350 XPF - TUN : 15.10 DT

Vu pour vous

Parce que le désir n'attend pas, Beaux Arts a déjà repéré les œuvres les plus magnétiques de la Fiac. De la très rock'n'roll Nina Childress au cosmique Yves Klein, une sélection idéale pour plonger dans le grand bain de l'art !

Par Emmanuelle Lequeux



De 130 €...

Nina Childress ***Britt Bikini***

2020, drap de bain 100 % coton, 180 x 90 cm.
Édition We Do Not Work Alone x revue *Profane* x Galerie Bernard Jordan, Paris.

Pour frimer sur la plage, la plus pop des serviettes, affublée d'une pin-up seventies : Britt Ekland, James Bond girl dans *l'Homme au pistolet d'or*.



À 10 M€

Yves Klein
Untitled Anthropometry (Ant132)

1960, pigment et résine sur papier posé sur toile, 150 x 96 cm.
Nahmad Contemporary, New York.

Un chef-d'œuvre du plus ésotérique des Nouveaux Réalistes.


L'œil #741
L'œil
690 6 FÉVRIER 2021
ÉCOLES D'ART
LE GUIDE POUR BIEN CHOISIR SA FORMATION
MODIGLIANI
Les secrets du peintre révélés par la science
ART
Les 30 expositions que l'on rêve de voir bientôt
GILLES BARBIER
PORTRAIT D'UN VIRTUOSE DE L'ÉBULLITION
RETOUR À LA PEINTURE
LA REVANCHE DES ANNÉES 80
L 11082 - 741 - F: 6,90 € - RD

PEINTURE CONTEMPORAINE

LA REVANCHE DES AÎNÉS

JEAN-CHARLES BLAIS, NINA CHILDRESS, PHILIPPE COGNÉE, ROBERT COMBAS, PASCAL CONVERT, VINCENT CORPET, MARC DESGRANDCHAMPS, HÉLÈNE DELPRAT, HERVÉ DI ROSA, PHILIPPE FAVIER, GÉRARD GAROUSTE, DENIS LAGET ...

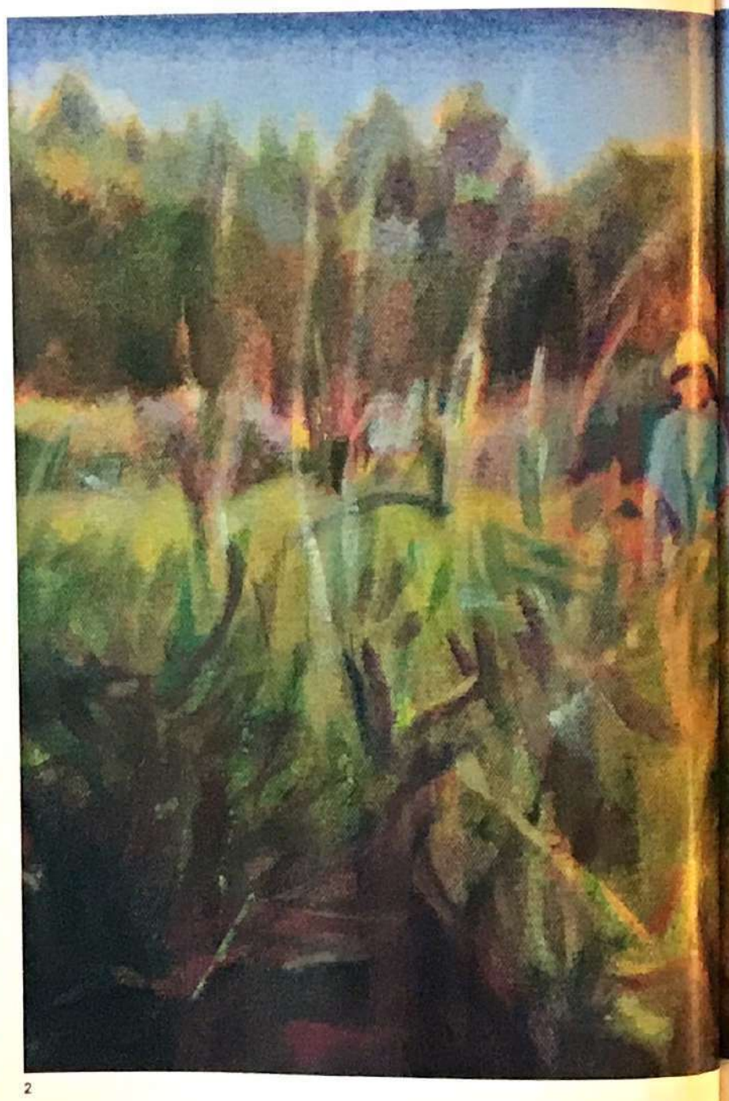
1_Nina Childress, *Joues rouges (Rocket Man)*, 2020, huile et acrylique phosphorescente sur toile, 140 x 190 cm, collection particulière. © Galerie Bernard Jordan.

PEINDRE, ENCORE ET TOUJOURS! LE RETOUR EN GRÂCE DES AÎNÉS

Le regain d'intérêt pour la peinture, qui accompagne les nouvelles générations, profite aussi aux aînés dont l'œuvre a su se réinventer avec le temps. Une (re)découverte qui (re)met en lumière la grande vitalité de la peinture française.

PAR **AMÉLIE ADAMO**

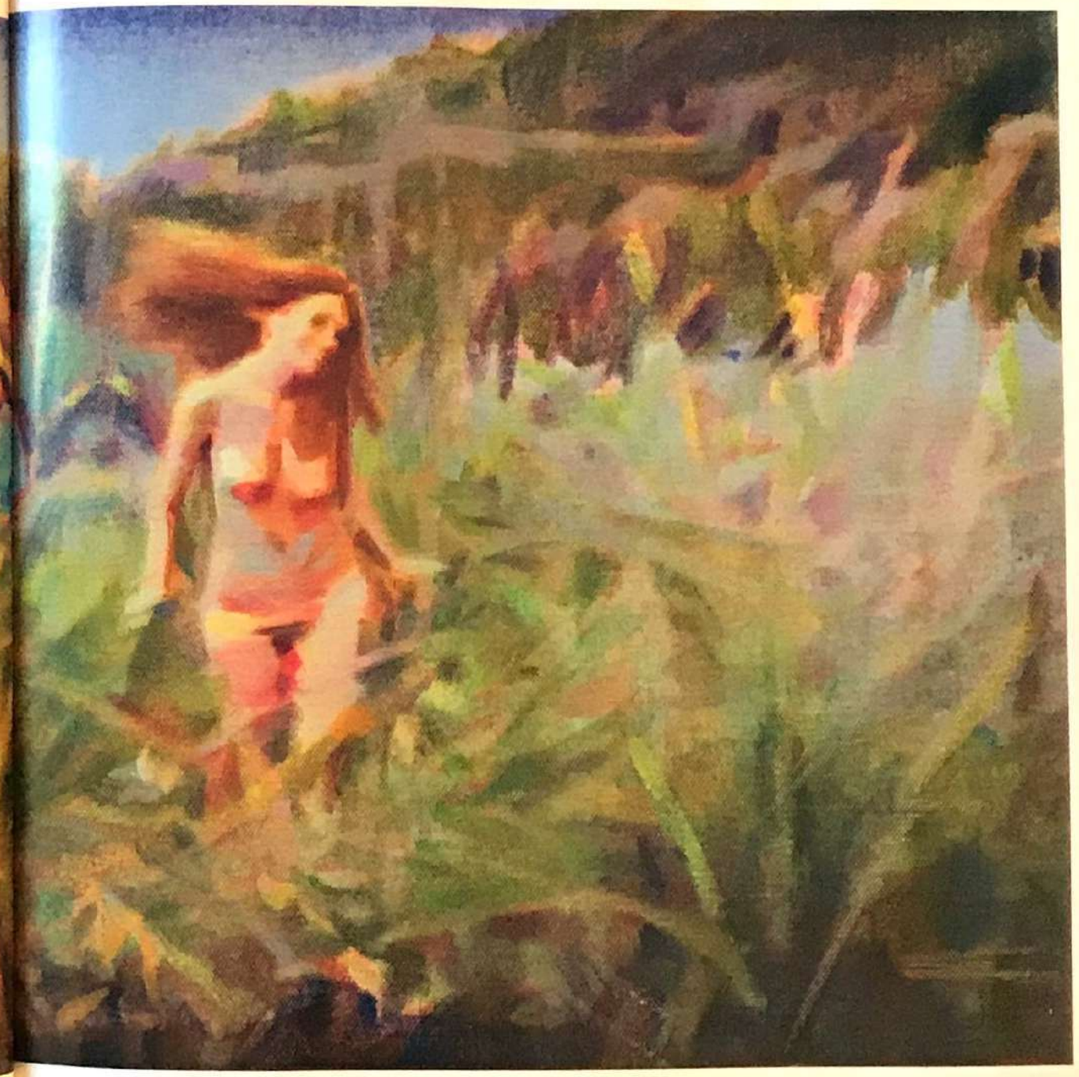
C'est un fait, l'actualité témoigne d'une visibilité accrue de la peinture sur le devant de la scène institutionnelle française. Galeries, musées, Frac et centres d'art, la liste est longue des lieux qui font la part belle à la peinture actuelle. Pépite dans le flot de cette riche actualité : septembre 2022, Garouste recevra les honneurs de l'institution nationale. Voilà qui était attendu ! Cette rétrospective aura lieu à Beaubourg, où le peintre avait déjà été consacré il y a maintenant plus de… trente ans ! C'était les années 1980. À cette époque, une génération de peintres dont on connaît bien les noms aujourd'hui arrive sur le devant de la scène : Robert Combas, Jean-Charles Blais, Hervé Di Rosa, Denis Laget, parmi d'autres. On parle alors de « retour à la figuration ». Autour d'eux, c'est l'effervescence : soutien des critiques, des collectionneurs et de l'État ; grande visibilité en France et à l'étranger… Et après ? La peinture continue, évidemment, dans le secret de l'atelier, mais l'excitation, en dehors, est un peu retombée…



2

JE T'AIME MOI NON PLUS

« En fait, la peinture n'a jamais disparu, comme le remarque la galeriste Nathalie Obadia. Elle a été occultée du champ d'action des diffuseurs institutionnels de l'art, plus particulièrement en France. » Pour certains peintres, la reconnaissance institutionnelle, à l'échelle nationale, ne sera plus si évidente. Combas dit avoir souffert d'une réelle « mise au ban » : « Dans les années 1990, s'est créé un réseau fait de galeries, de centres d'art, de foires d'art, de puissants collectionneurs privés – et, plus grave, les musées ont suivi – qui a voulu imposer une vision unique de l'art dit contemporain. Installations, photos, vidéos étaient les formes nouvelles, nouvelles normes ; et nous, les peintres, devenions des ringards à dégager de ce petit milieu d'élite. Des critiques, des grands marchands, des directeurs de musée, qui m'avaient porté aux nues se sont détournés de moi. J'étais représenté par de grandes galeries, elles m'ont laissé tomber. J'étais très sollicité par les institutions, les médias, j'étais présent



2_Nina Childress, *Giletbleu*, 2019. huile sur toile, 24 x 41 cm. © Nina Childress/ Galerie Bernard Jordan

Artistes

Guitemie Maldonado, "Nina Childress, Bad portrait" in The Art Newspaper, n°16, 16.02.2020

NINA CHILDRESS, BAD PORTRAIT

La Fondation d'entreprise Ricard, à Paris, accueille une exposition de Nina Childress qu'Éric Troncy, son commissaire, a choisi d'orienter vers le portrait et le versant *bad* de sa peinture.

PARIS. L'année 2019 aura été riche en occasions de voir, ici ou là, les œuvres de la peintre franco-américaine Nina Childress, qui travaille aux Lilas et enseigne aux Beaux-Arts de Paris. De Nantes (à l'Open School Galerie avec Guillaume Pinard) à Paris (dans l'exposition « Futur, ancien, fugitif » au Palais de Tokyo) en passant par Toulouse (au Printemps de septembre), Noisy-le-Sec et différentes galeries, ainsi se dessine sa présence sur la scène artistique, à la fois établie et relativement discrète ; tandis que son œuvre, importante en nombre autant qu'en enjeux plastiques, se construit avec constance depuis sa première exposition personnelle à la galerie Hélium, à Paris, en 1984.



Nina Childress, *Cher, pont*, 2019, huile sur toile. Courtesy galerie Bernard Jordan

DE LA MUSIQUE À LA PEINTURE

À qui cherche un portrait de l'artiste, son site offre une heureuse surprise : un ensemble de photographies y sont archivées, qui la montrent en différentes circonstances depuis 1967, soit l'année suivant son arrivée en France. Et l'on s'aperçoit qu'elle figure souvent aussi dans ses peintures. On suit, en images, sa traversée du mouvement punk avec le groupe Lucrate Milk dont elle fut la chanteuse entre 1979 et 1983. Un cliché pris en 1984 par Masto Lowcost, le saxophoniste du groupe et futur Bérurier Noir, ressemble à une déclaration d'intention : au premier plan, cadrée serré, Nina Childress campe devant l'Arc de triomphe, une palette de couleurs et des pinceaux à la main, le sweat-shirt maculé de peinture. Les cheveux longs et en bataille, elle arbore un air ingénu et grave à la fois. Quelle qu'en soit la part de provocation à l'égard des conventions, le choix ici revendiqué n'est nullement le fruit du hasard. Force est de constater que la peinture est présente, de longue date, dans l'entourage de la jeune femme.

Sa grand-mère paternelle, Doris Childress, que l'on voit, en 1968, poser avec son père, son frère et Alain Jacquet dans le bois de Saint-Cucufa à Rueil-Malmaison, était également peintre. D'ailleurs, les Lucrate Milk se sont d'abord manifestés dans la rue par des graffiti au pochoir. Et c'est au sein d'un groupe de peintres, les Frères Ripoulin (dont faisaient partie Claude Closky et Pierre Huyghe, formés comme elle aux Arts décoratifs de Paris), que l'artiste a ensuite poursuivi sa route. Parmi les plus anciennes photographies auxquelles elle donne accès se trouve celle d'une séance de pose pour sa grand-mère, en 1973 : elle est assise en tenue d'équitation dans un patio, derrière son portrait probablement achevé, réaliste et précis, convenu aussi. Elle en garde encore la posture, suscitant dans la photographie un étrange redoublement.

Deux questions n'ont cessé de traverser sa pratique de peintre : le réalisme et l'usage de la photographie ainsi que le rapport au modèle, avec tout ce qu'il véhicule d'interrogations sur le genre.

LES TABLEAUX FLUO

Ainsi sont soulevées, par la bande, deux questions qui n'ont cessé de traverser sa pratique de peintre : le réalisme et l'usage de la photographie ainsi que le rapport au modèle, avec tout ce qu'il véhicule d'interrogations sur le genre. En écho à cela, on relèvera une coïncidence géographique et chronologique amusante : Nina Childress est née en 1961 à Pasadena (Californie, États-Unis), là où, deux ans plus tard, fut organisée la première rétrospective de Marcel Duchamp.

À cette occasion, le photographe Julian Wasser immortalisa ce dernier jouant aux échecs avec une jeune femme nue (Eve Babitz) devant le *Grand Verre*. Si cette célèbre photographie vient à l'esprit, c'est par sa proximité avec les *Tableaux fluo*, qui comptent parmi les œuvres les plus récentes de Childress. Elle les a réalisés à partir d'un fonds de films tournés au début des années 1960 aux États-Unis, dans des camps de vacances nudistes. Des groupes d'individus dévêtus s'y livrent à toutes sortes d'activités, des plus quotidiennes aux plus incongrues. C'est toute la question de la nudité, du voyeurisme, de l'autorité du regard qui se trouve ici posée, joyeusement exhibée même par l'excès de lumière qui baigne les peintures, comme une pellicule surexposée. Trois d'entre elles ont pour cadre des ateliers d'artistes et rejouent, pour aujourd'hui, le genre institué du « peintre et son modèle ». Elles le rejouent d'autant plus qu'elles existent en deux versions, *Pose* et *Bad Pose* (2016), *Greenwich* et *Diagonale Greenwich* (2015), *Peintre et sculpteur* et *Bad Model* (2015). Bien sûr, le modèle est une femme, et l'artiste un homme, qu'il s'agisse de techniques relativement classiques ou d'une variation sur les pinceaux vivants imaginés par Yves Klein pour ses *Anthropométries*. Voilà comment la peinture se trouve mise face à ses propres clichés. Avec ceux-ci, Nina Childress n'a cessé de dialoguer, qu'ils concernent les individus, le monde en général ou celui de l'art en particulier. Elle a choisi ce médium pour mieux en interroger les présupposés.



Nina Childress, *Rideau bleu*, 2017, huile sur toile. Courtesy galerie Bernard Jordan

« CULTIVER LES PONCIFS »

« *Si j'aime et utilise la peinture*, déclare-t-elle à Gwilherm Perthuis en 2012, *c'est pour son pouvoir d'impact immédiat, qui peut se prolonger dans la contemplation. C'est en hommage à cette "magie de la peinture" que j'ai fait des* Tableaux de tableaux *qui parlent aussi des clichés autour du médium peinture.* » Dans la même logique, elle fait le plus souvent le détour par l'image, qu'elle soit photographique ou simplement vue, afin de se « *fabrique[r] des visions avec les documents qui [l]'inspirent* ». Et si elle a eu recours à l'épiscope, c'était pour « *flirter avec le réalisme* » et « *cultiver les poncifs* » (entretien avec Carole Boulbès, 2007).

« Si j'aime et utilise la peinture, c'est pour son pouvoir d'impact immédiat, qui peut se prolonger dans la contemplation. »

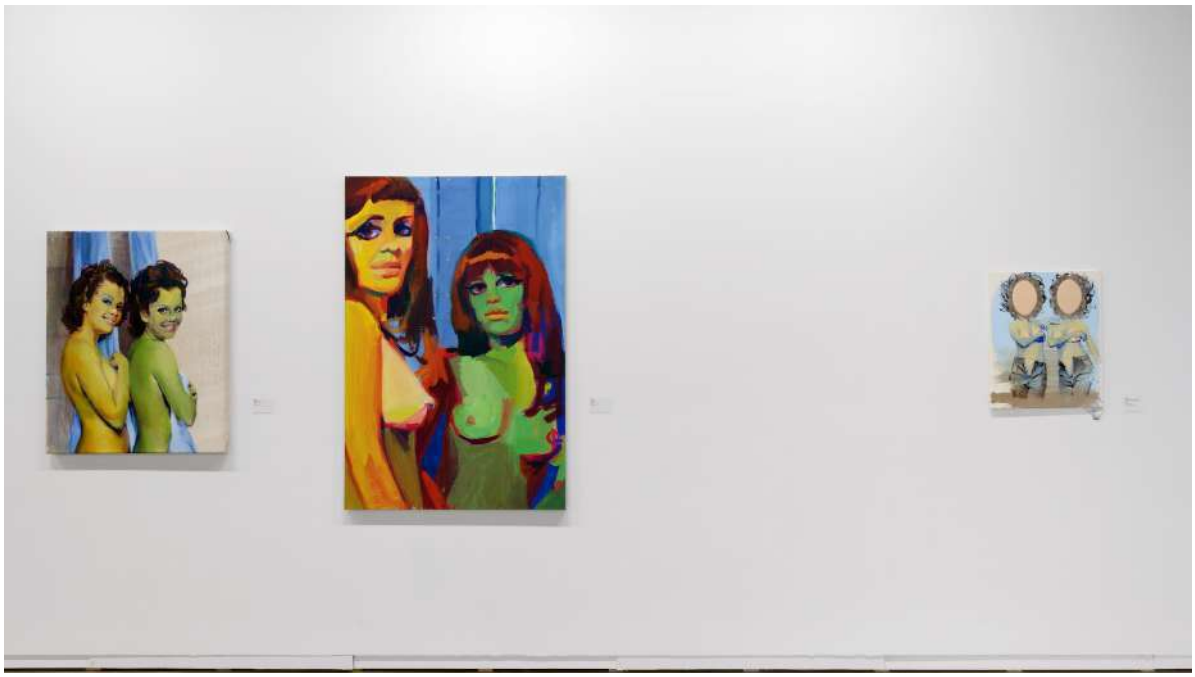
Ce jeu de représentations enchâssées se donne à voir dans différents choix que l'artiste a pu opérer. Elle travaille ainsi à partir de portraits de célébrités (Simone de Beauvoir, Romy Schneider, Hedy Lamarr, Sylvie Vartan), dont elle peut isoler uniquement la coiffure ou endosser elle-même l'attitude, dans des sortes d'autoportraits d'emprunt. Les statues, très souvent figurées, l'intéressent autant pour la représentation légèrement stylisée qu'elles produisent. Il en va de même pour toutes les poses, les rôles, les scènes, les genres et les récits convenus qu'elle ne cesse de revisiter, toujours avec humour. Avec aussi le plaisir évident de manipuler la peinture, de s'amuser avec elle tant par l'exubérance de ses couleurs que par la crudité, la vulgarité ou la bêtise parfois de ses sujets. De la sorte, Nina Childress invente une position bien particulière, entre distance critique et affection sincère. Elle propose une expérience qui, tout en jouant sur le second degré, n'en est pas moins immédiate, à l'instar de l'opéra dont elle est une grande amatrice.

GUITEMIE MALDONADO

« Nina Childress »,
18 février-28 mars 2020,
Fondation d'entreprise Ricard,
12, rue Boissy d'Anglas, 75008 Paris,
fondation-entreprise-ricard.com

Nina Childress

par Vanessa Morisset



Il y a quelques semaines nous nous étions rencontrées dans l'exposition *Lobody Noves Me* à la Fondation d'entreprise Ricard. En nous promenant dans les salles, nous avions discuté librement de l'organisation générale de l'exposition, du fait que de nombreuses toiles se dédoublent (réalisées successivement dans une version *good* et *bad*), aussi bien que de certains détails en particulier qui composent parfois comme des tableaux dans le tableau. Et puis voilà, l'exposition a fermé et il nous faut poursuivre à distance, revisiter les tableaux de mémoire, y revenir de loin en loin, pour parler de peinture et d'autres sujets.

Pour commencer cette conversation, je te propose que nous nous fixions comme protocole d'éviter l'emploi de certains mots qu'on entend mille fois par jour en ce moment — je sais qu'ils t'énervent — au profit d'une notion qui renvoie à la fois à cet agacement et à ton travail, la notion de cliché. Il me semble en effet qu'il y a dans le cliché, dans les lieux communs, quelque chose que tu refuses et, en même temps, quelque chose qui t'intéresse et dont tu as envie de t'emparer par la peinture. Est-ce que je me trompe ?

Les clichés qui m'intéressent sont avant tout ceux qui concernent la peinture elle-même et ce qui l'entoure, les cimaises, les empâtements, les touches, les couleurs… mais aussi les nus, les portraits. Ce sont des clichés qui viennent de l'histoire de la peinture. Je pars de là. Les clichés de la culture populaire viennent ensuite et répondent à la question de ce qu'on s'autorise à peindre. Il faut oser peindre n'importe quoi. J'ai grandi dans une famille où on tournait tout en dérision, l'ironie pour moi est naturelle. L'art bienveillant, qui relève d'un trop bon esprit et obéit à ce que tout le monde veut, ne m'intéresse pas du tout. L'art doit être méchant.



Nina Childress, *Autoportrait au slip 1*, 2012. Huile sur toile, 61 x 46 cm. Courtesy de l'artiste et Galerie Bernard Jordan (Paris / Zurich) Photo : Philippe Chancel / ©ADAGP, Paris, 2020

Cette idée nous ramène au fait que tu peins souvent tes toiles dans deux versions, tu en réalises une première, sage, fidèle à son modèle, que tu transformes ensuite en son double méchant. La peinture Dr Jekyll devient Mr Hyde. Est-ce une manière de retourner ces bons sentiments de manière

ironique ?

Il y a quelque chose d'idiot avec lequel je joue en utilisant des catégories si simples que l'alternative du bien et du mal. Cette opposition binaire est tellement simple qu'elle ne veut rien dire, elle est aussi un cliché. En ce moment je prépare un catalogue raisonné de mon travail et je me suis rendue compte que cela fait très longtemps que j'utilise ces catégories. J'ai retrouvé des tableaux que j'avais oubliés qui s'appelaient déjà « good machin »et « bad machin » dans les années 1980. Par exemple, vers 1989, j'avais réalisé un polyptique qui s'intitulait *Le Bien et le Mal*. Il y avait quatre petits tableaux « bien » avec, dessous, les équivalents « mal », et parmi eux un joli bouquet de fleurs qui devenait un bouquet de fleurs fanées. Eh bien, le bouquet fané est mieux peint et beaucoup plus intéressant que l'autre qui n'est pas terrible ! Le « bad » est le meilleur que le « good », comme bien souvent. D'ailleurs, pour l'exposition *Lobody Noves Me*, Éric Troncy a choisi les « bad » plutôt que les « good ». Il faut dire que les « bad » sont peints après, je peins les « good » avant car, pour arriver à la méchanceté, il faut passer par une analyse. Le bien et le mal n'ont rien à voir avec le sujet. La preuve, en ce moment je suis en train de peindre des « good »... on verra par la suite si elles deviennent des « bad ».



Nina Childress, *Sex mit Schwan I*, 2009. Huile sur toile, 49,5 x 60, 5 cm. Collection Martine de la Codre (Lisbonne) Photo : Philippe Chancel / ©ADAGP, Paris, 2020

Lorsque nous étions dans ton exposition, nous nous sommes attardées sur des détails et sur le bonheur que tu avais de peindre certains morceaux, tel que le bouton du chemisier dans le grand portrait de France Gall. Ces détails ne seraient-il pas au fond des raisons suffisantes pour commencer un tableau ?

Ce ne sont pas les détails que je vais considérer au départ quand je me mets à peindre. Le bouton de France Gall, je ne l'avais pas vu tout de suite car il y avait énormément à faire, toutes les fleurs du tissu de sa chemise, le fond, les cheveux, la bouche. Mais quand je l'ai vu, oui, je l'ai trouvé magnifique et important : il est petit, se confond avec la chemise mais il explique le tableau. Sinon, je peux m'intéresser à un motif en particulier pour une raison technique précise. Par exemple, pour travailler avec de la peinture phosphorescente rouge. J'ai beaucoup peint avec du vert phosphorescent mais je voudrais essayer aussi le rouge. Et il se trouve que j'ai une photo où l'on voit de très

jeunes filles avec des joues d'un rouge très vif parce qu'elles sont émues, elles assistent à un concert d'Elton John, dans les années 1970, ce sont des fans. Elles sont toutes de trois-quarts profil regardant dans le même sens, l'image est très belle. Je voudrais arriver à peindre le rouge de leurs joues en feu dans une sorte de défi, il faudrait que je teste des peintures, de nouveaux solvants, je ne sais pas encore comment je vais faire. Mais dans ce cas, les joues rouges ne sont pas un détail, c'est le sujet.



Nina Childress, *BE(07) (fourrure)*, 2016. Huile sur toile, 100 x 81 cm. Courtesy de l'artiste et Galerie Bernard Jordan (Paris / Zurich) Photo : Aurélien Mole / ©ADAGP, Paris, 2020

Pour moi, la question importante, c'est plus directement : que peindre ? On peut se lancer intuitivement dans un sujet qui nous porte et on le peint en allant jusqu'au bout, mais après, une fois qu'on l'a épuisé, on en revient forcément à la question : que peindre ?

À la fin des années 1980, j'étais tombée sur un livre de Bernard Rancillac dont l'un des chapitres s'intitulait justement « que peindre ? ». À l'époque, cela me faisait un peu rigoler, parce que la réponse de Rancillac dans ce livre était une série de peintures sur le jazz. Que peindre ? Des jazzmen ! Cela paraissait tellement sérieux et vieillot ! La question du « que peindre », il faut plutôt la prendre avec humour. C'est la question la plus importante mais, en même temps, il faut lui tordre le cou.



Nina Childress, *Étude Sylvie*, tapisserie, 2020. Huile sur papier, 150 x 200 cm. Courtesy de l'artiste et Galerie Bernard Jordan (Paris / Zurich) Photo : Aurélien Mole / ©ADAGP, Paris, 2020

À ton avis, cette question appelle forcément une réponse figurative, ou cela concerne aussi de la peinture abstraite ? Pas forcément, les peintres abstraits s'interrogent aussi sur «que peindre ?»: une rayure, un aplat de couleur ? Moi-même j'ai peint quelques tableaux abstraits, surtout à mes

débuts. Je les redécouvre en constatant qu'ils étaient finalement assez réussis, plus que les figuratifs à l'époque ! Le rapport abstraction-figuration m'intéresse, l'art abstrait m'intéresse et il y a des œuvres abstraites que j'admire beaucoup. Cela va des constructions minimales ou des œuvres qui travaillent la matière jusqu'à l'Op art. Dans les années 1980, j'ai beaucoup singé l'Op art, il y a eu toute une période où je peignais des Vasarely «vite faits». Plus tard, j'ai peint aussi un monochrome jaune fluo sur un châssis triangulaire qu'on m'avait donné. J'aimerais bien pratiquer plus souvent l'abstraction mais je crois qu'il faut encore plus d'idées pour cela que pour la figuration. En tout cas, il faut aborder la peinture figurative comme si c'était de la peinture abstraite, pour moi il n'y a pas de frontière. La différence est qu'avec l'abstraction il y a moins de soutien car il n'y a plus celui de l'image, on est en roue libre. Il est vrai que cela peut conduire parfois à des œuvres un peu molles et ennuyeuses. Mais la figuration peut au contraire être trop bavarde.



Nina Childress, *Bad Lesson,* 2015. Huile sur toile, 130 x 162 cm. Courtesy de l'artiste et Galerie Bernard Jordan (Paris / Zurich) ©ADAGP, Paris, 2020

En ce moment, peins-tu des tableaux différents, y a-t-il des images qui t'inspirent plus particulièrement ?

C'est frappant de voir tous ces gens masqués dans la rue, cela rappelle d'autres situations, les niqabs notamment. Mes étudiants, qui sont très rapides à réagir à l'actualité, m'envoient des photos de dessins, de peinture qui s'en inspirent. Mais moi, je n'en ai pas envie, je rêvasse autour ces apparitions qui me rappellent des visages avec seulement des yeux, comme j'en ai déjà peint auparavant.

Alors, je continue ce que j'étais en train de faire. En travaillant au catalogue raisonné dont je t'ai parlé, je redécouvre plutôt des tableaux anciens que j'avais oubliés et, pour l'instant, je ne commence rien de nouveau. Je termine une série de tableaux phosphorescents pour une exposition ce qui, techniquement, m'oblige à travailler à partir de photos en noir et blanc. J'en ai repris une que j'avais déjà utilisée pour un livre de coloriage[1], une photo de Sylvie Vartan dans une émission de Jacques Chancel. Elle est debout, de dos, devant une tapisserie en macramé très sculpturale, épaisse, avec des bosses, d'un style très années 1970, elle porte une robe à fleurs mais, surtout, ce qui m'intéresse ce sont ses cheveux. Dans le tableau, ils vont être très lumineux. Je pense l'appeler *Sylvie Tapisserie*. Mais voilà, c'est une photo que j'avais déjà dans mon stock et que j'ai ressortie pour la retravailler un peu différemment. Je continue donc d'aller à l'atelier, comme avant. En réalité, dans cette période, nous, les artistes, si nous pouvons peindre, nous ne souffrons pas tellement du fait d'être enfermés. Ces conditions sont assez proches de celles de notre quotidien, en tout cas de celui des peintres. Cela révèle combien notre pratique est solitaire. Et même si les tableaux ne sont que des objets, rien de très important en somme, ce qui se passe en ce moment dans le monde est tellement complexe, difficile à comprendre, qu'ils continuent d'être de bons compagnons.



Nina Childress, *Fake Bacon and twins*, 2017. Huile sur toile, 130 x 97 cm. Courtesy de l'artiste et Galerie Bernard Jordan (Paris / Zurich) Photo : Aurélien Mole / ©ADAGP, Paris, 2020

l Collection de livres d'artistes *color me* publiée par la galerie Sémiose.

Image en une : Vue de l'exposition Nina Childress, *Lobody Noves Me*, Fondation d'entreprise Ricard, Paris. Photo : Aurélien Mole.

Éva Prouteau /

QU'EST-CE QU'ON VOIT ?

Les artistes dont il est question dans ces chroniques ont des pratiques singulières, qui n'ont pas de creuset commun. Pourtant, les notions qu'ils soulèvent sont très proches : l'exposition pensée comme une émulsion ou une connexion de relations ; l'art envisagé comme un partiel mystère, qui aurait la faculté de suggérer un au-delà du visible ; enfin, le rôle de l'artiste, critique de l'ordre établi, inventeur de pouvoirs de subversion, résistant.

MESSE GRISE

Le divorce de l'art et du religieux s'est en grande partie consommé à la fin du XIXe siècle. Pourtant, et loin s'en faut, il n'a jamais signifié l'arrêt des questionnements métaphysiques, des réflexions sur le sens de la vie et des élaborations d'univers que l'on pourrait situer au-delà de la sphère matérielle. Ces recherches, souvent menées au XXe siècle par des artistes ouvertement laïques, se sont parfois concrétisées au sein même de l'Église dans des architectures religieuses, comme en témoignent les réalisations d'Alberola à Nevers ou de Soulages à Conques, ou encore le projet de Renzo Piano à Ronchamp.

Dans la chapelle du Genêteil, à Château-Gontier (Mayenne), l'artiste Dominique Blais revitalise cette histoire d'un art qui ne se détourne pas du sacré, mais au contraire le considère objectivement, en mettant à plat ses composantes religieuses et en offrant au public une installation immersive magistrale, une expérience suspendue entre l'incertitude et la grâce, l'alerte et l'émerveillement. Dans cet espace anciennement liturgique, l'artiste fait chanceler les sons et déréalise les formes, pour mieux éprouver ou faire éprouver l'extrême fragilité de l'homme, confronté aux mystères de sa propre existence.

Le public est invité à déambuler autour de sculptures voilées, réunies autour d'une allée centrale : composés en apparence de tissu blanc, ces volumes évoquent le mobilier – assises, autel ou orgue – inhérent aux chapelles et autres édifices religieux. Toutes ces élévations existent par le drapé blanc qui les couvre, pour constituer une étrange assemblée de fantômes. La chapelle se métamorphose en maison abandonnée ou château endormi, dans l'attente d'un scénario que le public viendra peut-être nourrir. Face à la beauté spectrale de cette abondance de plis, c'est aussi toute l'histoire de l'art qui se mobilise : « Le monde ne cesse de faire des plis. Des plissements géologiques aux plis sur l'eau, des rides du corps aux drapés du vêtement, le pli est le mouvement même de la vie et il en est la trace [...]. Voilà pourquoi plis et drapés hantent depuis toujours l'histoire de l'art : de la technique du "pli mouillé" dans la statuaire grecque aux traités du pli de la Renaissance, du "maître de la draperie", Nicolas Poussin, au "pliage comme méthode" de Simon Hantaï[1]. »

En contrepoint de cette partition blanche, centrale, les allées latérales accueillent plusieurs peintures monumentales, suite d'une série débutée en 2018 et intitulée « La Dynamique des fluides », pour dire ce mouvement qui induit une propagation non contrôlée, où les fluides opèrent partiellement selon leur propre logique. Dominique Blais aborde le champ pictural avec une idée similaire, celle que la peinture se ferait par elle-même, qu'une partie de sa fabrication serait déléguée à la matière en soi. Sur des panneaux de peuplier, il procède par recouvrement, en aplats, de bitume de Judée qui a la particularité de produire un noir profond, qu'affectionnaient Géricault, Delacroix ou Courbet pour sa dimension torturée et ténébreuse. Fabriqué à base de pétrole, le bitume de Judée a des propriétés instables, qui altèrent les autres pigments et évoluent de façon imprévisible. Sur cette surface mouvante, l'artiste vient répandre des pigments dorés, pour une peinture de contrastes, alternativement mate et brillante, qui réfléchit la lumière et l'absorbe, une peinture à la fois prosaïque et alchimique qui ouvre dans la chapelle un hors-champ céleste, déployé à une échelle monumentale.

Enfin, Dominique Blais nappe son exposition d'une création sonore diffuse, qui semble sourdre de l'architecture elle-même : elle est composée à partir de deux sonates d'Alexandre Scriabine, musicien mystique qui a laissé de nombreuses compositions originales où vient s'épanouir la dissonance, à la frontière entre classique et contemporain. Surnommées « Messe blanche » et « Messe noire », ces deux sonates génèrent une « Messe grise » qui donne son nom à l'ensemble de l'exposition. Étirées et jouées à l'envers, les messes de Scriabine basculent dans une texture plus onirique, qui se charge d'échos inversés et échappe au principe de réalité. Cette dimension sonore parachève une expérience troublante, proche du mirage synesthésique : à la lisière du visible, Dominique Blais suggère un au-delà puissant, qu'il se garde bien d'élucider. L'exposition, œuvre d'art totale, demeure drapée dans ce mystère.

Eva Prouteau, "Qu'est ce qu'on voit?" in Chronique / Art contemporain, 2021



Messe grise, Dominique Blais, Le Carré, Scène nationale – Centre d'art contemporain d'intérêt national / Château-Gontier, 2019.
© Photo Marc Domage.



Crâne souple, tête entière, Nina Childress et Guillaume Pinard, galerie de l'école des beaux-arts Nantes - Saint-Nazaire. © Photo Guillaume Pinard.





Frappez-plein Piggy Bank, vues de l'exposition à la Gâterie, La Roche-sur-Yon, espace de création contemporaine, 2019. © Photo Jean-Pierre Meyrat.

CRÂNES SOUPLES, TÊTES ENTIÈRES

Pensée en rebonds, l'exposition de Guillaume Pinard et Nina Childress à la galerie de l'école des beaux-arts Nantes - Saint-Nazaire frappe en premier lieu par son parti pris d'accrochage : les peintures réunies pour l'occasion sont justifiées sur une ligne de flottaison très basse, plaçant le visiteur dans un petit bassin où il aurait pied partout, et des œuvres à hauteur du ventre, notre deuxième cerveau. Entre les tableaux, les relations se nouent plutôt dans les angles, de mur à mur, dans les jeux de profondeur et de regard oblique : dynamique du glissement, donc, que rappellent deux petites peintures représentant des patineurs artistiques, corps typographiques accrochés tout près du bord, qui nous indiquent la manière dont on doit naviguer dans l'espace.

Dans cette proposition, l'iconographie générale relève du portrait : autoportrait de Nina Childress en nageuse, échevelée ou équipée d'un bonnet de bain blanc, autoportrait de Guillaume Pinard en bikini rouge ou devant une apparition de Jean-Pierre Marielle, ou dévisageant frontalement le visiteur, dans la nudité de son crâne rasé. Tout un bestiaire est aussi réuni sur ces murs : cochon gras, rouge-gorge et petits chiens aux yeux mouillés côtoient quelques créatures plus étranges, au regard habité. Et puis une star, Britt Ekland, dont le visage poupin et les boucles blondes sont déclinés par Nina Childress avec quelques ajouts de peinture fluo.

Car chez ces deux artistes, le désir d'exacerber la couleur et la matérialité des surfaces pour accentuer l'étrangeté de leurs représentations est une constante. Réminiscence péplum en Technicolor, nez à la Picasso et autres déformations monstrueuses, simplifications graphiques, scarifications, coulures ou croûteux empâtements : Nina Childress s'autorise tout, sans jamais être prisonnière d'un style. Quant à Guillaume Pinard, entre pastel et acrylique il jouit de la liberté plastique de son médium tout en traquant le transgressif, l'incongru, le cru. L'exposition est traversée par les désirs troubles que donnent en spectacle ces peintures excessives souvent, extraverties parfois, toujours sexualisées. Augmentées encore par le dialogue fécond qui les anime ici, elles écrivent en creux une déclaration d'amour tendre et cruelle à la peinture, à son autonomie et à sa force animiste.

FRAPPEZ-PLEIN, PIGGY BANK

Battre monnaie, frapper médaille ! Le titre de l'exposition d'Alexandre Meyrat-Le Coz à la Gâterie, espace de création contemporaine de La Roche-sur-Yon, nous plonge dans l'agressivité du vocabulaire de l'argent, entre le *frappez-plein* (traduction littérale de tirelire-cochon, en chinois), et le piggy bank américain, connoté par des fantasmes de braquage et de banditisme.

Invité dans le cadre d'un partenariat entre la direction Culture et Initiatives de l'université de Nantes et le Frac des Pays de la Loire, l'artiste a bénéficié d'une résidence au département de Génie biologique de l'IUT de La Roche-sur-Yon. Là, il a décidé de mettre en culture des billets de banque : présentés dans des boîtes de Petri en verre emplies de gélose[2], ces billets nous montrent ce qu'ils véhiculent, bien au-delà de l'économie et du marché de l'art, à savoir un microcosme de bactéries spécifique à chacun. Dans ce bain révélateur, les pigments migrent, les visages et les architectures représentés à la surface des billets ou en filigrane se fragilisent et tendent à la ruine. L'œuvre, toujours vivante, continue d'évoluer dans l'exposition, série de paysages qui glissent lentement vers l'abstraction. Elle se décline sous forme vidéographique, une *Promenade architecturale* filmée avec une loupe binoculaire équipée d'un système de captation vidéo : le grossissement est tel que le référent devient complètement abstrait, et l'œil dérive désormais dans une matière organique séduisante, un milieu aqueux ouvertement pictural, plein de couleurs et de textures douces, passant par des zones de flou puis d'extrême netteté, orchestrant une passionnante histoire de l'œil et du regard.

Dans une réflexion similaire, Alexandre Meyrat-Le Coz propose au sol une vaste installation composée de trophées sportifs couverts de bryophytes, ces mousses qui peuvent survivre déshydratées pendant plusieurs mois puis revenir à la vie, en quelques minutes, avec la pluie. L'exposition est ainsi parcourue de circulations organiques, où le cochon est un symbole de prospérité et de capitalisation qui revient comme un leitmotiv.

Avec ce qu'il appelle ses *petites résistances*, l'artiste dessine les contours d'une société où les liens à l'argent et au classement méritocratique des êtres vivants seraient définitivement rompus, ou ré-envisagés : une subversion artistique qui passe aussi bien par la science et la politique que par la fiction, avec beaucoup d'acuité.

---

1. Extrait de Nadine Vasseur, *Les Plis*, Paris, Éditions du Seuil, 2002.

2. La gélose est une substance nutritive favorisant ou inhibant (selon sa composition) la prolifération et le développement des bactéries.

La PEINTURE ne fait plus tache.

MAL AIMÉE DEPUIS LES ANNÉES 1970, LA PEINTURE ÉTAIT CONSIDÉRÉE ENCORE RÉCEMMENT COMME UN ART MANQUANT DE MODERNITÉ. MAIS UNE NOUVELLE GÉNÉRATION D'ARTISTES ET DE CONSERVATEURS LUI REDONNE DU TRANCHANT ET DE LA PERTINENCE. DEUX EXPOSITIONS FONT DÉCOUVRIR CES ŒUVRES CONTEMPORAINES.

Texte Roxana AZIMI

LONGTEMPS, LA PEINTURE A FIGURÉ AU BANC DES ACCUSÉS, en France du moins. Trop rétinienne, trop patriarcale, pire, commerciale. Tout juste bonne pour décorer les appartements bourgeois et les salles d'attente des professions libérales. Pourtant, ce médium périodiquement enterré revient en force cet automne, plus vivant que jamais. Au FRAC Nouvelle-Aquitaine MÉCA, à Bordeaux, se tient à partir du 25 septembre l'exposition collective « Milléniales », panorama pictural de ces vingt dernières années à travers une cinquantaine d'artistes majoritairement abstraits. Une diversité dont rend compte aussi, à une échelle plus modeste, la Maison des arts de Malakoff, qui organise à partir du 26 septembre l'exposition « Picturalité(s) ». À cela s'ajoute la longue liste des solo shows dans les galeries parisiennes : Thomas Lévy-Lasne chez Les Filles du Calvaire, Farah Atassi chez Almine Rech, Daniel Schlier chez Bernard Jordan, Alin Bozbiciu chez Suzanne Tarasième, Benoît Maire chez Nathalie Obadia, Mathieu Cherkit chez Jean Brolly...

De l'eau a coulé sous les ponts depuis les années 1970, où critiques et conservateurs multipliaient les oukases contre un support coupable de tous les maux, en premier lieu de manquer de modernité. Les soixante-huitards défendent alors l'art conceptuel, délesté de toute matérialité. L'avant-garde ne jure que par Marcel Duchamp. *« Les gens ont retenu son anathème, le fameux "bête comme peintre", qui est une provocation, une posture de brillant dandy, dont on connaît l'ambiguïté, car la peinture a toujours été importante pour lui »,* rappelle l'artiste Agnès Thurnauer, qui expose en octobre à la galerie Michel Rein.

Dans les écoles d'art, on ne tolère aucune entorse au credo. À peine inscrit, en 1996, aux Beaux-Arts de Bordeaux, Olivier Masmonteil s'entend dire que la peinture est morte. *« Une douche froide »,* se souvient le peintre, qui a exposé en mai à la galerie Thomas Bernard, à Paris. Formé au même moment aux Beaux-Arts de Saint-Étienne, Damien Deroubaix fulmine encore contre *« ces professeurs semblables aux commissaires politiques sous Mao Zedong, ringards, incultes, frustrés, artistes ratés... »* Une décennie plus tard, leur cadette Giulia Andreani, qui expose jusqu'au 31 octobre à la galerie Max Hetzler à Londres, entend les mêmes antiennes à son arrivée à Paris, en 2008. *« Il fallait dire tout bas qu'on était peintre, surtout figuratif »,* rappelle la jeune femme aujourd'hui représentée par la galerie Max Hetzler. Et de résumer l'affaire : *« À cette époque, en France, il y avait les peintres d'un côté, les artistes de l'autre. »* Pourtant, au même moment, de nouvelles vagues de peintres émergeaient en Allemagne et aux États-Unis...

Il aura fallu attendre ces dix dernières années et l'arrivée d'une nouvelle génération de conservateurs et de critiques moins dogmatiques – comme Claire Jacquet, aux commandes du FRAC Nouvelle-Aquitaine MÉCA – pour que les malentendus se dissipent. Au même moment, de jeunes peintres font leur entrée sur scène, notamment dans l'exposition itinérante « La belle peinture est derrière nous », montée en 2010 par la galeriste Eva Hober. Ces jeunes artistes décomplexés s'appellent Thomas Lévy-Lasne, Marlène Mocquet, Claire Tabouret, Mireille Blanc ou Guillaume Bresson. On leur a seriné que la photographie a tué la peinture, a rendu caduque le figuratif ? Ils s'y sont lancés à corps perdu, refusant de laisser à d'autres médiums le pouvoir des images. *« La peinture est une image patiente, plus dense, avec une durée de vie plus interminable qu'un flux de photo »,* avance Thomas Lévy-Lasne. Le médium se nourrit aussi du retour en grâce du geste, du goût renouvelé de la matière. *« La peinture est devenue le fétiche d'une époque virtuelle qui a cruellement besoin de chair »,* abonde Olivier Masmonteil. *« La force de la peinture, c'est d'être increvable,* ajoute Vincent Pécoil, commissaire de l'exposition « Milléniales ». *Elle se positionne par rapport à un monde qui fait de l'obsolescence programmée sa raison d'être. »*

Depuis peu aussi, la peinture figurative s'est muée en arme politique. *« La peinture figurative a ce rapport ancestral et immédiat entre le regardeur et l'objet regardé, qui la rend accessible à un large public,* observe Giulia Andreani. *C'est très important à notre époque, où l'art est devenu un énième rempart des élites. »* Les artistes afro-américains ou d'ascendance africaine, tels que Kerry James Marshall, Kehinde Wiley ou Lynette Yiadom-Boakye, l'ont bien compris, en représentant des corps noirs pour figurer les « invisibles » sur les cimaises des musées.

Un dernier facteur, enfin, explique ce regain d'intérêt, la crise. Quand rien ne va plus, ce médium pluriséculaire rassure les collectionneurs. *« Les galeries qui autrefois ricanaient ont intégré un peintre de service dans leur liste d'artistes »,* pointe avec ironie Eva Hober. Car la peinture, même dans un marché de l'art chamboulé par le Covid-19, reste plus facile à vendre. *« On revient à la peinture comme on revient à l'or »,* soupire Agnès Thurnauer. Pourtant, ajoute-t-elle, *« être peintre, ce n'est pas faire de belles images efficaces, des œuvres qui en jettent plein la vue, mais aller bien au-delà de la surface des choses ».* Ⓜ

"MILLÉNIALES – PEINTURES 2000-2020", DU 25 SEPTEMBRE AU 3 JANVIER, FRAC NOUVELLE-AQUITAINE MÉCA, FRACNOUVELLEAQUITAINE-MECA.FR

"PICTURALITÉ(S)", DU 26 SEPTEMBRE AU 13 DÉCEMBRE, MAISON DES ARTS DE MALAKOFF, MAISONDESARTS.MALAKOFF.FR

Alberto Ricci. Collection FRAC Nouvelle-Aquitaine Méca/photo J.-C. Garcia. Collection FRAC Artothèque Nouvelle-Aquitaine/Adagp, Paris 2020/Photo Frédérique Avril. Courtesy Galerie Les Filles du Calvaire



De gauche à droite et de haut en bas, *Picabia sans aura,* de Nicolas H. Muller, 2016. *Big Big et Big Bang (When),* d'Agnès Thurnauer, 2014. *La Haine de la peinture,* de Nina Childress, 2009. *Devant l'arbre,* de Thomas Lévy-Lasne, 2020.







CULTURE/ ARTS



La dernière salle de l'exposition de Nina Childress propose une enfilade de portraits de femmes, anciennes gloires, demi-vedettes ou autoportraits de l'artiste.
PHOTOS AURÉLIEN MOLE

Nina Childress, miroirs à deux farces

La première grande rétrospective à Paris de l'artiste peintre alterne portraits hyperréalistes et prudes d'icônes féminines et leurs versions nettement plus insolentes et délurées.

Il y a les bonnes et les mauvaises filles, il y a la bonne et la mauvaise peinture. Ou, comme le dit Nina Childress dans le fascicule qui accompagne son épatante expo à la Fondation Ricard (Paris VIIIe), au sujet de la toile *Fake Bacon and Twins* (2017), *«la plus gentille et la plus méchante, la plus cochonne et la plus prude»*. La gentille peinture est comme la gentille fille, prude : elle tend de toutes ses forces vers le cliché (littéralement : décalque de la photo), elle est celle qu'on ne sera jamais, genoux serrés et barrette dans les cheveux, visage parfait et inexpressif, évoquant un peu l'imagerie Martine.

Catherine Deneuve et Françoise Dorléac, proprettes dans un cadre balnéaire enchanteur (*Genoux serrés,* 2020), France Gall en gros plan, col fermé sur fond jaune moutarde, la bouche légèrement entrouverte – *France (grosse tête),* 2019 –, toutes hyper réelles et totalement inatteignables – *«aspirationnelles»*, dirait-on aujourd'hui. Une vague nostalgie de ce qui est perdu à jamais se mêle à une douleur sans doute plus enfouie, qui dit que la partie était pipée dès le début, que cette perfection-là était hors d'atteinte (mais France vendait quand même des barrettes à son nom, pour peu qu'on ait eu envie d'une petite part de rêve).

Débords. Et la peinture cochonne ? Il faut prendre le terme sans arrière-pensée érotique, elle est celle qui ose tout saloper, à coups de pâtés de matière et de poils incrustés, splotchs, dégueulis et débords. La peinture qui ne cherche pas à séduire avec une surface d'eau calme et dont pourtant, sous l'insolence et la rébellion magnétique, chaque centimètre carré fait preuve d'une maîtrise encore plus louable que l'autre. Voir les géniales *Bad Lesson* (2015), *Bad Pose* (2016) ou *Bad Cher, pont* (2019) dont on ne sait trop si l'adjectif du titre renvoie à la toile même, à ses grands aplats de couleur, ses vagues décalques et ses ombres fluo, qui font semblant d'être posés à la va-comme-je-te-pousse, ou aux personnages qui s'y agitent, cette Cher esseulée avançant les bras au-dessus de la tête comme en pénitence, ce duo de filles avec des têtes surdimensionnées et aux yeux gribouillés comme par un enfant, qui préfèrent déconner plutôt qu'apprendre une danse des sept voiles – de fait, elles ont l'air de beaucoup plus s'amuser que celle du tableau miroir, *la Leçon* (2015).

Car beaucoup de choses fonctionnent par deux dans l'exposition «Lobody Noves Me», première rétrospective parisienne d'envergure de la peintre née aux Etats-Unis en 1961 et arrivée en France à l'âge de 5 ans, où elle sera égérie du groupe punk Lucrate Milk avant d'intégrer le collectif des Frères Ripoulin. Doubles des toiles bad et des toiles good, des jumelles Mary et Madeleine Collinson, des originaux absents (*Un enterrement à Ornans* de Gustave Courbet) et de leur réinterprétation (l'halluciné *l'Enterrement*, 2011, où les hommes en chapeau noir ont été remplacés par des amazones dénudées en plein jeu sexuel avec des cygnes, et les femmes à coiffes blanches par d'autres femmes à la tête recouverte de sac plastique).

C'est bien sûr l'aller-retour entre ces peintures (et ces filles) qui rend l'expo géniale, la belle toile bien propre et sa réponse comme aussitôt roulée en boule rageusement. De même que, dans la troisième et dernière salle, la longue enfilade de portraits de femmes, anciennes gloires, demi-vedettes ou autoportraits de l'artiste, est d'autant plus jouissive qu'on passe de l'une à l'autre comme du coq à l'âne – l'artiste en nageuse, bonnet et masque Speedo sur le visage, à côté de l'éthérée ex-James Bond Girl Britt Ekland ; la même Britt sous le regard légèrement courroucé de l'artiste en Simone de Beauvoir ; et puis encore une Britt mais cette fois à la bouche excessivement large, avec boucles d'oreilles et pull en mohair, sur fond de feu de cheminée (tout cela connote oisiveté, argent) à côté de l'artiste, une culotte sur la tête (car après tout pourquoi pas), qui semble tirer la tronche mais en qui l'on se reconnaît volontiers.

Sensualité. Chacune est un exercice de peinture légèrement différent (on trouve aussi dans l'enfilade une toile à la manière de Bernard Buffet, une autre qui louche vers Gerhard Richter) l'ensemble ne ramenant finalement qu'à ça, au médium, sous le patronage d'un gros ringard à béret et nœud pap (le seul homme de l'expo ?) dont la blouse de peintre et le sourcil en accent circonflexe montrent qu'à rebours de Nina C., et des femmes qu'elle met en scène, il n'a absolument aucun recul sur le cliché. Ce qui différencie les visages de stars ou d'inconnues qui défilent latéralement sur ce mur de ceux qui défileraient, par exemple, verticalement sur un fil Instagram, en plus de la sensualité et la présence de la matière, c'est que les uns sont mortellement ennuyeux, et que ceux de Childress sont excitants, hilarants, flippants. Amen à la culotte sur la tête, aux lunettes de piscine, au rose à lèvres qui dégueule un peu, amen aux tranches de bacon qui ornent le portrait *F et son nez en patate* – et peut-être faudrait-il écrire une étude du nez chez Childress, qu'il soit parfait, en trompette, chirurgisé, malmené par l'accessoire de piscine, ou limite cubiste dans *BE (06) (culotte),* poupée morte-vivante alors qu'au loin mouille un yacht, comme si tous les enjeux de la féminité se logeaient là, dans le nez. N'est peut-être pas cochonne finalement la peinture qu'on croit. Car cette peinture-là, la mauvaise, ne vend rien, ni mode de vie, ni corps féminins, ni nez parfait à commander chez son chirurgien. Elle se contente d'être dans la pure jouissance de son art, et c'est déjà pas mal.

ÉLISABETH FRANCK-DUMAS

NINA CHILDRESS
LOBODY NOVES ME
Fondation d'entreprise Ricard, 75008. Jusqu'au 28 mars.



Elisabeth Franck-Dumas, "Nina Childress, miroirs à deux farces" in Libération, 03.03.2020

EXPOSITIONS

Anne-Cécile Sanchez, "Nina Childress, artiste peintre" Le Journal des Arts, 03.2020

NINA CHILDRESS, ARTISTE PEINTRE

La Fondation d'entreprise Ricard présente la première grande exposition personnelle de celle qui pratique l'ironie comme un art



Nina Childress, *L'Enterrement*, 2011, 300 x 600 cm (triptyque), huile et peinture aérosol sur toile, collection privée.
© Photo Philippe Chancel.

ART CONTEMPORAIN

Paris. Née en 1961 à Pasadena (Californie), Nina Childress a – déjà – sa légende. Égérie d'un groupe de punk alternatif à l'âge de 20 ans, elle a fait partie du collectif les Frères Ripoulin dans les années 1980, aux côtés de Pierre Huyghe et de Claude Closky. Puis c'est une traversée du désert, avant une reconnaissance institutionnelle tardive qui lui vaut d'enseigner depuis la rentrée dernière aux Beaux-Arts de Paris. Éric Troncy, codirecteur du Consortium Museum (Dijon), est le commissaire de cette exposition à la Fondation d'entreprise Ricard ; il souligne la constance de l'artiste pendant ces longues décennies. « Sur son site Internet, relève-t-il, on peut lire : "Nina Childress – artiste peintre" ». Raison sociale qui oscille entre le second degré grinçant et la facture artisanale, soit un assez bon résumé de son œuvre.

Bien que sa manière de peindre soit versatile, ses tableaux se reconnaissent à quelques caractéristiques : les références à la culture populaire (on y croise des actrices et vedettes couturières des plateaux télévisés dans les années 1980) ; le jeu consistant à faire deux versions d'un même sujet, une « *good* » et une « *bad* » ; la récurrence des portraits, et des autoportraits déclinés avec un penchant pour la dérision (*Autoportrait au slip*, 2020).

Mais tout cela, le sujet au second plan, le goût pour la caricature, est semble-t-il anecdotique aux yeux de l'artiste elle-même. De quoi parle-t-on alors ? De peinture, selon Éric Troncy, qui « *encourage une lecture classique* » de celle de Childress. Et évoque des « *stratégies picturales empruntées à Bernard Buffet* », dont il fut lui-même l'un des ardents défenseurs posthumes. Nina Childress cite quant à elle Francis Picabia parmi ses références.

Placé au centre de l'exposition, le triptyque *L'Enterrement* (2011, [voir ill.]) se présente comme une réinterprétation de *L'Enterrement à Ornans* de Courbet. À la place des hauts-de-forme et des coiffes blanches, des sacs de plastique encapuchonnent plusieurs personnages (allusion au suicide de Buffet) et des cygnes y apparaissent en motifs intrusifs, clairement détournés de leur contexte d'origine (des photographies du lac de Genève). Cette très grande toile saturée de lumière verte, Childress l'a conçue comme une provocation pour son premier solo à la Galerie Bernard Jordan. Mais il y a aussi là un exercice d'admiration pour une peinture réaliste dont le charme original réside autant dans sa maîtrise que dans ses écarts.

Cette toile a attendu près de dix ans avant d'intégrer une grande collection privée, confirmant que l'artiste a le vent en poupe. Bernard Jordan, son galeriste, qui prépare une exposition monographique pour l'automne prochain, pendant la Fiac, confirme ce regain d'intérêt. On a vu cet hiver le travail de Nina Childress figurer dans l'exposition consacrée à la scène française (« Futur, ancien, fugitif ») au Palais de Tokyo, à Paris ; en avril, il fera partie de la sélection du fonds de dotation Emerige orchestrée par Jérôme Sans et intitulée « A World of Absolute Relativity » Nina Childress, quant à elle, peint quotidiennement et, ces temps-ci, à l'aide de peinture phosphorescente – comme dans *Genoux serrés*, 2020. Appliquée à rendre « *l'idée de la profondeur et de la lumière* ».

● ANNE-CÉCILE SANCHEZ

NINA CHILDRESS, LOBODY NOVES ME, jusqu'au 28 mars, Fondation d'entreprise Ricard, 12, rue Boissy-d'Anglas, 75008 Paris.



Collection privée/ADAGP, Paris, 2020. Photo Philippe Chancel

Nina Childress, *L'Enterrement*, 2011

Le regard punk

Personnage et icône de la scène française depuis les années 1980, **NINA CHILDRESS** fédère par son énergie, son aura et ses hits de peinture. Cette présence prolixe et généreuse, on la découvre à la Fondation Ricard.

Expos

NINA CHILDRESS SAIT PEINDRE FLOU, ABSTRAIT, HYPERRÉALISTE, ET DE CETTE VERSATILITÉ ELLE NE SE PRIVE PAS. A la Fondation Ricard, une ligne de portraits accrochés en frise, à hauteur d'yeux, en donne la mesure. *"J'ai voulu montrer qu'elle n'avait pas de style de référence,* explique Eric Troncy, commissaire de l'exposition. *Et pourtant, on reconnaît tout de suite un tableau de Nina Childress, de la même façon que l'on identifie un épisode de la série* Black Mirror, *quand bien même les personnages et les époques ne sont jamais les mêmes."*

C'est que, chez elle, la question du style passe par autre chose, cette autre chose que tentera alors de déployer le reste de la proposition. *Lobody Noves Me*, son titre, pose les jalons fondamentaux pour saisir la manière de procéder de l'artiste. On y retrouve, discrètement, l'alternance entre *"good"* et *"bad"* qu'elle cultive en réalisant souvent une "bonne" et une "mauvaise" version de la même toile, tout autant que l'usage de la peinture phosphorescente, peut-être l'un des aspects les plus aimés de son travail visible dès l'entrée.

Née à Pasadena aux Etats-Unis en 1961, elle fait partie de la scène française depuis le début des années 1980. Avant la peinture, ce fut le punk. Nina Childress n'est pas encore Nina Childress, mais Nina Kuss, égérie du groupe Lucrate Milk. A sa dissolution en 1984, elle s'engage dans une autre aventure collective aux côtés des Frères Ripoulin, groupe d'artistes où gravitèrent notamment Pierre Huyghe et Claude Closky. Sa peinture, nécessairement, on la reçoit entretissée de cette histoire, et aura.

Personnage, voire icône, elle expose comme elle produit, c'est-à-dire avec profusion et générosité. D'où cette exposition, la première personnelle en institution à Paris, après la récente présentation d'un ensemble de toiles au sein de *Futur, ancien, fugitif* au Palais de Tokyo à l'automne 2019, centrée autour d'un parti pris de peinture, *"sans trépied ni artifices"*. Eric Troncy lui propose d'encadrer certains tableaux, ajoute des cartels *"un peu gros"* et, au passage, quelques fausses références de collections, et fait tout pour donner l'impression d'une exposition de peinture classique. Parmi les mille et quelques tableaux de son corpus, il retient ceux qui ont trait à la peinture, évitant de donner trop de place à la partie la plus connue de son travail, les portraits de stars des années 1960-70.

Ici, il y a certes France Gall, Sylvie Vartan avec un bras cassé ou Britt Ekland, mais aussi une version monumentale d'*Un enterrement à Ornans* de Courbet (1849-1850) brossée en dominantes vert fluo et jaune acide. Les personnages y ont des sacs sur la tête, référence au suicide du peintre Bernard Buffet, anecdote vite court-circuitée par la reprise du même motif au sein de l'*Autoportrait au slip sur la tête.* La question du style, on l'approche par ce biais, au sens où l'artiste ferait presque figure de média à elle toute seule : les images, indistinctement de l'art et de la culture populaire, du passé et du présent, elle les appelle et les consomme, les soumet à sa conjugaison subjective pour les remettre ensuite en circulation, légèrement altérées, comme si on les percevait dès lors à travers le filtre effet "Nina Childress".

Ingrid Luquet-Gad

Lobody Noves Me jusqu'au 28 mars, Fondation Ricard, Paris

Ingrid Luquet-Gad, "Le regard punk" in Les Inrockuptibles, 04.03.2020

Mars 2020

Beaux Arts Magazine

ÉVÉNEMENT

Les œuvres abstraites de Turner à Paris

DESSIN CONTEMPORAIN

Les nouveaux talents et nos 15 coups de cœur

SUPPLÉMENT

Le guide 2020 des plus beaux voyages culturels

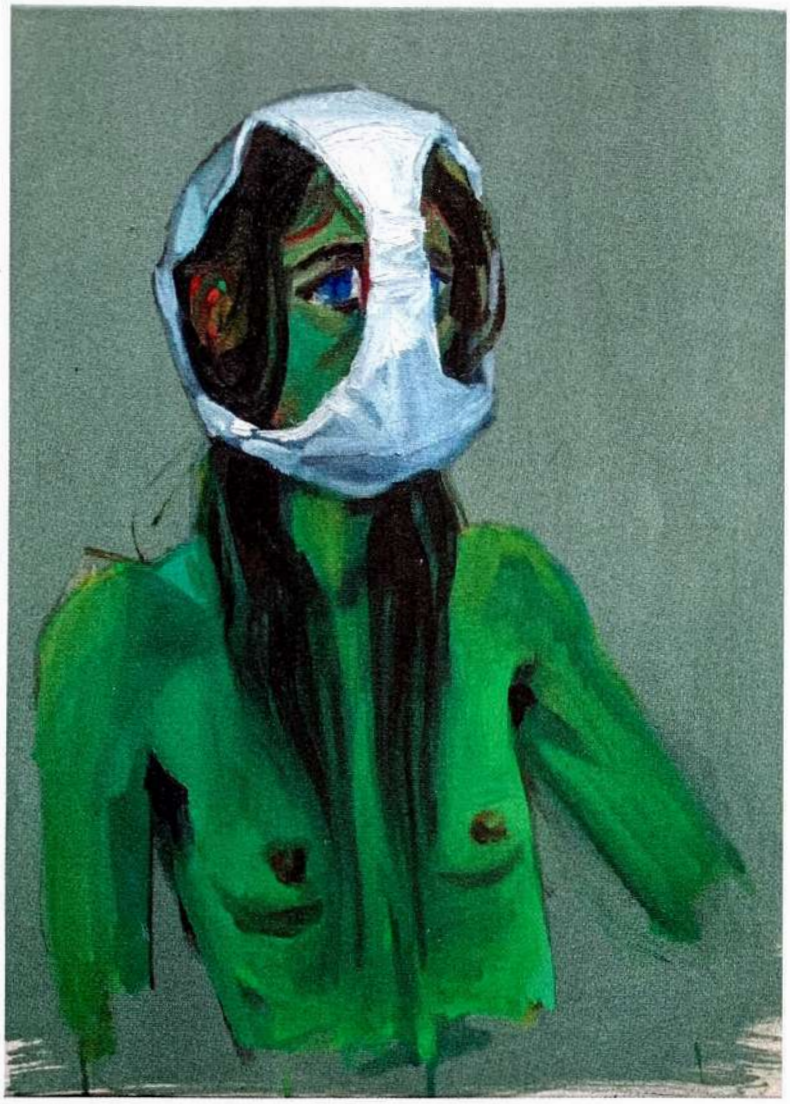
INSTAGRAM, APPLIS, SITES...

Le meilleur de l'art sur le web

Illustration de Léa Chassagne pour Beaux Arts Magazine

M 01081 - 429S - F: 7,50 € - RD

...7,50 € · BEL : 8,80 € · CAN : 15,10 CAN · CH : 15,10 CHF · D : 10,70 € · DOM : 8,50 € · ESP : 8,30 € · ITAL : 8,20 € · LUX : 8,80 € · MAR : 104 MAD · PORT CONT : 8,10 € · TOM ... F · TUN : 15,10 DT



Autoportrait au slip 1, 2012

▶ PARIS • FONDATION RICARD — JUSQU'AU 28 MARS

La fantaisie sans limite de Nina Childress

Elle peint n'importe quoi, vraiment n'importe quoi, elle le revendique, et c'est magnifique. «Je n'ai pas vocation à faire une peinture universelle, sublime, essentielle, intelligente, donc il ne me reste que la liberté de faire ce dont j'ai envie : cela veut dire parfois peindre n'importe quoi n'importe comment», clame Nina Childress. Des portraits pétulants de Sylvie Vartan, Cher, Karen Cheryl, Kate Bush ou France Gall, des filles dénudées de séries B des sixties, un *Autoportrait au slip* [ill. ci-dessus] ou un *Requiem du string*... La peinture aux accents fluo de cet enfant underground de Magritte tendance vache et de Picabia version monstre n'a aucune limite. Est-ce cet excès de liberté qui lui a valu d'attendre presque soixante ans avant d'avoir une vraie monographie à Paris ? Alors qu'elle vient d'intégrer les Beaux-Arts de Paris comme professeure, la fondation Ricard répare l'outrage, dans la foulée du bel accrochage de quelques-unes de ses toiles au Palais de Tokyo, à l'automne dernier. À l'heure où une flopée de peintres s'interrogent sur le devenir numérique de leur médium, Nina Childress fait œuvre résistante, s'emparant de tous les styles, ironisant avec fantaisie, y compris sur elle-même. Tiraillée entre un mauvais goût revendiqué et une grande complexité de facture, cette exposition, orchestrée par Éric Troncy, promet de faire pop, shebam, wiizzzz ! **E. L.**

«Nina Childress – Lobody Noves Me» 12, rue Boissy d'Anglas • 75008
01 53 30 88 00 • www.fondation-entreprise-ricard.com

EN BREF

Par **Stéphanie Pioda**

Orléans / Musée des Beaux-Arts

Voilà une histoire comme on les aime ! En 2017, le musée d'Orléans acquiert un ensemble de 91 somptueux dessins découverts par hasard sur le marché de l'art. Quatre d'entre eux sont signés Laperche. Il s'avère que cet artiste, aussi connu sous le nom de Delaperche, est originaire d'Orléans. L'exposition raconte son histoire incroyable ainsi que celle de sa mère et de son frère, Thérèse et Constant, également peintres.

«Jean-Marie Delaperche (1771-1843) Un artiste face aux tourments de l'histoire» jusqu'au 14 juin • 1, rue Fernand Rabier • 45000
02 38 79 21 86 • www.orleans-metropole.fr



Jean-Marie Delaperche ***Hussard surgissant lors d'une veillée funèbre*, 1817-1818**

Saint-Ouen-l'Aumône Abbaye de Maubuisson

Parole est donnée aux femmes artistes, qui analysent notre époque sous le signe des technologies, explorant les rapports à la machine qui pourrait supplanter l'humain (Laura Haie), traduisant avec poésie l'immatériel de la lumière (Cécile Babiole, Marie-Julie Bourgeois), l'étirement du temps (Félicie d'Estienne d'Orves), les inégalités entre hommes et femmes (collectif Iakeri), ou questionnant l'écologie avec le voyage dans le «jardin préhistorique» de Cécile Beau.

«Pro liturgia – Ordinatrices du temps présent» jusqu'au 29 mars
Avenue Richard de Tour • 95310 • 01 34 33 85 00
www.valdoise.fr/abbaye-de-maubuisson

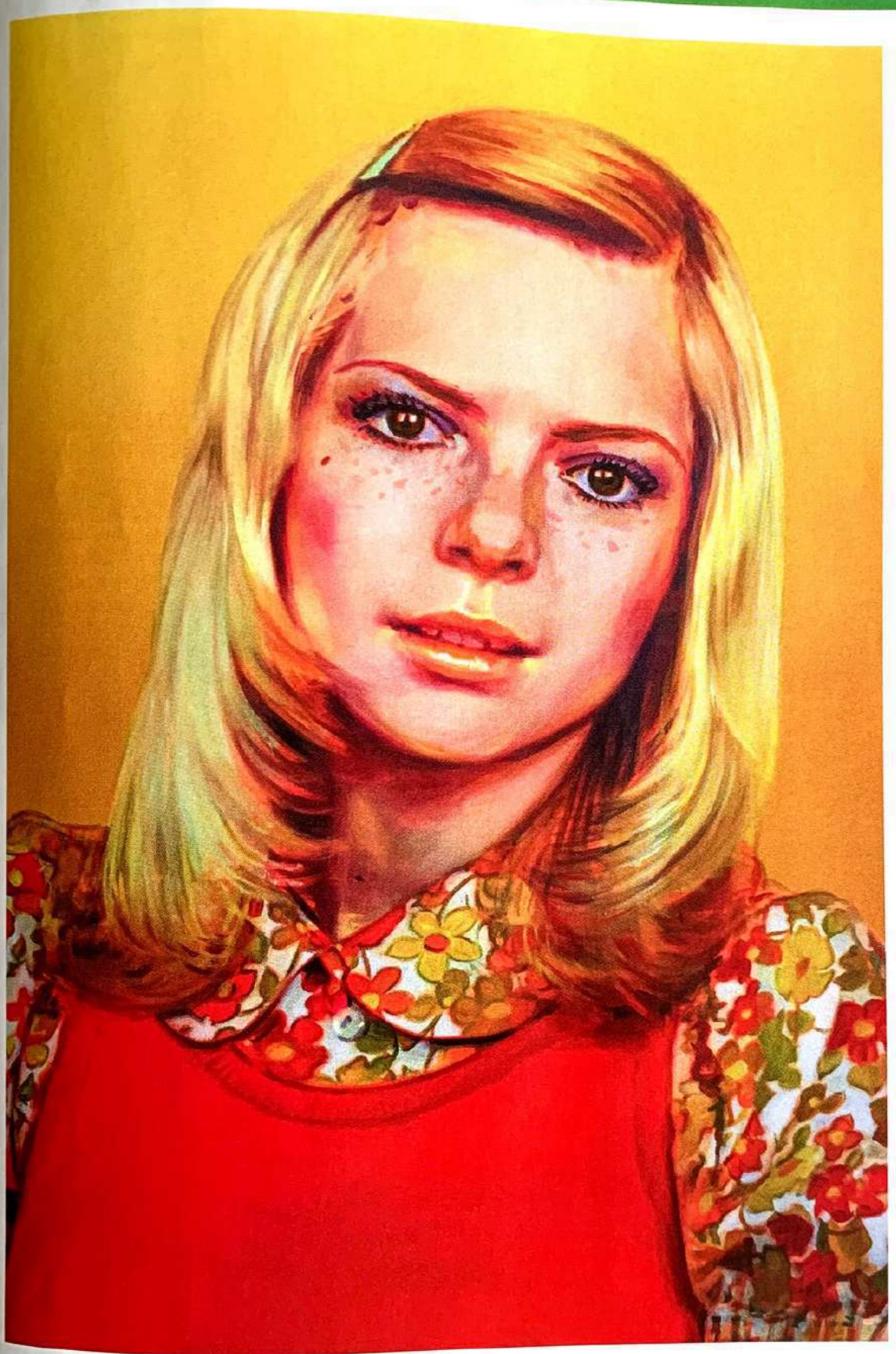
Sotteville-lès-Rouen / Frac Normandie Rouen

Diogo Pimentão repousse les limites et la définition du dessin, qu'il pense en sculpteur [lire p. 99]. La surface plane de la feuille devient volume et s'inscrit dans une installation. L'acte même de création est chorégraphié en une performance où gestes et sons sont aussi importants que l'œuvre elle-même.

«Diogo Pimentão – Dessiner à rebours» jusqu'au 1er avril • 3, place des Martyrs de la Résistance • 76300 • 02 35 72 27 51
www.fracnormandierouen.fr

GUIDE DES EXPOSITIONS

Pages coordonnées par **Emmanuelle Lequeux**



Nina Childress
France (Grosse tête), 2019

MUSÉES & CENTRES D'ART

108 **Quoi de neuf en mars ?**

110 **Le musée du mois**

112 **Les expositions en France**

120 **Les expositions à l'étranger**

122 **L'enfance de l'art**

GALERIES

126 **Nos 3 coups de cœur**

116 **Ex-fan des sixties... et plus encore**

Nostalgiques de France Gall, foncez à la fondation Ricard ! Mais que ceux qui détestent les yéyés se rassurent, Nina Childress est avant tout une grande aventurière de la peinture.

LE POINT DE VUE DE CATHERINE FRANCBLIN



NINA CHILDRESS. GALERIE DE PORTRAITS A L'ANCIENNE. EXPOSITION *LOBODY NOVES ME*, FONDATION D'ENTREPRISE RICARD, PARIS, DU 17 FEVRIER AU 28 MARS 2020.

L'exposition de Nina Childress à la fondation d'entreprise Ricard est une surprise : son accrochage, sous le commissariat d'Éric Troncy, est digne d'un musée.

Nina Childress aime beaucoup le mot « méchant ». Pourtant, dès le seuil de l'exposition, elle offre aux visiteurs qui entrent un bouquet de fleurs. Celui-ci a l'air d'avoir été peint par Bernard Buffet, qu'elle apprécie aussi. Est-ce parce que sa peinture est « méchante », c'est-à-dire *bad*, *very bad* ? Sans doute. De plus, Buffet est l'une des passions du commissaire de l'exposition, Éric Troncy. Un bouquet, donc, en hommage à ce dernier qui l'a si bien comprise, elle qui a longtemps cru que *nobody* ne l'aimait. Par ailleurs, quel peintre digne de ce nom n'a pas, à un moment ou à un autre, représenté des fleurs ? Et Childress est peintre – peintre-peintre serait-on tenté de dire. Une peintre affamée d'images de toutes sortes, collectées autrefois dans les magazines, aujourd'hui trouvées sur internet, qui mettent en scène, la plupart du temps, des corps de femmes, vedettes des médias ou anonymes. Sous ses doigts, ses pinceaux, ses brosses, et sur ses toiles de dimensions parfois modestes, ces figures se métamorphosent, deviennent tableaux, parfois bons, parfois mauvais, souvent à la fois *good and bad*, puisqu'elle a coutume de réaliser deux versions du même sujet : une *good*, issue directement de la photographie et traitée dans un style hyperréaliste, puis une *bad*, à partir de sa propre transcription. Mais il lui arrive régulièrement de peindre des tableaux dont on ne sait pas à quelle catégorie ils appartiennent. Ce sont les plus intrigants. Ses portraits, à différents âges, de l'actrice suédoise Britt

Catherine Francblin, "Nina Childress. Galerie de portraits à l'ancienne. Exposition LOBODY NOVES ME, FONDATION D'ENTREPRISE RICARD, du 17 février au 28 mars 2020." in artpress, 02.03.2020

Ekland sont par exemple magnifiquement ambigus : ici, en bustier vert, mi-vamp mi-petite fille hydrocéphale ; là, en col roulé rose et fourrure bleue, devenue monstrueuse à force d'avoir livré son visage à la chirurgie esthétique, et rendue émouvante par Childress – à moins que ce ne soit l'inverse.

ACCROCHAGE DE MUSEE

Bien qu'elle assure ne pas se préoccuper de la question du sujet, l'artiste manifeste un goût certain pour les personnages illustres dont le rêve de grandeur paraît s'être brisé pour une raison obscure. C'est France Gall avec son éternelle barrette de gamine, Sylvie Vartan avec un bras dans le plâtre, ou encore Britt Ekland, tout sourire, berçant deux poupées auxquelles elle pourrait bien, sur un coup de folie, donner le sein. Ces portraits étranges, à la limite du malsain, sont rassemblés en ligne dans l'exposition, à la manière des accrochages de musée qui font voisiner les styles et les signatures. Parmi eux, figurent d'ahurissants autoportraits de l'auteur, en particulier *Autoportrait au slip* (2012), à propos duquel il faut se souvenir que Childress a travaillé à *Libération* comme caricaturiste, emploi nécessitant le sens du ridicule et prédisposant à l'autodérision. Dans cette « galerie de portraits » à l'ancienne, figurent aussi les tableaux de sœurs, souvent jumelles et souvent nues, que l'artiste, attirée par le thème du double, de la copie, peint depuis 2017, et où transparaît l'influence de Francis Picabia, jusque dans l'aspect vulgaire et provoquant des poses et des regards.

À l'instar du peintre des *Femmes au bull-dog*, qui conduisait à contresens du cours de l'histoire de l'art, Childress peut donner l'impression de ne pas avancer tout à fait avec son temps. S'il ne recourt à aucun des moyens caractéristiques de l'art contemporain labellisé, et surtout pas aux écrans LCD, son travail n'en pose pas moins une question actuelle des plus sérieuses : quelle peinture pour notre époque ? Car tout en refusant le conformisme d'innombrables propositions en quête de nouveauté, elle ne fait pas son lit dans le passé, au contraire. Il suffit, pour s'en convaincre, d'évoquer sa palette criarde, ses couleurs fluo, les corps verdâtres de ses héroïnes, les effets de bavure, les pans de toile délavés. Autrement dit, une reprise est toujours une transformation. Emprunter n'est pas répéter. Entre les images trouvées et les images exposées de la génération du pop art, il y avait un geste, un déplacement, une remise en circulation. Entre les images choisies par Childress et celles qu'elle produit, il y a l'agent transformateur, générateur de nouveau, qu'est son écriture picturale ivre d'irrévérence et de liberté. Le meilleur exemple fourni par l'exposition est son tableau *Enterrement* (2011), réplique façon 21e siècle d'*Un enterrement à Ornans* (1849-50). Dans ce tableau, de dimensions égales à celui de Gustave Courbet, elle propose une interprétation à la fois fidèle à l'original (notamment par la composition) et, en même temps, totalement déjantée. Un groupe de cygnes (surgis semble-t-il de l'habit du curé) s'affairent à fourrer leur bec dans la chatte de quelques « Léda » nues représentées au premier plan, un homme chaussé d'une guêtre blanche se retrouve la jambe dans le plâtre, certains personnages sont coiffés

de cloches, d'autres de sacs plastiques, etc. Une version à ce point bouffonne d'un événement que le peintre visionnaire, le *bad boy* d'Ornans, s'était déjà employé à désacraliser ne saurait vraiment surprendre de la part d'une artiste qui aime se montrer méchante dans ses œuvres. Le parcours conçu par Troncy met en évidence toute sa pertinence dans le contexte de l'art d'aujourd'hui.

Catherine Francblin
Art press
https://www.artpress.com/2020/02/29/le-point-de-vue-de-catherine-francblin/

AOC
Entretien

samedi
22.02.20

Nina Childress : « Il faut que la peinture soit plus intéressante que la photo »

Par Rose Vidal

Née à Pasadena (Californie) au début des années 60, arrivée en France à cinq ans, devenue chanteuse du groupe punk parisien Lucrate Milk, puis du collectif d'artistes Les Frères Ripoulin, Nina Childress peint depuis quarante ans. Pour la première fois, son œuvre fait l'objet d'une grande exposition monographique rétrospective. C'est à la Fondation d'entreprise Ricard et sous le commissariat d'Eric Troncy. L'occasion d'un long entretien.

Du 17 février au 28 mars 2020, le commissaire d'exposition Éric Troncy expose les peintures de Nina Childress à la Fondation d'Entreprise Ricard. L'artiste franco-américaine, qui a participé à la scène punk des années 80 avec le groupe Lucrate Milk avant d'intégrer entre 1984 et 1988 le collectif artistique des Frères Ripoulin, se présente aujourd'hui sous le simple titre « d'artiste-peintre ». Cette simplicité, c'est celle de l'évidence de la peinture à travers laquelle Nina Childress n'a jamais cessé de pratiquer sa passion des images, des couleurs et des décors quotidiens. C'est aussi la simplicité du geste d'Éric Troncy qui choisit d'exposer ce travail de peinture tel qu'il est, avec son obsession de la collection d'images, des idoles féminines, du flashy et du fluo, ses effets de décalages incessants et son humour. Au sein de l'art contemporain, la seule peinture n'a pourtant plus la même évidence, et rarement une telle visibilité. Se dire « artiste-peintre » aujourd'hui, avec ce que ce mot a de terriblement désuet, s'apparente dès lors à une réelle revendication que traduisent les œuvres sans compromis de Nina Childress, qui est également depuis la rentrée professeure aux Beaux-Arts de Paris. RV

Comment est née cette exposition ?
La Fondation d'Entreprise Ricard m'a proposé de faire une exposition en m'expliquant que le principe est d'inviter un commissaire que l'artiste ne connait pas, pour une sorte d'enrichissement mutuel. J'avais un peu peur, je n'ai pas l'habitude de travailler avec des commissaires ! Colette Barbier (directrice de la Fondation) a pensé à Éric Troncy, un ami de longue date avec lequel elle avait déjà travaillé. J'ai tout de suite été enchantée par la proposition parce que c'est quelqu'un qui m'a formée à travers ses écrits. J'ai toujours été très fan de son travail, de certaines expositions qu'il a faites, comme à la triennale de la Force de l'Art où il a montré des œuvres difficiles de Bernard Buffet (*Superdéfense*, 2006).

Dernièrement il a fait une expo qui m'a beaucoup intéressée, à la galerie Almine Rech [*The Shell (Landscapes, Portraits & Shapes*)], une ligne de peintures avec des artistes de toute sorte ; je me suis vraiment sentie chez moi quand j'ai vu ça. J'étais très impatiente de commencer le travail. Je lui ai donné une clef USB avec toute mon œuvre du début à la fin, plus de mille tableaux à regarder. Au bout d'un moment il m'a dit « je pense qu'il faut être simple, et j'ai envie de montrer que tu es une grande peintre, c'est tout. » Evidemment ce n'est pas le genre de postulat que je peux faire moi-même lorsque je fais une exposition. Il a articulé l'exposition en trois parties. D'abord le rapport à la peinture : le peintre et le modèle, et le rapport à l'art avec Peggy Guggenheim, et *l'Enterrement*… Une peinture plus trash, puis cette salle de portraits et doubles-portraits qui constituait plus un objet artistique en soi. Je l'ai laissé faire l'accrochage tout seul, je lui ai fait totalement confiance, et je suis retournée le lendemain. J'étais soufflée, c'était parfait, au centimètre près, il n'y avait rien à redire. J'espère un jour retravailler avec lui, c'est quelqu'un qui connait la peinture, qui comprend complètement ce que je fais ; c'est assez rare pour moi de rencontrer quelqu'un comme ça, et qui formule les choses de cette façon. Il a aussi ce goût pour le mauvais goût, et on fonctionne bien ensemble. Pour moi, c'est même au-delà d'une simple exposition : ça m'a aussi donné confiance. Je n'aurais pas osé faire un accrochage comme ça, mettre des cadres par exemple, et ça a fonctionné.

Le fait de travailler d'après photos et notamment d'images iconiques semble éloigner votre peinture d'une possible dimension narrative ; est-ce qu'au contraire l'espace et le moment de l'exposition écrivent des histoires ?
C'est vrai, la narration ne m'intéresse pas et c'est dans mon intention de plutôt travailler l'image. Dans l'exposition, la mise en contexte et surtout les relations entre les tableaux font qu'effectivement la narration peut arriver. Éric Troncy était vraiment sur le même registre que moi, on était d'accord sur qu'on avait envie de raconter avec ces tableaux. Je pense que c'est pour ça que l'exposition fonctionne bien : il y a vraiment une corrélation entre la volonté que je mets dans mes peintures, individuellement ou même généralement, et la narration qu'a créée le commissaire dans l'accrochage.

Il y a une écriture des regards qui se joue dans l'espace, notamment cette galerie de portraits de femmes, déployée sous le regard d'un homme, *le Peintre.*
C'est plutôt comme s'il regardait ce qu'il avait fait en ricanant, c'est un clin d'œil. Sachant que le portrait de l'homme est une copie d'un tableau qui existe.

La question de la copie est particulièrement frappante dans cette salle : d'un côté on voit une série de jumelles, de doubles, des doubles quasiment maléfiques qui font repenser aux versions *good* et *bad* des peintures que vous faites à partir de photos. Est-ce que la peinture œuvre pour vous comme le double maléfique de la photographie ?
C'est vrai que souvent je fais une peinture *good* d'après une photo, et une peinture *bad* d'après la première peinture. Donc c'est à chaque fois une forme de translation, mais je ne dirais pas que c'est « maléfique ». Ce rapport photo-peinture m'intéresse beaucoup. C'est délicat parce qu'il faut que la

peinture soit plus intéressante que la photo : si on a une très bonne photo on n'aura pas forcément un très bon tableau. Quand je cherche des photos, j'essaie de voir celles qui pourraient potentiellement faire de bons tableaux. Et si le maléfique arrive, il arrive en fait assez vite, avant même que je peigne, quand je fais des croquis des photos… Même si les *good* sont peints avec une objectivité très grande, je passe souvent par le croquis aussi, pour essayer de saisir les éléments forts de l'image. Enfin, c'est peut-être mon choix qui est maléfique, dès le départ.

Comment faites-vous ces choix de photographies ?
Avant j'avais des collections de pages de magazines arrachées et de choses comme ça, maintenant ce sont souvent des captures d'écran. J'ai plein de dossiers : quand je veux commencer un nouveau travail, je regarde ce que j'ai en stock. Parfois je viens de faire une capture d'écran et je veux absolument la peindre tout de suite. Dernièrement j'ai commandé un poster et j'ai eu la photo en bonne définition, mais ce n'est pas évident d'avoir accès aux photos qu'on a envie d'utiliser en bonne définition.

Est-ce la mauvaise qualité de définition ou de rendu des couleurs qui permet de laisser le champ libre à la peinture ?
Puisque je ne suis pas une hyperréaliste pure et dure, autant être gênée dans son travail pour y amener quelque chose. Mais curieusement il faut qu'il y ait quelque chose de parfait dans la photo, parce qu'il y a des choses qu'on ne peut pas corriger. On se dit qu'on va redresser un peu ceci ou cela, mais non. Et ce n'est pas forcément une question de définition… Par exemple une photographie avec une déformation type grand angle ne rendra rien en peinture.

En dessin et en peinture, on entend souvent dire qu'il ne faut pas travailler d'après photo. Qu'est-ce que la photo peut apporter d'autre à la peinture ?
Oui on dit ça ! Mais elle apporte un modèle, tout de suite, surtout si on veut faire poser quelqu'un. Je ne pourrais pas faire poser Britt Ekland quatorze fois, à différents âges de sa vie. Elle apporte des modèles, des images. J'ai vraiment toujours été une passionnée d'images, des pochettes de disques, des vignettes, des images de n'importe quoi. Je devrais peut-être l'appliquer à moi-même, ce conseil de ne pas peindre d'après photo, mais j'ai réussi à le contourner, et j'ai toujours aimé ça. Je pense que ce que les professeurs veulent dire par là c'est qu'effectivement on est beaucoup plus influencé en partant d'une photo plutôt que de son dessin, de son imagination, qui donneraient un résultat plus « personnel ». C'est un peu une vieille recette pour arriver à un style. Mais quelqu'un comme Richter, par exemple, a vraiment épuisé cette question de la peinture d'après photo. Ça m'a aidée à me détacher un peu de ce complexe du travail d'après photo, parce qu'il en faisait des choses intéressantes, en utilisant les armes de la photo. J'adore aussi les hyperréalistes, comme Franz Gertsch, ils font des choses incroyables. Moi je n'ai simplement pas la patience !

Est-ce qu'il y a quelque chose de nostalgique dans les choix de photos, de modèles et de figures que vous faites ?
Ça aussi c'est une *issue*, comme on dit ! C'est un problème pour

moi, un aspect dont j'ai un peu du mal à me passer dans mon travail. Je crois que le moteur de mon travail, le moteur intime, personnel, psychologique, est de l'ordre de la nostalgie. Il remonte sans doute à quelque chose comme la recherche des États-Unis des années 60, perdues parce que j'ai été expatriée en France à l'âge de cinq ans. Je pense qu'au fond tout tourne autour de ça, et comme il faut un moteur très puissant pour avoir le courage d'aller peindre, je pense que chez moi c'est un moteur de nostalgie. Alors effectivement, on le voit dans mon travail, mais ça ne me dérange pas, parce que pour moi c'est pour ça que je peins.

Et quelle place est laissée à la nostalgie dans l'art aujourd'hui ? N'y a-t-il pas toute une partie de l'art contemporain qui rejette justement ce ton-là ?
Oui, bien sûr, beaucoup de gens considèrent que l'art contemporain doit refléter l'art de son temps, c'est un problème. Et c'est aussi par souci d'être du bon art contemporain, c'est-à-dire efficace. J'ai vu, dans une exposition chez Zwirner [*Jordan Wolfson : Artists Friends Racists*], des sortes d'hologrammes qui tournent ; c'est un peu comme être au salon des nouvelles technologies pour moi. On est soufflé par la technologie, mais finalement les images sur ces hologrammes, ce sont des portraits de l'artiste, de ses choses. L'artiste parle quand même de lui-même. La peinture, elle, est un véhicule nostalgique, pas du tout un simple medium. Elle est pleine de clichés, et pleine d'Histoire.

À cet égard, est-ce que la peinture a un statut particulier dans l'art contemporain ?
Je ne sais pas, je ne suis pas très bien placée pour en parler, parce que je suis justement dans la peinture. C'est d'ailleurs mon problème : aller visiter des biennales ça m'ennuie un petit peu parce que ce qui m'intéresse c'est de regarder de la peinture. Il y en a, mais pas beaucoup. Je crois que maintenant, depuis quelque temps, la peinture se trouve bien à la place qui lui reste. Elle n'est pas mal pour vendre, pour accrocher chez soi, des choses comme ça.

Elle est reléguée dans le décor ?
Oui, mais plus autant qu'avant. En fait je pense que le design et la déco ont maintenant pris la revanche sur ces pulsions-là : les gens qui ont envie de se faire un bel intérieur vont plutôt s'acheter un objet de design qu'un tableau. Et au contraire dans le public *mainstream*, on trouve des faux tableaux, des scans d'Audrey Hepburn ou des photos de galets ou de chats dans les hôtels, au-dessus du lit. C'est ce que j'appelle la « fonction tableau » : il faut un tableau, on met quelque chose qui finalement est une photo, c'est complètement absurde. Le décor ne fait plus tellement appel à la peinture. Du côté du marché, de l'économie de la peinture, il y a plusieurs niveaux ; à celui des grandes foires et des grands collectionneurs, les peintures atterrissent souvent dans des réserves, ou alors ce sont de très grands tableaux spectaculaires parce qu'il faut être spectaculaire. Le format domestique, lui, échoue chez les collectionneurs qui ont vraiment envie d'avoir quelque chose chez eux. Voilà : il y a plein de possibilités, et plus de règles.

Vous peignez beaucoup de portraits de femmes et d'icônes féminines. Dans l'histoire de la peinture, la femme est particulièrement un modèle ; est-ce difficile d'être une

femme peintre aujourd'hui ?
Effectivement, je peins des femmes, mais je pense que ce n'est pas un regard comme celui du peintre sur le modèle classique. Ce sont plus des surfaces de projection, des avatars, même quand elles ne me ressemblent pas. Quand elles ne me ressemblent pas c'est que je parle plus largement de la condition féminine. Est-ce que ça a été dur d'être une peintre femme ? Je ne me posais pas tellement la question. Ce qui a été compliqué dans les années 80, début 90, c'était d'être plus regardée pour mon physique que mon travail, et puisque je n'avais aucun discours critique personne ne me prenait au sérieux. Pour moi il y avait cette complication : je voulais qu'on prenne au sérieux ma peinture pas sérieuse. Ça aussi été difficile parce que je pense que je suis allée vers des modèles qui n'étaient peut-être pas les bons. Car le passé est le passé, les peintres femmes ont été moins achetées, moins collectionnées : ce passé est derrière nous, mais ce qui est encore difficile au présent c'est qu'on n'a pas de modèle, de grand modèle auquel se référer. On peut avoir de grands modèles féminins en chorégraphie, pas en peinture. Et moi j'étais peut-être prise à mon propre piège, de ne pas avoir de modèle. Peut-être que si j'avais eu une femme professeure pour me coacher, ça aurait pu m'aider, mais là j'étais en *freestyle*. Enfin ce ne sont pas seulement des questions d'art, mais d'éducation, et de schémas culturels. C'est aussi contre ce genre de schémas que j'ai eu une volonté très forte pour accomplir des choses. Souvent les femmes se trouvent dans des situations qui font qu'elles travaillent dur, qu'elles travaillent mieux pour s'en sortir, et ça donne des résultats. Ce que je constate, c'est qu'il y a en ce moment beaucoup de femmes qui font de l'art et de la peinture, et qu'elles se débrouillent très bien. Notre civilisation est vraiment en train de changer.

À propos de votre expérience sur la scène punk, est-ce que Nina Kuss a apporté quelque chose à Nina Childress ? Quelles ont été vos pratiques artistiques à ce moment-là, et comment s'articulaient-elles avec la peinture ?
Tout s'est passé dans la plus grande inconscience possible ! Aujourd'hui cette histoire me revient un peu comme un boomerang. Parce que de toute ma construction de peintre qui a duré une trentaine d'année, ça n'était que le début. À ce moment, il était pour moi évident que ce qui m'importait c'était la peinture. Même si mes peintures de l'époque sont débutantes : je n'ai pas eu de professeur mais une formation lente et sur le tard, compliquée par toute la période de la difficulté de peindre.

D'où venait cette difficulté de peindre, et qu'en est-il aujourd'hui ?
Dans les années 90, la peinture n'était vraiment pas du tout à la mode. Et quand on en faisait, c'était très mal vu. C'était vraiment le début de l'esthétique relationnelle, on était à la fin de l'art conceptuel. À l'époque, le plus mainstream c'était la vidéo : c'était ce qu'il fallait faire. Ce n'était pas du tout comme aujourd'hui, où du moment que ça se vend tout va bien !

Une exposition comme *Lobody Noves me* n'aurait pas été possible à ce moment-là ?
Je ne pense pas, sauf pour Martin Kippenberger, qui faisait ce

qu'il voulait. Peut-être en Allemagne aussi, mais à Paris, en France, *impossible* !

C'est pour cela que vous n'êtes pas restée en école d'art ?
Je suis entrée en école d'art, mais j'ai abandonné. J'ai rencontré les gens de Lucrate Milk en passant le concours des Arts Décoratifs. C'était le jour du concours, ils le passaient aussi et c'est comme ça qu'on s'est rencontrés. Je suis entrée à l'Ecole avec le bassiste, mais au bout de quelques semaines on n'allait plus en cours. On faisait les fous la nuit, et puis surtout les enseignements étaient trop dans l'esprit post-soixante-huit pour moi. Ce n'était pas du tout ce que je cherchais : j'avais envie d'être cravachée, de peindre toute la journée. Là c'étaient des réunions où on discutait autour des tables. Je ne voyais pas l'intérêt de passer mon après-midi à discuter avec des gens barbus aux looks qui ne me plaisaient pas ! J'allais aux cours de perspective, à tous les cours de technique et de dessin. J'ai continué à les suivre pendant un certain moment et quand je n'avais plus de crédits (validation universitaire) j'ai été virée. Après, je me suis inscrite aux Beaux-Arts de Paris. C'était encore plus libre, et j'y suis restée cinq ans sans jamais y aller.

Et vous auriez aimé avoir un enseignement de la peinture ?
Je ne sais pas si j'aurais été capable d'en recevoir. J'y pense souvent, maintenant que je suis enseignante. Je me demande : « est-ce que toi, tu serais là, à la place de tes étudiants, est-ce que tu pourrais ? », mais je ne sais pas, je ne me souviens plus. J'ai toujours été tellement sûre de ce que je voulais faire comme peinture, que vraiment je ne me questionnais pas. J'ai appris en faisant, un peu à la dure, et souvent avec des remarques que je ne comprenais pas tout de suite ou qui me faisaient de la peine. Dans les années 90, justement, on me disait que ce que je faisais était « formel ». Je ne savais même pas ce que voulait dire le mot, il faut dire que je manquais de recul critique, théorique, d'une connaissance de l'art classique, de tout ça. En revanche, je connaissais très bien les artistes vivants, et ceux qui étaient autour de moi. Travailler avec les Ripoulin aussi était une école. On avait des conversations sur la couleur, la composition, sur des vraies questions de peinture. On ne faisait pas n'importe quoi, c'était très engagé. Plus tard j'ai fait une VAE (validation des acquis d'expérience) à plus de quarante ans. Quand j'ai commencé à enseigner et que ça m'a plu, j'ai voulu pouvoir asseoir tout cela, j'avais le bac mais je voulais essayer d'avoir un master. La VAE est très contraignante : il faut faire un grand travail de secrétariat, de recherche, il faut aussi rédiger un mémoire. J'ai travaillé sur Picabia, sur Richter, sur des gens qui m'intéressaient. Je me suis plongée là-dedans, et j'avais assez de maturité pour trouver du plaisir à faire cette recherche. Et quand j'ai passé ma VAE, après une maîtrise d'Arts Plastiques, une professeure de philosophie m'a incitée à passer le master. Il fallait juste suivre deux cours de philosophie, écrire un plus gros mémoire, et je l'ai fait. Mais j'ai aussi eu un poste à ce moment, et j'ai fini par tout faire en même temps, en plus d'élever deux enfants. Ça m'a quand même beaucoup apporté.

Est-ce que l'enseignement a changé votre pratique artistique ?
Bien sûr, enseigner m'a beaucoup appris, parce qu'on est

obligé de verbaliser les choses. Il faut imaginer des cours pour que des étudiants apprennent les fondamentaux de la peinture, et réfléchir : « qu'est-ce que sont les fondamentaux ? Comment est-ce que je peux leur faire comprendre ceci ou cela ? » J'ai élaboré des sujets, des déroulés de travail et c'était très intéressant. Je me souviens d'un sujet que j'ai donné un jour à Amiens. Il fallait faire un personnage vert, et je ne faisais pas encore mes filles vertes à ce moment ! Je ne sais pas comment m'est venue cette idée. J'ai donné ce sujet aux étudiants et j'ai vu de très bons résultats. Je l'ai fait à mon tour quelques années après, en pensant inconsciemment à ça, comme une vieille idée qui reste. L'enseignement m'a aussi beaucoup aidée à m'exprimer. Quand j'ai commencé, pendant les dix premières années j'étais ingérable, il y avait des gens à qui je n'osais pas parler, puis je rigolais tout le temps. Je me souviens de ce que j'avais dans la tête : pas grand-chose !

Et d'enseigner, de voir les travaux des élèves, est-ce que ça vous donne à voir des tendances de la peinture contemporaine ?
C'est sûr que souvent ils me surprennent, c'est très agréable. Il y a aussi beaucoup d'étudiants qui font un peu toujours les mêmes choses. Je pense qu'il faut passer par certaines étapes et que c'est normal de passer par ces étapes-là. C'est très intéressant parce que ça vous détache un peu de vous-même et ça vous met dans une perspective globale. Et puis il y a aussi des typologies de peintres : il y a ceux qui sont conduits par la forme, d'autres par le sujet… J'aime bien voir cela, et j'essaie de faire que chacun voie un peu où il se trouve. J'ai l'impression que je fais plus de la psychologie, que mon enseignement c'est psychologique et technique, avec assez peu de théorie ou de philosophie. Quand j'étais petite je disais « je serai peintre ou psychanalyste ». Alors je suis heureuse, parce que c'est un peu les deux !

Et parmi ces typologies, où est-ce que vous vous situez ?
Je pense que je suis une obsessionnelle, j'en suis sûre. Et ça se voit aussi dans ma façon de gérer mon archivage et de m'occuper de mes affaires. Même s'il y a toute une part de lutte et une gestion compliquée – m'imposer de faire un certain nombre de peintures –, la peinture est une chose qui m'équilibre. Je suis donc reconnaissante de pouvoir continuer à être névrosée sans trop souffrir, et j'utilise mes névroses pour peindre. C'est parfois plus ou moins douloureux et compliqué, parfois complètement inconscient, mais je pense avoir réussi à trouver un équilibre qui me satisfait. Je suis vraiment consciente que pour la plupart des gens qui ont envie de peindre, il y a aussi tout un rapport psychologique en jeu. C'est là que c'est intéressant, et ça donne à réfléchir même devant le travail d'artistes connus.

Comment la peinture transforme ou affecte les obsessions et les images ?
Je ne dirais pas qu'elle les transforme, je dirais qu'elle les révèle. C'est-à-dire qu'elle les matérialise. Je vis avec un comédien. Un comédien a son corps, et on lui donne des instructions. Moi c'est tout le contraire, je me donne mes propres instructions, et je sors quelque chose de mon corps qui devient indépendant de moi. Ça me permet de révéler et de m'en détacher. Je pense que c'est ce que j'aime dans la

peinture, et aussi que c'est quelque chose qu'on peut regarder, quelque chose qui passe par les yeux. Je suis complètement visuelle : pour me souvenir des choses, j'ai des images dans la tête, mais pas du tout des mots. Mon compagnon comédien lui est dans les mots.

Même si les collectifs vous ont aussi permis de vous former en tant que peintre, est-ce que les obsessions et la nostalgie font de la peinture un lieu solitaire, un lieu à soi ?
Oui, et d'ailleurs je vois bien ce problème avec mes étudiants. Ils ont tous leurs écouteurs parce qu'ils veulent s'isoler. Dans certains ateliers des Beaux-arts de Paris, ils ont chacun leur petite cellule fermée. C'est vrai que moi non plus je ne peux pas peindre s'il y a quelqu'un dans la pièce, et que lorsque je prends des assistants ce n'est jamais pour peindre, c'est pour autre chose. C'est effectivement un travail solitaire. Et puis non seulement solitaire, mais aussi autocentré. J'ai un peu honte de ça, je pourrais aller vers les autres ! Enseigner aide justement à ne pas être dans cette fonction égoïste. Mais dans la vie je ne suis pas du tout quelqu'un de solitaire. Que dans l'atelier. Voilà l'équilibre.

Vous pensez que cet aspect solitaire et autocentré va à l'encontre du reste de l'art contemporain ?
Il y a des mouvements qui ont essayé de casser cela. Avec les Ripoulin, on a essayé, en vivant très en communauté, en faisant des travaux en commun… et puis comme toutes les communautés il y a toujours un mâle dominant qui va prendre le pouvoir, au fond ce sont toujours un peu des utopies. Je crois qu'aujourd'hui, l'art contemporain véhicule effectivement plus l'idée d'un art de la communication, qui intègre aussi le spectacle, les technologies, la politique, et toutes ces questions-là. C'est même la tournure que prend l'école des Beaux-Arts de Paris, d'ouvrir à toutes ces formes. Mais lorsqu'on fait son travail sans ironie, sans cynisme, pas pour faire de l'argent, que l'on peint parce qu'on a vraiment un besoin de peindre, et puis qu'on a un peu de métier et la chance de montrer ce travail, j'ai l'impression qu'un travail solitaire et nombriliste peut toucher tout le monde. Parce que tout le monde peut s'être senti un jour comme cette fille avec la culotte sur la tête, et s'être dit « Mais qu'est-ce que je fais de ma vie ?».

NDLR : L'exposition Lobody Noves me *par Éric Troncy sur Nina Childress se tiendra du 17 février 2020 au 28 mars 2020 à la Fondation d'Entreprise Ricard.*

Rose Vidal
Critique

Le contemporain par le détour – à propos de *Futur, ancien, fugitif* au Palais de Tokyo

Par Rose Vidal

Jusqu'au 5 janvier, *Futur, ancien, fugitif* rend hommage au Palais de Tokyo à « une scène française » vivante, riche et foisonnante. Cette exposition dense et variée s'offre au spectateur comme une longue balade à travers un enchevêtrement complexe d'œuvres qui permet de saisir, à travers ses détours, l'air du temps qui caractérise l'art contemporain français.

Le Palais de Tokyo présente, du 16 octobre au 5 janvier 2019, *Futur, ancien, fugitif : une scène française* de l'art contemporain. Les œuvres de quarante-quatre artistes nous sont données à voir, à travers une sélection réalisée par les quatre commissaires d'exposition, Franck Balland, Daria de Beauvais, Adélaïde Blanc, Claire Moulène. Du côté des artistes comme du commissariat, ce sont autant de regards, de questionnements et d'affaires de goût ; autant de voix qui, si elles ne concordent pas toujours, s'accordent toutes pour parler du monde et de l'art contemporain.

Les commissaires de *Futur, ancien, fugitif* ne prétendent pas à un regard exhaustif sur cette scène artistique contemporaine, ni à la définition d'une façon française de s'inscrire dans le champ international de l'art contemporain. Ils invitent au contraire les regards à se télescoper, à se recouper pour mieux déjouer ensemble la subjectivité non seulement des artistes, mais aussi du geste d'exposition qui sélectionne la série d'œuvres présentées. Une façon qui est à leur sens, ainsi qu'annoncé dès l'entrée de l'exposition comme une forme de précaution à l'attention du visiteur, le meilleur moyen de monter une cartographie des espaces contemporains, en forme d'impression sensible.

Les évadés du contemporain

Dans cette pluralité des regards, des pratiques, des espaces de recherches et des discours critiques, de grandes idées sont indiquées et permettent de mieux saisir les liens qui unissent les artistes et le choix des œuvres. En premier lieu, l'idée de perduration traverse l'espace d'exposition ; l'instant T que constitue celle-ci a l'intention de se charger des phénomènes de filiation qui lient les artistes entre eux, les uns étant les aînés, les modèles ou les professeurs des autres. Les œuvres qui se côtoient sont issues ou de production travaillée sur plusieurs décennies, ou du geste d'un artiste tout juste engagé dans la pratique artistique.

Futur et ancien se côtoient, se maintiennent ensemble, se regardent ; l'espace contemporain est un espace à la temporalité fuyante, où les choses du passé ne sont pas tout à fait passées. Est-ce là seulement répéter le discours bien connu qui fait de l'espace contemporain un espace saturé de fin des temps et de fin des possibles ? Non, car ce constat-là n'achève

ni l'exposition, ni la pratique de ces artistes. Il y a certes cette difficulté essentielle liée à l'époque : « cette exposition s'ouvre ainsi au moment où se clôt une décennie bouleversante : entre les tentatives de se figurer l'avenir et le besoin de convoquer le passé, elle ébauche ainsi un répertoire de stratégies pour détourner le présent. ».

Mais cette difficulté contemporaine n'est mise en exergue par les commissaires d'exposition qu'afin de mettre mieux en évidence le caractère fugitif des gestes de ces artistes, proposition essentielle de l'exposition, à l'aune de laquelle se joue le rapprochement des quarante-quatre artistes.

Cette fugitivité est bien le fait de fuir ce que le temps a d'irrémédiable ; de se constituer en un geste, fugacement et le temps d'une œuvre, en évadé de l'époque. On pressent de la fugitivité artistique qu'elle s'apparente en somme à un acte de rébellion, à même de produire des échappées au sein de nos sociétés contemporaines ; des échappées qui, situées entre le futur et l'ancien, tissent peut-être plus que tout autre geste les conciliations et les réconciliations permettant aux différentes temporalités de se questionner et de dialoguer, plutôt que de se côtoyer aveuglément dans la saturation étouffante de la postmodernité.

Le détour de l'art

Pour comprendre l'exposition, il faut certainement saisir que la proposition consiste à substituer à l'ambition de faire le tour de l'art contemporain, l'ébauche – fugace, fugitive – d'une série de détours : les fuites et les échappées des artistes que répertorient donc les commissaires. Les différents détours présentés organisent ainsi le parcours du visiteur et élaborent toute la dynamique de l'espace : sept espaces d'expositions se succèdent, unifiés chacun non pas par un thème, une esthétique, l'horizon de formation ou de pratique d'un artiste, mais par la nature du détour entrepris pour se saisir du contemporain.

Les premiers sont « caustiques », comme Alain Séchas et sa série cartoonesque sur toutes les actualités. Ils s'affairent dans le quotidien avec un humour à même de le renverser ; ils raillent et font dérailler. Le TGV fabuleux de l'*Histoire de France en 3D* de Bertrand Dezoteux traverse des paysages et des scènes d'incongruité, en faisant de l'absurde et de l'humour un réel moyen de connaissance et d'appréciation du monde.

Les « élémentaires » abordent les réalités métaphysiques de notre temps par le détour de ce que l'exposition définit comme « l'immatériel et un retour aux origines », et qu'il faut comprendre comme un ensemble de valeurs sociales, symboliques et spirituelles traversant les objets et les représentations d'aujourd'hui. Sur la mezzanine et en redoublement de la verrière du Palais, l'enfilade de verres teintés et délavés de Laura Lamiel, certains relevés, certains abaissés comme une série de fenêtres plus ou moins ouvertes, mobilisent ainsi la mémoire intime, par leur présence et leur lueur étrange autant que par les piles d'objets chinés qu'ils abritent ou camouflent. L'espace de représentation se joue entre la matière du rendu plastique et les références convoquées par les objets, et s'offre à la circulation du visiteur.

Nous rencontrons ensuite les « doubles » que produisent les artistes pour questionner et déjouer les images, les rêves ; les présences et les représentations. Ces dédoublements se lisent dans la finesse des décalages optiques opérés par la peinture de Nina Childress, qui au-delà de la simple copie d'image ou de la reproduction, trouve dans le medium même de la peinture poussée dans son retranchement comme dans ses marges, une forme personnelle, un personnage second. Ils se lisent aussi dans la

superposition des espaces imaginaires qui envahissent le dortoir vide d'Anne Bourse, pour rappeler la chambre d'enfant prête à accueillir une pyjama party autant que le refuge, matelas à même le sol.

Les « conteurs » des salles suivantes incisent le réel avec les armes des mythes, des imaginaires collectifs ou fragmentaires. Par le détour de la fiction, à la manière des peintures d'Antoine Marquis qui reprennent Jacques Rivette, ou le mobilier aux allures folkloriques de Jean Claus, les artistes ravivent les mémoires et les rêves sous-jacents des sociétés contemporaines, pour produire des formes baroques faites de survivances et de jaillissements des mondes.

Plus loin, dans une salle décorée par le papier peint de Marc Camille Chaimowicz, les objets du quotidien côtoient le design enfantin des ordinateurs faits-main de Sarah Tritz. Ces « ornementalistes » exposent le quotidien et ses objets en se frayant une place entre les arts du design, les arts décoratifs et les formes classiques des beaux-arts.

De cet univers, nous glissons aux espaces consacrés aux « esquiveur.se.s ». Ces derniers sont présentés chacun dans leurs positions retranchées, marginales, comme des résistants contemporains aux gestes plus frontaux et plus féroces, dans un registre plus sombre et parfois acide ; la salle est envahie par l'ambiance sonore, étrange et anxiogène, des vidéos envoûtantes de Kengné Téguia.

Enfin, les « iconoclastes » détournent les textes et les contextes de notre temps, depuis les grands récits modernes jusqu'aux idoles, images paradigmatiques et définitions admises qui jalonnent nos représentations. Les peintures de Jean-Luc Blanc, lumineuses et immobiles, trônent dans un couloir aux lumières noires. Dans cette atmosphère de chapelle sous les néons, l'image pop devient idole, sacrée, et interroge sa propre magie. Ces derniers fugitifs abordent l'art et le monde contemporain par les marges de son histoire, et signent dans ce dernier pas de côté la fin d'une exposition dont le contour est un perpétuel détour.

Une traduction du monde

Le « détour par » permet de mieux comprendre l'effusion multimédia que montre l'exposition : non seulement les pratiques sont variées, et les productions au sein d'un même médium extrêmement diverses d'un artiste à l'autre, mais on note de plus que de nombreux artistes semblent convoquer le plus de mediums possibles. S'agit-il d'une tentative fugitive d'échapper au cloisonnement des pratiques ?

Jean Claus enchâsse ainsi les pratiques les unes dans les autres ; les dessins, les peintures et les gravures se donnent sur les objets et les céramiques, elles-mêmes présentées dans de lourdes sculptures en forme de mobilier. Renaud Jerez monte une salle entière où dialoguent les formes de la peinture moderne et de la sculpture kitsch et baroque, avec une scénographie proche de la vitrine d'un magasin, éclairée par un luminaire design et habitée par un mobilier à l'esthétique pop. Plus loin, Madison Bycroft érige un temple entièrement orné, où les sculptures de matériaux divers sont serties d'écrans. Sur les vidéos, des performances sont retransmises ; l'œil du spectateur passe d'un espace à l'autre en une fraction de seconde.

Au fond, un mouvement est à l'œuvre qui fait dans l'exposition un sourd écho à l'œuvre d'Olivier Cadiot, une fois de plus. En regard de ces artistes du multimédia œuvrant au-delà du cloisonnement disciplinaire classique, on peut se demander comment qualifier cet auteur français, dont l'autorité se dissout avec plaisir dans l'emprunt, la traduction, dont les recueils de poésie se dénaturent en livre de grammaire – à moins que ce ne soit

l'inverse ? Etrange ouvrage par ailleurs que *Futur, ancien, fugitif* qui, contre toutes les apparences empruntées au recueil de poésie libre et fragmentaire, se trouve publié chez P.O.L dans la catégorie « roman » !

Il s'agit cependant moins d'une indétermination sur la forme et la nature de ses textes que du parti-pris de s'emparer d'un mouvement d'ordinaire fugitif, d'un espace transitoire : celui de la traduction. Cet espace de translation, ainsi érigé en lieu à investir, maintient la libre circulation de la poésie au roman, de l'installation à la peinture, de la performance à l'œuvre finie – des réalités contemporaines aux fictions des artistes.

Le monde contemporain apparait dès lors dans la traduction matérielle qu'en donne chaque artiste, permettant à l'exposition de mobiliser une grande diversité de langages et de formes et accueillir ainsi une vaste palette de points de vue, de nuances où se discernent pourtant d'une œuvre à l'autre de fortes parentés. L'espace d'exposition parvient sans conteste à traduire la complexité de nos sociétés, l'enchevêtrement de ses enjeux.

Mais au fil de l'exposition, et sous l'effervescence de tous ses détours, il est difficile de ne pas se trouver dérouté et se demander en fin de compte : la traduction de la complexité contemporaine, si habile soit-elle, ne dessert-elle pas justement l'espace d'exposition en tant que tel, dont on attend peut-être autre chose que de répéter dans une autre forme la désarticulation contemporaine ?

Cacophonie intersubjective

De fait le spectateur est très vite confronté au brouhaha qui caractérise l'époque contemporaine : de nombreux artistes exposent chacun leur voix au sein de l'exposition, les pratiques entrent en concorde ou en discorde au sein parfois d'une seule et même œuvre. Il y a beaucoup à voir, et peut-être trop dans la mesure où le temps de décryptage que demande le travail général d'exposition, à travers les cartels, les plaquettes et les publications plus théoriques qui l'accompagnent, ne suffit pourtant pas à donner les clefs de lecture particulières de chacune des œuvres.

Si l'exposition compte de nombreuses installations aux dimensions conséquentes ainsi qu'une série de salles consacrées à un artiste ou spécialement investies par son geste, beaucoup d'œuvres, même cantonnées à un seul médium ou à la discrétion sobre mais emplie de délicatesse d'une série de minuscules polaroids – celle de Julien Carreyn – demandent un temps de lecture et de contemplation bien plus important que ne le permet ce trop riche parcours d'exposition.

Les photographies, disposées le long d'un couloir, opèrent heureusement cet effet de ralentissement du regard, de l'arrêt sur image, pour amener en fin de compte le spectateur face au court-métrage de l'artiste. Le visiteur entre dans une nouvelle temporalité, avant de ressortir de cet espace consacré l'œil chargé de ce détail d'images et d'attentions.

Mais l'exposition reprend rapidement les atours d'une foire d'art contemporain, où les goûts individuels des artistes, des commissaires, des spectateurs paraissent régner en maître, où rien ne parvient à résoudre l'éclatement que figure cette impression. La diversité des tons, des registres et des univers se superpose au parcours prévu par la plaquette de présentation de l'exposition.

Il est difficile de savoir si ce dernier effet de débordement s'articule au projet de traduire encore une fois le monde contemporain en une cartographie sensible, ou si les œuvres déjouent d'elle-même les grands principes du parcours par leur trop grand nombre et leurs problématiques dispersées. Elles font des ponts par-delà les grands espaces de

regroupement pensés par les commissaires. Mais si ces échos sont ménagés par le discours de ces derniers, ils contreviennent à l'exposition en escamotant le principe de sélection originellement à l'œuvre.

Le thème de l'enfance traverse l'exposition ; les photographies de Marine Peixoto où les mines réjouies des adolescents face à leur nouvel ordinateur font écho à l'étalement de jouets de Fabienne Audéoud. Le thème se retrouve dans les formes touchantes des pratiques plastiques de Sarah Tritz, qui traduit des soucis adultes dans les objets et sous les mains des enfants.

Ce n'est pas la seule problématique à perdurer ainsi tout au long de l'exposition. On notera l'importance de la dimension olfactive, depuis la pellicule d'huile de lin qui tapisse le tas de terre de Maurice Blaussyld et rappelle brutalement l'univers d'un atelier de peinture à l'huile, jusqu'à l'œuvre essentiellement olfactive d'Antoine Renard, en passant par l'atmosphère confinée et souterraine de la pièce de Jonas Delaborde et Hendrik Hegray. Dans cette salle aux allures de cave, l'odeur semble suinter des murs, des cuves, dénaturer d'elle-même les images sorties de la photocopieuse. Elle résume à elle seule le moisissement des documents et du plafond de cette pièce humide. Les odeurs, évocatrices et comme présences en tant que telles, sont aussi à l'honneur de l'espace d'exposition.

Or la superposition d'odeurs comme d'images produit un regrettable effet de saturation. Si celui-ci est particulièrement intéressant lorsqu'on traverse le couloir laissé par les œuvres d'Antoine Renard de part et d'autre, il devient dommageable à en faire l'expérience à l'échelle de l'exposition. De la difficulté de saisir la subtilité de ton, de registres et de propositions qui différencie les artistes résulte un effet d'éloignement général, propre à caricaturer un art contemporain souvent accusé de ne pas survivre sans son feuillet explicatif.

Un anti-roman national ?

De fait, de plaquette en cartel, dans le développement du numéro 30 du magazine *Palais* édité par le musée, il y a de quoi prendre le temps de saisir profondément chacune des œuvres, comme le discours général qui anime le geste curatorial. Mais de ces textes à l'expérience réelle de l'exposition subsiste un fossé que peine à franchir le visiteur. Attend-on de ce dernier qu'il soit au fait des enjeux contemporains qui animent souterrainement les rapports entre les œuvres, et qui font la véritable architecture de la scène française présentée ? Pour conférer aux œuvres une pleine visibilité, un exercice de traduction supplémentaire aurait été nécessaire, non plus à la charge des artistes, mais à celle de la mise en espace de leurs œuvres, des choix scénographiques et de l'élaboration d'un discours précis au sein de ce choix.

Les effets de filiations, de dialogue entre les générations, de parenté des enjeux, de croisement des travaux interindividuels et collectifs – pourtant essentiels aux artistes qui travaillent au sein de la scène française – ne sont pas mis en évidence. Non plus le rôle des écoles, des formations, des galeries et plus généralement des espaces où vit et se fait l'art contemporain, qui façonne la structure de cette scène. En dernier lieu, et surtout parce la « scène » est bien le lieu de monstration incarné entre autres par les musées et les institutions où œuvrent commissaires d'exposition, historiens et scénographes, on peut simplement regretter que l'espace d'exposition en tant que tel n'assume pas entièrement le rôle de traduire une scène française, de mettre en scène cette complexité.

Rendre cette scène visible dans l'espace d'une exposition, c'est créer plus spécifiquement les conditions de visibilité de ces enjeux souterrains-là, de ces charnières et ces mêmes articulations au sein desquelles œuvrent les artistes. Ce travail d'exposition gagnerait peut-être à s'emparer des techniques qu'il identifie et répertorie par ailleurs si efficacement : monter des fictions, dédoubler, convoquer les mythes, orner.

Pour enfin recréer un récit et monter une scène française comme un décor assumé – parce qu'il y a là quelque chose à sentir, à vivre au sein de l'exposition : quelque chose doit s'y traduire. Voici donc « une scène française » qui, vivante par son héritage comme ses futurs prometteurs, ne manque ni d'artistes, ni d'une vaste richesse poétique ; mais peut-être par une méfiance légitime à l'égard du « roman national », elle semble se priver encore de l'audace d'assumer, comme Olivier Cadiot et avec l'aplomb d'un fugitif, de s'inventer et de se faire « roman ».

Rose Vidal

Critique

LA CHRONIQUE D'OLIVIER CENA

« J'adore ce mur de mûres », dit la jeune fille à son amie. Et hop ! L'indispensable smartphone capture immédiatement une petite partie des soixante-cinq grandes photographies de Pierre Joseph, régulièrement alignées sur cinq rangées, représentant, en gros plan, des mûres. Ainsi commence l'exposition que le Palais de Tokyo consacre à *« une scène française »*, c'est-à-dire à des artistes, français ou pas, vivant en France à la marge du marché de l'art. La plupart sont jeunes, très jeunes même, et Pierre Joseph, né en 1965, pourrait passer pour un vétéran. Son principe, qu'il nomme *« les photographies sans fin »*, est simple : il prend de multiples images d'une même chose (ici les mûres), les aligne sur un mur (!) comme s'il s'agissait des tirages d'une même photographie, alors qu'elles sont toutes singulières. Pierre Joseph réfléchit donc, mais en photographe, au statut de la photographie (cadrage, séduction, effacement de l'auteur, etc.).

Cette réflexion devient d'autant plus intéressante que les visiteurs, pour la plupart eux aussi très jeunes, ne cessent de photographier les œuvres – il y avait ce jour-là une jeune femme qui se faisait un petit selfie devant la pyramide de terre brune de Maurice Blaussyld, autre vétéran né en 1960, qui pense *« transfigurer la nature »* en versant de l'huile de lin sur un haut tas d'argile. Il y a donc un décalage entre l'artiste qui expose des gros plans de mûres, c'est-à-dire presque rien, des images insensées qui ne prennent sens que dans la multitude, et ceux qui photographient l'une de ces images.

Ce sont des idées comme celle-là que suscite, peut-être involontairement, l'exposition. Quand la jeune fille se fixait devant un tas de terre, une autre photographiait un des trois lits ordinaires vendus dans des supermarchés d'ameublement qu'Aude Pariset a paresseusement installés. On pense aux films de Jacques Tati. On aimerait que le cinéaste soit encore vivant et promène son œil à la fois tendre et ironique sur ce petit monde culturel. On aimerait qu'il capte l'hésitation d'un jeune homme muni de son téléphone à l'intérieur de l'installation d'Anne Bourse, cherchant ce qu'il doit retenir : l'un des onze matelas, l'une des cinq lampes de chevet, l'un des cinq lampadaires ou la pile de coussin qui la composent ? Comme si photographier était devenu une injonction.

Les seules œuvres qui ne se photographient pas – ou très peu –, ce sont les vidéos. Il y en a peu, et de ce peu ressortent deux œuvres : les films de Mari Arun montrés sur deux écrans, jouant sur le ralenti, le noir et blanc, les oppositions (eau/feu) et les images très esthétisantes de Julien Carreyn. Ce peu est d'ailleurs une surprise. L'installation domine, assez classique, écolo-nostalgique faite de verre dépoli, de câbles, de cactus, de chaises, d'un arrosoir qui tourne et de vieilles petites valises rouillées (Laure Lamiel), ou imitant les avant-gardes du début du siècle dernier revisitées (Nathalie du Pasquier), ou trash-sexo-scientifique (Jonas Delaborde et Hendrik Hegray) ou... Mais, et c'est l'autre surprise, une jolie place est réservée à la peinture et à la sculpture.

On le déplore. Cela va de la décoration kitsch des bateaux de croisières Costa (les sculptures de Nina Childress ou de Madison Bycroft) aux peintures au kilomètre de la place des Vosges. Seul le discret dessinateur Antoine Marquis échappe au naufrage. Ses saynètes malicieuses et poétiques tranchent avec la surcharge ambiante. Elles s'accordent, par leur modestie, avec les minuscules photographies de Julien Carreyn. Les deux regardent le monde. Ils ne bavardent pas. Pierre Joseph non plus ne bavarde pas. Et ici aussi on aime beaucoup son mur de mûres ●

T
Futur, ancien, fugitif
Toutes techniques
Collectif
| Jusqu'au 5 janvier, Palais de Tokyo, Paris 16e. Tél. : 01 81 97 35 88.



Le *Mur de mûres* de Pierre Joseph (2019). Des images qui ne prennent sens que dans la multitude.

Le Quotidien de l'Art

Mardi 22 octobre 2019 - N° 1816

PARTENARIAT

Le Palais de Tokyo s'associe à la Jonathan KS Choi Foundation

p.4

ESPAGNE

Imma Prieto à la direction d'Es Baluard à Majorque

p.6

ÉCOLES D'ART

Beaux-Arts de Paris : la relève en 9 noms

p.8

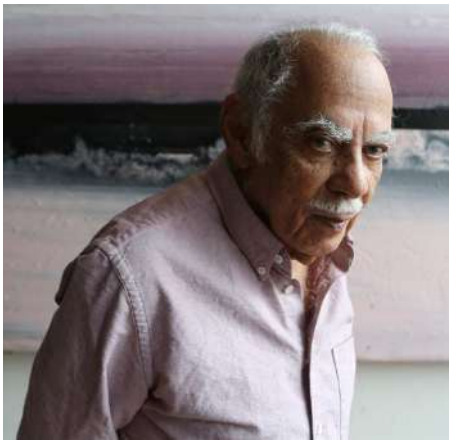




BIENNALES

Manifesta 13 se dévoile un peu plus

p.4



DISPARITION

Ed Clark, balayer la couleur

p.5

ÉCOLES D'ART

Beaux-Arts de Paris : la relève en 9 noms

Une sélection paritaire de huit artistes (dont un duo), majoritairement français, renouvelle le corps enseignant des Beaux-Arts de Paris, tandis que l'histoire de l'art y élargit son champ de réflexion.

Par Pedro Morais



Réunion de rentrée des professeurs, membres de la direction et personnels de l'École des Beux-Arts de Paris.

Photo Hugo Aymar/Beaux arts de Paris.

En mai dernier, Philippe Pirotte, directeur de la célèbre école Städelschule (Francfort), nous faisait part de l'importance qu'il accordait à la souplesse de l'emploi du temps des enseignants, afin que les étudiants puissent bénéficier d'artistes reconnus, pouvant poursuivre leur carrière professionnelle. De la même manière, les neuf enseignants qui viennent d'être recrutés par Jean de Loisy pour les Beaux-Arts de Paris (la majorité ont exposé au Palais de Tokyo qu'il a dirigé), ont des parcours déjà établis et diversifiés, malgré une faible présence d'enseignants étrangers (attribuable au niveau de salaire : 2000 euros au départ). Le système d'enseignement par chefs d'atelier, dont la désignation de « maître » rappelle l'anachronisme, est maintenu, et le nombre de femmes enseignantes reste à 30%. Avec le départ de Bernard Piffaretti et Sylvie Fanchon, l'école termine l'un des seuls ateliers porté vers la peinture à caractère formaliste ou abstrait. Parmi les nouveaux arrivés, Stéphane Calais (né en 1967, formé aux Beaux-Arts de Nîmes) remet en question les frontières entre abstraction et figuration, s'intéressant au trait dans des registres qui vont de l'illustration à la BD, sur toile, papier ou sur les murs.

La place des femmes

La peinture figurative de Nina Childress (née en 1961, formée aux Arts-Déco de Paris), dont le parcours hors /...

Pedro Morais, "Beaux-Arts de Paris : la relève en 9 noms" in Le Quotidien de l'Art, 22.10.2019


Photos Hugo Aymar/Beaux arts de Paris.
Stéphane Calais.


Hélène Delprat.


Angelica Mesiti.


DR.
Julien Prévieux.


Photo Albrecht Fuchs.
Alvaro Urbano.


Petrit Halilaj.


Photo Gaby Esensten.
Nina Childress.


Photos Hugo Aymar/Beaux arts de Paris.
Dove Allouche.


Tatiana Trouvé.


Photo Hugo Aymar/Beaux arts de Paris.
Rentrée des étudiants de la Via Ferrata, la classe préparatoire des Beaux arts de Paris, le 9 septembre 2019.

norme a attendu longtemps une reconnaissance méritée, pose un regard féministe (« non agressif », selon le communiqué) et un goût irrévérencieux qui combine le baroque et le conceptuel. Une autre peintre rejoint l'équipe, Hélène Delprat (née en 1957, formée aux Beaux-Arts de Paris), qui privilégie des univers inquiétants à la fixité des identités, convoquant une généalogie de figures du trouble (de Mary Shelley à Cocteau, jusqu'à Franju ou Claude Cahun). Est-ce que la nomination de ces deux femmes, fait inédit dans le secteur peinture de l'école, signifie une revitalisation de la figuration, identifiable dans les débats actuels ? Plus concentré sur la spécificité des médiums, Dove Allouche (né en 1972, formé à l'école de Cergy) travaille entre dessin et photographie, autour des conditions d'apparition des images, tout en s'intéressant à la géologie ou à des phénomènes naturels.

De l'énergie de Sydney et du Kosovo

Deux artistes recrutés ont développé leurs carrières majoritairement à l'étranger. Côté vidéo, Angelica Mesiti (née en 1976 à Sydney) travaille sur le langage non-verbal – code Morse, danse du tambour d'eau, langue des signes ou chants de gorge traditionnels du mont Altaï – pour composer une vision socio-politique du monde. Tandis que le duo installé à Berlin, Petrit Halilaj (né en 1986 au Kosovo) et Alvaro Urbano (né en 1983 à Madrid), s'intéresse au rôle de la mémoire et des affects, faisant dialoguer le vivant et le non-vivant à travers des sujets aussi divers que le monde animal et l'architecture utopique. Deux autres artistes, déjà consacrées par le prix Duchamp, rejoignent l'école. Julien Prévieux (né en 1974, formé à l'école de Grenoble) pirate les codes et algorithmes issus des logiciels d'analyse qui régissent la société, pour en dévoiler le fond idéologique ou l'absurdité, qu'il transforme en sculptures, dessins ou chorégraphies. Tatiana Trouvé (née en 1968, formée à la Villa Arson de Nice) redéfinit les espaces physiques sur un plan psychique, changeant les échelles et faisant cohabiter le domestique et le minéral, l'intérieur et l'extérieur, pour créer une expérience de désorientation. En plus des nouveautés déjà annoncées – un laboratoire des arts du futur (avec Tino Sehgal, Philippe Parreno et le philosophe Emanuele Coccia), les séminaires « La chaire du présent » (coordonnés par Jean-Yves Jouannais) ou une chaire (à venir) sur les études de genre – les Beaux-Arts de Paris ont nommé le critique Alain Berland à la programmation culturelle et Pascal Rousseau à la chaire de théorie et histoire de l'art. Ce dernier présentera « Une histoire de la fascination » depuis le XIX^{e} siècle, ouvrant la discipline aux domaines techniques et scientifiques, à la « culture visuelle », « l'économie de l'attention » et « l'archéologie des médias ».

PERSONA

N° 9 // ÉTÉ 2019 // 10 € // DE L'AUTRE CÔTÉ DU MIROIR, LES ARTISTES NOUS DÉVOILENT LEUR FACE CACHÉE.



JEAN-LUC VERNA // FRANK DARCEL // ENKI BILAL // TCHEWSKY & WOOD
EIFFEL // JOANA PREISS // THE PSYCHOTIC MONKS // CALYPSO VALOIS
LE GROUPE OBSCUR // MAUD OCTALLINN // TOM DE PEKIN // EMMA SAND
RAPHAËL NEAL // LA MAISON TELLIER // FRANCK LANDRON // ÉMILIE ZOÉ
LÉONORE BOULANGER // MURIEL DELEPONT // PHILIPPINE SCHAEFER
BENOIT DAHAN // FUR APHRODITE // VOTO // PUNK ET FÉMINISME…

SOMMAIRE

04 EIFFEL
Poudre d'escampette

08 RAPHAEL NEAL
I'll be your mirror

10 THE PSYCHOTIC MONKS
Choc émotionnel

13 JEAN-LUC VERNA
Contestataire, à dessein

18 THE MEKONS
Pas privés de désert !

21 **DOSSIER**
- **AU PAYS DES PUNKETTES**
par Voto
- MARY BELL
Supers héroïnes punk
- FRANÇOIS POULAIN
Regard
- VOTO
Ligne de crête
- PIND
Punk Is Not Dead
- RIKKHA
French Cramps

30 MAUD OCTALLINN
Quelle farce !

32 BENOIT DAHAN & CYRIL LIERON
Dans la tête de Sherlock Holmes

35 FRANK DARCEL
Enquête de guérison

38 MURIEL DELEPONT
La beauté du grain

41 LA MAISON TELLIER
Adolescences modernes

43 FRANCK LANDRON
Regards

46 CALYPSO VALOIS
Amour vorace

48 ENKI BILAL
Bleu à l'âme

52 JOANA PREISS
De l'intime au collectif

57 ISABELLE DALLE
The Other Side

58 EMMA SAND
Les aventuriers de la vallée noire

60 ÉMILIE ZOÉ
La captive aux yeux clairs

63 KOMPROMAT
Indélébile

64 MONK
Excentrique Monk, graphique jazz

66 LE GROUPE OBSCUR
Planète Ténèbres

68 TOM DE PEKIN
D'une rive à l'autre

72 LÉONORE BOULANGER
Du présent à l'infini…
et du coq à l'âne

74 FUR APHRODITE
Gaieté du sexe

76 PHOTOGRAPHIES
Femmes à frange & hommes à poil

80 LÉONIE PERNET
Crave, la supplication
de Léonie Pernet

82 TCHEWSKY & WOOD
Trio capital

84 PHILIPPINE SCHAEFER
Le rituel



JEAN-LUC VERNA, « *Tatot* », 2015.
Transfert sur papier Canson rehaussé de maquillage, de crayon, de couleur et de pastel, 75 x 55 cm. Courtesy Air de Paris.

ÉDITO

par Frédéric LEMAÎTRE



NINA, 1982 - RÉPÉT DÉFILÉ RAFIK © PHOTO MASTO

Le chien de personne

Vous savez quoi ? Je ne sais toujours pas ce que devrait être un édito. Probablement le miroir de ce que le numéro propose. Oui, mais, quand c'est un miroir sans tain ? Passons alors d'une langue à l'autre et si possible pleine d'étreinte et d'enlacements, comme devrait être toute passion… j'allais dire «*toute poésie*» avec un brin de sourire provocateur entre les dents ; cette poésie qui voit tout arriver et qui précède la tempête.

Je me penche alors, irraisonné, vers ce sommaire qui donne le ton de notre penchant à n'écouter que nos cœurs palpitants. Des choix, des envies de rencontres, puis encore et toujours cette friction entre les pensées les plus affranchies et qui, par évidence, convoque incessamment ce petit rien qui fabrique la plus belle des indépendances. S'emporter et découvrir, ébahi, Émilie Zoé sur scène. Écouter Maud Octallinn déguerpir d'une fange pop classique qu'elle n'a fait qu'effleurer, observer les Psychotic Monks mettre un point d'honneur à planter un pieu dans la noise avec raffinement, tendre la joue avec effronterie comme a su le proposer Calypso Valois et son dandysme héréditaire ou encore tomber sous le charme obsédant de Kompromat, dernière ivresse d'existence d'une ex-punk, car, «*nous ne sommes personne*», quand le *No Future* s'émiette à rebours et que le mot avenir s'habille d'une peau de chagrin. Y a-t-il de quoi devenir un Antéchrist, un anarchiste ? Non, juste « *le chien de personne* » comme chante Johnny Rotten avec un jeu de mots dont il a le secret.

Le désir depuis longtemps de convoquer ici les tribus punks nous a d'ailleurs conduits à choisir un angle d'attaque et de s'attacher à la branche féminine du mouvement qui a su de son côté, bien avant l'heure des *MeToo*, prendre la tangente et se débarrasser de la figure du mâle dominant. Car le punk c'était avant tout une façon de s'émanciper et d'opposer aussi une résistance à l'autorité parentale. À l'heure de nos libertés surveillées et du grand tout qui manipule nos vies, il est urgent de se retirer de la mascarade. Aujourd'hui, l'esprit punk pourrait être le poison dans l'algorithme généralisé, une donnée qui n'aurait rien à donner sinon un champ libre à la plus totale liberté, car incomprise. Ainsi les masques s'arrachent en lambeaux de vies mortes pour faire peau neuve. De mon âme à ton âme, cela se nomme du sabotage volontaire et chaque action se fait délibérément ondulante et instable, le cœur protégé, sous couverture… de survie. Il est toujours drôle de constater que des thèmes se détachent à chaque numéro et que l'acte de résistance se retrouve ici chez plusieurs artistes, de Enki Bilal à Eiffel, de Jean-Luc Verna à Philippine Schaefer ou de Léonore Boulanger à Muriel Delepont. C'est aussi évidemment, pour toujours et à jamais la philosophie de PERSONA.

Cultiver sa différence trouve un écho également fondateur chez des artistes comme Raphaël Neal, Tom de Pekin ou encore Fur Aphrodite dont nous sommes heureux de présenter les travaux autour de la représentation du corps et de ses transformations. La nudité est souvent montrée dans PERSONA sous un aspect exclusivement féminin, alors, par esprit de contradiction et avec l'humour de mélanger les genres, nous avons tenté un clin d'œil entre les hommes à poil et les femmes à frange. La frange, exemple type par ailleurs de l'émancipation des femmes des années folles ou du look «*à la garçonne*» impulsé par Coco Chanel, qui choqua en son temps, mais révolutionna le monde de la mode. Une punk donc en son genre, puisqu'elle brisa à sa manière les chaînes du patriarcat.

Alors, *Punk's Not Dead* et bon été à tous.

Directeur-Rédacteur en chef Frédéric LEMAÎTRE. **Directrice artistique** Isabelle DALLE. **Ont contribué à ce numéro** Elias MAREC, Guillaume ROUSSEAU, Romain HUMEAU, UNGLEE, Laurent THEILLET et Renaud MARCHAND, Marine ORLOVA, Christophe CRÉNEL, Eric KELLER, Pierre BELOÜIN, François POULAIN **ainsi que les rédacteurs** : CATHIMINI, Natacha THIÉRY, Vincent ARQUILLIÈRE, Antoine COUDER, Régis GAUDIN, Max WELL, Audrey SCHNELL, Pascal LARSEN, Fanny VEYRENOTES et Julia WUNDERBEAR, Stéphane PERRAUX & Claude LE FLOHIC. **Comité de relecture** La Moulinette. **COMMANDE & ABONNEMENT** www.personaedition.com/la-boutique // **FACEBOOK** www.facebook.com/personaeditions // **SITE INTERNET** www.personaedition.com // **CONTACT** persona.contactonline@gmail.com // **ADRESSE POSTALE DE LA RÉDACTION** PERSONA. 62 bis, rue d'Aubervilliers. 75019 Paris. **Chargée des relations publics** Isabelle FONTAN. **Pour toute demande (presse et partenariats) : isabelle@moxmusique.fr** // **Impression** Pixartprinting // **Dépôt légal** juillet 2019. **N° ISSN** 2649-9975.

EN COUVERTURE : Jean-Luc Verna par Renaud Marchand.



THE MEKONS

PAS PRIVÉS DE DÉSERT !

ENTRETIEN MAX WELL // PHOTO RICKY MALPAS

VOUS FAITES PARTIE DE CEUX QUI NE CONNAISSAIENT PAS THE MEKONS, GROUPE NÉ PUNK EN 77 À LEEDS ? « *SI VOUS ÊTES COMME ÇA, TÉLÉPHONEZ-MOI* » : PAREIL ! QUARANTE-DEUX ANS PLUS TARD, LE COLLECTIF S'EST DEPUIS LONGTEMPS AFFRANCHI, LIBÉRÉ D'UN GENRE POUR ÉVOLUER SELON LEUR GRÉ, MAIS AVEC UN ESPRIT INTACT. ENTRE TEMPS, VINGT-DEUX ALBUMS SE SONT ÉCOULÉS, UN DOCUMENTAIRE ET MÊME LE PASSAGE DE DICK TAYLOR DES PRETTY THINGS PARMI LES SEIZE MUSICIEN(NE)S QUI ONT PARTICIPÉ À L'AVENTURE.

Et comme le nouvel album *Deserted* reste scotché à ma platine, envoûtant comme une errance entre ciel étoilé et horizon d'erg à l'infini.

Comment fait-on pour commencer punk à Leeds et se retrouver à Joshua Trees quarante-deux ans plus tard sans aucune traversée du désert ?
Nous avons eu de nombreuses « *traversées du désert* » ces dernières quarante-deux années que nous avons enterrées, et nous nous sommes munis d'échelles et de griffes et armés de cornes pour nous défendre contre tout empiétement — les philistins ont toujours tenté de détruire les Mekons —, mais nous ne devons jamais les laisser faire.

Comment vous présenteriez-vous pour ceux qui ne vous connaissent pas ?
Nous faisons ce que nous voulons quand nous voulons le faire pour des raisons qui sont difficilement compréhensibles dans la culture narcissico corporative d'aujourd'hui. Nous sommes plus un collectif artistique qu'un groupe et plus une communauté qu'un collectif artistique.



Deserted
CD/LP (Glitterbeat / Differt-Ant) // 2019.

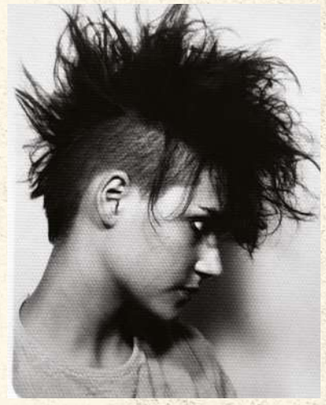
Peut-on dire que vous êtes passé du punk à une sorte de hippie band, affranchit de toutes frontières de « *style* » musical, une forme libre de composition, une grande famille ?
Tu peux dire ça comme ça si tu veux. Il y a peut-être de nombreuses façons contradictoires de comprendre notre périple, et il est facile de s'attarder sur des changements stylistiques superficiels, mais nous sommes persuadés qu'il existe un fils d'argent qui lie tout ce que nous avons fait et qui remonte jusqu'aux débuts à Leeds. Tristement quand je pense hippies je pense à des gens comme Richard Branson !

Vous avez délaissé le style punk depuis les 80's mais il reste cette « *morgue* » distincte dans vos morceaux pourtant totalement barrés.
Pour nous le punk rock de 1977 n'était pas juste un autre style de musique ou une autre phase dans le business musical, c'était une opportunité pour des gens qui autrement n'auraient pas pu être impliqués dans des groupes, être inclus dans ce qu'ils voulaient libérés de toute virtuosité musicale, en se pliant a la demande populaire ou à un show-biz répressif.

Il y a une liberté étonnante dans votre album, vous n'avez pas eu peur de vous perdre ?
On est toujours perdus, et ce n'est pas une si mauvaise chose. Quand on est perdu, on découvre toujours de nouvelles choses.

Les déserts sont le thème de cet album. L'idée était-elle abstraite où vous y avez séjournés ?
C'est un album spécifiquement lié au site. Nous l'avons enregistré en Californie dans le parc national de Joshua Tree, dans le studio de notre bassiste Dave Trumfic. Tous les morceaux ont été composés alors que nous étions là-bas, mais nous avions déjà mûri les thèmes, métaphores et la symbolique du désert avant d'y être. Ce fut un moment très intéressant et nous nous sommes sentis comme chez nous dans ce paysage étrange.

La vie est belle sur Vénus ?
Nous n'avons pas assez d'informations pour dire si la vie est merveilleuse ou pas sur Venus, alors qu'en tant que Mekons nous devrions le savoir (leur nom est tiré du comic book *Dan Dare* où Mekon est un vénusien malfaisant). La science nous indique que le milieu est plutôt hostile aussi je propose qu'on y envoie T. May et D. Trump dès que la technologie sera disponible. ⊙



AU PAYS DES PUNKETTES

PAR VOTO // PHOTO SABRINA (PHOTOMATON)

L'univers du rock n'a pas fait grand-chose pour changer la condition de la femme dans la société. Au contraire, le concept de gentille fille au service du masculin fonctionne pleinement chez les blousons noirs. Les rockeurs idolâtrés extériorisent leurs violences électriques et vocales devant des parterres de filles admiratives. Les rockeurs palpent du fric, ramassent des camions de groupies, brillent dans les médias et jettent leur pognon par les fenêtres de la Cadillac alors que les filles se maquillent pour séduire, chantent comme choristes dans le fond de la scène et s'évanouissaient dans les bras du service d'ordre. Le rock couillu va jusqu'à demander à Annie Lennox, la chanteuse d'Eurythmics qui a les cheveux courts un certificat de naissance pour qu'elle prouve qu'elle n'est pas un travesti. L'ambiance se débride dans le punk ou les filles qui passent de l'autorité paternelle à celle du mari montent sur scène sans savoir chanter. Les punkettes improvisent et provoquent sans aucune intimidation. Elles jouent de la batterie les jambes écartées et osent leurs trois accords appris la veille en s'autorisant le désastre d'une performance à l'égale d'un frangin. Elles se dépassent, se recousent, se peinturlurent et s'écroulent sans permission.
Bien sûr qu'il y avait des filles pas possibles avant le punk, mais elles étaient rares et éparpillées. De Janis Joplin à Nico du Velvet Underground, leurs dérives devaient s'accompagner d'un passeport exceptionnel, d'une voix en or, d'un corps de rêve ou d'un tempérament de feu. Tous les punks sont loin d'être des exemples de tolérance, mais dans l'ensemble, ils s'avèrent bien plus accueillants envers les filles que dans n'importe quel autre mouvement. Par son esprit collectif, le punk laisse la parole au plus grand nombre. Il n'est plus question d'accéder aux statuts de stars intouchables, mais d'élargir les limites du territoire artistique. En clouant le bec au professionnalisme rock, l'amateurisme punk redistribue la parole aux plus démunis. Dans le punk, la musique n'est plus un métier de virtuose, mais un tapis d'éveil ou le groupe et le public sont les mêmes quilles.
Pas mal de filles se manifestent dans la bande du Bromley Contingent gravitant autour des Sex Pistols dont Chrissie Hynde, la future chanteuse des Pretenders. Loin du jeu de la séduction, elle pose nue avec du texte sur les fesses pour promouvoir la

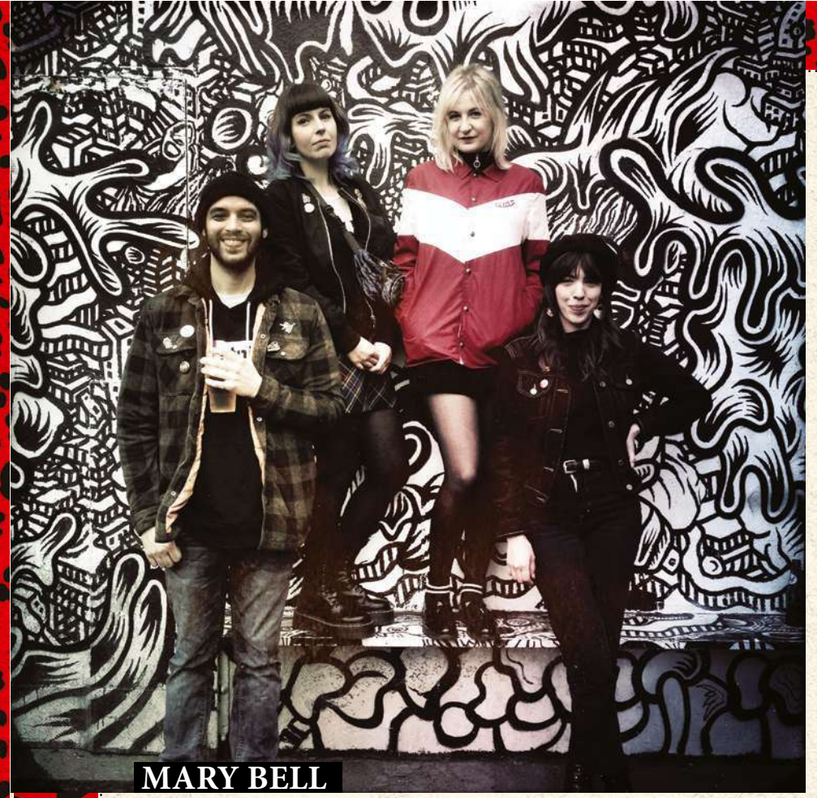
boutique de Viviane Westwood, la styliste du punk qui commercialise les fringues des rues qu'elles croisent avec des tenues SM. Siouxsie Sioux, une autre fille du Bromley Contingent ne passe pas inaperçue avec ses maquillages égyptiens au cirage et ses cheveux courts jaune poussin. Elle remet à sa place Bill Grundy, le présentateur vedette qui la drague ouvertement lors de l'émission de télé des Sex Pistols qui scandalise le Royaume-Uni. Ses incantations divines, ses pauses provocatrices et ses looks gothiques vont marquer l'époque. Lors de l'unique concert français des Sex Pistols au Chalet du Lac, elle se fait courser dans le bois Vincennes parce qu'elle porte un brassard nazi.
Les filles des Slits, (les fentes), considérées comme les petites sœurs des Pistols se promènent avec des Tampax derrière les oreilles et se coiffent comme des méduses. Plusieurs hôtels leur ferment les portes à cause de leurs extravagances. Elles se font cracher dessus, poignarder et agresser sexuellement. Les émeutières de Londres prennent soin de déchirer leurs bas pour rendre hommage aux prostitués obligées de les changer pour ne pas faire fuir la clientèle.
Tant d'autres filles du punk comme Poly Styrène, la chanteuse de X-Ray Spex, refusent le jeu de la séduction. Poly exhibe les bagues de son appareil dentaire, porte des vêtements très larges, ne prend pas soin de ses cheveux et chante d'une voix stridente pour déplaire. Son audace écrase son professionnalisme qu'elle ne souhaite pas atteindre. Quand on la traque pour une couverture de magazine, elle se rase la tête.

À New York, la belle Blondie fréquente les monstrueux Ramones. Avec son disco punk pétillant, elle devient la reine du Pop Punk.
Lydia Lunch retourne son public en affrontant ses traumas sur scène. Elle dénonce les abus sexuels et expose ses obsessions dans des « *Spoken words* », (des textes parlés plus que chantés). Lydia revendique le Pro-sexe dans ses chansons, ses livres et ses réalisations. Comme les hommes n'ont pas de problème à extérioriser leurs phantasmes, les femmes doivent trouver leur espace. Pour Lydia la prostitution en est un. Elle est pour la pornographie sans qu'il soit nécessaire d'insulter l'intelligence. Lydia conseille de sortir de la victimisation et de ses schémas émotionnels, pourquoi pas en tendant vers le délice de l'obsession.
Toujours à New York, Wendy O. William, la chanteuse des Plasmatics plante son corps de rêve sur scène comme une machine de guerre armée d'une tronçonneuse. Elle sillonne l'esplanade seins nus avec les tétons recouverts de scotch noir. Elle porte une immense crête et s'accompagne de musiciens en tutus tatoués de partout. Elle subit moult arrestations pour ses conduites obscènes. Après avoir passé sa vie à mettre le feu sur scène, Wendy finit par se suicider à 48 ans.
Patti Smith s'autorise toutes les expressions. Elle poétise à la Rimbaud et se démarque à la Genet. Adolescente, elle se révolte contre les stigmates de la ségrégation. Elle fugue et s'habille comme un garçon. Elle parle dans le micro quand les autres braillent dedans. Elle exprime son désir féminin avant d'assouvir celui du genre dominant. Elle croise littérature, dictions, performances et danses incantatoires enchanteresses. Son album *Horses* sorti en 1975 scandalise par sa première phrase inspirée par Albert Camus : « *Jésus est mort pour les péchés des hommes, pas pour les miens* ». Sa musique s'oppose au rock consensuel, misogyne et normé. Elle rédige *Dream of life* en 1981, l'hymne à la liberté le plus enthousiasme de la Pop Culture. C'est la grande poétesse incontestée du punk.
Plus barge que les barges, Nina Hagen massacre mieux que Sid Vicious la chanson *My Way* (*Comme d'habitude*) de Claude François. La mother of punk fait scandale en se masturbant à la télé en direct en attendant la question du présentateur. Prodige de l'opéra depuis le plus jeune âge, elle mélange à merveille les hurlements et les envolées lyriques en langue allemande. La reine de la grimace joue de tous les maquillages et de tous les déguisements.
Dans les années 70 en France, il faut lutter contre la niaiserie orchestrée de Gainsbourg qui glisse des paroles tendancieuses dans la bouche de France Gall (*Annie aime les sucettes*). Il faut se boucher les oreilles quand Sylvie Vartan chante : « *Ce soir je serai la plus belle pour aller danser.* »
Les filles du Yéyé ne sont là que pour l'innocence, la soumission, la fragilité, la timidité et la reconnaissance. Même si Catherine Ribeiro ne s'est jamais laissé faire, il faudra attendre Catherine Ringer pour envoyer chier Gainsbourg qui la traite de pute.
En pleine vague punk, la chanteuse de Rita Mitsouko balance son Tampax usagé sur son public. Pamela Popo s'installe à la batterie des Lou's sans aucun complexe à la manière de Moe Tucker, la batteuse du Velvet qui donna ses premières lettres de noblesse à l'amateurisme punk. Nina, la chanteuse de Lucrate Milk joue du piano avec des gants de boxe. Avec le punk, les femmes, les pédés, les jamaïcains, les gosses, les chaises roulantes et les transsexuels ne montent pas sur scène pour briller dans un rond de lumière, mais pour dilater les yeux de leurs proches. ◉





Nina et Achille, 1982.
© Photo Masto (www.masto.fr).



MARY BELL

SUPERS HÉROÏNES PUNK

ENTRETIEN PASKAL LARSEN // PHOTOS FRÉDÉRIC LEMAÎTRE

MARY BELL EST UN GROUPE PARISIEN QUI COMPOSE UNE MUSIQUE PUNK NOISE ET GRUNGE DU MEILLEUR EFFET. AVEC ALICE AU CHANT ET AU FRONT (SON MICRO LUI SERT DE MISSILE), VICTORIA À LA GUITARE ÉLECTRIQUE BRANCHÉ SUR DU 2000 VOLTS, GAÏLLA À LA BATTERIE MARTIALE ET TRISTAN À LA BASSE HUMIDE, MARY BELL ÉCRASE TOUT SUR SON PASSAGE AVEC SON ÉNERGIE FUN ET SES RIFFS QUI DÉCOIFFENT, MÊME LES CHAUVES.

Un album, deux EP et de nombreux concerts, Mary Bell est bien en route pour non pas tuer vos enfants, mais pour vous faire vibrer sur sa musique insolente et jouissive.

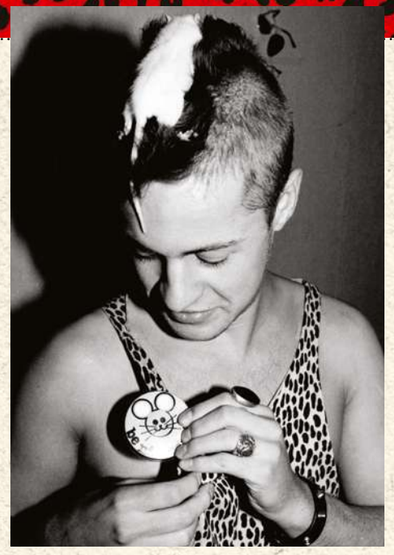
Qu'est-ce qui vous a donné envie de donner le nom d'une jeune tueuse de onze ans à votre groupe ?
Victoria : Un livre de John Waters, où il parle de ses obsessions, et il se trouve que l'une d'entre elles était le fait divers de Mary Bell. Personnellement, je n'en avais jamais entendu parler avant, et ça m'a tout de suite intéressée. Une enfant qui tue d'autres enfants, ce n'est pas commun et ça amène à se poser plein de questions, sur des aspects tant psychologiques que philosophiques d'ailleurs. C'est vraiment ce qui m'a plu dans ce nom.

« Une enfant qui tue d'autres enfants, ce n'est pas commun et ça amène à se poser plein de questions. »

Gaïlla : Au-delà du fait qu'on soit tous fascinés par les serials killers et leur psychologie, le fait que ce soit une femme, une enfant, qui a subi tant d'abus dès ses plus jeunes années, est très intéressant. Cette histoire est abominable, c'est un énorme gâchis.

Sur votre album sorti en 2016, il y a un morceau qui a pour titre *I hate you*. C'est un titre qui a le mérite d'être clair, comment est né ce morceau ? Des références, coup de gueule en tête lors de la composition ?
Victoria : Ce morceau parle de mon ancienne boss dans l'humanitaire qui était un véritable tyran et que j'ai supportée pendant six ans. Elle m'en a tellement fait baver, c'était humiliation sur humiliation, et à un moment, j'ai eu envie de transformer ma rage envers elle et ma frustration en quelque chose de créatif, et ça a donné ces paroles. Voilà, on en revient toujours à ce truc cathartique.
Gaïlla : C'est Vic qui est à l'origine de ce morceau et c'est un de mes préférées à jouer en live. Il est super libérateur, et en live, même si tu ne nous connais pas et si t'as passé une journée de merde, ça va te parler, tu vas pouvoir hurler ta haine avec nous. Ce morceau devrait être prescrit par les médecins et remboursé par la sécu.

Sur scène, j'aime beaucoup votre énergie. Que représente la scène, le face à face avec le public ? Pire et meilleur souvenir ?
Victoria : Pour moi la scène c'est super important, c'est un peu la catharsis de toute notre création. On passe beaucoup de temps en studio à composer de la musique, à mettre nos tripes dans des textes et des riffs, et c'est, en ce qui me concerne, une énorme libération de les lâcher après sur scène. Mon pire souvenir de live même si ça reste relatif, je pense que c'est notre tout premier concert. Car même si objectivement, il était chouette, j'étais tellement stressée que je n'ai pas réussi à apprécier le moment sur le coup. Et le



VOTO

LIGNE DE CRÊTE

ENTRETIEN FRÉDÉRIC LEMAITRE // **PHOTO** GILBERT SAUREZ

VOTO EST NÉ EN 1961, L'ANNÉE DE LA CONSTRUCTION DU MUR DE BERLIN. IL PASSE SA JEUNESSE À SUIVRE LES CRAPULES DU BAHUT ET SE RETROUVE DANS LA MARMITE DU PUNK ET DES CRÉATIFS DE LA DÉBROUILLE. DANS LE DÉBUT DES ANNÉES 80, SON FANZINE CRISANTEM ÉVOQUE LES PRÉMISSES DES GROUPES PUNKS QUI TOURNENT AUTOUR DE SES POTES, LES LUCRATE MILK ET LES BÉRURIER NOIR.

Son livre *Chair Punk* sorti en 2018 mélange son parcours personnel à l'histoire du punk américain, anglais et français. À l'aise dans les yeux de ses confidents, ses témoignages filmés illustrent également le projet PIND (Punk is not dead, une histoire de la scène punk en Fance, 1976 - 2016).

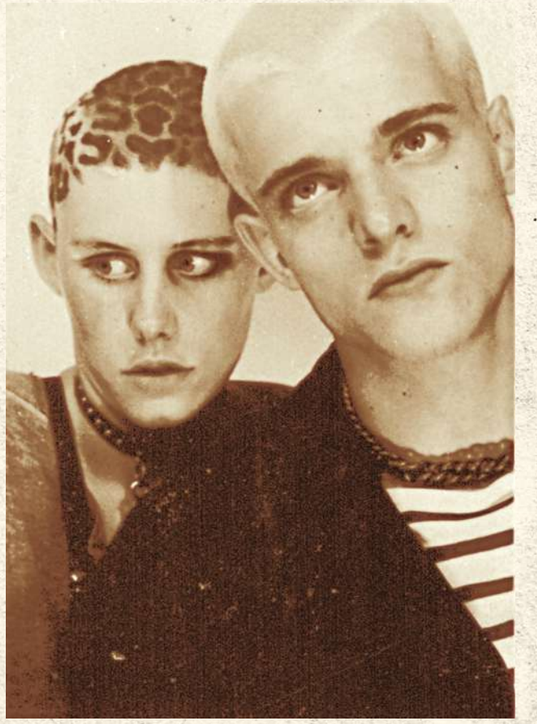
Le nom de ton fanzine Crisantem, m'a tout de suite fait penser à l'album d'Oberkampf, était-ce lié ?
Je n'ai jamais su si ce nom les avait influencés pour leur disque, car mon fanzine a existé avant leur album. J'adore les jeux de mots. Pour moi c'était ça ce fanzine, « *un cri sans thèmes* », « *une crise en thèmes* »... une phrase ramassée en un mot. Il y avait aussi le côté morbide pour la sombre rigolade. Dans la proximité de Lucrate Milk, il y avait toujours cet humour noir sur la mort, la maladie, le sordide... ça n'était que pour électrifier nos créations, pour les rendre plus intenses. Ce nom se prêtait donc au noir et blanc du zine et de son graphisme au scalpel.

***« Pour la plupart des gens, les punks sont violents, sales et attardés »* lit-on dans ton livre. « *Ce sont des punks à chien qui zonent une bière à la main en compagnie de leur clébard* ». Il y avait une méprise dès le début.**
Chaque minorité se fait cartonner par la masse qui s'en prend toujours à ce qui dépasse. C'est le pissenlit qui surgit du bitume. Plus l'ignorance de la majorité au sujet d'une minorité est grande et plus elle se focalisera sur un détail. Pour la plupart des gens, le punk n'est que crétin (porteur de crête) en couple avec son « *iench* ». Peu connaissent l'existence du punk créateur de label et responsable de ses concerts qu'il organise lui-même avec ses potes. Peu connaissent l'origine d'un acte de vandalisme qui pourtant possède bien souvent de bonnes raisons d'être. À la base, une punkette qui lacère ses bas résille rend hommage aux prostituées obligées de les remplacer pour plaire à la clientèle. Par ce geste, les punkettes dénoncent une fois de plus la soumission féminine au genre dominant.
Comme les punks, les homos subissent l'insulte, mais comme les punks, ils se l'approprient et retournent l'insulte en fierté. À ce sujet, l'un des slogans du punk est : « *We are all prostitutes* ». Le punk est un sale gosse qui ose faire les choses avant de les apprendre d'un professeur autoritaire. Le punk fait le mur et se barre en sucette avant d'accepter sa place de looser dans le fond de la société. Il se débrouille par lui-même sans lâcher sa particularité créative. Einstein disait que la logique vous emmène d'un point A à un point B, mais l'imagination vous emmène partout. Un vent de liberté accompagné d'une envie de se démarquer souffle dans le punk. Je vois trois catégories : les colériques qui s'énervent contre la culture de masse, les faiseurs qui mettent en place et puis les artistes qui montent des groupes complètement barrés. J'ai toujours eu un faible pour ces derniers comme les Lucrate Milk. Ce qui est drôle c'est qu'aujourd'hui ils aiment vraiment la musique alors qu'à l'époque, ils adoraient jouer n'importe comment. Le plus important était de faire des conneries sur scène, d'emmerder le public pour vider la salle et de chahuter les autres punks qui en redemandaient. Il fallait toujours surprendre. Jouer des « *pouets* » au saxo et massacrer le clavier avec des gants de boxe. Pareil pour les Bérus qui dévastent leur public en récitant des textes situationnistes et en passant des masques effrayants. Les textes, l'attitude et le comportement priment sur la musique. Même l'espace musical en bénéficie. Pour ma part, mon expression s'est lâchée dans la peinture, le collage, le détourage, le dessin et le graphisme. Le vent collectif du punk permet de rassembler les fous du village. Le plus important de cette affaire tribale reste la considération à égale distance de tous les membres de la tribu. Un musicien vaut autant que le mec à la pompe à bière. Le mec qui distribue les flyers une semaine avant est aussi important que celui qui arrache le micro. Le rock a monté des groupes, mais le punk a imposé des bandes en installant le spectacle autant sur scène que dans la salle. En invitant leurs potes sur scène, ils ont dématérialisé la distance qui séparait autrefois les vedettes de leur public. Didier Wampas se promène sur son public assis sur une chaise. Quelle rigolade pour les groupes de prendre le contre-pied des propos du journaliste pensant comprendre l'attitude punk. Dès qu'il y avait un article de presse qui disait « *les punks c'est ça* », ils faisaient autrement. La bande de Lucrate Milk s'est mise à sérieusement aimer Julio Iglesias, car il était impensable qu'un punk aime ce genre de chanteur ! Le point commun de pas mal de punks est la distance prise envers la famille. Alors qu'il ne s'encombre pas de l'emprise parentale, il forme un cercle familial plus large composé des membres de la bande. En 77, 68 va bientôt avoir dix ans. Il n'est plus question de s'en prendre à papa et à maman, il est question d'exister en priorité.

Comment as-tu pensé la rédaction de ton livre ?
Au départ je voulais faire un film, mais je n'ai pas trouvé les financements. Quand j'ai bifurqué sur l'écriture, j'ai voulu croiser mon parcours personnel avec des infos sur l'époque. Je ne voulais pas jouer l'historien extérieur ni le militant pur et dur concerné dans sa chair à chaque ligne, alors j'ai tenté l'entrelacement des deux, mes histoires dans l'histoire du punk. Je ne suis pas un pilier du mouvement et justement j'ai donné la parole aux anonymes parce qu'à mon avis, ils représentent le punk bien mieux que ceux qui ont signé dans des Majors. Les critiques de mes proches m'ont aidé à le rédiger. Pour moi, le résultat s'adresse bien plus à ceux que n'ont pas connus l'aventure comme mes fils par exemple. Quel intérêt décrire un livre punk pour les punks ? J'espère avoir précisé certaines choses jamais relatées par des journalistes peu concernés par le sujet. N'oublions pas qu'à l'époque les revues de rock ne parlaient jamais des groupes punks français. Ce livre m'a fait recroiser pas mal d'anciens et l'étape suivante pour moi est de les suivre en images. Depuis quelques mois je les filme pour le projet PIND. Chaque film aura sa particularité. Nous verrons ensuite comment le projet évoluera. J'aime ce travail de mémoire qui me rapproche une fois de plus du nectar de mes souvenirs. ⊙

« Le vent collectif du punk permet de rassembler les fous du village. Le plus important de cette affaire tribale reste la considération à égale distance de tous les membres de la tribu. »

Photo ci-contre :
Nina et Masto de Lucrate Milk. Photomaton, 1981.





Crisantem
(Fanzine n°2)
// 1983.



Chair Punk
(Fauves Éditions)
// 2018.



PIND
« PUNK IS NOT DEAD »

Par Solveig SERRE

Après le futurisme, le dadaïsme, le surréalisme et le situationnisme, le punk est l'une des dernières et les plus singulières avant-gardes du XXe siècle. Explosion musicale subversive devenue, au-delà de l'épicentre occidental blanc, une matrice de rébellion pour les jeunesses du monde entier, le punk émerge au milieu des années 1970 aux États-Unis et en Europe. Alors que les scènes étrangères ont fait l'objet de nombreuses études, tendant à accréditer l'idée d'un phénomène réduit à l'évidence anglo-américaine, le projet PIND, initié et dirigé par Luc Robène (professeur à l'université de Bordeaux et musicien) et Solveig Serre (chercheure au CNRS) a pour ambition de documenter et d'écrire la première histoire de la scène punk en France. Il s'agit, à partir d'une approche interdisciplinaire, d'étudier et d'éclairer les spécificités, l'importance et l'originalité du phénomène dans l'hexagone ainsi que l'impact du punk français sur le reste du monde. Ce projet relève un triple défi : celui de la légitimité de l'objet (académique, sociale, institutionnelle, nationale), celui de l'urgence (vulnérabilité des acteurs, fragilité des archives) et celui de la primauté de la musique dans les effets de rupture (rejet des codes de composition musicale, détournement des formes établies de la culture et des arts, rejet de l'establishment, rejet du patriarcat) alors que le punk persiste à n'être appréhendé que dans ses dimensions esthétique ou politique. Considérant cette musique en rébellion comme matérialité sonore socialement produite, inscrite dans le temps, dans un espace géographique et social, dans la violence des émotions et des rapports sociaux, PIND souhaite montrer de quelle manière le punk constitue un prisme fondamental pour comprendre les phénomènes d'innovation et de résistance qui structurent les mondes contemporains. Il propose une lecture nouvelle de l'histoire de la France dans un monde en crise, ou comment l'absence de futur (No future) clamée et mise en musique par les punks s'est progressivement changée en propositions ouvertes sur d'autres avenirs (1976-2016). Développant un large volet consacré à la préservation et à la patrimonialisation du punk, PIND ambitionne de structurer le premier centre de ressources et de recherche consacré aux contre-cultures en France. ⊙

Solveig Serre est chargée de recherche au CNRS
Co-responsable, avec Luc Robène, du projet de recherche PIND (Punk Is Not Dead, une histoire de la scène punk en France, 1976-2016).
http://pind.univ-tours.fr



PHOTO MASTO « *Nina* », avril 1981, Londres // www.masto.fr

EXPOSITION

Ils ont voulu être des artistes

Il existe en France près de 35 000 artistes PLASTICIENS, *dont beaucoup créent dans leur coin, loin des villes. Mais qui sont-ils ?* Le PALAIS DE TOKYO *en réunit une quarantaine*

Par **BERNARD GÉNIÈS**



▲ *« Soft Evasion », 2019, de Caroline Mesquita.*

FUTUR, ANCIEN, FUGITIF, Palais de Tokyo, Paris-16e ; www.palaisdetokyo.com. Jusqu'au 5 janvier 2020.

C'est un petit peuple qui ne fréquente plus les chapelles, qui ne se laisse plus porter par les courants ou les écoles. On ne lui connaît aucun chef, aucun manifeste. Des légendes lui prêtent des fortunes qu'il ne possède pas, ou rarement. C'est un peuple qui agace ou fascine. Les instituts de statistiques viennent le jauger, le mesurer, l'étudier. En France, il existe environ 35 000 artistes plasticiens. Leur nombre a crû de 30% entre 1991 et 2014. Près de la moitié sont des femmes (44%). Une course vers la gloire et la prospérité ? Pas sûr. Bien peu vivent de leur activité : parmi les artistes auteurs (tous ne le sont pas), 10% à peine gagnent plus de 1 300 euros par mois. Et pourtant, jamais les écoles d'art n'ont été aussi remplies. La vie d'artiste, malgré son statut fragile et précaire, fait encore rêver.

Le Palais de Tokyo réunit quarante-quatre créateurs pour célébrer une « scène française », toutes générations confondues. Le panorama ne prétend pas être exhaustif, ni mettre en avant des hiérarchies. C'est *open bar*, l'art contemporain sous toutes ses facettes. Le plus ancien des invités, **Jean Claus,** est âgé de 80 ans : il élabore à Strasbourg de curieux éléments de mobilier, à l'image de ce « Vaisselier au cheval qui bande » ou de cette « Crédence à la plante verte », improbables autels domestiques en fibre de verre et polyester. Autodidacte, ce peintre et sculpteur a commencé sa carrière vers la quarantaine, sans se soucier des modes, loin de Paris. Un centre géographique que **Vydia Gastaldon** ignore presque tout autant. Née à Besançon dans un ashram, elle vit à Grande-Neuve, dans l'Ain, près de la frontière suisse. Son atelier est *« dans une*

COURTESY DE L'ARTISTE & CARLIER/PHOTO AURÉLIEN MOLE



▲ « *Let It God (Santa)* », 2013, de Vydia Gastaldon.

ancienne ferme, entre les pâturages et les forêts, au milieu d'une grande combe ». Elle dessine, compose des installations, fabrique des pièces en laine et, depuis une dizaine d'années, signe des tableaux. « *Ma peinture est très maigre*, dit-elle, *très aquarellée. Je me souviens de l'époque pas si lointaine où, en France, la peinture était totalement déconsidérée dans les milieux de l'art contemporain. C'était Satan !* » Elle peint aussi des meubles au feu de bois, devant sa cheminée, « *quand les Velux de l'atelier sont encore couverts de neige* ». Elle pratique (et enseigne) le yoga, donne des cours à Head, école d'art et design à Genève, est membre d'une association qui vient en aide aux réfugiés et préside le Centre d'Art contemporain de Lacoux, une structure rurale qui organise des expos et accueille des artistes en résidence. Pour elle, l'art est une dévotion qui a toute sa place entre la fabrication des confitures, la lessive, les enfants, la musique, la joie et le plaisir. Vivre d'art ? Pas toujours facile. Il y a les bonnes années et les autres. **Caroline Mesquita** le sait mais « *aime les défis* ». A 30 ans, cette enfant de Brest (adolescente, elle a joué de la clarinette dans le bagad du pays des Abers) est considérée comme l'étoile montante de la scène tricolore, ce qui ne l'empêche pas de connaître la précarité. « *Je crée des pièces complexes, d'un certain volume, alors les collectionneurs hésitent parfois. Mais je ne cours pas après le milieu de l'art. Je n'ai pas de galerie à Paris, j'en ai en Italie, en Allemagne et en Grande-Bretagne. Ce que je veux, c'est rester autonome. Je ne place pas l'art sur un piédestal, je vis quelquefois, financièrement, des moments délicats. Mon travail est aussi très physique, j'utilise des matériaux comme l'acier, le laiton, le cuivre.* » Lauréate du prix de la Fondation Ricard 2017, elle met en forme d'improbables motos qui semblent sorties d'un film de science-fiction, des prototypes d'engins spatiaux, des carlingues d'avion. Elle se met aussi en scène, avec ses œuvres, dans des films d'animation : « *Je me transforme, me maquille, deviens homme ; tout devient possible quand on s'invente.* » Au Palais de Tokyo, elle va déployer une caravane en carton, peuplée de personnages étranges : « *Au premier abord, cette installation a l'allure d'un carnaval, très déluré et joyeux. En fait, c'est une procession de réfugiés qui fuient leur pays.* » Electron libre, Caroline Mesquita n'aime pas se répéter : « *Quelquefois je me plante. Ce qui importe, c'est de ne pas lâcher prise.* »

"IL N'Y A JAMAIS EU AUTANT D'ART, NI D'ARTISTES"

Cette phrase, **Alain Séchas** pourrait la faire sienne. Né en 1955, il a longtemps enseigné (au lycée notamment) avant de se consacrer entièrement à sa pratique. Sur ses tableaux, ses dessins, les personnages ont des têtes de chat. Pourquoi cet animal ? « *Un peu à cause de mon nom peut-être, et puis parce que dans le quartier de mon premier atelier, rue du Faubourg-Saint-Martin à Paris, tout le monde avait un chat !* » Séchas refuse d'être considéré comme un auteur de BD ou un dessinateur de presse. « *Même si j'en tiens compte, je ne commente pas l'actualité. C'est la nature picturale du dessin qui importe, le travail que je réalise sur les corps, les attitudes.* » Depuis peu, il poste ses dessins sur Instagram. « *Je ne suis pas un fou de l'ordinateur mais j'ai découvert un nouvel univers.* » Dans l'expo, l'homme aux chats montrera un choix de ces dessins, encadrés comme des tableaux. « *La scène contemporaine a explosé*, résume-t-il, *il n'y a jamais eu autant d'art, ni d'artistes. Est-ce que tous vont pouvoir tenir ? Je n'en sais rien. Pour moi, être artiste, c'est une affaire de travail et surtout de décision, de résolution.* »

Travail, un mot qui revient souvent dans la bouche des plasticiens réunis au Palais de Tokyo. Ancienne égérie du groupe punk Lucrate Milk, compagne de route du collectif Les Frères Ripoulin (où l'on trouvait Claude Closky et Jean Faucheur), **Nina Childress** dénonce les stéréotypes des représentations féminines « *aux yeux de biche* ». On lui doit une version « féminisée » d'« Un enterrement à Ornans », de Courbet. « *Je ne suis pas dans le marché de l'art, je ne suis pas allée à la Fiac, ce genre de truc ne m'intéresse pas.* » Elle préfère se consacrer à son boulot. Sur ses toiles récentes, elle utilise des peintures fluorescentes ou phosphorescentes qu'elle fabrique elle-même. Le mois dernier, elle a été nommée professeur de peinture à l'Ecole des Beaux-Arts de Paris. « *Pour devenir peintre, c'est très long.* » Alors elle apprendra à ses étudiants. ■

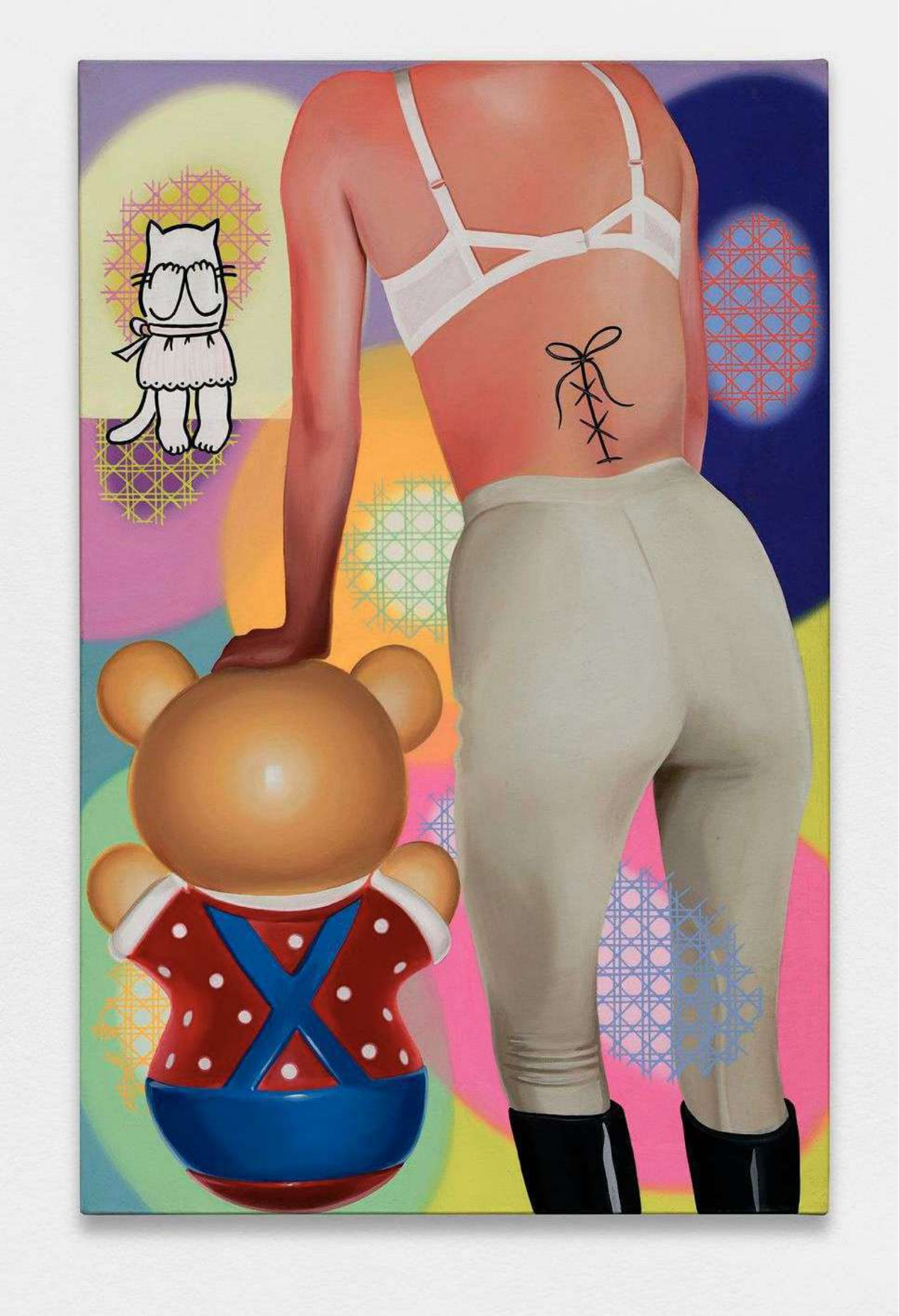
© COURTESY DE L'ARTISTE/PHOTO AURÉLIEN MOLE

CRITIQUE

«INCISER LE TEMPS», COMBINAISONS SPÉCIALES

Par Judicaël Lavrador (https://www.liberation.fr/auteur/15643-judicael-lavrador)
— 11 février 2019 à 17:06

Explorant cinquante ans de peinture française, l'exposition met en résonance une vingtaine d'œuvres d'artistes dans un dialogue intergénérationnel offrant de judicieuses rencontres.



Une toile de Nina Childress à la galerie municipale Jean-Collet, à Vitry-sur-Seine. Photo Aurélien Mole. ADAGP Paris

Le principe à l'origine de cette exposition est d'une telle simplicité que les œuvres y ont le premier et le dernier mot. C'est rare : les commissaires et leur point de vue (sur le monde, sur l'art et son rôle) font souvent de l'ombre aux pièces qu'ils ont convoquées, les reléguant à un rôle illustratif qui finit par les rendre accessoires et invisibles. Dans «Inciser le temps», à la galerie municipale Jean-Collet, à Vitry-sur-Seine (Val-de-Marne), on ne voit qu'elles. C'est le premier mérite de cette exposition curatée par Alexandra Fau, sans effets de manche scénographiques ni laïus amphigourique. L'autre étant de tenter de pallier des blancs dans l'histoire de la peinture française de ces cinquante dernières années, de confronter et d'accoupler des tableaux et des artistes qu'on tient d'ordinaire bien séparés. Casés dans leurs époques respectives, dans leurs mouvements esthétiques ou dans la catégorie binaire plus grossière encore de l'abstraction ou de la figuration, les peintres de générations différentes ont finalement rarement l'occasion de se croiser. C'est peut-être un mal français : le dernier tenant de tel ou tel mouvement ferme la porte derrière lui, après avoir fait table rase. Au suivant d'inventer autre chose, à partir de rien.

Couches

L'expo montre modestement, en une vingtaine de tableaux, qu'on peut appréhender les choses autrement. Les tableaux se regardent donc deux par deux, et en fait très vite par trois, puis quatre tant les rapprochements opèrent. Une peinture de Rémy Zaugg affichant ces mots sur une surface parfaitement lisse et dans une teinte peu contrastée, *«Quand fondra la neige où ira le blanc»,* fait ainsi face à celle de Mireille Blanc qui figure une main malaxant à la truelle une pâte plâtreuse et travaillant à une espèce de ragréage. On dirait que l'une répond à l'autre en fouillant sous ses couches successives. Ailleurs, c'est l'érotisme viril d'un gros plan hyperréaliste braqué sur une braguette dépeinte par Gérard Schlosser (*Tu lui en as parlé,* 1973) qui trouve son pendant féminin, pas sérieux, ironique, dans une toile de Nina Childress (*I Could Just Di !,* 1995) s'amusant à mettre en scène une Lady Di de dos en soutien-gorge et culotte de cheval. Les deux œuvres jouent au chat et à

la souris : quand l'une exalte sans ambiguïté la montée du désir avec cette bosse à l'entre-jambe, l'autre en rit et fait des manières.

Sauvagerie

Dans l'expo, les couples se font et se défont. Il ne s'agit pas de saisir les toiles par un seul bout, selon un seul point de vue. Ainsi, l'ours représenté par Gilles Aillaud en train de patauger dans son enclos est tenu à bonne distance par un cordon de sécurité réalisé en peau de serpent retourné. Une œuvre du jeune Etienne Chambaud qui redouble l'idée de captivité et, ainsi disposée, pointe la rugosité du travail d'Aillaud et magnifie la sauvagerie contenue de son pinceau. Ailleurs, c'est une toile labyrinthique de Dominique Figarella, un jeu de miroirs et de renversements de perspectives, qui répond aux lignes sprayées de Martin Barré. Rien à voir ? Pas dans le motif en effet, mais dans le processus peut-être - ou mieux, dans la manière d'envisager la toile comme une surface sans haut ni bas, sans droite ni gauche, sur laquelle l'artiste peut se lancer sans s'en tenir auxrègles classiques de la composition, qu'il a comme perdues en cours de route. Par où ont-ils commencé ? Où ont-ils fini ? On ne sait plus. Ce duo de toiles, à l'image de l'expo, envisage la peinture comme une étendue houleuse où ceux qui s'y risquent, artistes comme spectateurs, sont immanquablement ballotés d'un bord (d'un mouvement ou d'une ligne esthétique) à l'autre. L'expo réussit à filer cette sensation-là, ce tournis enivrant.

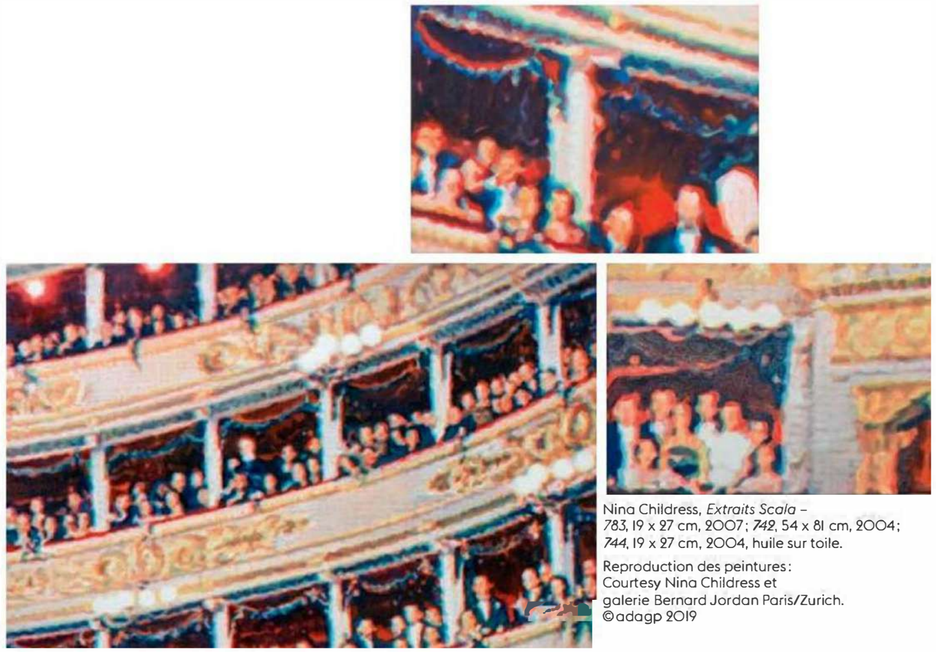
Judicaël Lavrador (https://www.liberation.fr/auteur/15643-judicael-lavrador)

Inciser le temps *Galerie municipale Jean-Collet, Vitry-sur-Seine (94). Jusqu'au 3 mars. Rens. : galerie.vitry94.fr (http://galerie.vitry94.fr/expositions/details/fiche/inciser-le-temps/section/3183/?cHash=750fe850b9b723b3d26a6edfe3aac652)*

Olivier Kaeser, "Mon rapport à l'opéra" in Grand Theatre Magazine, 16.12.2019

Mon rapport à l'opéra

Entretien conduit par Olivier Kaeser



Nina Childress, *Extraits Scala* – *783*, 19 x 27 cm, 2007; *742*, 54 x 81 cm, 2004; *744*, 19 x 27 cm, 2004, huile sur toile.

Reproduction des peintures: Courtesy Nina Childress et galerie Bernard Jordan Paris/Zurich. ©adagp 2019

Quel est le rapport à l'opéra de l'artiste **Nina Childress**, peintre en vue de la scène française, ancienne chanteuse punk et admiratrice de *Armide* (1686) de Jean-Baptiste Lully, le « créateur » de l'opéra français ?



Nina Childress, Munich, 2017. ©Anke Doberauer

Nina Childress, artiste basée à Paris, a eu des expositions personnelles au Mamco à Genève, au CRAC à Sète ou au Printemps de Septembre à Toulouse. Son travail est présenté jusqu'en janvier 2020 dans deux grandes expositions thématiques en France, *Futur, ancien, fugitif – une scène française* au Palais de Tokyo à Paris, et *Opéra Monde* au Centre Pompidou à Metz. Elle aura un solo show dès février 2020 à la Fondation d'entreprise Ricard à Paris.



Nina Childress, *793 – famous contralto*, 2008, huile sur toile, 195 x 130 cm (collection Ewa Podleś et Jerzy Marchwiński).

Nina Childress, vous êtes une artiste qui pratique principalement la peinture. De 1981 à 1984, vous étiez aussi Nina Kuss, chanteuse du groupe punk Lucrate Milk, ainsi que la seule femme du collectif Les Frères Ripoulin. Avec un tel parcours, comment l'opéra a-t-il croisé votre route ?

NC — Enfant, si j'entendais de l'opéra à la radio, j'avais le sentiment qu'on hurlait, et j'éteignais le poste. C'est par hasard, en allant voir *La Dame de Pique*, que le dernier air d'Hermann chanté par Vladimir Galouzine m'a chamboulée. J'ai réalisé le pouvoir de la voix. J'avais trouvé le véhicule le plus direct à l'émotion et c'est devenu une passion. L'autre chose qui me fascine dans l'opéra est la notion de répertoire, le fait que l'on œuvre dans un cadre strict : le livret, la partition. Dans la peinture on ne l'a pas, sauf quand on travaille dans l'appropriation.

Quels sont les opéras qui vous ont le plus marquée, et pourquoi ?

Je distinguerais ceux qui m'ont marquée à l'écoute : *Un Ballo in Maschera* avec Anita Cerquetti ou le *Rosenkavalier* de Carlos Kleiber – pour la folie –, de ceux qui m'ont marquée à la scène : *Einstein on the Beach* de Philip Glass et Robert Wilson, *Lady Macbeth de Mzensk* par Martin Kusej et les très diverses productions de *L'Orfeo* pour une approche « art total ». L'opéra auquel je ne peux pas résister est *Armide* de Lully. Dès qu'on le donne, j'y cours.

Racontez-nous votre rencontre artistique avec la diva polonaise Ewa Podleś ?

D'abord en l'écoutant quand elle chantait Polinesso dans l'*Ariodante* de Haendel. Ensuite en live, au festival Rossini de Pesaro. Puis ma mère, Brigitte Cormier, m'a signalé une symphonie de Mahler au Théâtre des Champs-Élysées et nous avons vu Ewa brièvement dans sa loge. Intéressée par son parcours, ma mère qui a fait des séjours en Pologne et assisté à la plupart de ses concerts pendant près de 10 ans, a décidé d'écrire sa biographie. Quant à moi, j'ai peint un grand portrait d'Ewa Podleś qui figure sur la couverture de l'édition polonaise de sa bio. Sa voix est unique, inoubliable.

Vos œuvres qui se réfèrent à l'opéra représentent tour à tour des portraits de cantatrices, des extraits de spectacles, des rideaux de scène ou encore le public. En quoi l'opéra stimule la peintre que vous êtes ?

Écouter de la musique est un avantage lorsque l'on peint. Mieux vaut connaître l'histoire et la musique en effet pour pouvoir apprécier une représentation d'opéra. J'écoute en boucle tous ceux que je vais voir. Car les voix me portent, l'énergie circule. J'aime l'esthétique de l'opéra, surtout celle du passé : toiles peintes, costumes conventionnels, accessoires en carton-pâte, maquillages de scène. Les tableaux sont donc nés de mes lectures et visionnages, sans que ce soit en relation avec la musique.

Du punk à l'opéra, il y a un fil musical singulier. Pouvez-vous « représenter » la musique en peinture ?

Non. La musique accompagne. Le punk, c'était un défouloir, un sport. Je suis incapable de bien chanter, alors il me fallait hurler. Reste que le punk et l'art lyrique ne sont pas si éloignés, ils ont tous deux une forme d'outrance.

En pleine préparation d'une exposition au Mamco, vous vous êtes retrouvée en tenue éclaboussée de peintre au parterre du Grand Théâtre de Genève. Comment avez-vous vécu cette expérience ?

Certes, je n'ai pas eu le temps de me changer mais je n'ai pu résister à assister au Trouvère. Cela m'a ramenée à ma période punk avec ces regards qui vous jaugent mais j'étais là pour Verdi, pas pour faire des mondanités.

Ces derniers temps, vous semblez vous éloigner de l'opéra au profit d'autres arts scéniques. Est-ce une manière d'explorer de nouveaux défis picturaux ?

Je vis depuis dix ans avec un comédien. J'ai eu du mal au début à écouter du texte parlé, et j'avoue que je préfère le théâtre d'images ou des formes archétypales : boulevard, pantomime, Grand-Guignol. La magie de la scène est là, dans une forme souvent plus pure. Je recherche aujourd'hui plus de proximité, je vois des opérettes, des opéras baroques sobrement mis en espace. J'ai alors l'impression d'en faire partie. J'attends le jour où je pourrai participer à une mise en scène, de préférence lyrique, mais où cette magie du théâtre fonctionnerait à plein. Pour l'instant, je me contente de mettre en scène mes tableaux et c'est déjà pas mal.

Futur, ancien, fugitif

par Vanessa Morisset



Palais de Tokyo, Paris, 16.10.2019 – 5.01.2020

Dans les expositions pêle-mêle, il y a des œuvres qui nous intéressent et

d'autres pas, c'est fait pour. Des conceptions de l'art et des styles hétérogènes cohabitent. Dans l'immensité des espaces du Palais de Tokyo, « Futur, ancien, fugitif » présente une telle diversité à travers des œuvres de tous types — peintures, sculptures, installations — offrant un panorama des pratiques issues de la « scène française », puisque tel est son sujet. Mais, moins qu'un instantané de la création aujourd'hui, l'exposition entend s'inscrire plus spécifiquement dans une temporalité complexe, que laisse deviner son titre, défiant le sens de la flèche du temps, emprunté à Olivier Cadiot. Selon les explications des commissaires, leurs choix mettent justement en avant la contemporanéité des différences, allant jusqu'à revendiquer la nietzschéenne notion « d'inactualité ». Leur intention semble en effet de vouloir échapper au piège de la visibilité arbitraire de certains artistes aux dépens d'autres, d'éviter les stars passées ou présentes pour chercher plus en profondeur et, en rassemblant plusieurs générations, de ne pas se contenter des derniers artistes émergents exposés partout. Ainsi Pierre Joseph aura été choisi à la place d'artistes plus connu·e·s de sa génération telle que Dominique Gonzalez Foerster, Laura Lamiel est célébrée — étant donné l'espace qui lui est attribué — comme la grande artiste française de ces dernières années, Alain Séchas ressurgit, non loin des cerfs-volants d'une plus jeune artiste, Anna Solal... Les choix montrent aussi une ouverture à des esthétiques et à des cultures extra-européennes, par exemple avec les peintures psychédéliques néo-indouistes de Vidya Gastaldon. Enfin, on peut aussi noter le nombre réduit d'artistes sélectionnés —quarante-quatre — mais dont plusieurs œuvres sont exposées, permettant de découvrir leur démarche avec une certaine ampleur plutôt que par une seule pièce à interpréter selon les propos d'un commissaire.

Pourtant, malgré ces précautions prises pour éviter que le visiteur ne se pose la question de la nécessité de ce qu'il voit, il se la pose quand même. Pourquoi tel·le artiste, tel·le enseignant·e de telle école d'art, tel·le jeune artiste ou tel·le trentenaire plutôt qu'un·e autre, le tout présenté dans un jeu très relâché de filiation, nommé, comme à chaque fois qu'on en n'est pas sûr, « généalogie ». Et le doute redouble quand on songe que certains des artistes ont été vus plus ou moins récemment dans d'autres lieux en région, ce qui n'enlève rien à l'intérêt de leurs œuvres mais remet en cause la volonté affichée d'inactualité. Ainsi d'Anne Le Trotter dont l'installation est assez similaire à sa grande exposition monographique organisée au printemps dernier au Grand Café de Saint-Nazaire, ou d'Adrien Vescovi exposé, lui aussi en solo, à la Galerie des Ponchettes pendant tout l'été à Nice. Quand, par ailleurs, trois artistes sont représentés par la même galerie parisienne renommée ou encore que l'une des *happy few* a récemment été nommée professeure aux Beaux-arts de Paris, l'idée

que les commissaires sont allés chercher loin s'amenuise dans l'esprit du visiteur.

Mais la question reste de savoir quelle image de la scène française ressort de cette exposition et, surtout, quelles inspirations, quelles envies elle peut faire surgir. Entre quelques œuvres déroutantes, on rencontre des réalisations qu'on est heureux de voir ou de revoir, par exemple la grande installation de Nicolas Tubéry, certes déjà présentée en 2018 aux Arques mais qui, transportée ici, n'en a que plus de force : architecture industrielle de métal, elle sert d'environnement à un film tourné dans une ferme vidée de ses animaux, bientôt de ses machines — réalité des conditions de vie économique dans les campagnes, sujet grave traité avec tact et empathie. Dans un autre registre, les toiles de Nina Childress qui, contrairement à d'autres œuvres de l'exposition, supportent très bien d'être accrochées dans le cadre monumental du Palais de Tokyo, incarnent une peinture vivante et pertinente, avec notamment deux tableaux représentant Karen Cheryl à la batterie. Pour ceux qui se souviennent de la chanteuse idiote qu'on a fait d'elle dans les années 1980, une justice est rendue à celle qui aurait pu briller dans les plus grands groupes de rock (sans doute trop misogynes à l'époque). Les ordinateurs portables en carton de Sarah Tritz mènent avec drôlerie vers d'autres considérations, sur le rapport aux objets qu'induit le *high tech* une fois traduit en *low tech*. Chacun peut donc retenir des exemples d'œuvres, des pistes et des démarches à poursuivre, au sein de cette exposition qu'en elle-même on oubliera vite mais qui laisse penser que concernant la scène française tout reste ouvert, ce qui au fond n'est pas si mal.

Image en une : Nina Childress, de gauche à droite : *Karen sourit (clair)* (2018), *Karen sourit (foncé)* (2018). Vue de l'exposition « Futur, ancien, fugitif », Palais de Tokyo. Courtesy de l'artiste et Galerie Bernard Jordan (Paris / Zurich). Photo : Thomas Lannes. © Adagp, Paris, 2019.

- **Publié dans le numéro :** 92
- **Du même auteur : Tympanrétine, Gigantisme, Stefan Rinck, Anne Le Troter, Elodie Lesourd,**

l'hebdo
du Quotidien de l'Art

Vendredi 6 décembre 2019 - N° 1847

Enquête

Data et *content* dans les musées, entre attraction et répulsion



VIE D'ARTISTE

Être artiste et mère, une émancipation à conquérir

ART BASEL MIAMI BEACH

Une foire de plus en plus américaine

NOËL

Notre sélection de cadeaux

VU D'AILLEURS

Les musées berlinois : populaires, vieux et menacés

www.lequotidiendelart.com

3€



Sarah Tritz, ***Le Train rouge,*** 2019. Vue de l'exposition « Sarah Tritz, J'aime le rose pâle et les femmes ingrates », jusqu'au 15 décembre au Crédac, Ivry-sur-Seine.

Photo André Morin/le Crédac/© Sarah Tritz/ADAGP, Paris, 2019.

Être artiste et mère, une émancipation à conquérir

« L'art c'est la vie, la vie c'est l'art. » Pas si simple, pour les artistes femmes qui font le choix d'être mères. Témoignages.

Par Magali Lesauvage

« *La maternité est pour moi à construire avec ce que je suis et ce que j'ai à défendre comme territoire personnel.* » Enceinte de six mois, Sophie (le prénom a été modifié, *ndlr*) exprime un sentiment que de nombreuses femmes, mères déjà ou en devenir, ressentent. Qu'en est-il des artistes qui se définissent comme femmes, quand le « *territoire personnel* » se confond avec le terrain politique de l'affirmation de soi, dans un milieu de l'art fortement inégalitaire en termes de visibilité, de carrière comme de stéréotypes de genre ? « *Ce qui n'est pas simple, c'est qu'un choix de l'ordre privé devient omniprésent, visible et soumis à l'approbation de tout le milieu professionnel* », explique Sophie. Son constat, dont d'autres artistes interrogées témoignent également : « *C'est presque une revendication féministe d'avoir un enfant dans ce milieu. Comme si c'était inconcevable de se permettre d'être artiste et mère – le défi étant de bien réussir les deux.* » Quand les artistes pères sont au contraire valorisés pour leurs capacités de *multi-tasking*. Dans une enquête du magazine *Spike* publiée en 2015, Isabelle Graw, fondatrice de la revue *Texte zur Kunst*, expliquait que « *dès les débuts de la modernité, on trouve l'idée que l'artiste (toujours un homme) doit renoncer au monde pour l'amour de l'art. S'il fonde une famille, ça ne le décrédibilise pas pour autant comme artiste. Pour les artistes femmes c'est l'inverse* ». Dans un article paru dans l'ouvrage collectif *Normes de genre dans les institutions culturelles* (2018, éd. ministère de la Culture/Presses de Sciences Po), la sociologue Mathilde Provansal évoque le témoignage anonyme d'une artiste qui, après la naissance de son enfant, a perdu sa galerie, laquelle annula sa participation à une foire sous le prétexte : « *On voulait te laisser tranquille avec ton bébé* », tandis

/...



Photo Christian Werner.

« Le sujet des enfants reste tabou, comme si le "bon art" ne pouvait être fait que sans enfant. »

Isabelle Graw, fondatrice de la revue *Texte zur Kunst*

« J'ai eu une expo solo dans une galerie alors que j'étais enceinte du premier, mais cela ne se voyait pas, et je n'ai rien dit. À ce moment ma carrière aurait pu débuter — on a très bien vendu —, mais je n'ai pas été prise dans la galerie. »

Nina Childress, artiste



© Adrienne Alcover.

que son compagnon, artiste lui aussi, a poursuivi sa carrière. Isabelle Graw rappelle que *« le sujet des enfants reste tabou, comme si le "bon art" ne pouvait être fait que sans enfant »*. Sophie défend son choix : *« Être mère ne veut pas dire s'aliéner de son travail pour l'enfant, ni être artiste s'aliéner de la vie : pour moi il y a quelque chose de cet ordre à défendre. »* Elle concède avoir des craintes : *« Moins on montre son travail, moins il est montré par d'autres, et moins il est montré, moins il existe ! »* Et, malheureusement, les injonctions faites aux femmes ont peu évolué. Anita Molinero, mère de deux enfants de 39 et 30 ans, se souvient avec une certaine distance : *« Bien sûr j'ai entendu des remarques stupides, du genre "Elle a fait un enfant, c'est foutu pour elle"... »* Nina Childress a deux enfants de 27 et 21 ans : *« J'ai eu une expo solo dans une galerie alors que j'étais enceinte du premier, mais cela ne se voyait pas, et je n'ai rien dit. À ce moment ma carrière aurait pu débuter — on a très bien vendu —, mais je n'ai pas été prise dans la galerie. »*



Louise Bourgeois, *Maman,* Musée Guggenheim Bilbao.

Photo Dalex.

Assignation au féminin

Les clichés, dans ce milieu comme dans les autres, ont la vie dure. Au XXe siècle, l'artiste mère s'est notamment incarnée dans la figure de Louise Bourgeois : celle qui sculpta l'araignée *Maman* est encore associée à l'ambivalence qui serait inhérente à la mère, tour à tour destructrice et protectrice, tandis que la maternité serait intimement liée à la création artistique. Manières d'assigner la femme – et l'artiste – à son corps. Chloé Maillet en témoigne : *« Je devais réaliser une performance à sept mois de grossesse. On m'a fait remarquer que j'étais enceinte, et il m'a fallu démontrer que j'étais capable de la faire. Cette assignation au féminin, aux attentes genrées relatives à la maternité, est très désagréable. Et le milieu de l'art n'échappe pas à ces codes traditionnels. »* Un contexte qui rend



DR.

« Bien sûr j'ai entendu des remarques stupides, du genre "Elle a fait un enfant, c'est foutu pour elle..." »

Anita Molinero,

artiste

/...



Lina Hentgen et Gaëlle Hippolyte (Hippolyte Hentgen) avec leurs enfants à la Villa Kujoyama en 2018.

© Martine Rey.



Photo Sam Bouffandeau.

« Garder un enfant en bas âge signifie plus de précarité, travailler de chez soi, à distance. On rompt le lien social, on se replie sur soi. »

Chloé Maillet, artiste

la décision de concevoir plus complexe encore pour les artistes femmes. Aurélie (le prénom a été modifié, *ndlr*) raconte : *« Quand on est jeune artiste et qu'on ne vient pas d'un milieu privilégié, on connaît une précarité symbolique, voire une certaine misère, mais aussi une liberté, qui font que l'on prend son temps avant de penser à faire un enfant. Pendant des années, l'idée de ne pas avoir d'enfant m'a plu. Aujourd'hui, mon compagnon, artiste lui aussi, et moi avons atteint une maturité dans notre travail et avons décidé d'avoir un enfant en ayant recours à une PMA. Mais les voyages et un style de vie "déréglé", liés à notre travail, rendent ce projet difficile. »*

Le milieu artistique n'échappe pas à la norme : les mères, encore aujourd'hui, consacrent en moyenne plus de temps à leurs enfants que les pères. Pour les femmes la condition d'artiste, déjà précaire, est d'autant plus fragilisée. Chloé Maillet le reconnaît : *« Garder un enfant en bas âge signifie plus de précarité, travailler de chez soi, à distance. On rompt le lien social, on se replie sur soi. »* Mais elle tempère : *« Je m'attendais à beaucoup de difficultés, mais ça n'a pas été la fin du monde, comme on me l'avait annoncé. J'ai emmené mon fils en voyage, suis partie trois mois en résidence, j'ai allaité pendant une conférence… J'avais presque de la culpabilité à y arriver, du coup je n'en parlais pas trop ! »* Comme plusieurs artistes interrogées, Chloé Maillet souligne qu'*« en France il est mal vu de mélanger le personnel et le professionnel. Les enfants sont exclus du monde social, comme s'ils ne faisaient pas partie de la vie – contrairement au Canada par exemple, où l'enfant est accueilli avec joie et tous les frais pris en charge ».* Le duo Hippolyte Hentgen (Gaëlle Hippolyte et Lina Hentgen) a pâti de cette frilosité lorsqu'en 2018 il a fallu que les deux jeunes femmes bataillent pour que la Villa Kujoyama, au Japon, accepte la venue de leurs enfants en bas âge. Depuis début 2019, le règlement a changé et les enfants ne sont plus acceptés : *« Une mesure qui discrimine non seulement les femmes mais aussi et surtout l'ensemble des artistes qui ont des enfants »*, soulignent les artistes. Une autre raconte que, /…



DR.

« Il y a une porosité entre l'atelier et la maison. Ses jouets se retrouvent parmi mes œuvres. »

Sarah Tritz,

artiste

lauréate d'un prix alors qu'elle est près d'accoucher, on lui impose des dates pour un *solo show* important, feignant d'ignorer le fait qu'elle a à gérer dans les mois à venir une naissance et la responsabilité d'un nouveau-né…

L'art et la vie

Compliqué, donc, de vivre une maternité heureuse sans renier son statut d'artiste ni sa pratique. *« Les médiums que j'utilise ont changé pendant la grossesse,* raconte Sophie, sculptrice. *Plus de soudure, plus de gros bruit à l'atelier, plus d'acétone, plus de pièces lourdes. »* Mais les contraintes ouvrent aussi des champs de possibles : *« La problématique est de s'adapter, prendre ces changements comme des nouveaux potentiels et surtout ne pas s'assujettir. »* Professeure aux Arts Déco (après un passage à la Villa Arson), Sarah Tritz reconnaît que *« les premières années, c'est frustrant de ne pas pouvoir travailler »*. Avec pour sources d'inspiration des artistes de la génération précédente comme Anita Molinero ou Sylvie Fanchon, elle aborde régulièrement le sujet avec ses étudiantes. Chose rare chez les artistes (femmes ou hommes), Sarah Tritz assume l'influence qu'a eue son enfant de six ans dans son travail (notamment ses maquettes et marionnettes découpées) : *« Mon fils est une source d'inspiration considérable, surtout depuis son apprentissage de l'écriture. Je suis fascinée par sa jubilation à tracer. »* Elle relève par ailleurs *« une porosité entre l'atelier et la maison (tandis que son père, peintre, a un atelier à l'extérieur). Ses jouets se retrouvent parmi mes œuvres »*. La dualité mère/artiste peut être vécue de manière plus complexe par certaines.

Pour Pauline Curnier Jardin, mère de deux enfants, *« il est difficile de vivre ces deux "passions" en même temps, et je ne veux renoncer à aucune, vivre chacune à 100 % »*. Aussi fait-elle le choix de la compartimentation, et préfère ne pas emmener ses enfants en voyage professionnel, ni même à ses vernissages. Féministe, elle affirme que *« l'aliénation à l'enfant, dans sa condition sociale ancestrale, est complexe à assumer, quand publiquement on défend la liberté de produire une originalité »*. Ainsi se souvient-elle d'un sevrage forcé et douloureux pour pouvoir partir en résidence, ou de conditions d'accueil *« catastrophiques »* en 2014 à la Villa Arson, où étudiant.e.s comme professeurs (*« des hommes à 85 % »*) méprisaient l'artiste, en résidence avec son compagnon et leur bébé de 15 mois.
Actuellement pensionnaire à la Villa Médicis, Pauline Curnier Jardin se dit *« plus sereine dans son travail »*. *« J'ai fait mes preuves »*, affirme la récente lauréate du Preis der Nationalgalerie. Ainsi les femmes, encore, doivent-elles en faire plus pour arriver à la même considération que les hommes, et enfin, sans complexe, *« lier l'art et la vie »*. Optimiste, Anita Molinero conclut par une anecdote : *« Dimanche dernier, la veille de la rentrée, je dis à mon petit-fils : "Bon courage pour l'école". Il me répond : "Bon courage pour ta sculpture, mamie". Tous les espoirs sont permis. »*

À voir

Sarah Tritz, J'aime le rose pâle et les femmes ingrates, jusqu'au 15 décembre, Crédac, Ivry-sur-Seine, credac.fr



Photo Andrea Avezzu.

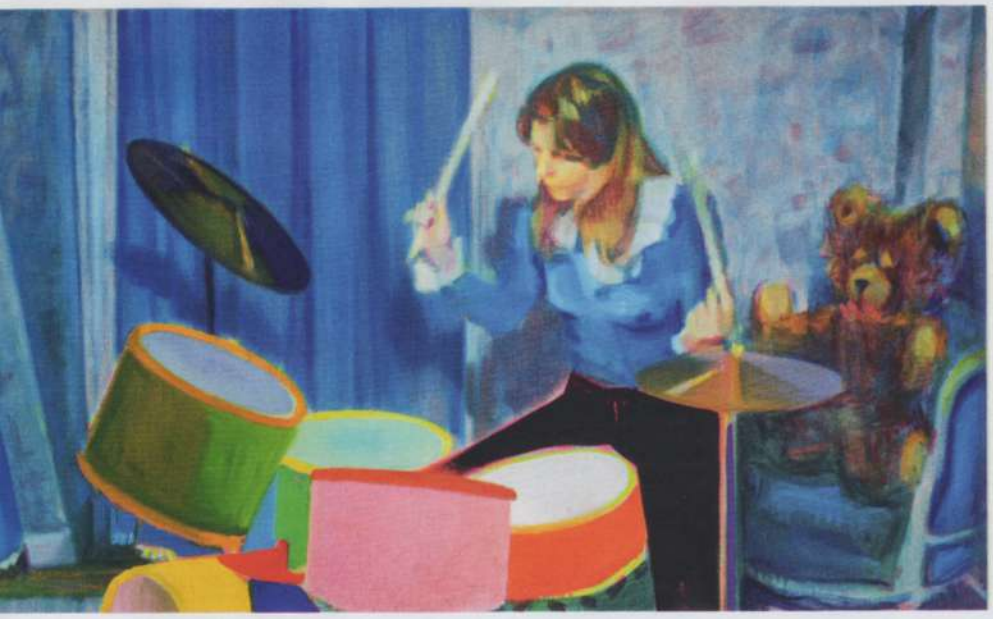
« Il est difficile de vivre ces deux "passions" en même temps, et je ne veux renoncer à aucune, vivre chacune à 100 %. »

Pauline Curnier Jardin,

artiste

3/Hagiographes d'égéries

Entre ici Sylvie Vartan. Et Karen Cheryl. Et Charlotte Rampling. Puis, s'il y a de la place dans ce panthéon pictural culturel pour les stars au féminin, il y en a aussi pour les hommes (à la célébrité de même plus ou moins fanée): Prince, Michael Jackson, Rob Lowe, Jean-Paul Belmondo ont chacune et chacun été dépeints, ici dans leur ordre d'apparition, par Nina Childress, Birgit Megerle, Gerald Petit, Dana Schutz, Richard Phillips, Loïc Raguénès. Autant d'artistes pour qui l'histoire s'incarne aussi dans des figures d'acteurs, d'actrices, de musiciens, de musiciennes, de films et de morceaux culte qui ont imprégné leur imaginaire et apparaissent comme des marqueurs pas si anecdotiques de certaines époques. La série de portraits que Nina Childress livre de Karen Cheryl, vedette populaire au seuil des années 1980, vaut, au-delà de son hypothétique dimension hagiographique (le côté fan de...), comme autant de petites madeleines de Proust, permettant de se remémorer son adolescence, la mode qui avait cours et puis les couleurs saturées des images télé ou des posters d'alors. Les premiers à avoir aussi massivement importé dans le champ de la peinture ces représentations culturelles sont, en France, les tenants de la Figuration narrative, aux États-Unis, les artistes pop qui n'ignoraient pas que peindre des Marylin, des images de pub, des superhéros, des affiches de films (celle du *Cercle Rouge* au fronton d'un ciné du Quartier latin par Gérard Fromanger) revenait à télescoper dans les limites du cadre du tableau la société du spectacle et la réalité tragique de la guerre et des luttes sociales. Aujourd'hui, les peintres usent leurs pinceaux avec moins d'ironie pour mettre au premier plan des artistes ou des expériences artistiques oubliées à l'image de Jane Auer Bowles, romancière défendue dans les années 1950 par Truman Capote ou Tennessee Williams, portraiturée par Matthew Lutz-Kinoy. À l'instar encore de la dynamique tribu de créateurs ayant participé à Monte Verità, berceau utopiste du début du XX[e] siècle auquel la Britannique Kaye Donachie consacra une série d'œuvres.





Nina Childress

Née en 1961 à Pasadena (Californie), vit à Paris.
Représentée par la galerie Bernard Jordan (Paris).

Karen Cheryl pour une récré des yeux

C'est l'une des nombreuses toiles consacrées à Karen Cheryl que Nina Childress a exposées cet hiver à la galerie Bernard Jordan. Icône pop française aux yeux de toute une génération d'enfants qui chantaient devant leur télé ses sautillantes ritournelles, Karen pourrait en peinture (et à la batterie) apparaître comme un sujet futile. La peinture, ce n'est pas du poster, s'indigneront les rabat-joie. Eh bien, si !

CI-DESSUS ***Nina Childress, 996 - Karen nounours*, 2018**
CI-CONTRE ***Bien dans mon jean 2*, 2011**



Février 2019 par Judicaël Lavrador

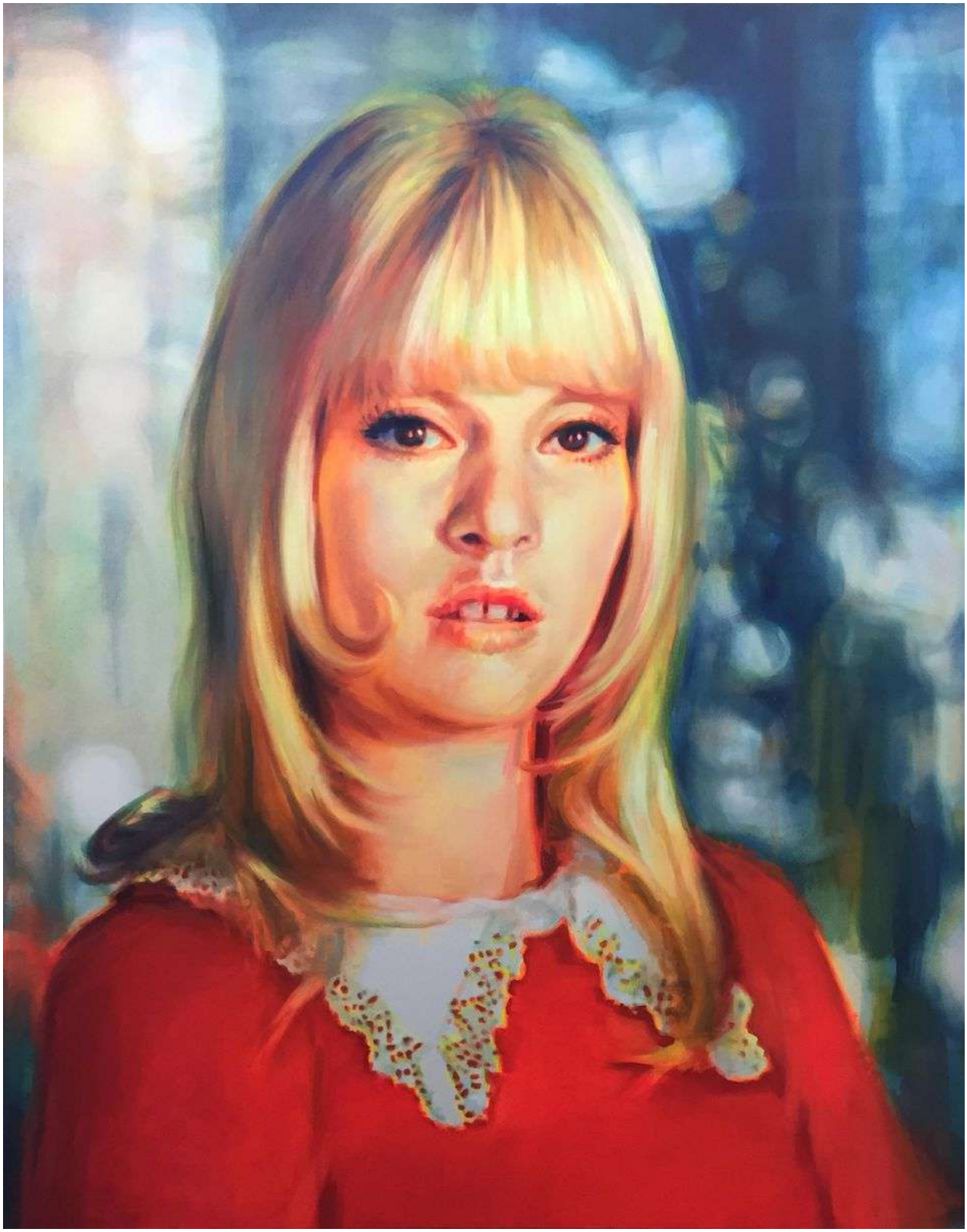
CRITIQUE

ARTISTES EN DÉSORDRE DE BATAILLES À TOULOUSE

Par Judicaël Lavrador Envoyé spécial à Toulouse(https://www.liberation.fr/auteur/15643-judicael-lavrador)
— 1 octobre 2018 à 17:56 (mis à jour à 19:57)

Avec une constellation d'expos sur le thème «Fracas et Frêles Bruits», la nouvelle édition du festival le Printemps de septembre explore les conflits et les tensions du monde,

alternant le grave et l'irrévérencieux.



«Sylvie (grosse tête)», 2018, de Nina Childress. Photo courtesy galerie Bernard Jordan (Paris, Zurich). ADAGP

La myriade d'expositions (trente-deux) proposées par le Printemps de septembre, à Toulouse et ses alentours (de Colomiers à Labège), suit une ligne contrapuntique qui fait sourdre sous une dominante burlesque le ton plus grave avec lequel des artistes envisagent *«les conflits et les tensions de l'histoire»,* selon les mots du directeur de la manifestation, Christian Bernard. Le titre choisi pour cette édition, «Fracas et Frêles Bruits», attribue aux œuvres d'art le rôle de fragiles et modestes caisses de résonance au vacarme fracassant du monde. Le film de Tracey Moffatt sur les migrants ballottés entre deux rives (au Théâtre Garonne) ou le long papier peint animé en images de synthèse de la Maorie Lisa Reihana, *In Pursuit of Venus* (au même endroit), mettant en scène les premiers explorateurs accostant sur les terres des peuplades du Pacifique, pointent des questions de domination avec émotion. Ailleurs, ces mêmes questions seront traitées avec autant d'acuité mais sur un mode plus comique et enjoué. *«La situation de l'art contemporain dans le monde polycentré de la globalisation,* écrit encore Christian Bernard, *suggère l'image d'archipels.»* Le festival toulousain se tient de fait dans cette vaste marge, où plein de petites expos, personnelles ou collectives, reflètent davantage les humeurs des artistes, leurs intuitions, leurs crises de nerf et leurs fous rires, auxquels se joignent les nôtres. Sélection.

Nina Childress, portraits toisés

Nina Childress a fait un casting dans les collections du musée des Augustins pour maquer les heureux élus, des portraits pompiers de bourgeois épatés, avec ses propres toiles, des portraits délurés de filles coquettes, un peu vedettes (la jeune Sylvie Vartan ouvre le bal), que l'artiste a pomponnées pour qu'elles soient à la hauteur de ce duel des genres. Au musée Paul-Dupuy, sont confrontés - entrelacés, plutôt - un mode de représentation d'hommes et de femmes vieillot, académique, hiérarchisé (mais pas mal peint) et celui, pop, vif, hilare dont Nina Childress étoffe ses modèles.

L'accrochage est au poil. Il singe par endroits celui des *period rooms,* ces salles qui ne connaissent pas les murs blancs et préfèrent se tapisser de

papier peint à rayures, voire se meubler de commodes et de vases. Il varie aussi les modalités de présentation : chargé par endroits et laissant ainsi les toiles se serrer par grappe, les unes au-dessus des autres, il les place parfois sous vitrine puis ailleurs, les suspend à des baguettes (en laissant celles-ci tomber ostensiblement bien plus bas que le tableau) ou enfin, les installe dans l'espace, en les posant à terre, ou en les faisant jaillir du mur et s'avancer ainsi vers le spectateur. C'est à travers tout cela, semble dire Nina Childress, que la place des femmes (et des hommes) dans la peinture et au musée s'envisage, se négocie, se révolutionne. Qui prend les devants ? Qui passe à l'arrière-plan ? Qui se dénude dans l'atelier de l'artiste ? Qui ne sourit pas ? Qui a le droit de faire la gueule ? Nina Childress a ainsi accolé le tableau d'un notable de profil, long nez et mine pincée, à un des siens, une jeune fille sur fond blanc, mine triste et nez en trompette. Les deux se tournent le dos. Un couple fâché que quelque deux cents ans séparent mais que la symétrie de la pose, de la palette et du détail physique (le nez qui pointe) réunit. L'expo de Nina Childress ne règle pas seulement des comptes ni n'organise seulement la revanche des femmes : elle règle la mire sur l'art de peindre en s'attachant à mettre en scène les questions de composition de couleurs, de touche.

Nina Childress, «Le hibou aussi trouve ses petits jolis», au musée Paul-Dupuy, Toulouse (31)

Bruno Gironcoli, humains de demain





Une des sculptures de Bruno Gironcoli. Photo Ilmari Kalkkinen. Mamco, Genève.

L'effet de groupe est parfait, l'alignement au cordeau et les sculptures, solides attelages de créatures fœtales et de rouages mécaniques, disposées de manière à faire face au spectateur. C'est dire si le titre de l'exposition («la Grande Cavalcade») n'est pas tiré par les cheveux qui lâchent la bride (pas le choix tant ce matériel tire à hue et à dia) à l'art de Bruno Gironcoli (1936-2010). Coulé dans la fonte d'aluminium à la surface dorée ou argentée, systématiquement lisse, chaque membre de cette horde sauvage et policée à la fois a tout l'air d'anticiper sur les futures formes du vivant. A chaque fois, un embryon de petit homme trône sur une espèce de char ou de millepatte bardé de pics. Ce sont des sculptures passives-agressives. Elles semblent pitoyablement lentes, facile à prendre de vitesse, et cependant redoutables, du genre à avancer coûte que coûte. Mais vers et contre qui ou quoi ? A quoi servent ces pics dentelés qui feignent de mordre quiconque s'en approche de trop près ? L'ironie de Gironcoli est là. Ces bio-machines qui paradent en rang d'oignons sont à l'image effrayante et ridicule de toutes les inventions, de toutes les attitudes manifestant péremptoirement de grandes visions pour l'avenir de l'humanité. L'artiste autrichien a grandi dans l'après-guerre et dû digérer le passé nazi de sa mère patrie et dans le même temps prendre en marche le train du capitalisme. Ses sculptures kafkaïennes mettent le doigt dans cet engrenage historique.

Bruno Gironcoli, «La Grande Cavalcade», au Couvent des Jacobins, Parvis des Jacobins, Toulouse (31).(http://www.printempsdeseptembre.com/fr/le-festival/bruno-gironcoli/810)

Jacqueline de Jong, monstres malicieux



Jacqueline de Jong aux Abattoirs, musée Frac Occitanie. Photo Damien Aspe

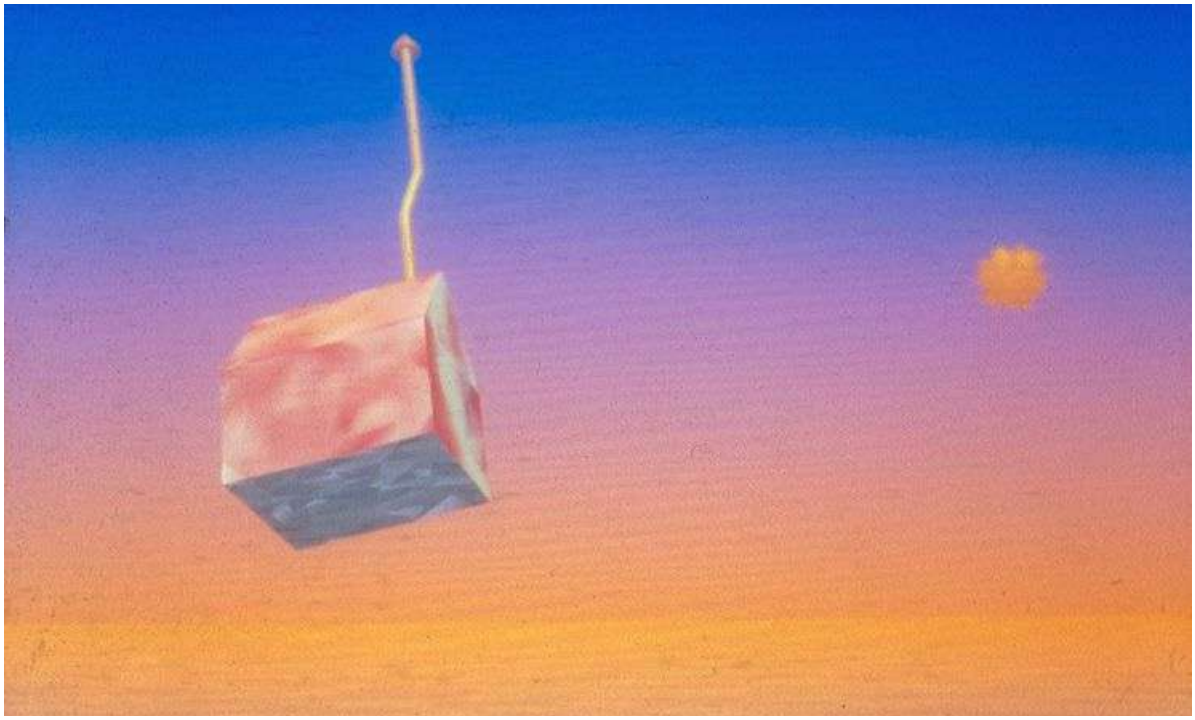
Que n'a-t-elle osé ? Pas grand-chose. Au vu de la rétrospective que lui consacre le Printemps de septembre aux Abattoirs, Jacqueline de Jong, âgée de près de 80 ans, a toujours forcé la dose. Extravagante, engagée, révoltée, surexcitée, son œuvre picturale et graphique menée depuis les années 60 entre Londres, Paris et Amsterdam où l'artiste vit désormais, commence à s'échapper du placard de l'histoire (masculine) de l'art où elle avait été remisée. Et elle en sort en tourbillonnant : l'espace dédié à son activité au sein de la mouvance situationniste prend la forme d'une salle circulaire couverte des pages de sa revue *The Situationist Times*, pleine de représentations graphiques de labyrinthes comme autant de projections des dérives psychogéographiques, mode de cheminement mental et physique, ludique et constructif, prôné par les situationnistes.

De retour à Amsterdam, après s'être vu refuser le renouvellement de son titre de séjour français (la faute à sa production d'affiches en mai 68),

elle se fabrique une espèce de journal intime-valise, de la taille d'un tableau portatif qu'elle ouvre et referme, amende et rature au gré de ses inspirations. Les panneaux sont couverts de motifs furibards et gesticulants qui se retrouvent sur ses toiles, à peine assagis. Et là, en effet, l'œuvre prend du poids. Au contact du mouvement CoBrA, dont Jacqueline de Jong fut l'une des compagnonnes, elle étale et empile à la surface des monstres goulus qui se bousculent, yeux globuleux et tous crocs dehors, dans un indescriptible méli-mélo. Une tératologie grotesque qui reprend du poil de la bête dans les années 90 avec des scènes de guerre où les personnages se tordent de douleur… Et où, souvent une vulve s'ouvre, béante. Le sexe fait crûment partie de la palette. Y compris dans une veine plus malicieuse et langoureuse à travers ses parties de billard, où les queues tapent les boules sur tapis vert dans des perspectives renversantes que compliquent encore les motifs rayés des chemisiers des joueurs (joueuses) ainsi que ceux, kaléidoscopiques, du dallage au sol.

Jacqueline de Jong, «Rétrospective», aux Abattoirs, Musée-Frac Occitanie, Toulouse (31). Jusqu'au 13 janvier.(http://www.printempsdeseptembre.com/fr/le-festival/jacqueline-de-jong/809)

«France électronique», passions techno





Une des œuvres de l'expo collective «France électronique». Photo André Martin. Philippe Queau. INA

D'*Ulysse 31* au clip en forme de *space opera* animé *la Serenissima* du groupe Rondo Veneziano en passant par les émissions de Jean-Christophe Averty, la première partie de l'expo «France électronique» réunit une quinzaine d'heures d'archives de programmes audiovisuels. Qui servent étonnamment d'arrière-plan historique à ce que les jeunes artistes font aujourd'hui des images de synthèse et de «L'imagination artificielle», titre de la deuxième partie. Dans une scénographie signée du collectif l'Agence du doute, qui emprunte aux mondes virtuels leurs grilles abstraites et éthérées, la curatrice Jill Gasparina retrace ainsi quelques jalons d'une passion française, à la fois politique et artistique, pour les images technologiques.

Dans la foulée d'un Vasarely collaborant avec IBM ou d'un Nicolas Schöffer domptant la cybernétique dans ses installations clignotantes, les ingénieurs, spécialistes en «télématique», comme on disait à l'époque, seront soutenus par les institutions françaises (l'INA en tête) pour bâtir une industrie des images futuristes. C'est dans cette si proche et si lointaine orbite que se déploient à Toulouse l'installation de Grégory Chatonsky stockant des blocs de formes molles et blanchâtres comme des cerveaux ou des œufs gélatineux dans des caissons rétro-éclairés ; ou bien encore ces sculptures fabriquées par Samir Mougas en fonte d'aluminum, mais générées par ordinateur et qui se posent là *«comme de gros bibelots technologiques»*. Des œuvres technologiques en effet, mais qui avouent avec humour, par leur mutisme, ne pas trop savoir ce qu'elles anticipent. Bel et bien travaillées par «L'imagination artificielle» par ses formes fluides et ses techniques de pointe, elles reconnaissent devoir s'en tenir encore pour l'heure à l'état embryonnaire. Et leurs auteurs à celui de bébé démiurges.

Exposition collective «France électronique», à l'Institut supérieur des

arts de Toulouse (31).(http://www.printempsdeseptembre.com/fr/le-festival/france-electronique/831)

Judicaël Lavrador Envoyé spécial à Toulouse(https://www.liberation.fr/auteur/15643-judicael-lavrador)

Le Printemps de septembre Fracas et Frêles Bruits *à Toulouse et ses alentours. Jusqu'au 21 octobre.(http://www.printempsdeseptembre.com/fr/le-festival/avant/2016)*

Nina Childress, «Le hibou aussi trouve ses petits jolis», *au musée Paul-Dupuy, Toulouse (31).*

Bruno Gironcoli, «La Grande Cavalcade», *au Couvent des Jacobins, Parvis des Jacobins, Toulouse (31).*

Jacqueline de Jong, «Rétrospective», *aux Abattoirs, Musée-Frac Occitanie, Toulouse (31). Jusqu'au 13 janvier.*

Exposition collective «France électronique», *à l'Institut supérieur des arts de Toulouse (31).*

Hors de la FIAC, point de salut pour les galeristes !

La Foire internationale d'art contemporain ouvre, jeudi 18 octobre, à Paris et met les marchands sous pression

ARTS

Grossir ou mourir... Telle serait leur alternative. A l'heure où s'ouvre la Foire internationale d'art contemporain (FIAC), au Grand Palais, du jeudi 18 au dimanche 21 octobre, nombre de galeries de taille moyenne se sentent prises en étau. A Paris, comme à New York ou Berlin. Coincées entre les méga-galeries qui étendent leur empire planétaire et les jeunes faiseurs de tendance chouchoutés par les foires, elles se sentent fragilisées par un marché de l'art qui raffole des nombres à six zéros et un écosystème qui les pousse à surinvestir, quitte à risquer la banqueroute.

Experte en marché de l'art, la journaliste britannique Georgina Adam dresse un tableau peu rassurant dans son ouvrage *La Face cachée du marché de l'art* (Beaux-arts éditions, 240 p., 23 euros). *« Faible fréquentation, hausse des loyers et des dépenses, coût des foires... Leur* business model *ne semble pas viable,* résume-t-elle. *Le marché évolue vers le phénomène du "vainqueur remporte la mise". Les grosses galeries grandissent et piquent les artistes des plus petites. »*



Le stand de la galerie Bernard Jordan à la nouvelle foire parisienne Bienvenue. BIENVENUE

Quant aux foires, en croissance exponentielle depuis dix ans, elles représentent des coûts colossaux pour ces enseignes à la santé fragile. S'offrir un stand à la FIAC ? Entre 10 000 et 20 000 euros, sans compter le transport, l'assurance, la logistique. *« On a vu trop de galeries fermer à cause de l'investissement que représentent ces foires »*, regrette le galeriste parisien Olivier Robert. Fort de ce constat, il vient de monter Bienvenue, à la Cité des arts. Soit une foire intimiste, quasi familiale, où une vingtaine de galeries se partagent des stands allant de 2 500 à 5 000 euros. *« Entre devenir Perrotin* [le galeriste le plus puissant de Paris] *et fermer, il y a des alternatives,* espérait-il, alors que Bienvenue venait d'ouvrir, lundi 15 octobre. *Autrement, tout l'écosystème de l'art serait menacé : si toutes les galeries moyennes ferment, comment vont faire les musées pour se payer les artistes de ces galeries géantes que l'on appelle les* blue chips *? »*

« Le prix des grosses foires pousse à une normalisation du regard, reconnaît le galeriste Alain Gutharc, qui participe à Bienvenue. *Si l'on veut rentrer dans ses frais, impossible d'y montrer un jeune artiste à 2 000 euros. C'est dommage, à un moment où l'on sent chez les collectionneurs l'envie de regards plus défricheurs. »* Le galeriste Georges-Philippe Vallois, président du Comité des galeries d'art, ne peut que confirmer : *« En dix ans, on a observé une concentration des galeries présentes dans toutes les grosses foires internationales, ce qui signifie beaucoup moins de diversité et pousse tout le monde à se rapprocher du modèle esthétique dominant. »* Pilier parisien de la FIAC, il voit se multiplier les dangers sur *« ces galeries moyennes qui sont fondamentales pour la diversité de la scène artistique »*. Et d'énumérer : *« La volonté hégémonique des maisons de vente aux enchères qui font de plus en plus de gré à gré, la virtualisation des échanges avec les acheteurs, les efforts financiers de plus en plus lourds exigés des musées quand ils exposent un de nos artistes. »*

Le pari de la singularité

Pas question, pourtant, de se résoudre à la sinistrose. A chacun d'inventer une stratégie de résistance. Certains vont jusqu'à se faire nomade, comme la bien nommée galerie Un-spaced, qui se réinvente à chaque projet. *« J'essaie de développer une plate-forme de vente en ligne assez efficace pour que les expositions ne soient plus que des moments pour communiquer une passion et un travail, plutôt que pour vendre »*, résume son créateur, Hugues Albes-Nicoux. Quant à ceux, nombreux, qui gardent leurs murs, ils tentent de s'y réinventer. *« Oui, la fréquentation est en baisse, mais la foule n'a jamais fait vendre ; nous devons nous adapter aux nouveaux modes de consommation de nos collectionneurs,* confie Bernard Utudjian, qui a créé sa galerie, Polaris, il y a trente ans à Paris. *Nous ne faisons plus que trois foires par an, nous ouvrons certains dimanches, nous pouvons rester jusqu'à 22 heures un samedi soir pour discuter avec un amateur, nous organisons des week-ends "parties de campagne" pour recréer des dialogues privilégiés entre artistes et collectionneurs. »*

« On a vu trop de galeries fermer à cause de l'investissement que représentent ces foires »

OLIVIER ROBERT
galeriste parisien

Sa consœur Fabienne Leclerc parie elle aussi sur la singularité. Quand elle a déménagé sa galerie, In situ, du Marais vers Stalingrad, elle dit avoir nettement amélioré son chiffre d'affaires. *« Il y a quelques années, nos participations à trop de grosses foires, péché d'orgueil, avaient failli nous mener à la perte. Ici, les gens viennent pour nous et nous accordent leur temps »*, se réjouit-elle.

A l'été 2019, Fabienne Leclerc fait même le pari de s'implanter au sein de la Fondation Fiminco, à Romainville (Seine-Saint-Denis), avec quatre confrères (Jocelyn Wolff, Air de Paris, Vincent Sator, Imane Farès). *« Notre matière première est vivante, nous ne vendons pas des jeans, alors il faut que l'enveloppe s'adapte aussi. Face à cette concurrence délirante et mondiale, tout ce que nous pouvons faire, c'est entretenir une relation fidèle et privilégiée aux artistes et transmettre notre enthousiasme aux collectionneurs. Quand tu es totalement convaincu, tu peux vendre la plus difficile des œuvres. »* ■

EMMANUELLE LEQUEUX

À TOULOUSE RÉSONNENT LES FRÊLES ÉCHOS DES FUREURS DU MONDE

En une trentaine d'expositions, le Printemps de septembre se fait le miroir des violences du monde et des multiples rapports de domination

BIENNALE D'ART CONTEMPORAIN

Toulouse. Que peuvent l'art et les artistes face à la violence du monde ? Telle est la question posée par Christian Bernard, le directeur du Printemps de septembre, pour la nouvelle édition du festival toulousain organisé en biennale depuis 2016. En une trentaine d'expositions réparties dans la ville, 80 artistes tentent de faire entendre leur voix fragile face aux fracas de notre société contemporaine. Conçu par son directeur artistique comme *« un archipel d'archipels qui se croisent, se tressent ou avancent en parallèle »*, le programme dessine des récurrences autour de la notion de domination (qu'elle soit coloniale, sexuelle, économique) avec des échappées plus légères vers l'enfance et le grotesque.

Présentée au théâtre Garonne, *In pursuit of Venus (Infected)* de la Néo-Zélandaise Lisa Reihana est une œuvre hors-norme, tant par son imposante dimension que par la complexité de son dispositif et l'ambition de son propos. C'est un papier peint panoramique, *Les Sauvages de la Mer Pacifique*, réalisé en 1804 et célébrant un exotisme colonial riche en pirogues, palmiers et vahinés, qui constitue le support de cette installation filmique. Sur un écran de près de 20 mètres de long, des acteurs en costumes rejouent l'impossible rencontre entre les populations autochtones et les soldats européens. Derrière, des scènes loufoques, un indigène simulant un accouchement, des scènes de libations entre colons et autochtones, le drame semble sur le point d'éclater. Foisonnante et cacophonique, la bande-son participe aussi à cette tension dramatique.

Comme un contrepoint à cette pièce toute en lenteur, Tracey Moffatt propose dans le hall du théâtre, *Vigil*, une installation vidéo courte mais percutante. La photographe et cinéaste australienne monte en parallèle des plans de cinéma avec des images de catastrophes. Aux expressions horrifiées des stars Elizabeth Taylor, Cary Grant ou Kathleen Turner répondent des séquences bien réelles de noyades d'embarcations de réfugiés. Confort de la fiction d'un côté, horreur de l'actualité de l'autre. Ce sont encore des scènes de combats, des visions de chars d'assauts et d'explosions nucléaires qui constituent la toile de fond de *Girls, Ghosts and War*, installation vidéo d'Ange Leccia, présentée à la Maison Salvan de Labège. Comme une inéluctable contamination de la jeunesse et la beauté, ces images de la fureur du monde apparaissent en surimpression de portraits de jeunes femmes alanguies à la grâce diaphane.

Féminins multiples

Parmi les 31 artistes femmes de la sélection, Nina Childress a composé au Musée Paul-Dupuy son exposition avec une sélection de toiles et sculptures dans les réserves du Musée des Augustins. Ces œuvres d'auteurs oubliées voisinent avec les propres toiles de l'artiste et des reproductions de tableaux, dans un accrochage iconoclaste jubilatoire. Un grand portrait de Sylvie Vartan d'inspiration néo-pop fait face à un marbre, allégorie du printemps du sculpteur toulousain Laurent Marqueste (1889). De belles dénudées se jaugent à plus d'un siècle d'écart et un vieux paysan espagnol en prière (Jean-André Rixens, 1881), semble implorer un mamelon charnu accroché à ses côtés. Béatrice Cussol a investi la bibliothèque des Abattoirs avec ses aquarelles, papiers peints, cahiers de collages et romans qui déclinent les multiples représentations du féminin. Les aquarelles sur papier, des sexes aux tonalités rosées, se confrontent aux collages de photos de presse en noir et blanc. L'artiste joue sur la confrontation et la saturation d'images tour à tour drôles, banales, violentes ou sensuelles. L'espace chaleureux et intime des rayonnages fonctionne comme un écrin de choix. Aux multiples fracas du monde, certains opposent enfin le silence ou du bruit imperceptible. En filmant une répétition d'orchestre en langue des signes (*Voir ce qui est dit* au Quai des arts de Cugnaux), Camille Llobet invite à se concentrer sur le langage du corps. L'artiste libanais Tarek Atoui a, lui, inventé des instruments de musique audibles tant par les sourds que par les entendants. Il propose une nouvelle écoute ne passant pas par les oreilles, mais par le biais du corps et des vibrations. Une expérience exigeante pour rompre avec ses habitudes et ressentir notre monde autrement.

● MATHIEU OUI

PRINTEMPS DE SEPTEMBRE, FRACAS ET FRÊLES BRUITS, jusqu'au 21 octobre, 35 lieux à Toulouse.



Nina Childress, *992 - Karen sourit (clair)*, 2018, huile sur toile, 40 x 50 cm.

LES FOIRES « OFF » AU 7E CIEL

Les foires satellites de la Fiac ont presque toutes bénéficié d'un climat positif lors de la semaine de l'art contemporain parisien

FIAC OFF

Paris. Art Élysées s'est bâtie sur sa proximité avec la Fiac, dont elle mime l'envergure – au risque du remplissage – tout en jouant la carte d'une plus grande accessibilité, avec entre autres un pavillon « art urbain ». Difficile cependant d'échapper à l'effet queue de comète. Après un vernissage calme, le public a afflué les jours suivants. « *Beaucoup de visiteurs regardent*, convient Dominique Bert, de la galerie Bert, *c'est la première étape avant de se décider à franchir le pas.* » Le marchand, qui avait vendu le premier jour un beau André Lanskoy, compte depuis douze ans parmi les fidèles de cette foire où il réalise « *environ le quart de (s)on chiffre d'affaires annuel* ».

Née sous une bonne étoile ? Pour sa première édition, **Bienvenue** semble avoir trouvé sa place, celle d'une foire de taille réduite offrant une bannière collective à une sélection cohérente de marchands (une vingtaine, essentiellement français). Bernard Jordan, avec un *solo show* de Nina Childress [voir illustration ci-dessus], qui lui a valu le prix du meilleur stand décerné par le sponsor Inocap, s'estime satisfait des contacts générés, même s'il n'a vendu la première semaine que « *des petites pièces entre 2 000 et 10 000 euros* ». Pas de pluie de dollars donc, mais « *une atmosphère détendue et un bilan positif* », de l'avis de Bernard Utudjian, de la galerie Darling : « *Les gens sont à l'affût de choses ambitieuses.* »

« *Le public est cultivé* », affirmait non loin de là, sur **Asia Now**, la galeriste Maria Lund, qui a vendu plusieurs œuvres au charbon sur papier de Lee Jin Woo – aux alentours de 4 000 euros. L'ambiance de raffinement dans laquelle baigne la foire axée sur l'art asiatique pourrait être lénifiante, cependant elle n'empêche pas les trouvailles : comme celle du peintre Joji Nakamura sur le stand de la galerie The Container (Tokyo). La toile grand format réalisée par ce « Basquiat japonais » lors d'une performance le soir du vernissage a trouvé immédiatement une acheteuse pour 9 000 euros. L'ensemble des enseignes ont fait de bonnes affaires – entre 1 600 et 65 000 euros. Record établi à 165 000 euros pour une peinture de l'artiste coréen Kim Tschang Yeul défendu par The Columns Gallery.

Dans la galaxie des foires spécialisées, sous la verrière lumineuse de l'atelier Richelieu, l'**Outsider Art Fair** a visiblement fidélisé un public d'amateurs. Au rez-de-chaussée, les valeurs sûres : de l'univers de la créatrice tchèque Anna Zemankova (1908-1986) chez Carven Morris (New York), qui mettait également en avant des artistes afro-américains cotés (tels Bill Traylor et Frank Jones) à la découverte récente, mais sensationnelle de l'autodidacte Jean-Daniel Allanche dont l'œuvre, exhumée après sa mort en 2015, « *a intégré de grandes collections, comme celles de l'American Folk Art Museum de New York* ».

Du 21 septembre au 21 octobre



Le Printemps de Toulouse, Cinémascope de la planète

Des toiles punk de Nina Childress dialoguant avec des œuvres classiques aux néons de Sarkis illuminant une église gothique, un tourbillon de révolte et de folie créatrice va emporter Toulouse et l'Occitanie pendant le Printemps de septembre. Zoom sur les temps forts de cette biennale.

Par Emmanuelle Lequeux

Faire entendre ce que l'on ne sait plus entendre. Donner à pressentir le bruit du monde, de tout son corps… Tel est le désir de Tarek Atoui, qui fera vibrer le Printemps de septembre à travers différents lieux de Toulouse. Voilà des années que le plasticien et musicien franco-libanais développe toutes sortes d'instruments de musique destinés à la communauté des sourds et malentendants. À cordes, à vent ou à percussions, chacun est conçu pour traduire les rythmes et les mélodies en pulsations, en infrabasses, mais aussi en couleurs et textures, afin d'entrouvrir les portes du monde du silence. Ce projet résume bien l'ambition du Printemps de septembre 2018. Désormais biennale, la manifestation qui prend à bras-le-corps la Ville rose, mais aussi l'Occitanie (de Colomiers et Labège à Grisolles et Saint-Gaudens), est comme un immense pavillon, destiné à nous mettre au diapason de la planète. «On sait l'impuissance de l'art engagé à changer le cours des choses, mais l'art d'aujourd'hui, en reconnaissant ces limites, reste traversé par les questions de politique, de genre, d'écologie, et cherche à faire durablement sens, résume Christian Bernard, son directeur depuis 2016. C'est la musique de la résistance.» Inspiré par le dernier tome de l'autobiographie de l'écrivain et poète Michel Leiris, le brillant commissaire a choisi pour cette édition le titre de «Fracas et frêles bruits». «Dans le fracas du monde, comment entendre le frêle bruit de l'art? Dans cette assourdissante insistance de l'histoire, que peut-il avec la fragilité de ses multiples formes?» interroge-t-il.



Lisa Reihana
In Pursuit of Venus [infected]
Relecture des panoramas colonialistes du XIXe siècle, cette vaste fresque vidéo rejoue l'histoire de la Nouvelle-Zélande, depuis les premiers pas du capitaine Cook et sa rencontre avec les populations indigènes.

2015-2017, installation vidéo. Vue de l'installation à la galerie John Curtin, à Perth, en Australie.

> À voir au théâtre Garonne, Toulouse



Yvan Salomone
0965_0617_bellfontain
D'ordinaire, cet artiste breton ne se consacre qu'aux ports. Là, il est allé du côté du Mirail pour y peindre les grands ensembles.
2018, aquarelle, 133 x 97 cm.
> À voir au CIAM-la Fabrique, Toulouse

Vincent Meessen
Ultramarine
L'artiste belge produit une ode à Gylan Kain, précurseur du rap, qu'il a retrouvé à Amsterdam, oublié de tous.
2018, vidéo.
> À voir au musée Saint-Raymond, Toulouse

Une quarantaine d'artistes viennent lui répondre, dont une bonne moitié de femmes : détail assez rare pour être souligné. «Notre festival ne se donne pas pour tâche d'illustrer le thème de la violence du monde, mais il est évident que plusieurs œuvres sont portées par la volonté de se placer au cœur des conflits et des tensions de l'histoire.» Même de la part d'artistes pouvant sembler, a priori, assez éloignés de ces problématiques. À l'instar d'Ange Leccia, vidéaste qui a répondu à l'invitation «en confrontant quelques-uns de ses tendres portraits de jeunes filles à la violence de l'histoire, précise Christian Bernard. Résultat : un film très dur, très différent de sa production traditionnelle, qui fait revivre une mémoire personnelle au sein d'un monde perturbé».



Le quartier du Mirail en aquarelle

Mais si un seul nom suffisait à résumer tous les engagements de ce singulier festival, ce serait celui de Lisa Reihana. L'artiste a été remarquée à la dernière biennale de Venise, où elle représentait la Nouvelle-Zélande, avec un immense diorama revisité qui lui a nécessité sept ans de travail : dans ce panoramique inspiré des attractions du XIXe siècle, en version animée, elle rejoue «la relation impossible entre explorateurs et peuples dominés, de façon pas du tout manichéenne, sans aucun ressentiment, mais comme le paysage d'une incompréhension inévitable», analyse Christian Bernard, qui a choisi pour écrin à cette œuvre le théâtre Garonne.

Si l'ancien directeur du Mamco de Genève a sauvé en 2016 le Printemps de septembre, qui se délitait doucement, c'est aussi en lui redonnant un véritable ancrage dans une ville que le





«Dans le fracas du monde, comment entendre le frêle bruit de l'art? Dans cette assourdissante insistance de l'histoire, que peut-il avec la fragilité de ses multiples formes?»

Christian Bernard, directeur du Printemps de septembre

festival avait trop négligée. Ainsi invite-t-il les artistes, dans la mesure du possible, à se faire écho de la réalité locale. D'ordinaire attaché aux ports, le Breton Yvan Salomone produit par exemple une douzaine d'aquarelles inspirées par les grands ensembles du Mirail, à la lisière de Toulouse. Auteur de passionnants documentaires, notamment sur la question coloniale, le Belge Vincent Meessen explore, quant à lui, le destin de l'une des productions qui a fait jadis la richesse de la ville, à savoir le pastel, tombé en désuétude après la découverte des pigments d'Orient. Dans l'une de ces narrations tressées dont il a le secret, il mêle ce récit au sort tragique de Gylan Kain, précurseur du rap et fondateur des Last Poets complètement tombé dans l'oubli.

Autre rencontre incongrue: le musée des Augustins se met en conversation avec la peintre Nina Childress. Ou l'alliance du punk et de l'institutionnel. La Franco-Américaine a puisé dans les réserves de ce magnifique musée des beaux-arts des œuvres qu'elle a associées à ses propres tableaux, en valorisant le motif de la femme. Un dialogue mis en scène sur les murs d'un autre musée toulousain, Paul Dupuy. «Nina choisit les tableaux de façon ironique, mais aussi tendre, car elle a une vraie passion pour la peinture», assure Christian Bernard, fidèle défenseur de sa figuration vif-argent. Quant au musée d'art moderne de Toulouse, les Abattoirs, il accueille une rétrospective du Belge David Claerbout, dont chaque vidéo nous fait entrer dans les temporalités troubles de l'image. Mais Christian Bernard ne se contente pas des alliés traditionnels du Printemps: cet automne, il étend un peu plus son empire. Ainsi a-t-il convaincu l'église des Jacobins, qui ne s'était jusqu'à présent jamais offerte à l'événement, d'y participer. Il est vrai que sa beauté se suffit à elle-même. Néanmoins, Sarkis, son premier hôte, saura rendre un juste hommage aux proportions harmonieuses du chef-d'œuvre gothique, dont les piliers éclosent en palmiers de pierre. Il y posera quelques tubes de cristal fluo, teintes arc-en-ciel qui s'allument et s'éteignent comme une respiration. Frêle et sans fracas. ■

Printemps de septembre – «Fracas et frêles bruits»
du 21 septembre au 21 octobre • à travers Toulouse et en Occitanie
05 61 14 23 51 • www.printempsdeseptembre.com

Nina Childress
852 – Drap 1
Jacques Gamelin
Portrait de Louis Jacques Brenguire, commandant du 4e bataillon du Lot

Nina Childress rebat les cartes de la collection des Augustins, provoquant des confrontations inattendues entre les toiles.

2011, huile sur toile et cadre gravé, 27 x 22 cm.
1794, huile sur toile et cadre, 23,8 x 17 cm.

> À voir au musée Paul Dupuy, Toulouse

La peinture en 2018 ?

Débordements en tout genre

Figurative ou abstraite, la peinture avance sur tous les fronts pour sortir du cadre et des conventions. À la conquête de nouveaux espaces ou d'une sexualité longtemps confisquée par les hommes, les artistes qui nous ont tapé dans l'œil cette année lui font reprendre du poil de la bête… et parfois perdre la tête. À tous les niveaux, la peinture se fait plus agressive sous des dehors faussement câlins. Explications.

Par Judicaël Lavrador

Nina Chidress
Diagonal Greenwich
2016, huile sur toile, 73 x 92 cm.

4 / Les pirates

Mi-hackers, mi-vampires, ils apportent du sang frais à la peinture en la nourrissant de sculpture, de cinéma ou encore de nouvelles technologies. Sans complexe et avec un aplomb extraordinaire.

De la peinture aux mots, de la peinture à la sculpture, de la peinture au cinéma... Rien n'est désormais plus étranger à la peinture que l'entre-soi. Les artistes regardent au-delà du domaine pictural, de ses références historiques et de son imagerie, pour tenter d'écrire leur petite prose peinte («poésure», avait proposé comme mot-valise Kurt Schwitters, avant que Bernard Blistène ne reprenne le terme dans son exposition «Poésure et peintrie – D'un art, l'autre», en 1998, à Marseille): les tableaux de Camila Oliveira-Fairclough font sauter les lettres comme des crêpes et qui viennent titiller l'esprit à coups de bons mots visuels, tandis que, chez Christian Robert-Tissot, le texte se fait bref et laconique, mais redoutablement efficace.

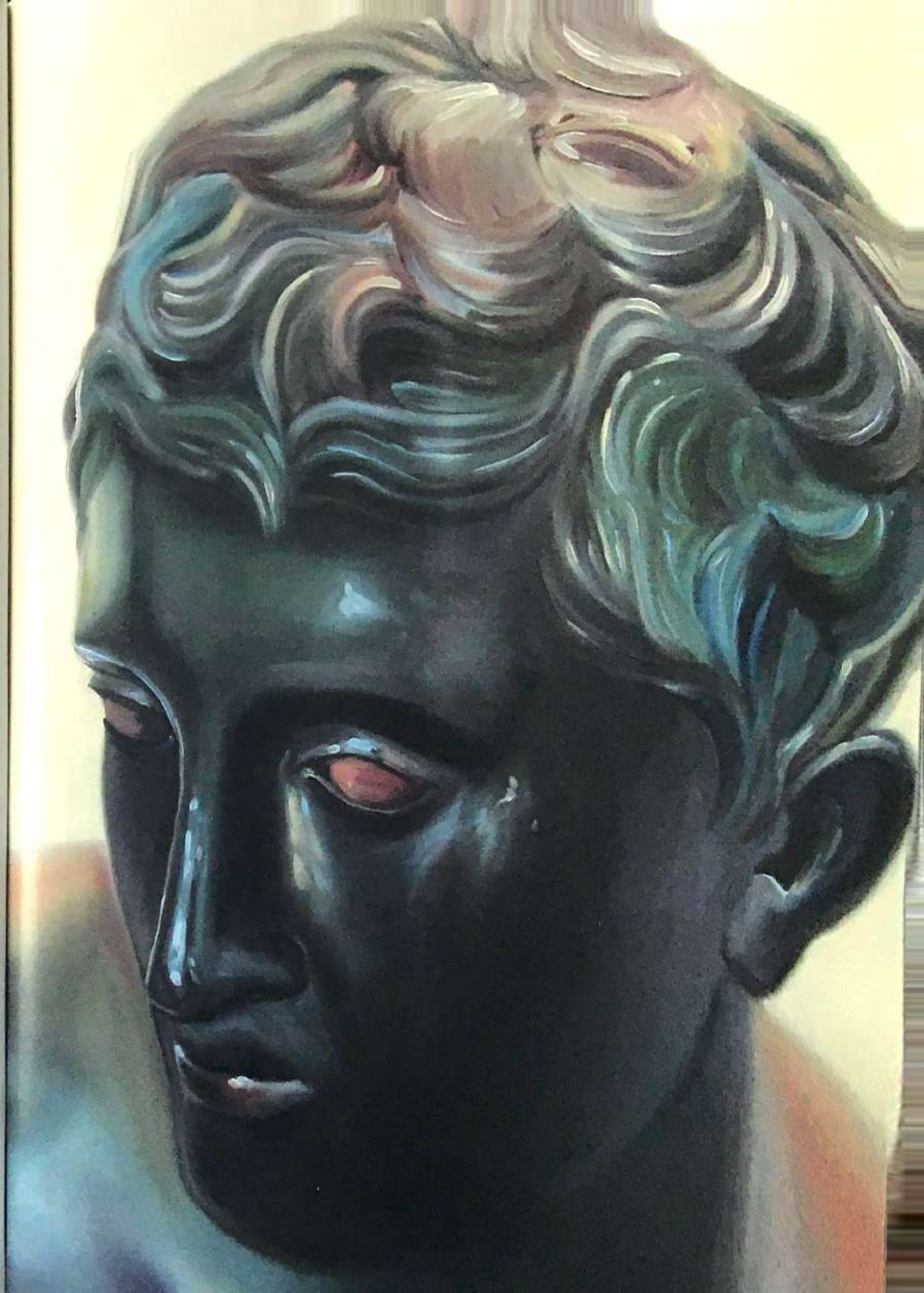
D'autres tentent de représenter les formes sculpturales avec un aplomb et un modelé qui fait oublier que la peinture est et reste vouée à la planéité. À vrai dire, cette manière qu'a la peinture de rivaliser avec la sculpture n'est pas neuve et trouve ses origines dans la querelle qui opposait les tenants des deux arts pour savoir lequel était supérieur à l'autre. Dès le XVI[e] siècle, Titien avait lancé les hostilités et portraiturait une jeune femme deux fois sur la même toile. D'abord en la représentant de face, avec le rose aux joues et un habit coloré. Puis, de profil, comme gravée dans le marbre. Le sourire de la première versus la mine inerte de la seconde ne laissait aucun doute sur la suprématie de la peinture. La *Tête romaine* de Coraline de Chiara, les toiles de Tim Eitel ou d'un des maîtres du genre, Michaël Borremans, ne poursuivent toutefois pas le même but belliqueux. Il s'agit plutôt de rendre plus étranges ces silhouettes qui gagnent sur la toile le droit à une identité vague: sont-ce des modèles de chair et d'os qui ont prêté leur image ou bien des créatures fantoches de marbre ou de porcelaine? Et puis il y a ces œuvres qui s'imprègnent des images numériques, voire de leur texture liquide et de leur palette électrique. Ainsi Valentin Dommanget qui combine vieilles recettes (il recourt à la technique de la peinture sur l'eau, ou *suminagashi*, celle dont on fait les papiers marbrés) et nouveaux effets (ses tableaux semblent sortir du mur ou tomber de l'espace virtuel, n'avançant qu'à tâtons dans l'espace d'exposition). Enfin, la peinture fait régulièrement son cinéma en passant au crible, chez Nina Childress, les représentations du corps féminin sur le grand écran, dans des toiles baignant jusqu'à saturation dans la palette Technicolor des films des années 1970. ■



Coraline de Chiara
L'Antiquité fantôme

Née en 1982 à Jakarta. Vit et travaille en Seine-Saint-Denis.

Une peinture aimantée par le classicisme et l'Antiquité mais qui tire, de l'autre côté, du côté obscur, en mâtinant ses sujets d'un vernis fantastique.



▸ ***Tête romaine***
2017, huile sur toile, 65 x 81 cm.



Valentin Dommanget
Peinture à cristaux liquides

Né en 1988 à Châlons-en-Champagne. Vit et travaille à Berlin. Représenté par Lily Robert (Paris).

Peignant sur une feuille de plastique qu'il suspend à un bloc de mousse synthétique grise, le jeune artiste travaille autant le support, acrobatique, que la surface, mauve et moirée, de son tableau pour en faire un attelage sculptural et une espèce de fenêtre sur le virtuel.

Son actu : «Valentin Dommanget ESC(ape)/CTRL» du 1er au 28 février • galerie Lily Robert • Paris • www.lilyrobert.com



Snippet #1
2016, peinture sur blister transparent et mousse synthétique enduite de plâtre, soie, crochets en acier. 75 x 60 x 13 cm.



Christian Robert-Tissot
En un mot comme en cent

Né en 1960 à Genève, où il vit et travaille. Représenté par la galerie Lange + Pult (Zurich).

Des mots ou parfois, comme ici, un seul mot dépeint en méthode syllabique : la peinture de Christian Robert-Tissot prend la forme d'une adresse au spectateur et d'une mise en forme du langage.

▸ ***Painting***
2017, acrylique sur toile, 140 x 89 cm.



Nina Childress
Electric Child

Née en 1961 à Pasadena (Californie). Vit et travaille à Paris, où elle est représentée par la galerie Bernard Jordan.

La meilleure d'entre tous (et toutes) : Nina Childress, qui fit ses armes (et les 400 coups) à l'époque de la Figuration libre, peint aujourd'hui des groupes de filles avec une palette vive qui électrise les silhouettes, les idées reçues et les situations compliquées.

Son actu : «Libres figurations Années 80» jusqu'au 2 avril Fonds Hélène & Édouard Leclerc pour la culture Landerneau • www.fonds-culturel-leclerc.fr



Twin Beds (967) 2017, huile sur toile. 60 x 73 cm.

PAINTING

PRINTEMPS DE SEPTEMBRE
fracas et frêles bruits

Catherine Francblin

Intitulée *Fracas et frêles bruits*, l'édition 2018 du Printemps de septembre se déploie à Toulouse et au-delà jusqu'au 21 octobre. Dans ces pages, à la suite de la présentation de l'événement, deux des artistes invités, Nina Childress et Ange Leccia, s'expliquent sur leur participation. De son côté, Annabelle Ténèze, directrice des Abattoirs-Frac Occitanie, souligne l'importance de la rétrospective de Jacqueline De Jong inaugurée à cette occasion, tandis que Christian Bernard, maître d'œuvre du festival, attire l'attention sur les enjeux de l'œuvre de Lisa Reihana, qu'il a retenue.



■ Christian Bernard a coutume de présenter les expositions qu'il organise en parlant d'abord de leur contenu. À propos de la nouvelle édition du Printemps de septembre, il s'est posé la question suivante : Que peut l'art au regard de « l'assourdissante insistance de l'histoire » qui hante aujourd'hui le travail de nombreux artistes contemporains ? À cette question, les œuvres qu'il a rassemblées ne répondent pas par une vision unifiée. Elles forment plutôt un archipel, une constellation, une mosaïque d'images et de sons qui reflètent la fragilité, le morcellement, les disparités de formes et de pratiques qu'inspire aux créateurs le monde « polycentré de la globalisation ».

Parmi les participants à l'événement, beaucoup font partie des artistes que l'ancien directeur du Mamco à Genève suit depuis plusieurs années. Ainsi de Nina Childress, dont il apprécie depuis longtemps l'humour caustique, ou du sculpteur viennois Bruno Gironcoli (1936-2010), auquel il avait déjà consacré une grande exposition en 2012 et dont il présente à nouveau sept machines monumentales, aux allures futuristes, réunies en une étrange parade baroque dans le réfectoire du Couvent des Jacobins.

D'autres artistes ayant fait l'objet d'une intervention dans le cadre du Printemps précédent ont été conviés à présenter de nouvelles œuvres.

C'est le cas de Vincent Meessen qui revient avec une installation vidéo en écho à l'univers du performeur afro-américain Kain The Poet. Le festival accueille aussi le travail de plusieurs artistes remarqués dernièrement lors des événements internationaux de Venise, Cassel ou Münster. Au Théâtre Garonne, par exemple, on peut voir ou revoir l'œuvre de la Néo-Zélandaise Lisa Reihana, applaudie sur la lagune en 2017, ainsi qu'une installation vidéo de Tracey Moffatt qui, pour sa part, occupait à Venise le pavillon australien. Dans le même espace, on peut voir également l'œuvre commandée par Skulptur Projekte Münster à l'Irlandais Gerard Byrne qui, dans sa vidéo *In our Time*, filme les activités quotidiennes d'une station de radio commerciale. Mais le Printemps, c'est aussi un état d'esprit, un heureux mélange d'exigence et de convivialité. Étrangère à tout dogmatisme, la programmation inclut des rendez-vous-surprises, comme les ateliers et concerts organisés par Tarek Atoui ou la Radio du bout de la nuit, une radio-live animée par Alain Bublex lors des quatre nocturnes du festival. Autres points forts du parcours : les œuvres spécialement pensées en relation avec les lieux, telle celle de Latifa Echakhch ou l'immense bande dessinée du duo Hippolyte Hentgen. Au total, une trentaine de propositions qui sont autant de tentatives d'opposer aux fracas du monde les frêles bruits d'une forme de résistance. ■



Lisa Reihana. « in Pursuit of Venus [infected] ». 2015-17. Vue de l'installation à la John Curtin Gallery, Perth, Australie. 2018. (© Lisa Reihana. Ph. Brad Coleman). *Installation view*

NINA CHILDRESS : LA CONDITION FÉMININE

Vous exposez au musée Paul-Dupuy une trentaine de vos tableaux mêlés à des œuvres de la collection du musée des Augustins. Selon quels critères avez-vous choisi ces œuvres pour les entrelacer aux vôtres ? Il a fallu plusieurs étapes pour arrêter mon choix. Je voulais des femmes, des nus féminins, des volcans, des « mecs pas sympas », des abstractions gestuelles et des statues. Je cherchais les œuvres qui m'attiraient et que je voulais voir en vrai. Quand Christian Bernard m'a proposé de piocher dans la base de données du musée, je n'avais pas idée des contraintes liées à la conservation, aux impératifs de présentation. J'ai dû faire restaurer l'œuvre de Vincent Guignebert, remisée ailleurs et importante pour moi, car ce peintre qui enseignait aux Beaux-Arts m'a gardé dans son atelier malgré mon absentéisme. Sans connaître sa peinture, j'ai moi aussi peint des filles vertes ! Je ne fais pas de hiérarchie. J'ai autant de plaisir devant une belle croûte, un tableau pompier, un chef-d'œuvre ancien. C'est un goût de la peinture au-delà du bon goût. Le titre de l'expo, *le Hibou aussi trouve ses petits jolis*, renvoie à cela.

Quel sens donnez-vous à cet accrochage hétéroclite ? Je veux parler de la condition de la femme. Sur les trente artistes des Augustins, malgré mes efforts, aucune femme ! Avec mes trente tableaux, je peux raconter la jeune fille volcanique amenée à se déshabiller, utilisée comme modèle et transformée en statue. J'utilise le potentiel narratif des peintures, j'imagine un scénario. Divers dispositifs de présentation (murs tapissés, tiges qui font flotter les tableaux, copies, impressions numériques) désacralisent l'œuvre d'art. Je suis fascinée par les peintres aux styles multiples ; c'est une résistance de l'intérieur au marché de l'art qui exige un produit calibré. En même temps, avec mon mur de kraft plissé, je rends hommage à la galerie Maurice Garnier, celle de Bernard Buffet. J'aime assez les paradoxes.

LISA REIHANA : LA QUESTION COLONIALE

Propos de Christian Bernard

Tu présentes au Théâtre Garonne une large installation vidéo de Lisa Reihana. Pourquoi ce choix ? C'était à mes yeux la pièce la plus forte de la dernière Biennale de Venise, une œuvre de longue portée historique. D'où le désir de la donner à voir à Toulouse – comme d'ailleurs le petit film de Tracey Moffatt qui représentait l'Australie dans cette biennale ou celui de Gerard Byrne montré, lui, à Münster. Chacun à sa manière emblématise fortement un aspect de notre condition contemporaine.

Comment l'artiste anime-t-elle l'immense « toile de Jouy » panoramique qu'elle déroule sous nos yeux ? À la fin du 18e siècle et surtout au début du 19e, l'industrie du papier peint accomplit d'importants progrès en France. Elle développe notamment les panoramiques qui sont des papiers peints à l'échelle des pièces de la bourgeoisie triomphante et conquérante du monde. Ainsi les intérieurs bourgeois s'agrandissent-ils de vues circulaires magnifiques de la campagne d'Égypte ou des îles Pacifique décrites par les grands voyageurs – Bougainville, La Pérouse, Cook... La conception impériale du monde s'y trouve en gestation. Dans *in Pursuit of Venus (infected)*, Lisa Reihana déroule l'imagerie sentimentale de ces papiers peints exotiques conçus en Europe. Elle y incruste des saynètes mettant en scène les premières « rencontres » entre ces voyageurs et les peuples qu'ils découvraient. Dans ce décor où s'exprime la vision européenne, les interactions sont imaginées du point de vue des autochtones. Un renversement de perspective qui révèle qu'aucune rencontre véritable ne s'avère possible tant les altérités sont considérables. Peu d'œuvres postcoloniales ont atteint ce degré d'intensité bouleversante.

JACQUELINE DE JONG : SITUATIONNISME ET POMME DE TERRE

Propos de Annabelle Tenèze

La rétrospective de l'artiste hollandaise Jacqueline De Jong que vous présentez au musée des Abattoirs est une première en France. Quels sont les principaux aspects de son œuvre ? Elle a longtemps été connue pour son appartenance au mouvement situationniste. Liée à Willem Sandberg, directeur du Stedelijk Museum à Amsterdam, et à Asger Jorn, elle a rencontré Guy Debord au tournant des années 1960 et édité avec Noël Arnaud la revue *Situationist Times*, la seule revue situ en langue anglaise. Cependant, dès cette période, elle apprend la gravure et façonne une peinture personnelle, entre abstraction et figuration, où se mêlent érotisme, violence et humour comme dans les *Accidental Paintings*. Elle participe à Paris aux événements de Mai 68 qui lui semblent la continuité de la révolution situationniste et réalise alors plusieurs lithographies majeures.

À côté de la figure historique, ne reste-t-il pas à découvrir l'artiste contemporaine ? Elle a traversé l'avant-garde des années 1960 comme le retour à la peinture des années 1980 et n'a jamais cessé de se renouveler. Dans les années 1970, elle crée les *Chroniques d'Amsterdam*, entre écriture et dessin, sous forme de boîtes ouvertes. Elle peut aussi bien transcrire la banalité et la brutalité d'une scène de billard que jouer sur les limites entre l'animal, le monstre et l'homme, exorciser la noirceur de la guerre que célébrer la joie de la nature – ce qui fait d'elle à la fois une figure historique et une artiste regardée pour ses créations récentes. Ces dernières années, elle a transformé les pommes de terre de son jardin en livres d'artiste, en peintures oniriques et en bijoux organiques et sculpturaux, dont certains viennent d'être exposés au musée d'art moderne de la Ville de Paris et au musée des Arts décoratifs.

ANGE LECCIA : LES JEUNES FILLES ET LA GUERRE

Dans les films que tu présentes à Toulouse s'enchevêtrent des images de jeunes filles très belles, un peu rêveuses, et des images de guerre. D'où viennent ces images et pourquoi sont-elles ainsi imbriquées ? J'ai toujours beaucoup filmé, en toutes circonstances, en famille, pendant les vacances, etc. Les portraits de jeunes filles figurant dans ces films ont été réalisés par bribes vers 2002-2003. Ce sont des images puisées dans mes archives, mais auxquelles je donne un autre sens, une autre vie. J'aime bien travailler avec des images anodines, de tous les jours, qui, une fois détachées du contexte, découpées, ralenties, répétées, basculent dans autre chose. J'utilise aussi des images que j'ai moi-même tournées en Syrie il y a quelques années. Celles-ci se mêlent aux innombrables images de guerre provenant d'archives documentaires : guerre du Vietnam, enterrement de la bande à Baader, nuages atomiques, etc. L'ensemble a pour but de montrer la cohabitation que notre monde nous impose avec la violence. Je cherche à établir un contraste entre ces jeunes filles pensives, silencieuses, dont les traits peuvent rappeler certains visages de la peinture primitive florentine, que j'ai beaucoup regardée, et les images auxquelles elles sont confrontées chaque jour, comme nous tous. La musique a été composée par un jeune artiste, Julien Pérez, un ancien étudiant déjà auteur de la musique de mes précédents films. Elle évoque quelque chose de triste, de dépressif, correspondant à ce que je crois être la vie intérieure de ces adolescentes.

Propos recueillis par Catherine Francblin

Jacqueline De Jong. « Le Salaud et les Salopards ». 1966. Triptyque (peinture et miroir). (Coll. Les Abattoirs, Frac Occitanie Toulouse. Court. de l'artiste et du Château Shatto, Los Angeles. © J. De Jong). *Triptych (painting and mirror)*

Printemps de septembre Clatter and tiny noises

Fracas et frêles bruits (clatter and tiny noises) is the title of the 2018 edition of the _Printemps de septembre (September Spring)_, which will be rolling out in Toulouse and other venues until 21 October. In these pages you will find a short introduction on the event as well as more insight into participation by guest artists Nina Childress and Ange Leccia. The Director of the Abattoirs-Frac Occitanie, Annabelle Ténèze, has stressed the importance this year of the retrospective on Jacqueline de Jong's career, while Christian Bernard, the architect of this festival, has drawn everyone's attention to the significance of Lisa Reihana's works, whose talent he has called upon.

Former director of Mamco in Geneva Christian Bernard likes to introduce the exhibitions he curates by first speaking about their contents. About the new edition of *Printemps de septembre*, he asked: "what can art do with regards to 'the deafening insistence of history', which pervades the work of many contemporary artists?" However, the works he has put together do not deliver a unified vision to address this question. They are rather like an archipelago, a constellation, a mosaic of images and sounds, reflecting the fragility, the fragmentation and the disparity of shapes and art forms that the "poly-centred world of globalisation" has inspired the artists to create.

Among the participants in this event, artists whom Bernard has been following for several years, e.g. Nina Childress, whose caustic humour he has been keen on for a long time, or Viennese sculptor Bruno Gironcoli (1936-2010), to whose works he had already dedicated a vast exhibition in 2012, and whose monumental designs and futuristic outsize replicas of machines he chose to display seven pieces of this time around, gathered in an odd-looking baroque parade in the refectory of the Couvent des Jacobins.

Other former participants in the *Printemps* have also been called upon to display some of their recent creations. This was the opportunity for Vincent Meessen to come back with a video installation reflecting on the world of Afro-American performer Kain The Poet. This festival also presents the work of several up-and-coming artists who have made their recent debut at international events in Venice, Kassel or Münster. For instance, the offering of New-Zealander Lisa Reihana can be seen or re-seen at Théâtre Garonne in echo to her widely acclaimed show on the Italian Laguna in 2017. So is a video installation by Tracey Moffatt who for her part showed her work in Venice under the auspices of the Australian pavilion. Still in the same space, work commissioned by Skulptur Projekte Münster from Irish artist Gerard Byrne, whose video *In Our Time* explores the daily activities of a commercial radio station.

But the *Printemps* also stands for a certain state a mind, happily mixing a quest for excellence with a congenial spirit. Departing from all dogma, its programming promotes surprise events such as the workshops and concerts hosted by Tarek Atoui or *Radio du bout de la nuit*, a live radio show presented by Alain Bublex on the occasion of the festival's four night-time events. Last but not least, here are a few further highlights: artwork thought out in relation to the venue, such as that of Latifa Echakhch, or the gigantic comic strip of artistic duo Hippolyte Hentgen. This is a total of thirty displays, or perhaps as many attempts to respond to the current clatter of our world with tiny noises or as many proofs of a form of resistance. ■

Translation, I. Rouault-Röhlich





NINA CHILDRESS:
THE FEMININE CONDITION

You are currently exhibiting around thirty of your paintings at the Musée Paul-Dupuy, side by side with artwork from the Musée des Augustins collection. How did you go about choosing those pieces to mix with your own? I went through several stages before making a decision. I wanted women, female nudes, volcanoes, "not very nice" guys, abstract movements, and statues. I was looking for artwork with pulling power for me, that I felt like seeing for real. So when Christian Bernard suggested I delve into the museum's database, I was not aware of any restrictions linked to conservation or exhibition. I had to have the work of Vincent Guignebert – located off-site – restored. It was important for me that the exhibition would feature Guignebert, because this artist who taught at the *Beaux-Arts* kept me on in his workshop despite the fact that I played truant from his class. Also, I too painted girls in green without being aware of his paintings! I have not sought to draw up a pecking order. I have as much pleasure looking at a "bad painting", an overblown one, and an old masterpiece. I have a taste for painting that goes beyond good taste. The title of the exhibition, *le Hibou aussi trouve ses petits jolis (the Owl also finds his little pretty*) refers to this.

What is the meaning of this motley display for you? I want to discuss women's status. But in spite of all the efforts I have made, no woman can be found in the thirty artists of Les Augustins! With my thirty paintings I can tell the story of the volcanic young girl who is being led to take off her clothes, to then sit as a subject and be turned into a statue. I use the narrative potential of my paintings, I dream up a story. Various types of layouts (upholstered walls, sticks used to hang up the paintings so they float mid-air, copies, digital prints) are used to take away the sacred aura of the artwork. I am fascinated with painters who take on multiple styles, thus resisting from within the art market's diktat that demands a calibrated product. At the same time, my wall of pleated brown paper is a tribute to the Maurice Garnier gallery, Bernard Buffet's own. I quite like paradoxes.

Translation, I. Rouault-Röhlich

LISA REIHANA:
THE POST-COLONIALISM
By Christian Bernard

You have decided to showcase a large video installation by Lisa Reihana at Théâtre Garonne. Why this choice? During Venice Biennale, this had come across as the most powerful piece, being a work with a long-drawn historical significance. Hence the wish to put it up in Toulouse – like the short film by Tracey Moffatt, who represented Australia at the Biennale, or that authored by Gerard Byrne and shown in Münster. Each of them powerfully testifies to a different aspect of our contemporary circumstances. How does the artist animate the gigantic panoramic *Toile de Jouy* which she rolls out before our eyes? At the end of the 18th century and mostly at the beginning of the 19th, the wallpaper industry achieved significant progress in France. Panoramic formats in particular – developed to fit the dimensions of the homes of the triumphant, world-conquering bourgeoisie of the time – became the norm. This was how bourgeois interiors became embellished with beautiful designs representing circular panoramic views of Napoleon's Egyptian campaign or the Pacific islands described by such navigators as Bougainville, La Pérouse, and Cook. An imperialistic vision of the world was in the making. In *Pursuit of Venus (infected)*, Lisa Reihana unveils the sentimental imagery contained in these exotic-looking wallpapers which were designed in Europe. She adds sketches depicting the first "encounters" between these travellers and the indigenous peoples they came into contact with for the first time. Against this backdrop where the European vision unfolds, interactions are imagined from an indigenous standpoint. This inversion of the viewpoint demonstrates how no encounter can be possible as long as the feelings of otherness are so considerable. Few works on post-colonialism have managed to achieve such moving intensity.

Translation, I. Rouault-Röhlich



Page de gauche/*page left:* Ange Leccia. « Les jeunes filles et la guerre ». 2017. *Girls, ghosts and war*
Ci-dessus/*above:* Nina Childress. Exposition « Le Hibou aussi trouve ses petits jolis » (détail). À g./*left:* Benjamin Constant, 1988. À droite/*right:* Nina Childress, 2016.

JACQUELINE DE JONG:
SITUATIONISM AND SPUDS
By Annabelle Tenèze

This retrospective of Dutch artist Jacqueline de Jong that you are curating at *Musée des Abattoirs* is a first in France. What are the main features of De Jong's oeuvre? She has long been known for her participation in the Situationist movement. She is connected to Willem Sandberg, the Director of Amsterdam's Stedelijk Museum, and to Asger Jorn. She met Guy Debord at the turn of the 1960s and was a co-publisher with Noël Arnaud of the Situationist Times, the only English language Situationist magazine. However, from that period onwards, she learnt about engraving and crafted her own form of painting, which stands between abstract and figurative art and blends eroticism, violence and humour, as in the *Accidental Paintings*. She took part in the May 68 student uprising in France, which she felt was the continuation of the Situationist revolution. She produced several of her key lithographs at that time. Besides the historic figure, is the contemporary artist still to be discovered? She sailed through the avant-garde of the 1960s and the return to painting of the 1980s, and has never ceased to reinvent herself since then. She created the Amsterdam Chronicles, somewhere between writing and drawing in the form of open boxes, in the 1970s. She is able to portray the mundane and brutal aspects of a snooker game scene, and just as well play on the boundaries between the animal, the monstrous and man, and also exorcise the darkest aspects of war or celebrate the joys of nature. All of this makes her a historic figure and an artist regarded for her recent creations. Over the last few years, she has turned the spuds in her garden into art books, oniric paintings, and pieces of organic jewellery and sculptures, some of which have just been displayed at the Musée d'art moderne de la Ville de Paris (The City of Paris Museum of Modern Art) and at the Musée des Arts décoratifs (Paris Decorative Arts Museum).

ANGE LECCIA:
GIRLS, GHOSTS AND WAR

In the film you are introducing in Toulouse, images of stunningly beautiful and a tad daydreaming young women are interwoven with war pictures. Where do these images come from and why are they so intertwined? I have always filmed a lot with all sorts of circumstantial backdrops, my family, my holidays, and so on. The portraits of the young girls in the films you are referring to were taken sporadically in 2002-2003. They are images that I dug up from my own records, but they take on a different meaning, live a different life. I enjoy working with ordinary images from everyday life, which, cut out of their original context, slowed down and repeated, become something else. I also used footage I did in Syria a few years back. These images are being interwoven with innumerable war images taken from documentary databases – for example the Vietnam War, the funeral of the Baader-Meinhof gang, and atomic clouds. The end product seeks to show the kind of cohabitation with violence that our world imposes on us. I try and create a contrast between these pensive, silent young girls, whose faces might remind us of primitive Florentine painting which I have looked at a lot, and the images they are confronted with every day, just like all of us. Julien Pérez, a young artist and former student, who has already composed my previous film scores, composed the music. It conjures up something sad and depressing, which is my view on the inner life of those teenagers.

Translation, I. Rouault-Röhlich

Nina Childress
Le Requiem du string

par Marianne Derrien

La Chapelle du Genêteil, Château-Gontier
du 02.07–28.08.2016



Vue de l'exposition Nina Childress, «Le Requiem du String», à la Chapelle du Genêteil, organisée par le Carré Scène nationale – Centre d'art contemporain, Château-Gontier. Photo: Marc Domage.

Cathartique, osé et enjoué, le «Requiem du string» de Nina Childress à la Chapelle du Genêteil ne sonne pas le glas. Au contraire, cette élégie surprenante et culottée célèbre la puissance de la peinture et sacralise tant le rapport au nu qu'à ses représentations. Artiste franco-américaine née en 1961, Childress exhibe à nouveau son indéfectible croyance en les images sources – alpha et omega de sa peinture. Convoquant la dimension spirituelle et religieuse du lieu d'exposition, ce requiem d'un nouveau genre se destine à honorer et à commémorer un petit morceau de tissu. Maîtresse de cérémonie, Childress propose une exposition en vis-à-vis de celle conçue pour le Parvis à Tarbes au printemps 2016, les deux ayant pour point commun une réponse contextuelle au lieu qui les accueille: très ordonnée au Parvis, l'exposition est ici une exploration désordonnée et chaotique, contrepoint puissant à l'architecture de la chapelle.

On retrouve ici les péchés mignons de Childress: l'interprétation multiple d'une même image passée en peinture, les rapports entre le corps et la source photographique sabordée. Interrogeant le tableau comme élément décoratif, elle aime faire usage de ces détournements visuels pour que les contraires s'attirent et se repoussent. «Je suis une névrosée du double tableau, j'ai toujours envie de le faire par deux même si cela rate parfois» précise-t-elle. Sa peinture, aux tonalités discordantes, déraille, dérange ou séduit. Dans un premier temps, elle élabore une version qu'elle nomme *good*, à savoir fidèle au document photographique à partir duquel elle travaille. Puis elle conçoit une version dite *bad*, faite de déformations, de grossièretés, de coulures ou d'amas de pâte colorée. Par des agrandissements et des redoublements, Childress cherche à dérégler et à perturber notre lecture. En pervertissant l'image par la peinture, elle la détourne, l'agence, la recompose, la repense. Ce jeu des erreurs affirme son plaisir de transformer, de trafiquer et de transférer l'image en *bonne* et *mauvaise* peinture. Illuminée par une série de petits et moyens formats inspirés de *nudies*, films naturistes amateurs tournés dans les années soixante aux États-Unis, la Chapelle est ici envahie de scènes légères dans un technicolor délavé donnant à voir la volupté des corps dans un camp nudiste, un modèle dans l'atelier d'un artiste ou la danse d'une stripteaseuse de cabaret. Réinterprétant des œuvres comme on rejoue des morceaux de musique, Childress réintègre dans cette exposition sa sculpture *La Barre noire* (2009), à la fois stèle funéraire et forme abstraite aux potentiels fictionnels.

«Obscur objet du désir», le string modèle et maintient les corps tant libérés que contraints. Du vêtement au revêtement, du textile au pictural, la dimension charnelle et désirable de l'exposition annonce sa mise à nu complète de part et d'autre de la Chapelle. Car Childress déshabille sa peinture en laissant se dévoiler l'arrière de ses tableaux, certains placés sur des tiges, d'autres sur des socles, la version *good* cachant la version *bad*. Le dévoilement des corps et du médium s'orchestre simultanément et questionne tant un fétichisme qu'un voyeurisme aux multiples facettes. Dans ce double jeu entre ordre et chaos, Childress dynamise et scande sa peinture par une scénographie sens dessus dessous qui montre sa face cachée. Puisque «l'espace interfère toujours avec la peinture[1]» pour Childress, cette exposition aux allures d'atelier en chantier totalement foutraque célèbre une cérémonie du discordant, du bricolé et du bancal. Le déséquilibre y règne en maître: du plafond, de grandes bandes de couleur verte dégringolent. Des plaques de plâtre hydrofuges sont placées tant pour (sou-)tenir la peinture que pour la court-circuiter. Instable, erratique, sensuel, inspiré, fougueux, ce dispositif scénographique prolonge les peintures dans l'architecture ou les en décale. Ce carambolage original de tableaux sur châssis et blocs ou sur podiums et planches brutes redouble la dimension spectaculaire et modulaire de sa peinture. Chaque œuvre manifeste une présence spécifique, celle d'un corps figé comme dans un décor de cinéma. Childress affirme la force et la virulence de sa mise en scène permettant à ses tableaux de tenir, de poser littéralement. Par l'enchevêtrement quasiment baroque, elle «installe» sa peinture en se confrontant à l'ordre de cette architecture historique et de son autorité.

Du Pop Art à la peinture classique, du clair-obscur aux jeux d'apparition, du cinéma au photographique, sa gamme chromatique demeure criarde, flashy et explosive. Un jaillissement de couleurs, de teintes très vives, s'incarne dans des corps de femmes aux peaux jaunies et aux tétons rouge-orange. Childress prêche pour ces tonalités tant fluorescentes et chatoyantes que morbides. Des fantômes semblent parfois habiter ses peintures. Faite de danses orgiaques et macabres, cette célébration prend des accents de sacrilège hédoniste par le grain *vintage* ou la nostalgie technicolor qui obsède l'artiste. Sa peinture, dionysiaque et païenne, excite tous nos sens tant par la réappropriation des images que par leurs réminiscences et leurs déperditions. Face à son besoin incessant d'expérimenter et d'explorer la peinture, Childress décoince et émoustille avec l'énergie punk et survoltée de sa palette. Sacrement blasphématoire sans l'être, la luxure, péché du plaisir obsessionnel, trône au cœur de cette chapelle aux fausses madones désormais libérées, libertines, sexualisées et spectrales. Entre mort et désir, entre Eros et Thanatos, la destruction ajoute de l'existence. C'est en la sapant que Childress révèle la peinture pour heureuse et ultime vocation.

1 «Une artiste peut en cacher une autre», entretien par Claire Moulène paru dans *Les Inrockuptibles* le 18 février 2015, p.64-65.



Ibos, Le Parvis

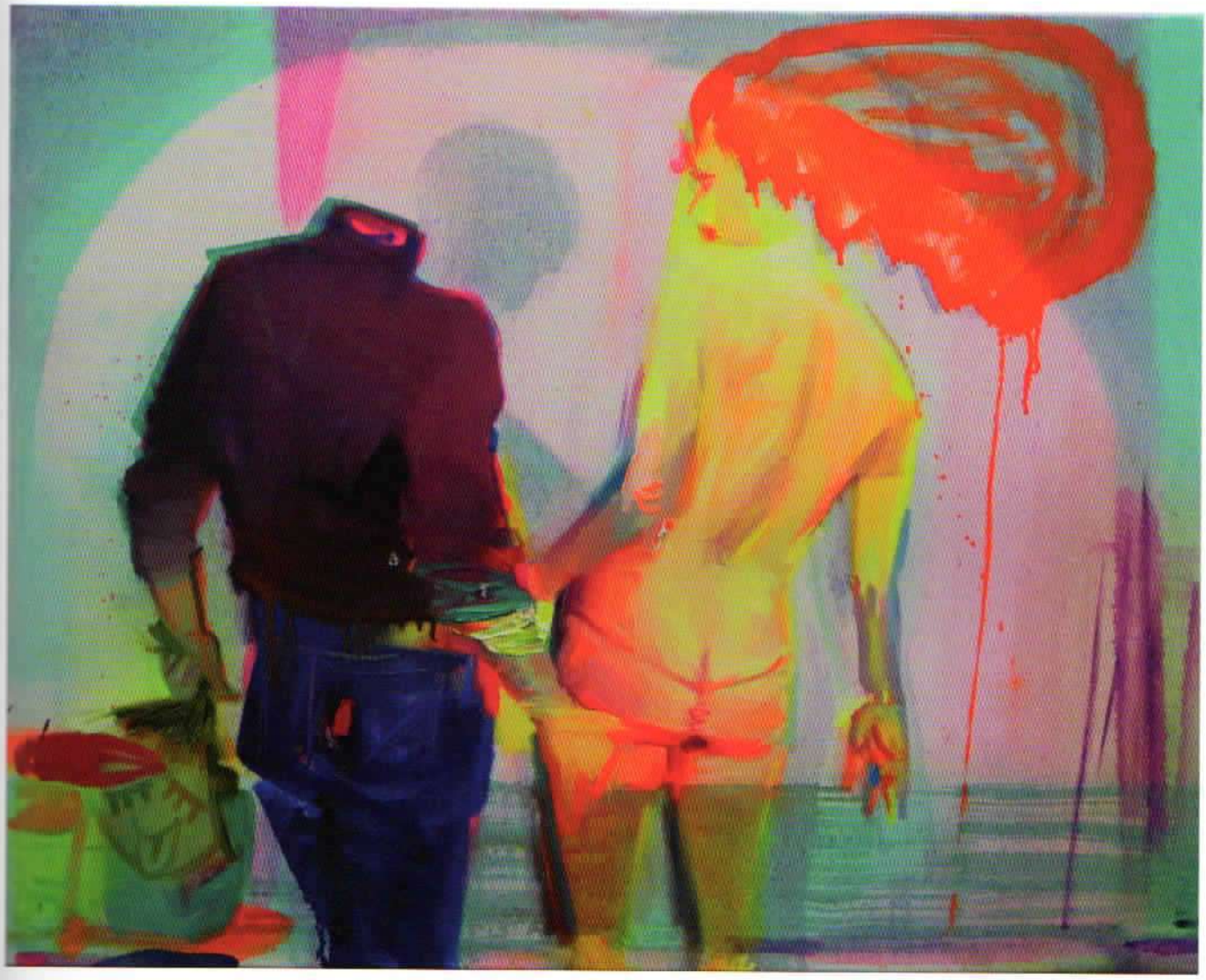
NINA CHILDRESS, DÉJOUER LES CODES

ENTRETIEN AVEC NINA CHILDRESS

ISSUE DE LA CULTURE PUNK, NINA CHILDRESS PRÉSENTE SA PROCHAINE EXPOSITION AU PARVIS DE TARBES, « PEINDRE OU ACHETER ». SÉRIEUSE OU AU CONTRAIRE IRONIQUE, SA PEINTURE DONNE VIE AUX CORPS POUR MIEUX REPRÉSENTER LES SENS CACHÉS DES ATTITUDES ET RELATIONS.

△ *Bad Lesson*, 2015. Huile sur toile, 130 x 162 cm.
© Nina Childress et galerie Bernard Jordan, Paris/Zurich

▷ *Diagonale Greenwich*, 2016. Huile sur toile, 73 x 92 cm (collection FNAC).
© Nina Childress et galerie Bernard Jordan, Paris/Zurich



Quelle est la place du discours subversif?
J'aime attirer l'œil puis le décevoir quand il ne voit finalement pas de près ce qu'il pensait voir. Je programme aussi des changements dans ma manière de peindre afin de déconcerter, c'est-à-dire faire ce que l'on n'attend pas de moi. La subversion m'a toujours attirée, mais il est nécessaire de se remettre sans cesse en question et de ne pas trop se prendre au sérieux.

Quelle place pour la chair dans votre œuvre?
J'ai recommencé à peindre des corps il y a quelques années seulement. Je comprends maintenant la raison de tous ces nus dans les musées: c'est plus agréable à peindre que les vêtements. La chair donne envie de réaliser une peinture qui prendrait vie, surtout si l'on a une optique photo-réaliste. Donner vie et espace à une photo, même de très mauvaise qualité, est pour moi assez grisant. Hélas, l'essentiel de mon travail est de réfléchir à comment peindre ces zones périphériques que l'on ne remarque pas en définitive.

Comment allez-vous habiter le Parvis, plus spécifiquement?
Le Parvis a une double identité. En premier, les abords sont inhabituels: le parking et l'hypermarché, qui nous mettent dans un état de « consommateur », puis nous atterrissons dans un espace blanc, qui est un cocon idéal pour montrer son travail.
Je vais mettre les « bons » tableaux sur pied, comme une armée. Les « *bad* » seront, quant à eux, placés sur les murs, dans une présentation classique. Compte tenu des images représentées et des agencements des toiles, nous pourrons imaginer des scénarios entre toutes ces filles nues ou demi-nues, et ces quelques messieurs étranges...
Dans le fond de l'espace, je placerai deux vidéos, qui seront une sorte de mise en abîme de la peinture. On pourra entendre par intermittence le son d'une vidéo, proche d'une musique d'ascenseur ou de supermarché, entrecoupée de pleurs.
Je conçois mes accrochages à l'aide d'une maquette très fidèle. Le centre d'art est une scène et mes tableaux sont des acteurs immobiles. ■

Propos recueillis par Charlotte Saliou

Nina Childress, « Peindre ou acheter »
28 avril – 25 juin
Le Parvis, Centre Méridien, route de Pau, 65420 Ibos. 05 62 90 60 82.
Mardi au samedi, 11 h – 13 h et 14 h – 18 h 30.
Entrée libre. Fermé les jours fériés.

BELLES FEUILLES



LES HYÈROGLYPHES, ÎLES D'OR
de CAMILLE VIVIER, éd. Villa Noailles, 126 pp., 30 €.

Noir et blanc, couleur, Polaroid, paysage, portrait, décor naturel, studio… Camille Vivier utilise toutes les approches pour capter la jeunesse hyéroise. Issue d'une commande photographique de la Villa Noailles, le catalogue de l'exposition visible jusqu'au 15 janvier (à Hyères) passe au prisme poétique l'âge candide.



ATLAS d'ANTOINE D'AGATA
éd. Textuel, 192 pp., 55 €.

«*Il n'y a ni dieu ni indulgence dans la nuit, mais l'acceptation que seule la chair est*», écrit Antoine d'Agata en préambule. Dans son livre, la chair est décortiquée, stroboscopique, à la frontière de la photo et du film, entrecoupée de paroles de prostituées. «Paradigmes», sa dernière série, est présentée à la galerie les Filles du calvaire (75003) jusqu'au 26 novembre.

Peinture / Sous les «Pull» des filles

A Paris, l'artiste Américaine Nina Childress expose ses corps féminins maladroits et sensuels, à contre-courant des fantasmes masculins.

Oter un pull ou une robe moulante, voire les deux à la fois, conduit le corps à inventer des mouvements de hanches inédits, insistants et frénétiques qui ne font finalement qu'accroître la panique qui vous saisit quand il vous faut bien admettre que, la tête engoncée dans cette inextricable boule de fringues, le souffle court, les bras ballants, vous n'avez plus prise sur rien, ni sur votre image ni sur votre dignité. Ce moment-là, où les atours encombrent plus qu'ils ne parent, où la nudité elle-même se fait hésitante, entre érotisme et balourdise, on ne l'avait jamais vu fixé dans un tableau avant que Nina Childress ne dépeigne ce modèle féminin ainsi embarrassé.

Frippe. La toile, exposée parmi une dizaine d'autres à la galerie Bernard Jordan, appartient à un triptyque dont les composantes paraissent autant de strates successives de parachèvement d'une même scène d'effeuillage. Trois tableaux intitulés *Pull, Pull-over* et *Over*, c'est-à-dire *over and over again* : couche après couche, d'étirements en contorsions, le maillot ne passe pas. Ça fait boule, ça coince. Le visage du modèle demeure invisible. C'est son portrait avant qu'elle ne se mette complètement à nu, apprêtée, offerte aux regards masculins. Tout dans ces toiles renvoie en effet à cette répartition académique (dépassée, suspecte de machisme) des rôles : l'homme peint une femme qui pose et qu'il mate. Ce que les autres tableaux de l'expo mettent assez clairement en scène, dont celui figurant un cadre moyen, col blanc, pantalon marine et ceinture en cuir serrant la bedaine, face à une femme nue de profil cherchant on ne sait quoi (gagnant du temps) dans le placard. Ces scènes sont copiées de films (pas des chefs-d'œuvre, plutôt des nanars) dont Nina Childress peine à se souvenir du titre, mais dont elle retient les couleurs électriques, vibrantes, légèrement passées ou plutôt citronnées, bleues et orange, qui donnent à ses tableaux un aspect vintage. Derrière lequel il faut lire ce qu'est la peinture aujourd'hui : une frippe plissée qui sent le vieux mais qui ne s'en porte que mieux ainsi.



Ci-dessus *Dressing (917)*, 2016. Ci-dessous *Pull* (914), 2016. COURTESY GALERIE BERNARD JORDAN



Barbouille. Des tableaux de l'expo, mis dos à dos sur des portants – dispositif périlleux – livrent d'ailleurs deux versions de la même scène : l'une bien peinte, neuve et fringuante, tandis que l'autre balafre des corps mal dégrossis, mal fagotés, mal peints. Exprès. Ces tableaux-là, qu'on trouve plutôt moins bons que les autres, disent quand même – avec cette touche à la Kippenberg, ou à la manière bâclée de Magritte dans sa période vache – que l'exactitude, voire la rectitude figurative, encombre. Un pinceau ça s'emmêle, la peinture ça peluche et un peintre ça barbouille.

Née en 1961, Nina Childress a vécu avec les Frères Ripoulin (aux côtés de Pierre Huyghe ou Claude Closky, entre autres artistes qui ont depuis lâché la palette) ces années 80 où la peinture en France était une branche du punk. Entre-temps, elle s'est rongé les ongles et a traversé le désintérêt général qui affectait son médium. L'artiste revient désormais en odeur de sainteté (une série sur Sissi Impératrice fut justement remarquée par la critique et puis les institutions, le Mamco de Genève, le Crac de Sète ou le Carré de Château-Gontier lui dédiant leurs espaces).

A vrai dire, on a le sentiment que ce retour de hype ne lui fait ni chaud ni froid. Ses tableaux dépeignent cette préférence des femmes pour des postures maladroites contrariant les fantasmes masculins de poses aguicheuses et élégantes. La peinture, de même, ne saurait être autrement. Emberlificotée, subtilement gourde, elle feint de n'être jamais prête quand vous l'êtes.

JUDICAËL LAVRADOR

ELLE AURAIT DÛ RESTER AU LIT de NINA CHILDRESS à la galerie Bernard Jordan (75003), jusqu'au 24 décembre. Galeriebernardjordan.com



STRING MY BELL

On le sait, le bon goût ne tient qu'à un fil. Cette fine frontière entre bienséance et vulgaire, croûte ou toile de maître, ou encore sobre et clinquant, Nina Childress la franchit sans pudeur et sans filet, s'affranchissant des conventions sans hésiter à sombrer dans le côté obscur de la farce. Sujets gênants, symbolisme asthmatique, fou artistique. Un regard alléchant, un régal attachant. ■

53 **NINA CHILDRESS, LE REQUIEM DU STRING**, LE CARRÉ CENTRE D'ART CONTEMPORAIN, CHÂTEAU-GONTIER, DU 2 JUILLET AU 28 AOÛT. WWW.LE-CARRE.ORG/CENTRE-DART-CONTEMPORAIN

CHILDRESS - BAD MODEL - 73X92CM HUILE SUR TOILE 2015 - COURTESY GALERIE BERNARD JORDAN PARIS © DR

et aussi

56

L'ART DANS LES CHAPELLES 25E ÉDITION, PONTIVY ET VALLÉE DU BLAVET, DU 8 JUILLET AU 18 SEPTEMBRE. WWW.ARTCHAPELLES.COM

L'ART CHEMIN FAISANT... IMAGINAIRES GÉOGRAPHIQUES, ATELIER D'ESTIENNE, PONT-SCORFF, JUSQU'AU 18 SEPTEMBRE, WWW.ATELIER-ESTIENNE.FR

FESTIVAL PHOTO : LA PHOTOGRAPHIE JAPONAISE / LES OCÉANS, LA GACILLY, JUSQU'AU 30 SEPTEMBRE. WWW.FESTIVALPHOTO-LAGACILLY.COM

ÉTANGS D'ART, BIENNALE D'ART DANS LA NATURE, JARDINS DE BROCÉLIANDE, BRÉAL-SOUS-MONTFORT, JUSQU'AU 18 SEPTEMBRE. WWW.ETANGSDART.FR

29

NATURALLY OBSCURE, VERIDIS QUO, POLYREGARD IN THE DARK, CENTRE D'ART CONTEMPORAIN LA PASSERELLE, BREST, JUSQU'AU 27 AOÛT. WWW.CAC-PASSERELLE.COM

AUTOPORTRAITS DU MUSÉE D'ORSAY, MUSÉE DES BEAUX-ARTS, QUIMPER, JUSQU'AU 2 OCTOBRE. WWW.MBAQ.FR

PASCAL JAOUEN, GWENN-HA-DU, GALERIE DE L'ÉCOLE DE BROderie D'ART, QUIMPER, JUSQU'AU 16 SEPTEMBRE. WWW.PASCALJAOUEN.COM

PROPOS RECUEILLIS PAR CLAUDINE BONI GAZETTE@GAZETTE-DROUOT.COM

DANS L'ATELIER

Nina Childress. « Dans mon atelier, je fais ce que veux », nous confie l'artiste issue de la scène punk alternative parisienne, lorsqu'elle évoque son espace de création.



© MARIE-PAULE NÈGRE

MAISON EUROPÉENNE DE LA PHOTOGRAPHIE VILLE DE PARIS

LA GAZETTE DROUOT EN PARTENARIAT AVEC LA MAISON EUROPÉENNE DE LA PHOTOGRAPHIE

À VOIR

Expositions personnelles « Histoire du flou », galerie Bernard Jordan, Paris IIIe, www.galeriebernardjordan.com, jusqu'au 28 mai ; « Peindre et acheter », Le Parvis, route de Pau, 65420 Ibos, tél. : 05 62 90 08 55, www.parvis.net, du 28 avril au 25 juin ; « Le Requiem du string », 53200 Château-Gontier, tél. : 02 43 07 88 96, www.le-carre.org, du 2 juillet au 28 août.

En permanence Galerie Bernard Jordan, Paris - Zurich - Berlin

ninachildress.com

Parution *Nina Childress : nouveaux tableaux/neue bilder*, textes de Fabienne Radi, trad. Gaby Gappmayr, éditions Bernard Jordan, 2013.

Racontez-nous votre parcours. Ma passion pour la peinture a commencé vers l'âge de 12 ans, quand j'ai vu une exposition de David Hockney. Ma grand-mère américaine, peintre amateur, et le mari de ma grand-mère française, peintre normand de l'abstraction lyrique, ont fait que cette expression faisait partie de la famille. Mais j'ai fait un bac scientifique et je suis cinéphile. Une fois en prépa d'art, j'avais l'impression d'aller vers le facile et le plus agréable.

Début 1980, vous êtes chanteuse et auteur du groupe Lucrate Milk, puis faites partie du collectif de peintres Les Frères Ripoulin. J'avais quitté les Arts Déco pour ces collectifs, et j'étais déconnectée des institutions. J'ai fait plus tard une exposition importante chez Jennifer Flay, en 1993, mais je venais d'avoir mon premier enfant, et elle ne m'a pas gardée. Ce n'est qu'avec Bernard Jordan, qui m'a fait confiance, que j'ai pu me sentir libre de faire ce que je voulais.

Quels artistes vous ont inspirée ? Au début, Hockney, l'art cinétique, Kippenberger, Picabia, et Manet, Frans Hals ou Singer Sargent pour la touche. Mais je regarde tout : Gruber, Guston, Kilimnik… ou mes amis Jean-Luc Blanc et Sylvie Fanchon. Je peux aussi regarder des toiles d'inconnus à Drouot.

Pensez-vous faire partie d'un mouvement artistique ? Non, j'ai toujours l'impression d'être à part.

Que pensez-vous des femmes artistes dans le marché de l'art ? Ces deux termes ne m'enchantent pas, mais j'aime peindre des femmes nues sans m'occuper de vendre mes tableaux.

Parlez-nous de vos expositions présentées au Parvis de Tarbes et à Château-Gontier « Peindre et acheter » montre mes nouvelles peintures et deux vidéos de manière très scénographiée. « Le Requiem du string, dans la Chapelle du Genêteil, sera une présentation encore plus chaotique de mes duos « Good » et « Bad », issus de films d'exploitation américains.

Quel est votre rêve d'artiste le plus fou ? Participer à une mise en scène d'opéra. •

NINA CHILDRESS

CHRONIQUE



© Jacques Bosser.

Chaque mois, **Élisabeth Couturier** présente un objet cher à un artiste. Ce mois-ci...

LA BARRETTE DE NINA CHILDRESS







« Il y a un objet dont je ne peux pas me passer : il s'agit de ma barrette pour retenir mes longs cheveux. Elle m'est indispensable pour travailler. J'en possède deux au cas où je ne trouve pas la première. Il faut toujours que je puisse en avoir une sous la main », explique Nina Childress qui précise : « Je ne peux pas peindre sans attacher mes cheveux à l'arrière de ma tête, aucune mèche ne devant dépasser. S'il faut, je rajoute d'autres petites barrettes sur les côtés. Après quoi, je peux me concentrer. » Encore faut-il que la barrette soit de bonne qualité. Pas évident, selon l'artiste : les barrettes solides, capables de retenir une lourde masse de cheveux, se font rares. Plus qu'un objet pratique, la barrette prend, chez Childress, une dimension symbolique : « Dans la vie, je porte les cheveux détachés pendant les loisirs, comme signe de détente, alors que les cheveux attachés accompagnent mes actions. » Certes pratique, la barrette sur laquelle l'artiste porte son dévolu est noire et rectangulaire, sans chichi ni fioriture : « Je déteste porter des bijoux ! », s'exclame-t-elle. Elle mentionne aussitôt l'une de ses sculptures intitulée *La Barre noire* : « De barrette on passe à barre », dit l'artiste amusée, avant d'expliquer : « Cette sculpture ressemble à un monolithe. Elle me fait penser à la forme noire et mystérieuse qui traverse le film de Stanley Kubrick *2001 l'Odyssée de l'espace*. Et, bien évidemment, elle me renvoie au *Carré noir sur fond noir* de Malevitch. » En fait, ce parallélépipède opaque que Childress met en scène entouré de quelques-unes de ses toiles pourrait faire penser à un cercueil. Elle introduit une dramaturgie brutale face à des peintures figuratives quasi hyperréalistes, aux couleurs grinçantes, et déclinant portraits de stars de cinéma, héroïnes de romans-photos, scènes inspirées du répertoire lyrique ou faits divers. Des images sorties des films de série B, des cartes postales ou des livres anciens, longuement collectées, recadrées et agrandies, auxquelles, à coups de couleurs fluo ou de factures variées l'artiste confère une dimension plus irréelle encore, soulignant leur aspect stéréotypé. Princesses ou femmes fatales étalent leur magnifique chevelure. Pour l'anecdote, Nina Childress confie aimer couper les cheveux : « J'aurais adoré être coiffeuse, j'adore la texture des cheveux. » Dans son œuvre, ils occupent d'ailleurs une place de choix. Notons, entre autres, la série *Hair Pieces*, portraits sans visage montrant seulement des postiches et perruques entourant un vide, et *Red Hair* mettant en valeur une splendide crinière rousse. Des tignasses qui tournent à l'obsession ? « Quand j'étais enfant, j'étais frustrée. Je n'avais pas le droit d'avoir une poupée Barbie dont j'adorais la longue chevelure blonde, et ma mère me faisait régulièrement couper les cheveux. Plus tard, quand je suis devenue punk, je me suis déchaînée en me teignant de toutes les couleurs possibles, bleu, rouge, vert, façon panthère, façon tigre ! » Aujourd'hui, l'artiste a retrouvé sa couleur naturelle : elle porte les cheveux longs et châtains. Thème récurrent : l'opéra et ses divas divines. Elle a notamment peint le personnage de Mélissande au moment où celle-ci chante de sa fenêtre, la tête penchée au-dessus du vide et toute chevelure dehors : « Mes longs cheveux qui tombent de la tour ! » « Dans mes dernières peintures, ajoute Nina Childress, j'ai peint des nudistes, inspirées d'un film très lent, très ennuyeux, où l'on voit des baigneuses aux formes généreuses. D'un film à l'autre, on repère les mêmes actrices. Pour qu'on ne puisse pas les reconnaître, elles portent des perruques différentes, très bon marché, donc très visibles. » Les cheveux ? Le double de soi-même ? Du postiche à la posture ? ___

+

« Nina Childress, Magenta », exposition personnelle au Crac de Sète, jusqu'au 31 mai 2015, craclanguedoc roussillon.fr

« Tableaux, conversation sur la peinture », exposition collective au Frac Limousin, jusqu'au 30 mai 2015, www.fraclimousin.fr

« Good Wife », exposition en préparation à l'American Gallery de Marseille, www.marseilleexpos.com



Vue de l'exposition de Nina Childress avec le grand format *Crying II*, 2015. PHOTO MARC DOMAGE. CRAC LANGUEDOC-ROUSSILLON

ARTS Passée par le punk au début des années 80, la peintre franco-américaine présente à Sète une vingtaine de toiles récentes, toujours dans une gamme de couleurs saturées. Rencontre.

Nina Childress,

Par **CLÉMENTINE GALLOT**
Envoyée spéciale à Sète

Le pas de la porte ripoliné en rose fluo et le mur entièrement drapé d'un rideau émeraude annoncent la couleur. Cette entrée des artistes, en forme de haie d'honneur tapageuse, aimante le regard vers les perspectives fluorescentes du parcours qui s'annonce dans les anciens entrepôts frigorifiques du Centre régional d'art contemporain (Crac) du Languedoc-Roussillon, sur la rade de Sète. Quatre expositions d'artistes invitées y sont consacrées à la représentation du corps et du modèle. On y trouve Sylvie Fanchon, Enna Chaton, Mĩrka Lugosi, et surtout la peintre Nina Childress, à qui est dévolue une monographie de quatre salles éclatantes, regroupant une vingtaine d'œuvres récentes. Contemporaine, figurative et souvent dérivée d'œuvres existantes, la peinture de Nina Childress traduit, depuis une trentaine d'années, une porosité vorace à la culture populaire, une appétence ludique tant pour les canons de la peinture classique que pour l'opéra lyrique, le cinéma de genre ou les vidéos YouTube.

NOSTALGIE. «Magenta», le titre de l'exposition, évoque le nom du boulevard parisien où l'artiste est en train de poser ses cartons. Il signale surtout, pour cette coloriste audacieuse, un vibrato électrique qui est devenu sa marque de fabrique, à savoir l'usage généreux d'une gamme chromatique criarde, un jaillissement de teintes vivifiantes qui se heurtent et un goût pour l'aplat rageur sans doute hérité de ses années punks. «*C'est un autre rapport à la couleur !*» confirme la commissaire d'exposition, Noëlle Tissier, quand, au détour d'une salle dans les tons verts, consacrée au nu et à la scène, se déploie ●●●



***Staying in the Shade*, 2013.**



fluo artistique

●●● un second rideau en franges de papier rose fluo. L'accrochage du Crac, qui accueille huiles sur toile, affiches et installation vidéo, fait le point sur ses pratiques : *«Childress a plusieurs styles*, prévient Noëlle Tissier. *Ce n'est pas une peinture léchée. Il n'y a pas de système chez elle, plutôt une exploration du travail de peintre.»*

Le clou de l'exposition revient à *Crying* et *Crying II*, deux grands formats somptueux de la taille de panneaux publicitaires qui se font face. Au premier coup d'œil, on jurerait qu'il s'agit de la même image dupliquée : le portrait d'une blonde éplorée, le visage enfoui contre son bras, prostrée sur un canapé à motifs flashy. Le contraste entre la composition de la pose et le magnétisme des ornements nimbe la scène de mystère. A y voir de plus près, l'une est en fait une peinture, l'autre une affiche imprimée comportant une variation, telle l'image d'après dans le défilement d'une pellicule.

NUITS BLANCHES. Autour de ce diptyque, la salle est illuminée par une série de petits formats inspirés de *nudies*, des films naturistes amateurs tournés dans les années 60 aux Etats-Unis, dans un technicolor délavé. Ces déjeuners sur l'herbe en tenue d'Eve révèlent, à qui daigne s'en approcher, des pigments fluos au rayonnement aussi chatoyant que morbide. Nina Childress a fait de ces baigneurs indolents, croupe offerte au soleil estival, des vacanciers morts-vivants ou radioactifs. Ces œuvres, qui évoquent un large spectre allant de l'impressionnisme au pop art, *«posent la question de la mise en abyme de la peinture et de l'image, elles sont dépositaires d'une mémoire du film colorisé et de l'histoire de la peinture, européenne et américaine»*, indique la commissaire d'exposition. Elles charrient aussi la nostalgie d'une lumière californienne, mûrie et fantasmée par cette expatriée, née à Pasadena en 1961 avant de s'installer en France avec sa mère, à l'âge de 5 ans.

Dans l'atelier moderne et lumineux qu'elle occupe aux Lilas, dans la banlieue nord-est parisienne, où elle entrepose ses grands formats, Nina Childress s'anime en évoquant une atmosphère familiale bohème. Les parents fréquentent Christo et Jeanne-Claude ainsi que le gratin arty à Greenwich Village, où son père est installé. L'été, la fillette part en villégiature chez sa grand-mère américaine, peintre du dimanche qui voyage chevalet sous le bras. *«C'était très ringard mais déterminant pour mon éducation»*, résume-t-elle. A 12 ans, elle est éblouie par la découverte du Britannique David Hockney, à l'origine de sa vocation et qui reste à ses yeux *«le plus grand artiste vivant. Il a toujours fait ce qu'il voulait, avec légèreté et douceur»*.

«En tant que femme, on est moins aidée, moins reconnue. Bref, l'art contemporain reste un pré carré masculin. Il faut entrer par la petite porte.»
Nina Childress

Emule des franges alternatives du monde de l'art et produit de la nébuleuse «artiviste» du début des années 80, cette grande bringue à lunettes a démarré en trombe, sur scène, comme voix du groupe punk underground Lucrate Milk, dont les membres se sont rencontrés au concours des Arts décoratifs. *«Le groupe, c'était du sport pour se défouler*, se souvient-elle. *C'est la peinture que j'ai toujours prise au sérieux. J'étais douée, rebelle, mais pas très ambitieuse.»* A peine admise, elle plante les Arts-Déco. Les photos d'époque la montrent sur scène et dans l'intimité attifée d'un minishort, nombril à l'air et choucroutée comme Joan Jett ou Robert Smith.

Un jour, un ami de la famille suggère qu'il serait profitable pour sa carrière embryonnaire qu'elle intègre un groupe (d'artistes). Avec sa crête et la moitié du crâne rasé, elle comprend formation musicale. *«A posteriori, c'est l'un des meilleurs conseils que l'on m'ait donné»*, acquiesce-t-elle. Introduite par son petit ami photographe, auréolée de sa street cred punk, elle pousse timidement la porte de l'immeuble d'*Actuel*, rue du Faubourg-Saint-Antoine (Paris XIe), où s'est établi en ordre de bataille le collectif parisien des Frères Ripoulin (1984-1988).

«MÉDIA OBSOLÈTE». Elle est adoptée par la petite faction qui fonctionne en vase clos, sans hiérarchie *«comme un groupe de rock»*, pratique le graffiti, le street art festif et les collages pirates dans la rue entre deux nuits blanches. On y croise de futurs grands noms, Claude Closky ou Pierre Huygue, qui se fait à l'époque appeler PiroKao. *«Certains d'entre eux me draguaient mais ce fut pour moi une vraie école de peinture, très formatrice, auprès de gens très talentueux.»* Après avoir fourbi leurs armes en marge des institutions, les seuls à avoir percé sur la scène internationale ont remisé les pinceaux. *«Nina Childress est la seule du groupe qui ait continué à peindre. C'était très courageux*, estime Noëlle Tissier. *Ce n'était pas le moment de la peinture en France, dans les années 90, on était passé à autre chose. Comme beaucoup d'artistes qui ne sont pas sur le devant de la scène, son travail a pris beaucoup de force depuis.»*

Cette œuvre réflexive, exposée récemment au Frac à Limoges ou au Palais de Tokyo, témoigne avant tout d'un état des lieux pour son auteure : pourquoi et à quel prix continuer à peindre aujourd'hui ? *«La peinture est un média obsolète»*, estime-t-elle. *«Les gens achètent toujours des tableaux. Mais où est l'art ? C'est ça, la question. A-t-on le droit de faire de l'art quand on ferait mieux de faire de l'écologie ou de la politique ?»* s'interroge celle qui enseigne les arts plastiques pour continuer à cultiver son indépendance.

Difficile, peut-être, d'être prise au sérieux quand on signe des autoportraits en Simone de Beauvoir (2008) ou d'autres avec une culotte sur la tête (en 2012). *«En tant que femme, on est moins aidée, moins reconnue*, ajoute-t-elle. *Bref, l'art contemporain reste un pré carré masculin. Il faut entrer par la petite porte.»* Moins cotée que certains de ses condisciples dans un marché de la peinture hexagonal marginal, Childress dédaigne un circuit international saturé par la pression financière et l'exigence de production à la chaîne. *«Mon rêve, c'est d'avoir cinq collectionneurs qui me permettent de vivre et de faire mes recherches»*, reconnaît-elle.

Il y a deux semaines, en sortant du dernier Tim Burton, *Big Eyes* (l'histoire de la peintre Margaret Keane), elle s'est ruée sur eBay où elle a fait l'acquisition pour sa collection de deux poulbots rococos signés Michel Thomas : 260 euros pour des originaux, une affaire. Son fidèle galeriste Bernard Jourdan, dans le Marais, ne l'*«emmerde pas»* et la soutient mordicus. Rompue à la scène par son compagnon, comédien de théâtre, elle aspire à signer un jour une scénographie. Et pour l'accompagner, elle songe, forcément, aux textes virulents de la féministe autrichienne Elfriede Jelinek. ◆◆

MAGENTA de **NINA CHILDRESS**
Crac Languedoc-Roussillon, 26, quai Aspirant-Herber, Sète (34). Jusqu'au 31 mai. Rens. : http://crac.languedocroussillon.fr
Et dans l'expo collective «Tableaux, conversations sur la peinture», au Frac Limousin, Limoges (87). Jusqu'au 30 mai. Rens. : www.fraclimousin.fr





Having Coffee, 2013.



Holding Sticks, 2013. PHOTOS MARC DOMAGE

CRITIQUE

LES FEMMES PRENNENT LE PINCEAU PAR LES CORNES

Par Judicaël Lavrador , envoyé spécial à Rochechouart(http://www.liberation.fr/auteur/15643-judicael-lavrador)
— 18 octobre 2015 à 17:06

Au musée d'Art contemporain de Rochechouart, dans le Limousin, l'exposition «Peindre, dit-elle» renverse les perspectives.

Certaines continuent à tenir les comptes. Julie Crenn, cocuratrice, avec la directrice du musée de Rochechouart de «Peindre, dit-elle», est de celles-là, et les chiffres lui donnent à chaque fois raison : les artistes femmes sont systématiquement sous-représentées dans les expositions collectives en France. Du coup, l'exposition à Rochechouart ne fait pas dans la demi-mesure : le casting en est exclusivement féminin. Et n'inclut que des peintres. Ces deux partis pris additionnés laissaient présager qu'on verrait là ce que les femmes font à et de la peinture, ou bien, peut-être, comment elles représentent le sujet féminin, après que ce rôle a été l'apanage des hommes, comme le soulignait un jour l'artiste Marlene Dumas à propos d'un portrait de sa fille, maculé de peinture : *«Les femmes étaient les modèles, et les hommes, les peintres. A présent, la femme prend le premier rôle.»*

A Rochechouart, à dire vrai, on s'est aperçu qu'elles en font exactement ce qu'elles veulent, de ce rôle, et qu'être une femme peintre *«n'impliquait pas de traiter,* comme en plaisante Julie Crenn, *de la maternité, du corps ou des règles»*. L'exposition prend donc le spectateur au piège de son propre horizon d'attente un peu stéréotypé, et préfère en rire. Au seuil de l'exposition, le portrait chamarré de Romy Schneider en Sissi par Nina Childress et en face celui d'une «femme forte» en plein numéro de foire, supportant sur son torse un pianiste et le piano avec, annoncent la couleur et règlent d'emblée la question : les femmes apparaîtront dans l'exposition sous des traits et des styles divers et variés, dans des positions dominantes ou dominées, mais systématiquement avec humour et ironie. Oda Jaune figure ainsi une scène de catch opposant un homme et une femme, tandis que Béatrice Cussol livre une

En poursuivant votre navigation sur ce site, vous acceptez l'utilisation de cookies pour vous proposer des services et

vigoureuse «Hulk» cernée par deux caniches rose fuschia.

Et, peu à peu, on s'aperçoit que c'est cette patte-là, dévergondée et réjouissante, qui fait la marque de cette exposition, bien plutôt que le motif féminin, très loin d'être partout présent. Ainsi Maud Maris et ces natures mortes d'objets fantomatiques ou Elodie Lesourd et ses tableaux reproduisant des photographies d'œuvres d'art traitent de tout autre chose. Panorama décousu et un peu étriqué (un tableau par artiste, c'est peu) de la peinture française contemporaine, l'exposition aurait pu guider un peu plus le spectateur et affirmer davantage le côté décomplexé et buissonnier qui transparaît par exemple dans le travail de la jeune Delphine Trouche, et ses compositions géométriques aux figures molles bizarrement entrelacées.

Judicaël Lavrador , envoyé spécial à Rochechouart(http://www.liberation.fr/auteur/15643-judicael-lavrador)

Peindre, dit-elle*jusqu'au 15 décembre, au musée départemental d'art contemporain de Rochechouart (Haute-Vienne). Rens. : 05 55 03 77 77, musee-rochechouart.com(http://www.musee-rochechouart.com/)*

En poursuivant votre navigation sur ce site, vous acceptez l'utilisation de cookies pour vous proposer des services et

La gazette de Sète

Février 2015. n°305
Mensuel

Page n°54





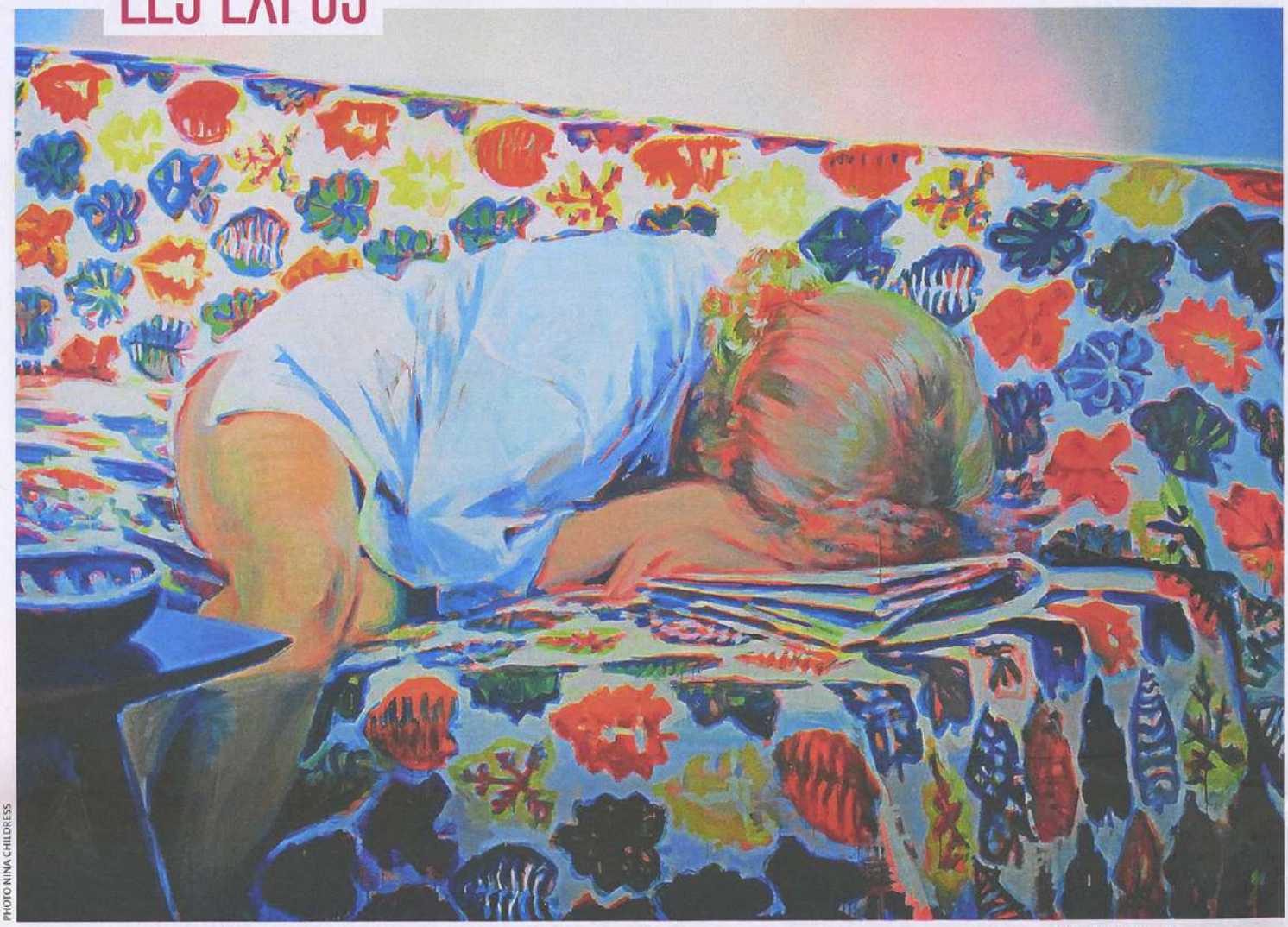


PHOTO NINA CHILDRESS

Le corps pour modèle

Quatre femmes, quatre univers envahissent le Crac (Centre régional d'art contemporain) à Sète jusqu'au 3 et 31 mai. Avec un fil conducteur : la représentation du corps. Pour Enna Chaton, *Le Bleu du ciel*, en contrepoint du corps décrit dans le livre de Georges Bataille, se déroule en trois séquences. Dans la première salle, une cascade de corps photographiés avec des éléments naturels, sans visage, pour voir ce corps autrement, indéterminé. Puis, dans la deuxième salle, le corps est théâtralisé avec des éléments de la peinture, pour explorer la relation avec l'histoire de l'art. Enfin, dans la troisième salle, on retrouve un condensé du parcours, avec photo et projection d'image arrêtée.

Rythmes. Sylvie Fanchon aborde le corps métaphorique. Peints sur les murs du Crac, ses tableaux présentent une couleur chair, comme du fond de teint, sur laquelle elle appose des bandes de Scotch. Après les avoir recouverts de noir, elle les arrache pour laisser apparaître des bandes de couleur de la chair, *Chair*, étant le titre de son exposition. La surface est saturée par des rythmes improvisés par le Scotch. En contrepoint, des œuvres sur des moustaches (entre motif de déco et signes musicaux) introduisent à *Magenta* de Nina Childress (photo). Son impressionnante peinture capte la lumière comme une image projetée. Le corps est ici abordé à travers l'imagerie populaire (médias et cinéma). Au 1er étage du Crac, Mïrka Lugosi présente des œuvres sur le corps érotisé et fantasmé.

Cécile Guyez (c.guyez@gazettedesete.fr)

MÏRKA LUGOSI
Figures. Art contemporain.
Jusqu'au 3 mai au Crac (Centre régional d'art contemporain), 26 quai Aspirant-Herber. 04 67 74 94 37.

CHILDRESS, FANCHON ET CHATON
Magenta de Nina Childress, *Chair* de Sylvie Fanchon et *Le Bleu du ciel* d'Enna Chaton. Art contemporain.
Jusqu'au 31 mai au Crac (Centre régional d'art contemporain), 26 quai Aspirant-Herber. 04 67 74 94 37.



portrait

Nina Childress dans la salle Marjorie Lawrence pour son exposition *Détail et destin* au Mamco, 2009

Photo Damien Hansen, courtesy Nina Childress et galerie Bernard Jordan, Paris



Exposition *Magenta* (*Reading on Stairs*, 2013) au Crac de Sète, 2015

Courtesy Nina Childress et galerie Bernard Jordan, Paris

une artiste peut en cacher une autre

Créatrice à tiroirs, la peintre franco-américaine **Nina Childress** fut aussi une égérie punk et la seule femme d'un collectif d'artistes-activistes dans les années 80.

par Claire Moulène

Comment se bâtit un mythe ? L'ascension est-elle toujours linéaire ? Lorsque l'on rencontre Nina Childress dans son atelier des Lilas, quelques jours après avoir visité son exposition au Crac de Sète, ces questions nous précèdent. L'intéressée, pas dupe, sait bien que l'époque est au repêchage d'artistes injustement passés à la trappe. Nina Childress revient de loin et ne cache pas sa traversée du désert.

Mais lors de cette entrevue de près de trois heures, elle n'aura de cesse de rappeler qu'elle est d'abord une peintre, dont le travail, par définition, s'inscrit dans le temps long, à l'abri des regards, dans l'atelier où elle a su tracer une ligne de démarcation, comme un halo lumineux autour de ses tableaux vifs et figuratifs rehaussés de fluo arsenic ou fuchsia. Quel que soit le motif – et ils sont nombreux chez Childress : scènes de décoration d'intérieur très fifties, espionnage en Technicolor d'une colonie nudiste, sorties d'opéra, gros plans sur Sissi l'impératrice ou copies de sculptures d'un maître italien –, les tableaux sont immédiatement identifiables. ▶

Les Frères Ripoulin à l'exposition *Les Allumés de la télé*, Grande Halle de la Villette, Paris, 1986



Photo Philippe Chancel, courtesy Nina Childress et galerie Bernard Jordan, Paris

"c'est drôle de voir que ceux qui ont le mieux réussi sont les deux qui ont abandonné la peinture. C'était pourtant une chose qu'on prenait tous très au sérieux"
Nina Childress à propos de Pierre Huyghe et de Claude Closky



Photo Xavier Laupretre, courtesy Nina Childress et galerie Bernard Jordan, Paris

Nina Childress lors de l'exposition *Peintures pour chiens et pigeons* à la galerie Le Bail-Viaud, Paris, 1991

De taille variable (les dernières sont au format *"d'un écran d'ordinateur"*, précise l'artiste qui depuis quelque temps travaille quasi exclusivement à partir de captures de films d'exploitation érotiques des années 70), ils prennent leurs aises avec l'époque et les standards, se dorent la pilule (comme au Crac de Sète, où cinq minuscules toiles prennent un coup de frais au contact d'un rideau de papier rose fluo) et ne rechignent pas à exhiber leur tranche peinte ou biseautée. Une peinture franche et gentiment exhibitionniste. En un mot : rock. Pour l'heure, c'est d'une boîte à chaussures (un musée portatif que Duchamp n'aurait pas renié) que l'artiste-archiviste sort les reproductions miniatures de toutes ses œuvres, des années 80 à nos jours.

Nous y sommes donc : Nina Childress est une artiste qui a plus de trente ans de travail derrière elle. Si l'on a vu quelques-unes de ses œuvres au Mamco à Genève ou à la galerie Bernard Jordan à Paris, l'exposition que lui consacre aujourd'hui le Crac de Sète sonne comme une piqûre de rappel. A double titre. D'abord parce que pour la première fois une institution française lui donne l'occasion de décliner son travail dans la diversité. Ensuite parce qu'en cette période lasse de voir apparaître et disparaître aussitôt quantité d'artistes happés/digérés/recrachés par le marché, on se plaît à renouer avec ces histoires alternatives, d'un art qui n'aurait pas éclos dans un de ces salons réservés aux artistes émergents mais au début des années 80, dans le sillage du Centre Saint-Charles à Paris (*"où c'était le happening permanent"*, nous rappelle notre confrère Christophe Conte qui y fit ses études), dans les squats, dans la rue, sur scène et dans une presse en plein renouvellement du genre qui avait pour porte-parole *Actuel* et *Hara Kiri*.

"On va partir des images", suggère Nina Childress, 54 ans aujourd'hui, qui en un clic cède la place à Nina Kuss – son pseudo alors qu'elle vocifère dans le groupe punk Lucrate Milk. Nous sommes en 1981, la jeune femme, avec ses faux airs de Twiggy, ses yeux immenses et ses jambes interminables, vient de prendre la tangente après avoir croisé dans les couloirs des arts déco Laul et surtout Masto qui deviendra son compagnon. *"Ça a été un coup de foudre capillaire avec Masto*, raconte amusée Nina Childress, dont nous reviennent en mémoire les typologies chevelues qu'elle réalisa des années plus tard, en 1997-1998. *Moi, j'avais une sorte de crête putois très réussie."*

L'artiste retrace ces trois années houleuses en compagnie des Lucrate Milk : *"A la fin, je voulais faire de la disco, j'écoutais Jefferson Airplane. J'étais déjà dans un trip psyché. Ça ne collait plus. Le groupe s'est dissous et avec Masto, on s'est séparés. Il a pris un appartement juste en face des locaux d'*Actuel *qui hébergeait*



Exposition *Magenta* (*Petit rideau rose*, 2014) au Crac de Sète, 2015

Courtesy Nina Childress et galerie Bernard Jordan, Paris

à ce moment-là les Frères Ripoulin. C'est comme ça que je les ai rencontrés." Si les Frères Ripoulin ne disent plus grand-chose aux jeunes artistes et critiques d'aujourd'hui, c'est que les plus célèbres du groupe (Pierre Huyghe et Claude Closky) n'ont pas beaucoup fait pour entretenir la mémoire de ce collectif ultraprolifique qui s'inscrivait dans le sillon de la Figuration Libre, rendait visite à Basquiat et Keith Haring à New York et importait en France une version du street art. *"C'est drôle de voir que ceux qui ont le mieux réussi sont les deux qui ont abandonné la peinture,* commente mi-figue mi-raisin Nina Childress. *C'était pourtant une chose qu'on prenait tous très au sérieux."* Elle retrouve parfois ces anciens compagnons, Ox en particulier, pour des séances d'affichage sauvage dans l'espace public.

De cette époque, Nina Childress garde aussi un goût certain pour l'accrochage et la mise en scène foutraque qu'elle décline dans toutes ses expos. *"En 1991, j'ai fait une expo physiquement coupée en deux qui s'appelait* Peintures pour chiens et pigeons. *L'espace interfère toujours avec la peinture"*, raconte celle qui désormais ne se prive pas de forcer le trait avec ses tableaux montés sur tiges et ses paravents fluo qui déteignent sur ses peintures.

Mais cette manie, confirmée au contact des Frères Ripoulin, vient aussi d'une autre donnée biographique. "Biologique", a-t-on failli écrire tant Nina Childress est une artiste à tiroirs, prise en étau, comme on vient de le voir, entre un revival tardif et un passé galopant, mais aussi deux aïeux que tout opposait. *"Il y avait ma grand-mère paternelle, du côté américain, Doris Childress. Une peintre amateur qui lorsqu'elle arrivait chez nous pouvait foncer acheter un châssis et des couleurs pour donner bonne mine à un mur qu'elle trouvait trop blanc"*, raconte Nina Childress devant son établi moucheté où trônent en bonne place les boîtes de pastels et le tube de peinture violette légués par ladite grand-mère. *"De l'autre côté, il y avait le troisième mari de ma grand-mère française, Georges Breuil, un peintre abstrait sans concession qui exposait en 1961 devant les usines de Renault à Billancourt,* ajoute-t-elle devant une archive de l'INA qui en atteste. *J'ai toujours été prise entre ces deux conceptions de la peinture."*

"Dans les images sources à partir desquelles je travaille, je cherche surtout une qualité de couleur liée au vieillissement de l'encre d'impression. Ces images sont hantées par des corps absents, résume l'artiste avant d'ajouter en s'excusant presque : *Il y a une forme de nostalgie dans ma peinture."* Nina Childress : l'art et la vie confondus. ■

Magenta jusqu'au 31 mai au Centre régional d'art contemporain Languedoc-Roussillon, Sète, crac.languedocroussillon.fr

arts visuels
philosophie
littérature
HIPPOCAMPE
(/)

Actualités

Les expériences chromatiques de Nina Childress

par Gwilherm Perthuis

Le magenta est l'une des couleurs utilisées dans l'imprimerie en quadrichromie. Au CRAC de Sète, elle donne son titre à l'exposition de **Nina Childress**, composée d'ensembles récents (2011-2014) qui poursuivent son interrogation sur la mise en scène et la théâtralisation des corps. Découvrir des pièces isolées dans des collectives, comme à la Villa du Parc d'Annemasse (*Le Syndrome de Bonnard,* **lire l'article (/actualites/283-le-syndrome-de-bonnard-a-la-villa-du-parc-a-annemasse.html)**) ou au Palais de Tokyo récemment, et prendre en considération une vingtaine de peintures articulées autour d'une thématique comme au Mamco de Genève (2011) ou à Sète en ce moment, sont deux modalités d'accès au travail de **Nina Childress** radicalement différentes. L'artiste maîtrise magistralement ces accrochages qui ne consistent pas simplement en l'investissement d'un espace, mais en une véritable appropriation d'un lieu où chaque oeuvre est une pièce d'un immense puzzle.



Rideau vert, 2015, impression photographique, vue de l'exposition Marc Domage.

Le fil conducteur de l'exposition repose sur la vibration chromatique entre le vert dominant dans ses peintures et le magenta, sa complémentaire, presque fluorescente, qu'on retrouve dans les tableaux ainsi que dans des éléments de scénographie (encadrement de porte ouvrant l'exposition, rideau de lamelles de papier…). Ce rapport de couleur nous fait osciller constamment entre un pur sujet pictural, exploré depuis des générations par les artistes, et une recherche sur les méthodes de reproduction et d'impression, la dégradation de l'image photographique, les procédés anaglyphe de la vision 3D ou encore, sur les résurgences du Technicolor trichrome…

Au sommaire (/)
Présentation (/presentation.html)
Actualités (/actualites.html)
Revue semestrielle (/archives-sp-1308570423.html)
Journal bimestriel (/journal.html)
Diffusion et abonnement (/contact-abonnement.html)
Dans la presse (/presse.html)
Affinités électives (/liens-amities.html)

Inscrivez-vous à la newsletter !
Nom
E-mail
S'abonner



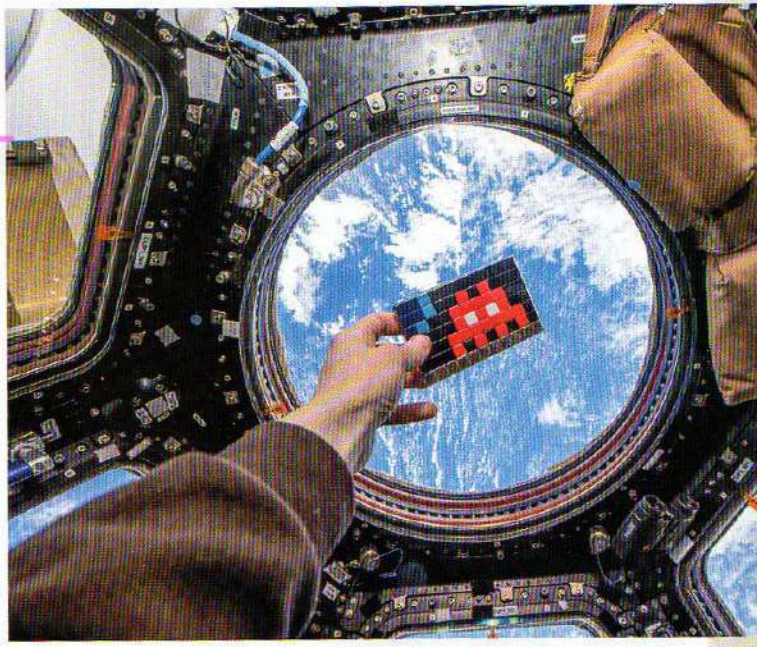
Crying I, 2015, acrylique sur kraft ; Crying II, 2014, tirage photographique
photo Marc Domage / courtesy Galerie Bernard Jordan, Paris.

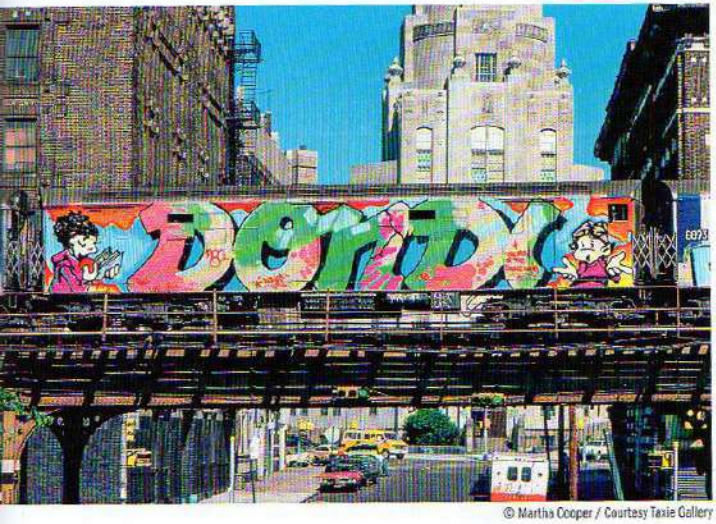
Nina Childress adapte sa manière de peindre en fonction du format, du sujet ou des sources iconographiques qu'elle mobilise : tutoyant un certain hyperréalisme dans *Crying*, immense peinture sur papier kraft opposée à une reproduction numérique d'une autre peinture qui pourrait être l'instant d'après, elle est d'une facture plus expressionniste dans une série nourrie par des images du travail du mime Etienne Ducroux, inventeur du « mime corporel dramatique », ou encore, elle insiste sur l'aspect vieilli, décoloré et passé dans une série sur les camps de nudistes de la fin des années 1950 et début 1960. **Nina Childress** associe aussi bien des références à la culture populaire, au cinéma de genre, des images prélevées sur YouTube, que des postures, des attitudes arrachés aux canons de la peinture classique ou de l'opéra. Elle parvient à embrasser dans un même projet d'exposition des références tirées d'environnements sociologiques très marqués, qui interrogent, chacun à leur manière, des modalités d'expression du corps. Photographies et peintures ne font qu'un : certaines peintures ne sont présentées que par l'intermédiaire d'immenses reproductions (le rideau vert introductif en papier peint), d'autres séries miment par des effets de trompe l'oeil les détériorations des photographies qui sont un indice de leur époque, la face à face de *Crying I et II* introduit même une dimension cinématographique, en proposant deux instants légèrement différents d'une même scène, la première électrisé par les couleurs fluorescentes, l'autre éteinte et plus terne du fait de l'impression.



Staying in the shade, 2013, huile sur toile, 46 x 55 cm,
collection privée, photo Marc Domage.

met en place tandis que le mouvement s'exporte à l'étranger... et dans les musées.
L'Europe entre dans le jeu. Les groupes de punk couvrent pochettes et flyers de pochoirs ou de peinture à la bombe. Notamment à Paris, avec la chanteuse et peintre Nina Childress – qui fera partie du célèbre collectif d'artistes les Frères Ripoulin, en compagnie de Claude Closky – et un certain Piro Kao, devenu depuis l'une des stars de l'art contemporain sous le nom de Pierre Huyghe. Jeunes prodiges du graffiti, les Français Bando, Lokiss ou le collectif BBC renouvellent le travail des lettres, qu'ils déconstruisent dans le mythique terrain vague de La Chapelle, sur les quais de Solférino et sur les palissades du Louvre, alors en chantier. Ils se lient avec le Londonien Mode 2, qui révolutionne la figuration dans le graffiti, et avec le Néerlandais Delta, connu pour ses lettrages en perspective. Mais l'Europe et les États-Unis ne tardent pas à se faire concurrencer par l'Amérique latine, où la pixação, mouvement urbain de São Paulo, produit par exemple des merveilles, et par l'Asie, habituée aux pratiques de la calligraphie, du tatouage, des estampes ou des fresques monumentales, notamment à Bollywood. Autant de nouvelles scènes qui confirment que le graffiti et ses dérivés ont radicalement modifié le paysage du monde. Inscrivant à l'encre indélébile la rue dans l'histoire de l'art.





© Martha Cooper / Courtesy Taxie Gallery

CI-DESSUS MARTHA COOPER (PHOTOGRAPHE)
Dondi Child of Grove II – Whole Car
NEW YORK · 1980
Photographe historique de la naissance du hip-hop et du graffiti à New York dans les années 1980, Martha Cooper a immortalisé de nombreuses œuvres et actions de Dondi. Cet artiste légendaire traînait notamment avec Basquiat, qui signait à l'époque ses graffitis du pseudo «Samo» («Same Old Shit»).

EN HAUT
SPACE INVADER
(NÉ EN 1969)
ESPACE · 2015
Du street art au «space art»: après avoir collé ses mosaïques pixellisées dans les rues du monde entier, Space Invader a propulsé son œuvre dans l'espace en juillet dernier, dans le module spatial Columbus.

2/ ANNÉES 1990 : LE PHÉNOMÈNE ENVAHIT LA PLANÈTE

Paris, années 1990 : une époque marquée par les logotypes de Stak et Honet, les Shadoks d'André, les nuages et les éclairs de Zevs, les mosaïques de Space Invader. Le règne du lettrage est mis à mal. Invader se souvient : «J'ai vu naître le street art, c'était excitant. J'ai beaucoup voyagé pour que mon invasion soit planétaire. Dans chaque nouvelle grande ville, je découvrais des figures locales qui, comme moi, avaient cette obsession de travailler dans la rue illégalement pour y développer un langage visuel. C'était déjà un mouvement international sans que personne se soit concerté. J'ai ainsi découvert Shepard Fairey et sa campagne d'autocollants Obey à Los Angeles, Kami et ses peintures minimales à Tokyo, les affiches de Bäst à New York ou, plus tard, les pochoirs de Banksy à Londres. Quelque chose de nouveau émergeait.» Un art hors-la-loi, hors musée et hors marché, qui voulait en découdre avec le monde, le secouer, l'interpeller, le critiquer, l'abîmer ou l'embellir. Les codes et les lettres du graffiti sont alors mis de côté : «Ce n'était plus du graffiti, ce n'était pas non plus considéré comme de l'art contemporain, c'était la gestation de ce que l'on a ensuite appelé le street art. Aujourd'hui, il existe encore des réfractaires à ce mouvement, mais nous sommes face à quelque chose d'énorme, qui va marquer notre temps.»

ROCHECHOUART

Peindre, dit-elle

Musée départemental d'art contemporain / 9 octobre - 15 décembre 2015

Présentée comme la « réunion réjouissante et non exhaustive d'artistes confirmées et émergentes », cette exposition, conjointement organisée par Annabelle Ténèze et Julie Crenn, rassemblait dix-neuf femmes peintres. À raison d'une œuvre par artiste. Manifeste d'un propos mais non d'une esthétique, elle mêlait les styles les plus différents en un accrochage et des espaces scénographiques inégaux. Son mérite tient toutefois à mettre en exergue le retour du regard sur la peinture à travers une production féminine qui explore toutes sortes de pistes, sans tabous ni retenue, et avec cette conviction, voire cette foi en un mode que d'aucuns ont enterré depuis longtemps. C'est dire la mesure de résistance de ce rassemblement. Qu'il s'agisse de sujet, de composition, de figuration, d'abstraction, de couleur ou de facture, *Peindre, dit-elle* orchestrait le possible de la peinture en un florilège peut-être « réjouissant » mais qui souffrait d'un manque de discernement. Non seulement dans le contenu mais dans le propos lui-même, de sorte que certaines – Bertrand, Childress, Cussol, Lesourd, Levasseur, Maris, Nielsen, Tabouret – l'emportaient haut la main. Peut-être aurait-il été plus intéressant de réduire le nombre de participantes, d'exposer plus d'œuvres de chacune d'elles, pour expliciter plus avantageusement le propos. Certes, comme il est rappelé, « le sujet n'est pas le féminin », mais celui des femmes et de la peinture ne nécessite pas forcément le nombre.

Philippe Piguet

Presented as "the gladdening and non-exhaustive gathering of established and emerging artists," this exhibition co-organized by Annabelle Ténèze and Julie Crenn brought together no less than nineteen women painters. One work per artist. The manifesto of an idea if not an aesthetic, the show combined highly diverse styles in a hanging and in zones of display that were uneven. Its merit, nevertheless, was to show the renewal of interest in painting through the work of women exploring all kinds of directions, without taboo or restraint, and with a real belief, or even a faith, in a medium that many left for dead decades ago. All in all, then, there's a lot of resisting going on here. Whether in terms of subject, composition, figuration, abstraction, color or handling, *Peindre, dit-elle* orchestrated the possible all of painting in an anthology that was maybe "heartening" but that also suffered from a lack of discernment. Not only in content but also in terms of ideas, with the result that certain artists—Bertrand, Childress, Cussol, Lesourd, Levasseur, Maris, Nielsen, Tabouret—stood head and shoulders above the rest. Perhaps it would have been more interesting to reduce the number of participants and exhibit more works by each, to bring out the ideas better. Certainly, as is recalled here, "the subject is not the feminine," but that of women and painting doesn't necessarily call for large numbers.

Translation, C. Penwarden



Coraline De Chiara. « Réserve II ou la copie ». 2015. Huile/toile. 300 x 210 cm.

http://www.artpress.com/article/30/01/2015/nina-childress-ijazy--hedy--sissii--du-22-novembre-2011-au-25-janvier-2015--centre-dart-contemporain-la-halle-des-bouchers--vienne/29967

Nina Childress *Jazy, Hedy & Sissi*, du 22 novembre 2011 au 25 janvier 2015, Centre d'art contemporain La halle des Bouchers, Vienne

De l'aventure de ses débuts aux côtés des frères Ripoulin dans les années 1980, Nina Childress aura conservé une habitude majeure : celle de n'en contracter aucune. Depuis trois décennies, sa pratique picturale embrasse tous les modes de représentation – abstraction ou hyperréalisme, objets du quotidien magnifiés ou autoportrait introspectif – et colonise tous les supports, semblant s'être donné pour principe une mise à nu méthodique de tout reste de révérence dont pourrait encore être affectée la vénérable peinture. Il n'est pas, à proprement parler, question de déconstruction. Car l'ancienne chanteuse du groupe post-punk Lucrate Milk procède par collage et réappropriation, préférant ajouter que retrancher, et ne disloque que pour mieux donner à voir.

Un voir souvent éminemment théâtral, comme en témoigne, au centre d'art La Halle des Bouchers, inauguré en mars 2014, *Jazy, Hedy & Sissi*. Première exposition monographique à en investir les murs, la proposition présente des œuvres récentes réalisées en 2010 et 2014. Dans l'espace voûté, de grands rideaux de papier vert et des barres en bois peintes en rose scandent l'espace. D'emblée, le spectateur est placé sur scène, immergé dans l'espace de la représentation. La peinture est décor autant que costume : des modules en bois à échelle humaine posés au sol et percés de trois orifices invitent à y passer bras et tête, une invitation au travestissement carnavalesque qui ne manque pas, en demi-teinte, d'éveiller aussi des évocations de carcan et d'arsenal répressif. Comme souvent chez Nina Childress, le motif est gros de fantômes. À ces trois structures en répondent trois autres, reprenant à l'huile sur toile le même motif abstrait : une sorte de rencontre fortuite des costumes de scène conçus par Sonia Delaunay dans les années 1920 et du graphisme 3D à base de triangles vectorisés populaire au début des années 2010.

Cette installation, *Le Triangle des Carpathes*, est emblématique de sa pratique récente. Par-delà les ruptures stylistiques se dessine le thème du vide de l'image : épuisée par sa représentation, celle-ci ne subsiste que sous la forme d'un dispositif de monstration. Si elle ne diffère pas du décor, la peinture perd en illusion ce qu'elle gagne en présence, invitant à être investie et performée. Autre dispositif clé, le triptyque qui donne son nom à l'exposition, *Jazy, Grande statue de bronze [Sissi]* et *Hedy*. Trois huiles sur toiles, respectivement dévolues au sportif Michel Jazy, à l'impératrice Sissi et à l'actrice Hedy Lamar, se dressent en demi-cercle dans la crypte voûtée du centre d'art. Ce monument hanté – hanté d'images, car la représentation des trois personnages reprend des photos ou statues préexistantes – prolonge son installation *le Tombeau de Simone de Beauvoir* (2008-2009), présenté en 2011 au Mamco à Genève.

Et le choix des personnages ? Émanant d'un jeu sur la confusion entre Vienne en Autriche, lieu de naissance de Sissi, et Vienne en Isère, lieu de l'exposition, prolongé par l'onomastique et les rimes en « i », il témoigne avant tout, par son relatif arbitraire, de la facétie de l'artiste, omniprésente, source première et raison suffisante.

Ingrid Luquet-Gad

janvier 2015

nina childress franckdavid entretien



Val de grâce, 1981. photographie Masto.

FranckDavid. *Je t'ai toujours entendu mentionner ton amour pour l'opéra, pas l'opérette d'ailleurs, est-ce que tu te souviens de comment cet intérêt est apparu chez toi, par la musique ou un truc transformé de danse classique que peut-être tu pratiquais enfant, un goût pour les conventions ?*

Nina Childress. Tu te trompes car quand j'étais punk j'écoutais de l'opérette. J'avais acheté des disques d'opérette aux puces (*L'auberge du cheval blanc*) que j'écoutais pour peindre et horrifier mes amis. J'aimais aussi Radio Montmartre pour leur très mauvaise variété française et leur musique légère. J'avais vu une *Belle Hélène* d'Offenbach à l'adolescence qui m'avait marquée car les choristes étaient à moitié nus et simulaient une orgie. J'ai toujours écouté Bach, puis Mahler, Satie, Poulenc. *Le lac de Cygnes,* enfant, me faisait pleurer. Mais mes velléités en danse ont vite été stoppées par une vieille prof sadique hurlant « pas de bourrée, pas de bourrée ! ». Encore avant, à l'âge de deux ans, j'avais un mange-disque et je me relevais la nuit pour jouer *L'enterrement de Winston Churchill,* cela réveillait mes parents. C'est sans doute d'avoir eu peu de disques mais de pouvoir de les entendre quand je voulais qui m'a rendu mélomane.

Par contre, l'opéra, c'était niet jusqu'à mes 38 ans ! Si France Musique en diffusait j'avais l'impression que l'on me criait dessus, aussi je changeais de station.

L'amour pour l'opéra est venu en y allant et en sentant l'impact de la voix humaine non amplifiée. Rien de plus émouvant.

Et toi tu n'as jamais essayé ?

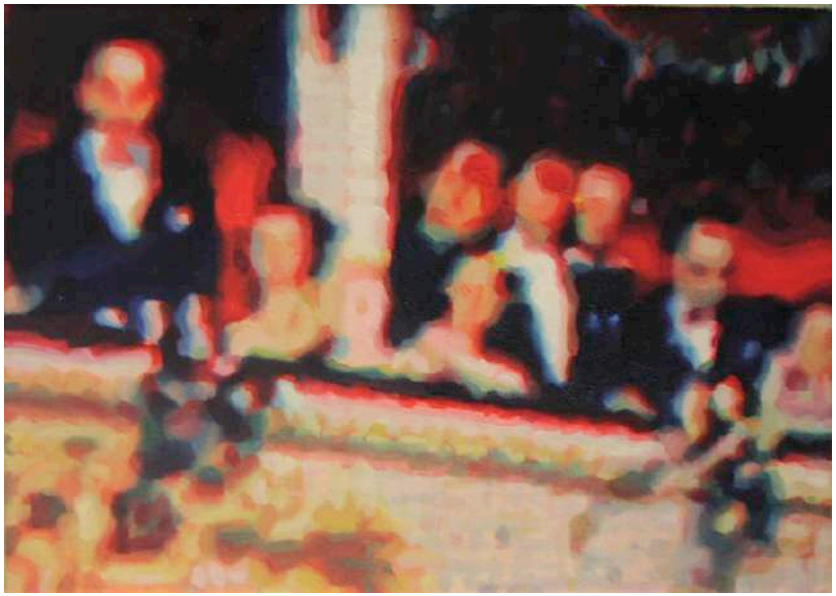


Le triangle des Carpathes (détail)
acrylique sur bois (130 x 85 cm), papier fluo découpé, figurante vue de l'exposition galerie Iconoscope, Montpellier, 2013.

FD. *Tu veux dire du genre* essayer c'est l'adopter *?*
Non, pas vraiment, pas plus que quelqu'un qui écoute beaucoup de musique et qui forcément croise l'opéra ou l'opérette à un moment. La musique classique ne m'y a pas conduit en tout cas.
J'ai un peu plus de souvenirs en ce qui concerne l'opérette. Enfant, avec mes grands-parents, je regardais la télévision le vendredi soir. Il y avait cette émission de théâtre filmé Au théâtre ce soir*, dans laquelle j'ai vu toutes les comédies de boulevard du théâtre privé avec Maillan, Dax, Roux, Carel, Préjean... qui a développé chez moi un goût et une éducation pour les voix dont j'ai pu retrouver celles de ces comédiens dans les dessins-animés de la Warner Bros. C'était très jouissif d'imaginer la tête de Micheline Dax et de Roger Carel en voyant* Titi et Gros



salle Marjorie Lawrence (détail)
acrylique sur kraft marouflé au mur, son
vue de l'exposition «Détail et Destin », Mamco, 2009.



extrait *scala H3*, huile sur toile 19 x 27 cm, 2006.

Minet.
C'était un genre théâtral qui s'opposait alors au théâtre public et subventionné bénéficiant d'une aura plus intellectuelle. Dans ce cadre du vendredi soir il y avait aussi pas mal d'opérettes, j'aimais bien ça, je crois que c'est grâce à ça que j'ai pu regarder plus tard des comédies musicales et notamment Demy que j'aime énormément.
Je n'ai ni aversion ni goût particulier pour l'opéra, je crois simplement qu'on ne s'est pas rencontré. Pourtant la question du cadre et des conventions m'intéresse.
Que s'est-il donc passé pour tes 38 ans que tu désignes comme un basculement ?

NC. Tu vois que pour parler musique, tu parles de télévision. Tu as découvert le théâtre, l'opérette par la télévision, et pour notre génération qui a connu le passage à la couleur la télévision était une reine désirable, car les programmes étaient éphémères, le magnétoscope n'existait pas encore et c'était la première fenêtre sur le monde, sur la culture. Tout était à prendre : les pubs, les clips, les jeux…J'ai eu une vraie passion pour la télévision jusqu'à la fin des années 80. Maintenant l'écran a perdu tout attrait sauf dans les rares cinémas qui font des projections « traditionnelles ».

Pour découvrir l'opéra cela ne peut pas passer par la télévision ni même le cinéma (aujourd'hui on nous vend de l'opéra filmé au cinéma…) car c'est le choc de la voix en direct qui opère. Ce choc est d'autant plus fort que le/la chanteur/se est souvent trop éloigné-e et que malgré l'éloignement, il y a contact. Ensuite il faut se préparer avant d'aller à l'opéra. On découvre quelles sont les conventions — et même les nouvelles conventions (les mises en scène avec des militaires par ex). Je crois que la notion de répertoire me rassure, on sait où l'on va. Je peux passer des heures sur internet à écouter toutes les versions d'un même air. La première chose que je fais quand je « prépare » un opéra est de trouver mes passages préférés, là où je vais cristalliser mon attention. Ce ne sont pas forcément les passages les plus célèbres. J'aime par exemple l'air des *Deux gardes* dans la *Flûte enchantée* ou bien *L'air du manteau* dans *la Bohème.* Alors j'attends ces airs comme si j'avais un rendez-vous secret avec eux. En ce moment je « prépare » le *Couronnement de Popée* de Monteverdi et je suis obsédée par la plage 6 du CD2, c'est à dire la scène 3 de l'Acte 2 où Sénèque (basse) médite sur la mort.

Malheureusement je n'ai pas connu l'opéra plus conventionnel des années 50. Les chanteuses avaient leur propre garde robe, tel opéra pouvait se donner devant une toile peinte qui avait servi précédemment à un autre, avec des interprètes de différentes nationalités, chacun chantant dans sa langue !

Je suis une grande nostalgique. J'adore les mises en scènes baroques à la bougie de Benjamin Lazar et j'attends toujours le retour des scénographies en trompe l'œil, des souffleurs, des chanteurs/ses qui n'ont pas le physique du rôle… Je cherche ces traces du passé dans les vidéos du Bolchoï où les ténors ont des yeux de biches et du rouge à lèvres et les décors ne sont plus très frais.

Mais je crois que la nostalgie n'est pas un bon véhicule de la modernité…

FD. *Si jusqu'à l'adolescence j'ai beaucoup regardé la télévision pour les raisons que tu évoques, pour cette nouveauté, cette connaissance, cette énergie qu'elle offrait, et si j'ai aimé cet objet, qu'elle a façonné mes goûts musicaux et cinématographiques en revanche, voilà bien des années que j'ai une immense défiance à son égard et ne la regarde plus. D'ailleurs je n'en ai plus depuis très longtemps. Le seul goût qui m'en reste ce sont les séries, qui sont venues petit à petit supplanter en qualité la production cinématographique. L'écran par contre est toujours présent, je regarde au moins un film par jour.*
Je comprends bien cet effet de répétition, et de différences dans ce cadre, j'ai aussi connu ça par la peinture, ça a même été mon véhicule d'apprentissage de l'art. Enfant je collectionnais les reproductions de tableaux sur des vignettes couleurs de 3x5 cm, insérées dans les boites de chocolat en poudre Poulain, le seul qui avait grâce à mes yeux pour un petit déjeuner réussi. Et à partir de ces vignettes, je m'échinais à reproduire à l'huile ces peintures en grand, sans tenir compte d'ailleurs d'une quelconque homothétie du format, je n'y voyais aucun problème ou intérêt à l'époque. Du coup, je coupais ou étirais selon mon format, une customisation de l'original s'opérait. La copie fut un moyen d'apprendre certes, mais également de nourrir mon intérêt pour cette singularité du même *dont parle Agamben.*

NC. Mmm j'aimerais bien voir cette série de peintures d'après les vignettes Poulain !

Tu me parlais de Demy que j'aime beaucoup aussi, c'est un grand coloriste, il aurait dû travailler pour l'opéra… Connais-tu *Parking* où Francis Huster chante (très mal) le rôle d'Orphée ?

FD. *Oui Demy est un immense coloriste,* Peau d'âne *est magnifique pour ça aussi, pour Seyrig.. et je n'ai pas vu* Parking, *je n'aime pas Huster mais ce n'est pas une bonne raison.*
Dans ta période punk, comment juxtaposais-tu ces deux images : l'opéra et le punk ? Ces deux univers sont à priori bien opposés, au moins par les milieux sociaux qui les fréquentent.

NC. Le punk m'a appris à aller vers ce qui paraît horrible, comme *Parking,* à la fois pour provoquer et puis pour le plaisir. Mais du horrible pas trop rasoir...

Regarde ce film ! Déjà au niveau des couleurs, c'est intéressant, il y a des scènes en noir et blanc et rouge (très Jeanne Mas !) et un scénario gayfriendly cocasse avec un concert à Bercy où Huster, qui est déjà un peu vieux pour le rôle, est pathétique de bonne volonté.

FD. *Je vais le regarder c'est promis. Mais tu n'as pas répondu à ma question concernant ce basculement qui t'a conduite à partir de tes 38 ans, à écouter de l'opéra. C'est assez fort de pouvoir dater ainsi une histoire d'amour. Qu'est-ce qui en a été le déclencheur ?*

NC. Je pensais t'avoir répondu mais je n'ai peut-être pas été assez précise. Voilà : un jour ma mère m'a demandé de l'accompagner à l'opéra. On lui avait donné deux places pour La dame de pique. J'ai répondu : *si tu veux.* Elle était aussi novice que moi.

L'ennui m'a fait somnoler toute la soirée, mais quand Vladimir Galouzine, à la fin du III, a chanté ceci : *https://www.youtube.com/watch?v=yQJ7OjU3mIg — à 34'30''—*

j'ai été secouée de frissons, alors que je ne voyais même pas les traits de son visage !

Cela m'a intriguée, comment cet homme, si petit, et si loin, a-t-il pu me faire autant d'effet ? La semaine suivante j'ai pris une mauvaise place pour la *Bohème* et là, j'ai pleuré...

J'avais découvert que l'opéra est un vecteur d'émotions brutes. C'était aussi un succédané à l'amour/passion, puisqu'à ce moment-là je venais d'avoir mon second enfant et je vivais une petite vie tranquille de mère de famille. C'est le cœur battant que je consultais les critiques, les programmations... Si je devais aller à l'opéra le soir, j'étais de bonne humeur toute la journée, comme avant un rendez-vous d'amour.

L'opéra me permettait de vivre des émotions passionnées, il suffisait d'avoir acheté un billet et préparé un peu mon écoute.

Cela explique que le public d'opéra est plein de fanatiques, capables pour avoir leur dose de faire des heures de queue. Ils sont prêts à y aller tous les soirs.

Je dirais même que comme le sexe ou le sport, plus on le fait, mieux c'est.

FD. *Pour le sport je n'ai pas beaucoup de repères...*
C'est une magnifique histoire d'amour en effet, que tu décris là.



Ann Veronica Janssens, *crying 2*
acrylique sur kraft, 3 x 4 m, 2014.

PARIS

Nina Childress

Galerie Bernard Jordan / 31 août - 15 octobre 2014

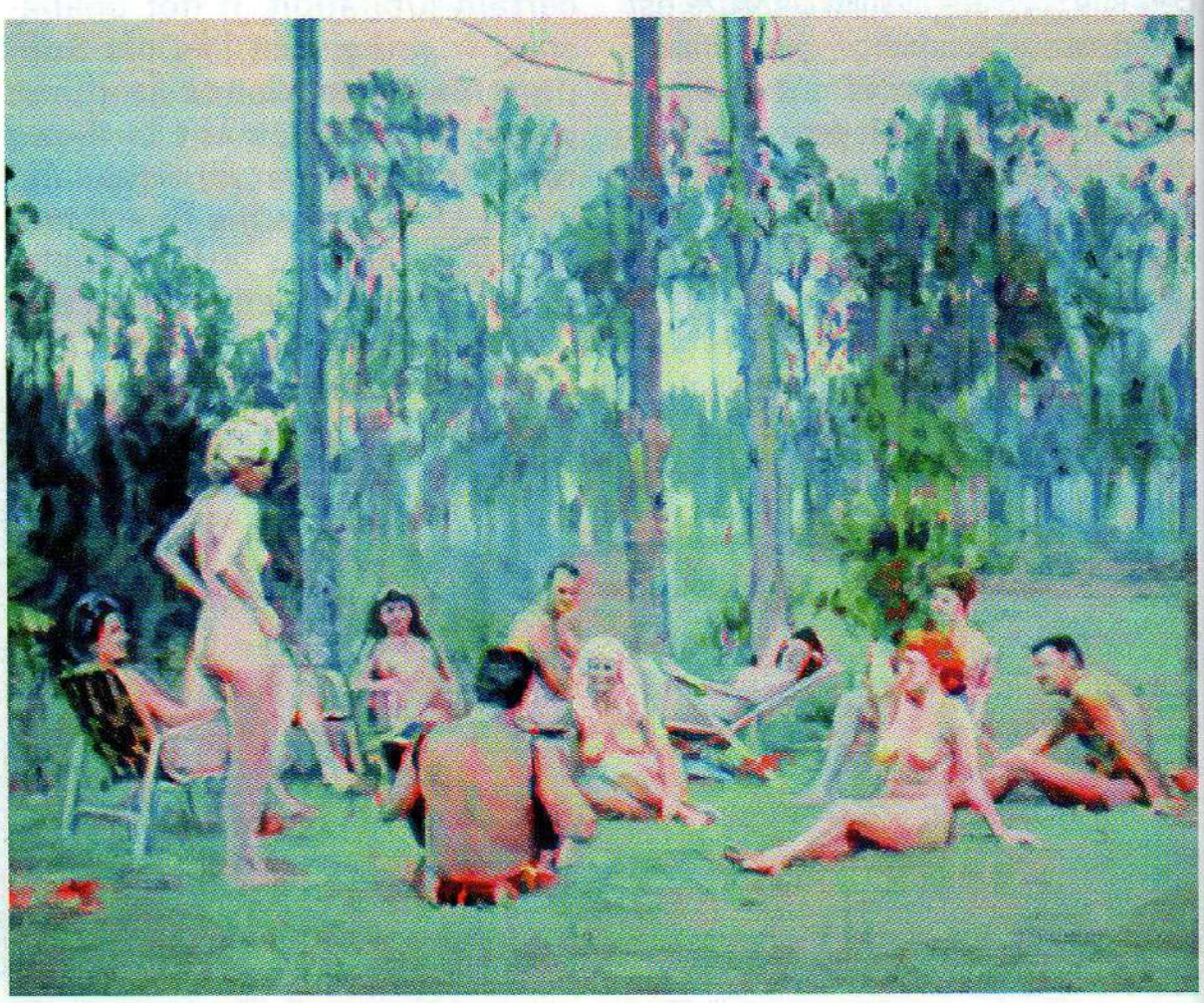
Être nu dans la vie ou Nu en peinture, ce n'est pas la même chose. Cependant, il ne suffit pas d'une majuscule pour faire entrer le corps dans la convention du genre. Tout le monde peut être nu l'air de rien, dans un camp de nudistes, un petit film des années 1950, une peinture de Nina Childress, joyeusement, en conversant avec des amis, au soleil, devant une orangeade. Ensoleillée, éphémère, telle est cette peinture qui ne se prend pas au sérieux, qui a relégué le métier et ses attributs (châssis, toile, marché de l'art, éternité des musées), comme le corps se débarrasse d'un vêtement trop seyant. *Crying*, grande surface peinte sur papier, collée au mur de la galerie, sera détruite après l'exposition, comme signe tangible de cette absence de sérieux, de ce désir de ne pas faire *œuvre*. Si j'aime les Vénus allongées de Titien et de Giorgione, si l'*Olympia* de Manet m'interpelle dans un face-à-face troublant, je peux apprécier d'autant plus ces silhouettes veloutées qui n'ont rien à prouver, sinon le charme d'être vivantes hors des codes esthétiques de l'histoire de l'art. L'artiste réussit le défi de s'attaquer à un genre puissant : le schéma codifié peintre/modèle. Hors de la posture du nu académique, la pluralité des corps de Childress nous incite à apprécier la peinture comme un médium jouissif, une manière d'être.

Véronique Pittolo

As we all know, it takes more than being naked to be a nude. But the nude as a genre in painting depends on more than just what you call it. Nina Childress's people are not nudes; they're just naked, drinking an orangeade and happily chatting with friends in the sun, in a 1950s low budget movie. Sunny, fleeting, this is painting that does not take itself seriously, that has discarded the practice of art and its attributes (canvas, stretcher, art market, the eternity of museums), just as a body might discard an overly-becoming garment. *Crying*, a large painting on paper glued to the gallery wall, is to be destroyed after the exhibition, as tangible symbol of this absence of seriousness, this desire to be anything but art, just the opposite of the art world spirit. Though I love Titian and Giorgione's reclining Venuses and find myself troubled as Manet's *Olympia* and I catch each other's eye, I can all the more appreciate these smooth silhouettes that have nothing to prove, except the charm of being alive and free of art history's aesthetic codes.
Childress successfully interrogates a powerful genre where even the modernist Picasso, asserting his male right, upheld the codified painter/model relationship. Instead of academic nudes, Childress's plurality of bodies encourages us to appreciate painting as a joyful medium, a way of being.

Translation, L-S Torgoff

Joan Rabascall. « Flight TWA ». 1968. Collage sur papier. 39 x 50 cm. *Collage/paper.* Ci-dessous/*below:* Nina Childress. « Listening to music ». 2013. Huile sur toile. 46 x 55 cm. *Oil on canvas*



arts visuels
philosophie
littérature

HIPPOCAMPE

Hippocampe, le journal - Numéro 2 - novembre 2012 - 2 euros/3 CHF - ISSN en cours - 13 rue Terme 69001 Lyon - abonnement@revue-hippocampe.org - Rédacteur en chef

Les peintures du XXIe siècle de Pierre Soulages : entre fondamentaux et expérimentations

Le musée des Beaux-arts de Lyon présente une belle exposition autour d'une sélection d'œuvres réalisées depuis 2000 et de trois acquisitions récentes représentatives du parcours de l'artiste.

Exposition

En 1961, dans le magazine *L'œil*, l'écrivain, essayiste, scénariste et journaliste Roger Vailland (1907-1965) publie un reportage pris sur le vif dans l'atelier de Pierre Soulages. Il décrit avec beaucoup de détails le peintre au travail en s'attardant sur le mélange des couleurs, le choix des formats, des outils, le rapport du corps à l'objet pictural... Chronométré à la minute près pendant quatre heures, alternant notations techniques et considérations plus théoriques, le récit rapporte des propos de l'artiste qui sont devenus célèbres et fréquemment repris par les commentateurs. « Je découvre ainsi ce que je cherche ; je ne sais pas ce que je cherche. » Dans ce texte récemment réédité sous le titre *Comment travaille Pierre Soulages* (Le Temps des cerises, 2012), Roger Vailland déconstruit pour la première fois le lieu commun de la non-couleur dans l'œuvre de Soulages : la lumière se reflétant sur le tableau peint avec un unique pigment provoque une multiplicité chromatique. L'année suivant cette visite d'atelier, Roger Vaillant participe au « Procès de Pierre Soulages » mis en scène par la revue *Clarté* (le retour des figurations provoque des querelles esthétiques vis-à-vis de l'abstraction...) et prend évidemment sa défense.



La photographie reproduite en une de ce numéro a été choisie par Nina Childress. Il s'agit de l'acteur et réalisateur américain George Montgomery (1916-2000). Image tirée du livre "The Years of George Montgomery", éd. Sagebrush Inc., USA, p. 215.
Copyright 1981 by George Montgomery.

EDITORIAL

Les démocraties occidental
période d'incertitude excep
rigoureux préconisés par le
économiques européennes
aggravation de la crise et à
du niveau de vie. À quelque
mesures adoptées se réduis
brutales, non réfléchies, de
n'agissent pas sur les vrais
affichée par un grand nomb
redonner un cadre régulate
suivie d'effets. Le politique
main sur les dérives d'un sy
installe progressivement la
tion dans la précarité – pas
et sociale, mais également
La période de mutations pr
sommes en train de vivre,
complète de l'échiquier géo
l'omniprésence des nouvell
divers aspects de la vie quo
communication, travail, tra
ment...), nous imposent un
nos pratiques et de nos ma
relations entre individus. P
indispensable de donner d
pensée et à la réflexion, de
rationalité économique, do
les dernières décennies, et
l'édification de bases plus
vieillissantes et habituées.
Sur l'initiative de Guy Walt
Gillet et largement soutenu
Alpes, la première édition
humaines et sociales *Mode*

“Les bonnes photos ne font jamais de bons tableaux”

L’artiste Nina Childress évoque sa relation avec le médium “peinture”, présente des œuvres anciennes et ses exposition actuelles.

Entretien

Au printemps 2011, dans le cadre de l’exposition « Courbet contemporain », vous avez présenté au Musée des Beaux-arts de Dôle une grande composition inspirée de “Un enterrement à Ornans” (1849-1850). Le format et le décor sont respectés, mais les personnages sont remplacés par des filles vertes nues. Vous attachez de l’importance à ce qui avait été reproché au tableau de Courbet : étrangeté, maladresse, trivialité, refus de la séduction... Pourriez-vous préciser les enjeux de cette peinture et sa place dans votre travail ?

L’enjeu de départ était de faire une peinture choquante. L’enterrement a d’abord été montré à Paris, à la galerie Bernard Jordan. Je voulais boucher la vitrine par un mur, ne laissant apparaître qu’un reflet verdâtre dans le passage. Le visiteur entrant dans la galerie devait alors faire demi-tour pour voir un tableau énorme représentant une orgie de femmes vertes et de cygnes. Dans mon imagination, ce n’était qu’un immense barbouillage de vomi vert et blanc. Plus tard, apprenant que la ville de Paris ne m’accordait pas la subvention pour faire les travaux nécessaires à ce projet dans la galerie, j’ai eu envie de peindre autour de l’orgie un enterrement, un cortège d’hommes en noir. J’ai regardé le tableau de Courbet comme modèle et j’ai eu une révélation : j’y voyais mes figures de femmes et de cygnes, les coiffes des villageoises étaient les sacs plastiques de mes suicidées, il y avait la boue, la mort, tout ce dont je voulais parler. J’ai ensuite été fascinée par la disposition des personnages : les hommes d’un côté, les femmes de l’autre. La répartition deux tiers/un tiers m’a fait adopter le format triptyque plutôt que le diptyque d’abord envisagé.
L’enjeu suivant, développé au cours de la réalisation, était de me caler sur un modèle très connu, de l’utiliser comme générateur et de le mélanger à mes manières de peindre. J’ai utilisé le Courbet qui tartine au couteau le sexe, la nature, la mort, comme source d’inspiration, comme support à mes phantasmes et à mes revendications de femme peintre. Je n’ai pratiquement jamais peint d’après un tableau célèbre, ce n’est pas cela qui compte pour moi. Le format, la difficulté du projet et le sentiment de

Au centre de vos préoccupations, on peut isoler la question du cliché au sens photographique du terme, mais également les clichés attachés au médium peinture. À partir de l’exemple du motif de Sissi, que vous avez déformé, transformé, détourné, dans un ensemble de peintures présentées au Mamco de Genève il y a un an, pourriez-vous décrire votre travail plastique sur l’image (détails, recadrage, flou, vibration...) et son cadre fictionnel ?

Il n’y a pas de règle préétablie. La seule chose dont je suis sûre c’est que chaque image dont je m’inspire ou chaque tableau que je fais doit procéder d’une nécessité absolue. C’est-à-dire que pour moi maintenant l’important n’est plus de faire des séries ou de décliner un motif, une idée, un style, mais plutôt de cristalliser une émotion à travers une image.
Le choix d’une source photographique, son traitement, son cadrage, son interprétation ne sont que fonction de l’effet recherché. Les bonnes photos ne font jamais de bons tableaux. Si je m’inspire d’une figure humaine, c’est toujours à partir d’une image que j’ai vue, le plus souvent par hasard. Le contenu narratif vient en supplément, en option, c’est une valeur ajoutée qui permet de ne pas m’ennuyer avec mon sujet, il n’est pas spécialement destiné au spectateur à qui je veux avant tout donner à voir une image mystérieuse.
Si j’aime et utilise la peinture c’est pour son pouvoir d’impact immédiat, qui peut se prolonger dans la contemplation. C’est en hommage à cette « magie de la peinture » que j’ai fait des Tableaux de tableaux qui parlent aussi des clichés autour du médium peinture.

La composition de l’accrochage est très importante dans vos expositions : l’association des peintures semble procéder de l’idée de montage, mettant en relation des références littéraires ou artistiques très différentes (Simone de Beauvoir, Francis Gruber, la soprano Marjorie Lawrence) et des styles diamétralement opposés (aplats, monochromes fluo, grisailles, morceaux virtuoses...). Comment conceptualisez-vous la question de l’exposition ?

Je suis passionnée d’opéra et mon but serait

de mes ambitions. Mon but n'est pas de monter un opéra, mais de porter ce pauvre petit objet qu'est le tableau vers un apogée, comme dans les théâtres des années 1900, où à l'acmé de l'intrigue on voyait se figer dans un « tableau vivant » une scène inspirée d'une grande peinture de style pompier. Il s'agit donc, en présentant mon travail, de figer quelque chose, et si je peux par diverses astuces d'accrochage évoquer un paroxysme, je le fais. Dans l'idéal, le tableau n'a pas besoin de cela pour resplendir, il se suffit à lui-même. Mais cela n'arrive pratiquement jamais. D'autre part, j'aime disposer mes tableaux comme des fleurs dans un vase. Le vase est la salle d'exposition. Je mets souvent un petit tableau hors sujet, en contrepoint, avec pour fonction de lier le tout. Du temps où je travaillais avec les frères Ripoulin (1984-1989) nous nommions ces tableaux des « gondeurs », comme les gonds d'une charnière. J'ai commencé à ce moment à considérer le style comme un outil que l'on peut changer selon ses besoins. C'était le résultat de l'état d'esprit « mort de la peinture/art conceptuel français » dont j'aimerai à présent me détacher, pour assumer le côté réactionnaire du tableau (sans pour autant tomber dans le cynisme du marché).
L'immédiateté et l'impudeur des arts vivants m'intriguent, mais comment l'appliquer à l'exposition de peinture ? L'accrochage et la présentation du tableau sont partie prenante du travail, presque à parts égales, ce qui fait que j'ai du mal à considérer une peinture comme un objet artistique sans le contexte de monstration public ou privé qui va avec. Je déprime en voyant des tableaux emballés et stockés, mais les collections disparates des petits musées des Beaux-arts m'enchantent.

Actuellement, vos œuvres sont exposées dans deux expositions en galerie : dans « Pavillon », une collective à la galerie Domi Nostrae de Lyon, et à la galerie Bernard Jordan de Zürich. Pourriez-vous décrire en quelques mots ces deux projets assez différents ?

La galerie Domi Nostrae a souhaité montrer trois tableaux de la série *Blurriness* (2000-2003). J'avais fait une exposition personnelle avec eux en 2000 de ces tableaux flous, peints d'après photo. *Blurriness (Kodak tree-Agfa tree)* est un diptyque intéressant. Il représente un phénomène obsolète depuis la disparition de la photo argentique domestique. La chaîne Photo Station n'avait pas tiré toutes les photos de ma pellicule, ayant écarté les trop floues, jugées ratées. J'ai dû me tourner vers un autre labo et j'ai constaté combien les couleurs variaient d'une marque de papier à l'autre. J'ai peins la même photo deux fois avec ces teintes différentes. Ici je parlais du rapport peinture/photo, mais plus qu'une mise à distance des peintures de leur genre peinture comme chez Gerhard Richter ou chez les hyperréalistes, je voulais utiliser les ressources visuelles du flou pour troubler la perception comme dans l'op art. La banalité des sujets dépeints participait à cette volonté non narrative.

Je montre à la galerie Bernard Jordan de Zürich un ensemble inédit. Il y a notamment un grand tableau posé devant un mur tapissé de kraft peint représentant un rideau vert. Le tableau semble émerger du mur et les trois figures qui y sont représentées émergent elles aussi d'un rideau. Dans ces nouveaux tableaux, j'ai poursuivi mes recherches sur l'illusion de profondeur. Je reviens à la figure humaine que j'ai généralement du mal à aborder hormis dans des « hommages » à des personnes connues ou dans des autoportraits plus ou moins avoués. Je m'intéresse beaucoup à la statue comme moyen de représenter la figure humaine de manière légèrement stylisée, ainsi qu'au corps sur scène et l'illusion de profondeur de l'espace scénique appliquée au tableau.
Le *Rideau vert* fait l'objet d'une édition d'affiches 3 x 4 mètres qui permettront de tapisser des murs entiers et de transformer le salon ou la chambre en scène de théâtre.

Nina Childress
propos recueillis par Gwilherm Perthuis

« Pavillon », Galerie Domi Nostrae,
39 cours de la Liberté, 69007 Lyon,
jusqu'au 8/12/2012, http://domi.nostrae.free.fr

« Umriss », Galerie Bernard Jordan,
33 Zwinglistrasse, 8004 Zürich,
jusqu'au 13/12/2012, www.galeriebernardjordan.com

N°4 —

DORADE

REVUE GALANTE, PHOTOGRAPHIE ET FORMES CRITIQUES







FIN DE PARADE — Military Catwalk — Versace & Tête de Veau— Styrofoam Monkeys —
Façade Dress Code — Senile Fine Art
Carmen Miranda vs Jayne Mansfield — Erich von Stroheim — Dawn Mellor & Cleopatra
— Folkert de Jong — Ellsworth Kelly

« On est pas là pour se faire engueuler, on est là pour voir le défilé. », Boris Vian

SPRING–SUMMER 2012 — FR : 14 €, CH : 20 CHF, DE : 16 €, UK : £ 11.90

9 771604 213044

L’art tiré par les cheveux de Nina Childress

par Fabienne Radi





Il en va de la natte comme de la frange : l’une et l’autre sont de bonnes affaires en matière de potentiel sémiologique. Il y a déjà un certain bail, Roland Barthes s’était penché sur la seconde (la frange donc)[1] pour analyser comment les studios hollywoodiens avaient su tirer tous les bénéfices de cette particularité capillaire dans les péplums des années 50/60. Un coup de ciseau bien ajusté vous transformait n’importe quel acteur transpirant les plaines du Texas en patricien romain tout ragaillardi par une séance dans les thermes. Marlon Brando, Tony Curtis, Rex Harrison, Martin Landau, James Mason, tous ont eu droit au front garni de bouclettes plus ou moins bien peignées pour exprimer leur romanité dans *Cléopâtre*, *Spartacus* et autre *Jules César*, aidés dans cette tâche il est vrai par la toge et les sandalettes, qui vous cassent aussi sec toute panoplie de cow-boy essayant sournoisement de s’imposer par persistance rétinienne dans l’œil des cinéphiles ayant trop consommé de westerns.

Geronimo contre les petites filles modèles

Passons à la natte. Celle-ci est généralement associée à l’enfance, surtout si elle se présente par paire. Les tresses, c’est l’apanage des petites filles modèles, ou qui font semblant de l’être, ou qui n’arrivent pas à s’avouer qu’elles ne le sont plus : à cet instant Laura Ingalls de *La Petite Maison dans la Prairie* clignote en rythme dans le coin gauche de votre cerveau. En poussant la mèche, on pourrait dire que les cheveux dénoués vont de pair avec la perte de la virginité, autrement dit qu’on arrête plus ou moins de se faire des tresses lorsqu’on attrape du poil au pubis. Tout ça concerne évidemment une époque où les codes étaient respectés et suivis au premier degré, autant dire il y a très très longtemps, mais continuons de faire comme si.

Retour aux westerns scotchés sur les rétines : dans bon nombre d’entre eux, les *gentils* Indiens ont des tresses attachées par de jolis brins de laine colorés tandis que les *méchants* Indiens ont des tignasses qui n’ont jamais vu l’ombre d’une dent de peigne et sont retenues tant bien que mal par un bandeau façon Geronimo immortalisé par Edward S. Curtis. Ici la natte n’affiche pas la virginité mais le degré de civilité. En gros, quand on sait partager une mèche de cheveux en trois et la nouer avec soin, c’est qu’on est capable de parler avec John Wayne sans avoir d’intention sur son scalp. Natte = bon sauvage apte à maîtriser ses cheveux donc ses pulsions.

Soudain l’effet Sissi

C’est ici que surgit inopinément Sissi. Ou plus exactement *L’effet Sissi*, titre donné par Nina Childress à sa dernière exposition au Mamco[2] qui présente quelques facettes déjantées, mais pas seulement, de la cadette des Wittelsbach. On subodore que Childress a choisi ce titre pour mettre tout de suite le spectateur au *parfum,* celui qui fait que *soudain dans la rue un inconnu vous offre des fleurs*. Ici pas d’odeur, pas d’inconnu, pas de fleurs, mais *soudain dans l’exposition vous voyez des NATTES partout*. Normal c’est l’effet magique d’*Impulse*[3] dégagé conjointement par l’Impératrice d’Autriche, la duchesse de Bavière et la reine de Hongrie qui, ça tombe bien, ne forment qu’une seule et même personne.

Nina Childress n’en est pas à son premier coup de Sissi. Elle nous l’a déjà servie version Romy poupine couronnée par

Karlheinz Böhm dans un technicolor mal réglé qui faisait friser la conjonctive (*Sissi couronnée*, 2007). Lorsqu'elle tombe sur un os intéressant (ce qui est assez fréquent quand on travaille sur une anorexique), Childress sait le ronger jusqu'au bout. Dans *L'effet Sissi*, elle dégage de nouvelles facettes du motif pop qu'est devenue Elisabeth de Wittelsbach, motif qu'elle retourne, étire, tord, triture en tous sens jusqu'à le transformer en *objet peint pas toujours bien identifié* avec lequel elle nous laisse nous dépatouiller selon nos degrés de connaissance en histoire de la peinture comme en biopic de princesse tourmentée. Si vous pensez à Picabia et à Diana, vous êtes sur la bonne voie.

Fini Romy sur pellicule, Nina s'attaque ici aux statues de Sissi en dur. D'une part celle de marbre blanc (qu'on dirait en sucre glace) exposée à la Hofburg de Vienne, d'autre part celle sombre et acérée découpée dans le bronze et érigée sur le quai du Mont-Blanc à Genève. Dans *L'effet Sissi*, chaque statue a son tableau et chaque tableau a sa salle. Dès la première (Sissi en sucre), Childress décline à l'envi le motif de la natte :

1) en zoomant sur la tête de la statue dont la tresse blanche enroulée en couronne suggère une volonté de porter sa virginité[4] comme un trophée (on notera que cette coiffure était d'ailleurs souvent adoptée par les institutrices des plaines du Midwest, cf. Laura Ingalls adulte dans la petite école de la petite maison dans la prairie)

2) en ajoutant en écho un tableau intitulé *Le vilain chinois* dont toute la chinoiserie ne tient qu'à une seule et interminable natte (à l'instar de la romanité par la frange) comme celle des blanchisseurs chinois dans les westerns. Indiens, Chinois, Bavaroise, tout se croise, c'est le principe même de la natte.

3) en choisissant comme toiles de fond de ce duel capillaire Orient contre Occident deux grandes peintures représentant le Château de Schönbrunn. La couleur jaune de cette pâtisserie architecturale semble avoir déteint sur un des murs adjacents, du coup on se prend à imaginer, juste pour le plaisir d'en remettre une couche, que c'est pour démontrer la suprématie de *la tresse blonde* montée en couronne tel un trophée (Sissi) sur *la tresse noire* portée sur l'épaule comme un fouet(le vilain chinois), quitte à faire tousser Edward Saïd[5] dans sa tombe par ces élucubrations néo-colonialistes.

4) enfin en basculant dans la mise en abîme avec un petit *Autoportrait de l'artiste en statue de Sissi* (2010), qui reprend le motif du tableau principal sur un coin de mur d'ailleurs pas mal salopé, histoire de nous faire croire que l'autoportrait vient d'être peint sur le pouce et *in situ*. Tous ces subterfuges picturaux nous rappellent qu'il y a du *child* dans la Childress, surtout quand elle se fait des tresses.

SAPPERDIBIX ! (= saperlipopette en dialecte bavarois) : en observant de plus près ce fameux autoportrait, on est soudain bluffé par la ressemblance de l'artiste avec une autre Sissi, plus contemporaine et plus à l'Ouest, qui a longtemps incarné les adolescentes fragiles et fêlées dans le cinéma américain : l'actrice Sissy Spacek dont on se rappelle alors les affres de la puberté mises en scène par Brian de Palma dans *Carrie* (1976), film qui analysait sous des flots de sang ce fameux moment où *les filles sont censées dénouer leurs tresses*. Tiens donc.

De l'influence du diminutif sur le comportement des femmes enfants

Cent ans avant Lady Di, avec laquelle elle a partagé une tendance à l'anorexie, un mari pataud et un mariage à vau-l'eau, Elisabeth Amélie Eugénie de Wittelsbach a inauguré sans le savoir l'invention de la personnalité historique comme figure pop. Et tout a commencé par son surnom. Se faire appeler Sissi (Sisi en autrichien) de 0 à 61 ans est tout de même assez particulier et va de pair finalement avec les tresses qu'elle a portées régulièrement (d'abord sur les épaules puis sur la tête) tout au long de sa vie. L'emploi d'un diminutif est toujours un truc bizarre pour ajouter de la fragilité à des créatures qui ne le sont pas tant que ça mais auxquelles on fait croire (ou qui se forcent à croire) qu'elles n'ont pas bougé depuis leur première communion. *Sissi* s'insère ainsi dans une liste de surnoms formés par syllabes répétées (ça marche en particulier avec la voyelle –i-, dites *mimi* puis *momo* et vous aurez compris) qui vont comme un gant aux femmes enfants. Quelques exemples passés d'une manière ou d'une autre à la postérité et qu'on a trouvés comme ça au débotté, en feuilletant un vieux programme TV :

Fifi Brindacier (version française)
Pippi Langstrump (version originale)
Mimi Mathy (version courte)
Zizi Jeanmaire (version music-hall)
Kiki de Montparnasse (version noir/blanc)

On remarque au passage que *Sissi* est le seul surnom qui se suffit à lui-même, sans besoin d'adjonction d'un nom supplémentaire. Même aujourd'hui *Gaga* ne fonctionne pas sans *Lady*. Sur ce on pénètre dans la deuxième salle.

Remballez-moi le Lac des Cygnes

Il faut avoir un estomac bien accroché pour suivre Nina Childress. Déjà au niveau des couleurs : après le jaune vésicule biliaire du Château de Schönbrunn, on passe au vert glauque avec une pointe phosphorescente qui vous appuie sur la région du foie. Devant vous une série de jeunes baigneuses, dans le plus simple appareil comme on dit, jouant avec des cygnes qui savent profiter de tous leurs orifices (ceux des baigneuses donc). Oui, vous avez bien compris et vous visualisez parfaitement la scène. Il est temps de se rendre à l'évidence, les Grecs avaient raison[6], avec un cou comme *ça*, cet animal-là est fait pour *ça*, malgré Tchaïkovsky, *Le Lac des Cygnes* et toutes ces ballerines névrosées en tutus et pointes qui font fantasmer depuis des lustres les jeunes comme les vieilles petites filles sur cette bestiole à plumes censée représenter l'élégance et la pureté. D'ailleurs le tableau de la seconde sculpture de Sissi (*Statue en bronze*, 2010), situé juste à côté, enfonce le clou : on y voit un Jet d'eau genevois à la symbolique évidente se dresser entre la statue en bronze (Sissi toute d'anorexie passée au cutter) et la découpe fantomatique de la statue en marbre (Sissi en sucre, nettement plus dodue). Le cygne noir contre le cygne blanc, la vilaine Odile contre la gentille Odette, c'est sûr Piotr Illitch[7] est planqué derrière le thuya, quant à Siegfried, contrarié par les dérives du scénario, il a finalement opté pour un canard.

Pour calmer le jeu, on pivote de 180 degrés et on essaie de se concentrer sur *Le Mystère bulgare II* (qui fait écho à son homonyme *I* un peu plus loin, dans la même stratégie du doublon utilisée pour les portraits et les statues, genre — *allez, j'en fait un deuxième vite fait mal fait*). Forcément on cherche encore à voir des volatiles (avec quelques efforts apparaît plus ou moins distinctement un congrès de pingouins sur une banquise) alors que les motifs abstraits des deux peintures sont, selon l'artiste qu'on a cuisinée à ce propos, une reprise bien dézinguée d'une vieille pochette de disque (*Le Mystère des Voix Bulgares*, 1975), le fameux mystère résidant dans le fait que ce célèbre chœur féminin était composé de chanteuses sélectionnées pour leurs voix stridentes et haut perchées. Des voix de petites filles donc. Et quand on se rappelle soudain que les tresses font partie intégrante du costume folklorique bulgare, la boucle est bouclée.

Enfin pas tout à fait. On a gardé le meilleur pour la fin avec un dernier coup de natte qui claque comme une baffe. En retournant dans le couloir du Musée, on tombe en effet sur *High Fidelity* (2010), un tableau où se croisent une squaw hollywoodienne façon Nathalie Wood dans *La Prisonnière du désert* (John Ford, 1956) et une image de Sissi chevauchant un étalon dressé sur ses deux pattes au-dessus de laquelle flotte un étrange monolithe noir à la Kubrick qui vient donner à l'ensemble une touche abstraite géométrique, alors que dans le coin supérieur gauche émerge le croquis improbable d'une selle d'amazone qui tombe un peu comme un cheveu dans le paysage. Mais ce qui frappe tout de suite le spectateur, c'est la natte de la jeune indienne au premier plan qu'on dirait comme balayée par un coup de vent et qui gicle littéralement hors du tableau sous forme de languette en carton, masquant tout le visage de la squaw dont on ne saura par conséquent jamais s'il s'agissait de Nathalie Wood ou pas.

Alors on se dit que décidément dans la peinture de Nina Childress une natte peut en cacher beaucoup d'autres et qui sait peut-être même qu'un jour elle sifflera trois fois.

1 Les Romains au cinéma, *Mythologies*, Roland Barthes, Le Seuil, 1957.

2 *L'effet Sissi*, Nina Childress au Mamco Genève, du 8 juin au 18 septembre 2011

3 *Soudain un inconnu dans la rue vous offre des fleurs* : *c'est l'effet magique d'Impulse*. Célèbre pub des années 80 pour un parfum bon marché créé par Fabergé.

4 Virginité toute symbolique évidemment, Sissi ayant donné naissance à 4 enfants. On profite de cette note pour faire remarquer que cette statue montre Sissi avec une tresse ET une frange. Donc virginité + romanité. Mais on n'a pas le temps ici de développer cet intéressant doublé.

5 Théoricien, critique et écrivain américain d'origine palestinienne qui a écrit *L'Orientalisme* (1978), texte fondateur pour les études postcoloniales.

6 Ceux-ci avaient déjà compris tout ce que l'on peut faire avec un cygne et une jeune fille dans un épisode célèbre de leur mythologie, celui de Léda séduite par Zeus transformé en gracieux volatile. A remarquer que Léda porte des tresses dans la plupart des représentations de cette scène.

7 Prénoms de Tchaïkovsky, l'auteur fameux du fameux *Lac des Cygnes*, dans lequel il est question d'un prince (Siegfried) qui n'arrive pas bien à se décider entre un cygne noir (Odile) et un cygne blanc (Odette).

Nina Childress

Galerie Bernard Jordan / 5 mars 2011- 9 avril 2011

Détourner *l'Enterrement à Ornans* pour en donner une lecture féminine, il fallait oser. Au musée d'Orsay, l'œuvre de Courbet fait face à *l'Atelier*. Dans ces deux toiles monumentales, l'artiste représente une assemblée de figures masculines et féminines, endeuillées ou méditatives, comme subjuguées par la puissance de la peinture. L'une est une scène de mort avec le trou de la fosse en son centre, l'autre une scène de création, avec le chevalet en plein cœur et le peintre au travail. Critiqué pour son réalisme photographique, Courbet choquait aussi par ses sujets. Encore aujourd'hui, peindre une vulve en gros plan ou un enterrement, c'est étrange. À la suite de Michael Fried, on peut s'intéresser à la place du spectateur, ausculter le trou béant du premier plan, imaginer que nous avons un pied dans la tombe. Ce n'est pas ce qu'a vu Nina Childress : elle a transformé *l'Enterrement* en cérémonie érotique plutôt inconvenante, qui évoque les déformations et les couleurs criardes d'Ernst Ludwig Kirchner, les œuvres de Bernard Buffet et de Francis Gruber. De la fosse sort le bras d'un homme bleu.Tout autour, des femmes dénudées exposent leurs sexes aux assauts d'oiseaux aux cous démesurés. Elles sont vertes. Leurs visages sont dissimulés sous de longues chevelures, des sacs, des chapeaux-cloche. Travail du fantasme. Dépense picturale. Éros et Thanatos.

Nina et le cygne. Cet étonnant triptyque fait face à un mur fluo qui teinte le visage des spectateurs en vert ; il survient après le *Tombeau de Simone de Beauvoir* exposé au Mamco, à Genève, en 2009.

Carole Boulbès

Revisit *The Burial at Ornans* and give it a feminist reading—now that takes true grit. In the Musée d'Orsay, this famous Courbet painting faces another, *The Painter's Studio*. In both of these monumental pieces the artist from Franche-Comté presents a group of men and women, mourning or meditating, who seem to be in thrall to the painter's power. One is a death scene, with an open grave in the middle; the other a scene of creation, with an easel in the center and the painter hard at work. Courbet was criticized for his photographic realism and shocking subjects. Even today, a close-up of a vulva or a funeral are considered strange subjects. Following Michel Fried, we can wonder where the viewer is in these paintings, examine the gaping hole in the foreground and imagine that we have one foot in the grave. But that's not what Nina Childress saw. She has transformed *The Burial at Ornans* into a rather unseemly erotic ceremony, in a way that brings to mind the distortions and loud colors of Ernst Ludwig Kirchner or the work of Bernard Buffet and Francis Gruber. Coming out of the grave is the arm of a blue man. All around nude women expose their vaginas to the assaults of birds with oversized necks. They are green. Their faces are hidden by long hair, sacks and cloche hats. A real fantasy piece. Painterly expenditure. Eros and Thanatos. Nina and the swan. This amazing triptych faces a fluorescent wall that tints the onlookers' faces with green. It follows Childress' *Tombeau de Simone de Beauvoir* shown at the Mamco in Geneva in 2009.

Carole Boulbès
Translation, L-S Torgoff

En haut à gauche / *top left* :
Vue de l'exposition É. Baudart
(Ph. A. Mole / Fondation d'entreprise Ricard). *Exhibition view*
Ci-dessous : N. Childress.
« L'enterrement ». 2011.
Huile et peinture aérosol sur toile.
300 x 600 cm. (Ph. Ph. Chancel)
"The Burial." Oil and spray paint on canvas



MARJORIE LAWRENCE

Nina Childress

. 12
0/51

Elle avait vingt-quatre ans quand elle monta pour la première fois sur scène. C'était en 1933. Une année plus tard, l'Australienne Marjorie Lawrence était engagée au Met de New York et incarnait les rôles les plus dramatiques de l'opéra wagnérien. Nina Childress, peintre américaine établie en France depuis les années 1970, offre aujourd'hui un généreux chapitre de son exposition à cette femme hors pair, tout simplement parce qu'elle-même se passionne pour l'opéra. Des pans entiers de papier kraft ont été peints en atelier en son honneur. Nina Childress la représente toujours en train de chanter, même en chaise roulante puisque, dès 1942, elle a dû se battre contre la poliomyélite. Plus exactement, elle représente Eleanor Parker, l'actrice qui interpréta le rôle de cette cantatrice au cinéma dans le film *Interrupted Melody* (1955). C'est donc l'esthétique des années 1950 qui nourrit la peinture de Nina Childress, la même que l'on retrouve un peu plus loin dans les salles dévolues à Simone de Beauvoir : couleurs saturées, coiffures bouclées, rouge à lèvres marqué sont autant d'éléments unis par une note diffusée en continu dans la salle. Le patchwork coloré des scènes tirées du film se superpose aux silhouettes noires de la « réelle » Marjorie et aux dessins griffonnés, réalisés de mémoire. Cette juxtaposition de styles disparates évoque à la fois l'art urbain et la collaboration de Nina Childress avec Les Frères Ripoulin dans les années 1980. Ces derniers faisaient de la rue leur lieu d'exposition et affichaient directement sur les murs des peintures sur papier. Le Mamco prête cet été ses cimaises aux œuvres de Nina Childress collées de façon irréversible, ce qui fait de cette salle une installation éphémère : « l'art doit être conçu aussi en tant que don », affirme-t-elle. Passé ce cycle d'expositions, le tout sera remis à neuf pour recevoir une nouvelle programmation. Pour le moment, le visiteur est invité à s'immerger au centre de la salle, entouré de Carmen, d'Isolde, de Madame Butterfly et des grandes icônes de l'opéra qui ont été peintes dans la pénombre de l'atelier de l'artiste. Car toutes ses pièces sont conçues dans l'obscurité, sous les feux d'un projecteur qui agrandit les images à reproduire. Ce n'est qu'une fois accrochées dans l'espace qu'elles sont visibles à la lumière et qu'il est possible d'apprécier l'énergie et l'expression que l'artiste insuffle à ces formes. Ainsi s'impose la qualité de son métier qui non seulement contribue à donner corps et vie à chacun des personnages, mais qui permet aussi de recréer l'ambiance d'une époque où l'on chantait dans des décors peints à la main.

Septembre 2009

DÉTAIL ET DESTIN
Cycle Futur antérieur, séquence d'été 2009 : Le Principe d'incertitude
Du 24 juin au 27 septembre 2009
Premier étage



Nina Childress, *Marjorie Lawrence*, 2009, deux rouleaux de papier kraft peints à l'acrylique collés sur trois murs de 420 × 500 cm, coll. de l'artiste



Nina Childress, *Marjorie Lawrence*, 2009, deux rouleaux de papier kraft peints à l'acrylique collés sur trois murs de 420 × 500 cm, coll. de l'artiste

MARJORIE LAWRENCE

Nina Childress

She was twenty-four years old when she made her stage debut. That was in 1933. One year later the Australian Marjorie Lawrence was hired by the New York Metropolitan Opera and began portraying the most dramatic roles in Wagnerian opera. Nina Childress, an American painter who has lived and worked in France since the 1970s, has devoted a large section of her exhibition to this peerless woman quite simply because the artist is herself a great lover of opera. Whole rolls of brown paper were painted in the studio in her honour. Childress always depicts the diva singing, even in a wheelchair, since she was in fact stricken with polio in 1942. More accurately, she depicts Eleanor Parker, the actress who played the opera singer in the film *Interrupted Melody* (1955). It is indeed the aesthetics of the 1950s that fuels Childress's painting, the same style that we find a little bit further on in the galleries focusing on Simone de Beauvoir: pure, saturated colours, hairdos and their big bouncy curls, and bright lipstick are so many elements brought together by a note that sounds continuously throughout the gallery. The colourful patchwork of scenes excerpted from the film is superimposed on black silhouettes of the 'real' Marjorie and quick sketches done from memory. This juxtaposition of different styles recalls both urban art and Childress's work with Les Frères Ripoulin in the 1980s. The members of this artists' collective made the street their exhibition space and posted directly on city walls paintings done on paper. Mamco is lending some of its own walls this summer to works by Childress which have been pasted up in an irreversible way, making the gallery a temporary installation. As the painter observes, 'Art also has to be conceived as a gift'. Once this exhibition cycle is concluded, the whole space will be refurbished for a new programme of shows. For now visitors are invited to immerse themselves at the centre of the gallery, surrounded by Carmen, Isolde, Madame Butterfly and the great opera icons that have been painted in the half-light of the artist's studio. For all her pieces are indeed executed in darkness, in the glare of a projector that enlarges the images she wants to reproduce. It is only when they have been hung in the exhibition space that they become visible in the normal light of the museum, and it becomes possible to appreciate the energy and expression the artist is able to instil in these forms. The quality of her craftsmanship is unmistakable, cannot be denied; not only does it help to mould and bring to throbbing life each of these figures, but it also allows her to recreate the atmosphere of an age when opera was sung in hand-painted sets.

—

September 2009

DETAIL AND DESTINY
Futur antérieur cycle, summer sequence 2009: Le Principe d'incertitude
24 June – 27 September 2009
First floor

Un bon coup d'Ornans

Nous avons tous plus ou moins en mémoire ce tableau remarquable qu'est *L'enterrement à Ornans* de Courbet. Réalisé vers 1850, on y voit une « scène » à plusieurs genres se déployant en panoramique sur les quelques 6 m d'envergure qu'a la toile. A échelle humaine s'y côtoient donc le défunt, en bière et soutenu par quatre porteurs, le curé en grandes pompes, les sacristains et les bedeaux qui l'entourent, les enfants de chœur, le fossoyeur à moitié à genoux, le groupe d'hommes et à la droite celui des femmes, tous vêtus de deuil, et, un rien anachronique, deux « révolutionnaires » devant eux, que l'on reconnaît à leurs costumes « républicains », soit des guêtres et des bas. Bien sûr ce tableau n'est en rien un témoignage « direct » de la cérémonie qu'il relate ; c'est une pure composition, ordonnée et réalisée par l'artiste, qui a convié tous les « figurants » à venir poser sur le vif dans le grenier de la maison familiale qui lui servait d'atelier. Courbet se serait plaint des conditions exécrables dont il disposait pour travailler, peu d'espace, manque de lumière, faible hauteur sous le faîte de la ferme… Ceci peut en partie expliquer les disproportions des personnages représentés, les uns paraissant trop grands, les autres au contraire comme diminués en taille, et, dans l'ensemble, tous semblant être agglutinés d'une manière aussi improbable que physiquement possible. La raison de cette invraisemblance est à vrai dire assez simple à comprendre : il fallait que le tout « tienne » dans l'espace de la toile, comme s'il avait fallu à tout prix le compresser pour pouvoir le « cadrer ». C'est assez amusant de constater que les critiques plutôt acerbes auxquelles a eu droit ce tableau se soient systématiquement orientées vers l'insolence dramaturgique qu'il ose représenter, plutôt que sur ses incongruités techniques. Beaucoup n'ont pas supporté le « contenu » de la scène, car exposer ainsi une réunion de paysans en lieu et place d'une assemblée vénérable de nobles ou de savants, voire une honorable métaphore de héros triomphants, était un crime de lèse majesté. Plus qu'une injure aux canons et aux codes académiques, c'était le compte-rendu « réaliste » (sic) de l'affaire qui était inconvenant, et jamais le diction arguant de veiller à ne pas « mélanger les torchons et les serviettes » n'a eu plus de poids que dans les gémonies auxquelles ce tableau a été voué.

On connaît la suite de l'histoire, c'est Courbet qui a gagné ! Oh, pas de suite, mais par son obstination et son engagement, par cette volonté d'exposer sur la place publique des images qui étaient sensées en être le reflet, au plus près du quotidien, du vécu, de son « réalisme ».

J'ai une belle admiration pour Courbet, peut-être pas pour tout ce qu'il a fait, mais dans l'ensemble, il est à mes yeux un artiste prépondérant. Le bémol reste cependant que pour moi, il ne l'est pas tant pour ce qu'il a peint ou représenté, mais bien dans le comment il l'a fait. (Le « pourquoi » reste un peu en suspens, mais ses aspirations sociales d'égalité ont bien sûr toute ma sympathie !!!). Ce qui est fascinant chez Courbet est de constater à quel point ses tableaux sont toujours, ou presque, à la limite de l'équilibre, de l'instable. Tout y est peu ou prou de « guingois », proche de la chute ou du dérapage plutôt incontrôlé. Rien n'y colle vraiment ensemble, comme si les gens qui s'y affichent y tenaient avec des étais et une rigidité assez artificielle, comme des pions en quelque sorte, déplacés puis figés en une ordonnance aussi délibérée que fictive. S'il faut ce type de procédé pour que la narration fonctionne, ça va de soi, elle se voit cependant un tantinet ébranlée par

de telles manipulations, mais à bon escient car c'est là une des vrais clefs de l'art « moderne » !!

C'est avec ravissement que j'ai su, voici une paire de mois, que Nina Childress se coltinait une « reproduction » de l'enterrement. L'art de Nina, je le connais pas trop mal, merci. Je le suis depuis une bonne vingtaine d'années et il est toujours source de quelques rebonds bienvenus dans le « recadrage » de la peinture d'aujourd'hui. Je ne vais pas développer ce point ici, c'est quelque peu hors jeu, mais je constate juste que Nina est peintre, plutôt versant très « figuratif », et qu'elle s'est engagé dans ce mode d'expression depuis ses tous débuts, non sans quelques atermoiements et interrogations à l'heure où ça semblait vraiment plus « up to date », mais qu'elle a tenu bon, et c'est tant mieux. Ce qui a attiré mon attention dans l'art de Nina c'est justement que ce « savoir faire » était systématiquement toujours questionné de l'intérieur, avec une bonne dose d'auto-dérision efficace. A l'analyser rétroactivement, on constate que la façon la plus constante pour l'éprouver et la rendre productive, consiste à mettre presque systématiquement le contenu de ses tableaux en instance de péril. Soit en les emphatisant à « contre emploi », comme elle l'avait fait à ses débuts avec les séries de savons ou de perruques qui paraissaient « flotter » dans l'air (de la toile) jusqu'à en cogner les bords ; soit en exagérant les tons et les teintes des couleurs des images proposées (style scènes d'intérieur, portraits, bibelots en tous genres…), qui en rendaient la lecture, et la vision, intempestives ; soit, comme plus récemment, en « faisant tenir » les personnes/ages représentés dans des postures et des positions inconfortables, qui les voient souvent aidés par un bidule/étai pour que « ça tienne ». La dernière série a ainsi vu apparaître le personnage d'une femme nue, à la peau d'un vert acidulé curieux, genre extra-terrestre quoi, qui se livre à quelques facéties et exercices singuliers. Bien qu'on ne lui voit jamais la face, -elle a le visage caché par des cheveux tombants ou recouvert d'un sac en plastique- on peu parier que c'est là un vraisemblable auto portrait. On la voit ainsi ce livrer à quelques passes étonnantes de kamasoutra avec une paire de cygnes ; prendre la pose avec les mêmes bestiaux en essayant de copier la statue stupide de cet animal sur le lac de Genève, qui n'en finit pas de s'y tordre le col ; à se suicider en s'enfournant la tête dans ce fameux sac en plastique pendant qu'un homme fait de même en se pendant à la branche d'un arbre proche, ce qui provoque une érection notable chez lui. Au delà de la démo tentant de nous prouver qu'en sexualité il est certain qu' « un tiens vaut mieux que deux tu l'auras » comme minimum, ça montre aussi qu'en peinture ça tient parce qu'on prend la peine de l'emmancher !!
On pourrait dire un peu de même avec le Père Courbet, qui a bien mis en avant qu'il ne fallait pas hésiter à « embrocher » le réel, et à le caler dans toutes ses coulisses si on tenait à faire glisser la fiction vers un semblant de véracité. En se coltinant la « reprise » de l'*Enterrement*, Nina fait de même, mais à l'envers si l'on peut dire. Dans son simili pseudo plagiat, tout y est. Les dimensions de la toile, le décor/arrière fond de falaises crayeuses, la litanie d'acteurs figés face à la fosse béante.. Simplement, ils (elles) sont la reproduction de la même héroïne vert pomme qui peuple les peintures de Nina depuis quelques mois, toujours aussi nues que des vers (sic), bien qu'accoutrées de quelques éléments inédits, proches cependant d'une accumulation de détails révélateurs, d'indices en quelque sorte. Revoilà le cygne, qui phonétiquement les accumule tous, je sais… Il persiste donc à te fourrer son bec

dans quelques foufounes, à s'enrouler lascivement le cou autour de quelques corps, et même à prendre des airs de bouée pour ceindre la taille d'une gamine qui se croît à la plage mais qui a peut-être aidé le fossoyeur à creuser le tombeau puisqu'elle a un petit seau à la main. On le tient aussi pattes en l'air et il arrive à se muer en une sorte d'animal fantasmagorique au premier plan puisque sa tête s'est substituée à celle du chien originel. Les officiantes en rajoute pas mal également, certaines y vont du chapeau cloche, d'autres du sac plastique, d'autres d'espèces de bonnets faits de steaks bien dégoulinants, d'autres d'un voile plus ou moins intégral qui les recouvre de la tête au pied. En rebondissement express des toiles antérieures, la croix se convertit ici en corde entourant le cou d'une des présentes, et, comme s'il n'y suffisait pas, une autre fait de même sur le coin droit du tableau. Autre dérapage éloquent, une des guêtres des révolutionnaires s'est convertie en un plâtre entourant la guibole dudit, victime d'on ne sait trop quel accident, et, last but not least, le crâne forcément symbolique qui trônait au pied du fossoyeur prend ici des airs de masque de carnaval vénitien, quoique qu'il a aussi quelque allure de bretzel… Enfin, et pour y aller d'un brin d'iconographie, la croix brodée ornant le linge recouvrant le cercueil, dessine une paire de fesses rebondies, que l'on retrouve ici et là au gré de la situation.
Il n'y aurait qu'un pas pour se demander si l'enterrement ne se convertit pas ici en lupanar, sauf que l'ensemble est quand même assez statique. Au moins autant que dans l'original de Courbet, car bizarrement les personnes représentées y semblent plus « fichées » que « figées », comme pourrait le produire le clic de l'enregistrement automatique d'une photo par exemple. C'est d'abord là que le tableau de Nina est convaincant et qu'il insiste bien sur le pouvoir ahurissant de la peinture à ne (re)produire que du non vivant. De l'immobile à mort pourrai-t-on dire**.**
Et partant, si les « modèles » que l'on reproduit ne tiennent donc pas virtuellement debout, et bien, il faut les arrimer, les étayer, les consolider dans un appareillage complexe, mais en lui même aussi permanent dans la durée qu'il organise que vacillant dans la composition qui l'institue.
Alors tout est systématiquement faux/vrai et on ne peut qu'être forcément complice en se délectant de la scène qu'on a sous le yeux et en se la rejouant tant qu'on veut, mais un tantinet en pure perte, quelqu'un en a jeté les dés avant.

Ramon Tio Bellido

(Le choix de ce tableau de Nina Childress pour « illustrer » mon best off de 2010 est dû au fait que ça me fait réellement plaisir de parler de ce tableau, mais aussi parce que je comptais le présenter dans une exposition que j'organise avec elle, Anita Molinero et Emmanuelle Villard à Castellon, et qu'on l'a refusé par censure stupide, donc c'est aussi par « justice » que je l' « expose ». La repro jointe n'est en fait que l'ébauche de la toile en cours de réalisation, qui sera exposée à la Galerie Bernard Jordan en mars/avril prochains.)

laisse les gondoles







Nina Childress, Didier Trenet. Iconoscope, 25 rue du Faubourg du Courreau, Montpellier. Du 24 juin au 25 septembre, dans le cadre de *Casanova Forever*

Un bon coup d'Ornans

Nous avons tous plus ou moins en mémoire ce tableau remarquable qu'est *L'enterrement à Ornans* de Courbet. Réalisé vers 1850, on y voit une « scène » à plusieurs genres se déployant en panoramique sur les quelques 6 m d'envergure qu'a la toile. A échelle humaine s'y côtoient donc le défunt, en bière et soutenu par quatre porteurs, le curé en grandes pompes, les sacristains et les bedeaux qui l'entourent, les enfants de chœur, le fossoyeur à moitié à genoux, le groupe d'hommes et à la droite celui des femmes, tous vêtus de deuil, et, un rien anachronique, deux « révolutionnaires » devant eux, que l'on reconnaît à leurs costumes « républicains », soit des guêtres et des bas. Bien sûr ce tableau n'est en rien un témoignage « direct » de la cérémonie qu'il relate ; c'est une pure composition, ordonnée et réalisée par l'artiste, qui a convié tous les « figurants » à venir poser sur le vif dans le grenier de la maison familiale qui lui servait d'atelier. Courbet se serait plaint des conditions exécrables dont il disposait pour travailler, peu d'espace, manque de lumière, faible hauteur sous le faîte de la ferme… Ceci peut en partie expliquer les disproportions des personnages représentés, les uns paraissant trop grands, les autres au contraire comme diminués en taille, et, dans l'ensemble, tous semblant être agglutinés d'une manière aussi improbable que physiquement possible.

La raison de cette invraisemblance est à vrai dire assez simple à comprendre : il fallait que le tout « tienne » dans l'espace de la toile, comme s'il avait fallu à tout prix le compresser pour pouvoir le « cadrer ». C'est assez amusant de constater que les critiques plutôt acerbes auxquelles a eu droit ce tableau se soient systématiquement orientées vers l'insolence dramaturgique qu'il ose représenter, plutôt que sur ses incongruités techniques. Beaucoup n'ont pas supporté le « contenu » de la scène, car exposer ainsi une réunion de paysans en lieu et place d'une assemblée vénérable de nobles ou de savants, voire une honorable métaphore de héros triomphants, était un crime de lèse majesté. Plus qu'une injure aux canons et aux codes académiques, c'était le compte-rendu « réaliste » (sic) de l'affaire qui était inconvenant, et jamais le diction arguant de veiller à ne pas « mélanger les torchons et les serviettes » n'a eu plus de poids que dans les gémonies auxquelles ce tableau a été voué.



Nina Childress, *Ébauche enterrement sur kraft,* 217 x 430, acrylique sur kraft 2010

On connaît la suite de l'histoire, c'est Courbet qui a gagné ! Oh, pas de suite, mais par son obstination et son engagement, par cette volonté d'exposer sur la place publique des images qui étaient censées en être le reflet, au plus près du quotidien, du vécu, de son « réalisme ». J'ai une belle admiration pour Courbet, peut-être pas pour tout ce qu'il a fait, mais dans l'ensemble, il est à mes yeux un artiste prépondérant. Le bémol reste cependant que pour moi, il ne l'est pas tant pour ce qu'il a peint ou représenté, mais bien dans le comment il l'a fait. (Le « pourquoi » reste un peu en suspens, mais ses aspirations sociales d'égalité ont bien sûr toute ma sympathie !!!). Ce qui est fascinant chez Courbet est de constater à quel point ses tableaux sont toujours, ou presque, à la limite de l'équilibre, de l'instable. Tout y est peu ou prou de « guingois », proche de la chute ou du dérapage plutôt incontrôlé. Rien n'y colle vraiment ensemble, comme si les gens qui s'y affichent y tenaient avec des étais et une rigidité assez artificielle, comme des pions en quelque sorte, déplacés puis figés en une ordonnance aussi délibérée que fictive. S'il faut ce type de procédé pour que la narration fonctionne, ça va de soi, elle se voit cependant un tantinet ébranlée par de telles manipulations, mais à bon escient car c'est là une des vrais clefs de l'art « moderne » !!

C'est avec ravissement que j'ai su, voici une paire de mois, que Nina Childress se coltinait une « reproduction » de l'enterrement. L'art de Nina, je le connais pas trop mal, merci. Je le suis depuis une bonne vingtaine d'années et il est toujours source de quelques rebonds bienvenus dans le « recadrage » de la peinture d'aujourd'hui. Je ne vais pas développer ce point ici, c'est quelque peu hors jeu, mais je constate juste que Nina est peintre, plutôt versant très « figuratif », et qu'elle s'est engagée dans ce mode d'expression depuis ses tous débuts, non sans quelques atermoiements et interrogations à l'heure où ça semblait vraiment plus « up to date », mais qu'elle a tenu bon, et c'est tant mieux.
Ce qui a attiré mon attention dans l'art de Nina c'est justement que ce « savoir-faire » était systématiquement toujours questionné de l'intérieur, avec une bonne dose d'autodérision efficace.
A l'analyser rétroactivement, on constate que la façon la plus constante pour l'éprouver et la rendre productive, consiste à mettre presque systématiquement le contenu de ses tableaux en instance de péril. Soit en les emphasant à « contre emploi », comme elle l'avait fait à ses débuts avec les séries de savons ou de perruques qui paraissaient « flotter » dans l'air (de la toile) jusqu'à en cogner les bords ; soit en exagérant les tons et les teintes des couleurs des images proposées (style scènes d'intérieur, portraits, bibelots en tout genre…), qui en rendaient la lecture, et la vision, intempestives ; soit, comme plus récemment, en « faisant tenir » les personnes/âges représentés dans des postures et des positions inconfortables, qui les voient souvent aidés par un bidule/étai pour que « ça tienne ». La dernière série a ainsi vu apparaître le personnage d'une femme nue, à la peau d'un vert acidulé curieux, genre extraterrestre quoi, qui se livre à quelques facéties et exercices singuliers. Bien qu'on ne lui voit jamais la face, -elle a le visage caché par des cheveux tombants ou recouvert d'un sac en plastique- on peu parier que c'est là un vraisemblable autoportrait.
On la voit ainsi se livrer à quelques passes étonnantes de kamasutra avec une paire de cygnes ; prendre la pose avec les mêmes bestiaux en essayant de copier la statue stupide de cet animal sur le lac de Genève, qui n'en finit pas de s'y tordre le col ; à se suicider en s'enfournant la tête dans ce fameux sac en plastique pendant qu'un homme fait de même en se pendant à la branche d'un arbre proche, ce qui provoque une érection notable chez lui. Au-delà de la démo tentant de nous prouver qu'en sexualité il est certain qu' « un tiens vaut mieux que deux tu l'auras » comme minimum, ça montre aussi qu'en peinture ça tient parce qu'on prend la peine de l'emmancher !!

On pourrait dire un peu de même avec le Père Courbet, qui a bien mis en avant qu'il ne fallait pas hésiter à « embrocher » le réel, et à le caler dans toutes ses coulisses si on tenait à faire glisser la fiction vers un semblant de véracité.

›

En se coltinant la « reprise » de *l'Enterrement*, Nina fait de même, mais à l'envers si l'on peut dire. Dans son simili pseudo plagiat, tout y est. Les dimensions de la toile, le décor/arrière-fond de falaises crayeuses, la litanie d'acteurs figés face à la fosse béante... Simplement, ils (elles) sont la reproduction de la même héroïne vert pomme qui peuple les peintures de Nina depuis quelques mois, toujours aussi nues que des vers (sic), bien qu'accoutrées de quelques éléments inédits, proches cependant d'une accumulation de détails révélateurs, d'indices en quelque sorte.

Revoilà le cygne, qui phonétiquement les accumule tous, je sais... Il persiste donc à te fourrer son bec dans quelques foufounes, à s'enrouler lascivement le cou autour de quelques corps, et même à prendre des airs de bouée pour ceindre la taille d'une gamine qui se croît à la plage mais qui a peut-être aidé le fossoyeur à creuser le tombeau puisqu'elle a un petit seau à la main. On le tient aussi pattes en l'air et il arrive à se muer en une sorte d'animal fantasmagorique au premier plan puisque sa tête s'est substituée à celle du chien originel. Les officiantes en rajoutent pas mal également, certaines y vont du chapeau cloche, d'autres du sac plastique, d'autres d'espèces de bonnets faits de steaks bien dégoulinants, d'autres d'un voile plus ou moins intégral qui les recouvre de la tête au pied. En rebondissement express des toiles antérieures, la croix se convertit ici en corde entourant le cou d'une des présentes, et, comme s'il n'y suffisait pas, une autre fait de même sur le coin droit du tableau. Autre dérapage éloquent, une des guêtres des révolutionnaires s'est convertie en un plâtre entourant la guibole dudit, victime d'on ne sait trop quel accident, et, *last but not least,* le crâne forcément symbolique qui trônait au pied du fossoyeur prend ici des airs de masque de carnaval vénitien, quoique qu'il a aussi quelque allure de bretzel... Enfin, et pour y aller d'un brin d'iconographie, la croix brodée ornant le linge recouvrant le cercueil, dessine une paire de fesses rebondies, que l'on retrouve ici et là au gré de la situation.

Il n'y aurait qu'un pas pour se demander si l'*Enterrement* ne se convertit pas ici en lupanar, sauf que l'ensemble est quand même assez statique. Au moins autant que dans l'original de Courbet, car bizarrement les personnes représentées y semblent plus « fichées » que « figées », comme pourrait le produire le clic de l'enregistrement automatique d'une photo par exemple. C'est d'abord là que le tableau de Nina est convaincant et qu'il insiste bien sur le pouvoir ahurissant de la peinture à ne (re)produire que du non vivant. De l'immobile à mort pourrait-on dire. Et partant, si les « modèles » que l'on reproduit ne tiennent donc pas virtuellement debout, et bien, il faut les arrimer, les étayer, les consolider dans un appareillage complexe, mais en lui même aussi permanent dans la durée qu'il organise que vacillant dans la composition qui l'institue.

Alors tout est systématiquement faux/vrai et on ne peut qu'être forcément complice en se délectant de la scène qu'on a sous les yeux et en se la rejouant tant qu'on veut, mais un tantinet en pure perte, quelqu'un en a jeté les dés avant.

Ramon Tio Bellido

(Le choix de ce tableau de Nina Childress pour « illustrer » mon *best of* de 2010 est dû au fait que ça me fait réellement plaisir de parler de ce tableau, mais aussi parce que je comptais le présenter dans une exposition que j'organise avec elle, Anita Molinero et Emmanuelle Villard à Castellon, et qu'on l'a refusé par censure stupide, donc c'est aussi par « justice » que je l'« expose ». La repro jointe n'est en fait que l'ébauche de la toile en cours de réalisation, qui sera exposée à la Galerie Bernard Jordan en mars/avril prochains.)



FRAC LIMOUSIN
2 Impasse des Charentes 87000 Limoges
communication@fraclimousin.fr / 05 55 77 08 98
www.fraclimousin.fr

NINA CHILDRESS

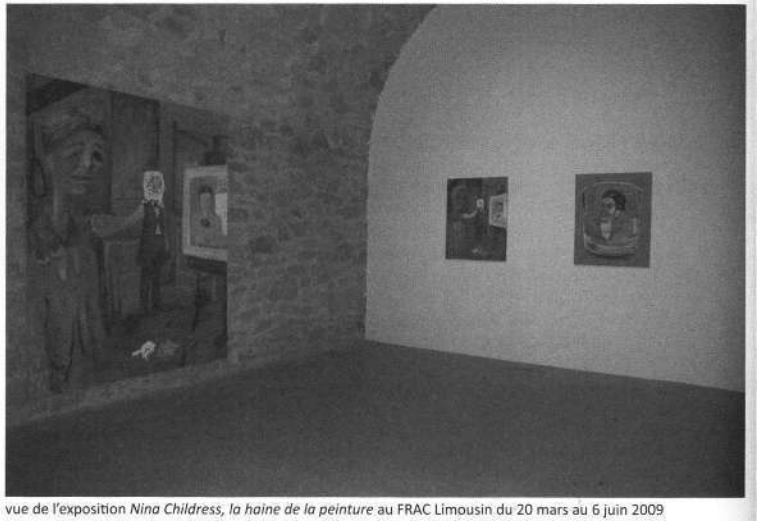
LA HAINE DE LA PEINTURE par Yannick Miloux, février 2009

« Toujours partagée entre figuration et abstraction, l'oeuvre de Nina Childress s'appuie la plupart du temps sur des images photographiques, souvent imprimées. En ce sens, elle est une « photopeintre » et lorsque nous l'avions interrogée sur sa manière de peindre après Richter et Picabia, elle avait répondu : « ...Moi aussi j'aime copier des photos. Je n'ai pas envie de m'embêter avec le dessin, je ne veux pas que mon style vienne du dessin. En copiant des photos je ne fais que de la peinture, même abstraite. Je passe des images en peinture, j'en fais un tableau, il n'y en a qu'un seul. Parfois comme Richter j'essaye de disparaître derrière la photo, ou comme Picabia j'ajoute des bêtises. Ce qui m'est propre, c'est le choix des photos et puis le choix de la manière de peindre. Mes modèles, on sait que ce n'est pas la réalité, on le voit à l'éclairage, à la composition. La photo (scan, impression...) est un matériau visuel, comme la couleur, auquel je donne une nouvelle visibilité ». « La haine de la peinture » est le titre du dernier tableau que l'artiste vient d'achever pour l'exposition. Il décrit de façon presque expressionniste les relations très tendues entre Simone de Beauvoir et Hélène, sa soeur peintre, et fait partie d'un vaste ensemble intitulé « le tombeau de Simone de Beauvoir » sur lequel l'artiste a travaillé pendant toute l'année 2008. Cet hommage monumental se compose de plusieurs tableaux exécutés à partir de photos de presse ou de livres relatives à l'image publique de l'écrivain. Mise en scène sur un papier peint dont le motif répète un détail d'un des chemisiers favoris de l'auteur, les tableaux sont présentés en relation avec des volumes, des sculptures. Cette collection d'images agrandies par la peinture établit un subtil lien d'échelle avec les objets surdimensionnés. Comme un immense détail sur un bureau, le livre, les cigarettes, la boîte noire et les images forment une nature morte environnementale qui nous donne accès à l'intimité de Simone de Beauvoir.

[...] A partir d'images collectées dans de vieilles revues de décoration, Childress expérimente les différentes capacités de la peinture à restituer les définitions, les trames, les contrastes de lumière et de couleur. Sa recherche autour de la mise au point de l'image – le flou artistique ?- est un motif récurrent. Même si elle semble s'adonner plutôt à la figuration, Nina Childress a toujours rêvé d'être une peintre abstraite.

Dans de nombreuses scènes d'intérieur, on aperçoit souvent des tableaux dans le tableau. Cette notion de « décoratif » semble irrémédiable à ses yeux et elle préfère l'envisager ainsi plutôt que d'imaginer ses tableaux oubliés définitivement dans les réserves d'un musée. D'où également de nombreuses mises en scène de tableaux par des effets d'éclairage ou de présentation sur des murs de papier peint.

L'exposition « la haine de la peinture » s'intéressait ainsi aux conditions de réception du style pictural. Comme d'autres peintres d'aujourd'hui familiers du FRAC Limousin (John Currin, Glenn Brown, Franck Eon, Gabriele Di Matteo, Andreas Dobler,...) Nina Childress persiste à interroger le cliché dans le sens photographique du terme, mais aussi la peinture en tant que cliché, quand tout semble avoir déjà été peint, de toutes les manières possibles, et avoir déjà été récupéré, stylisé, épuisé dans le décor. Les stratégies qu'elle emploie contribuent à donner à ses tableaux la présence singulière et obsédante d'images déjà-vues, mais pas définitivement perdues dans les oubliettes de notre mémoire. »



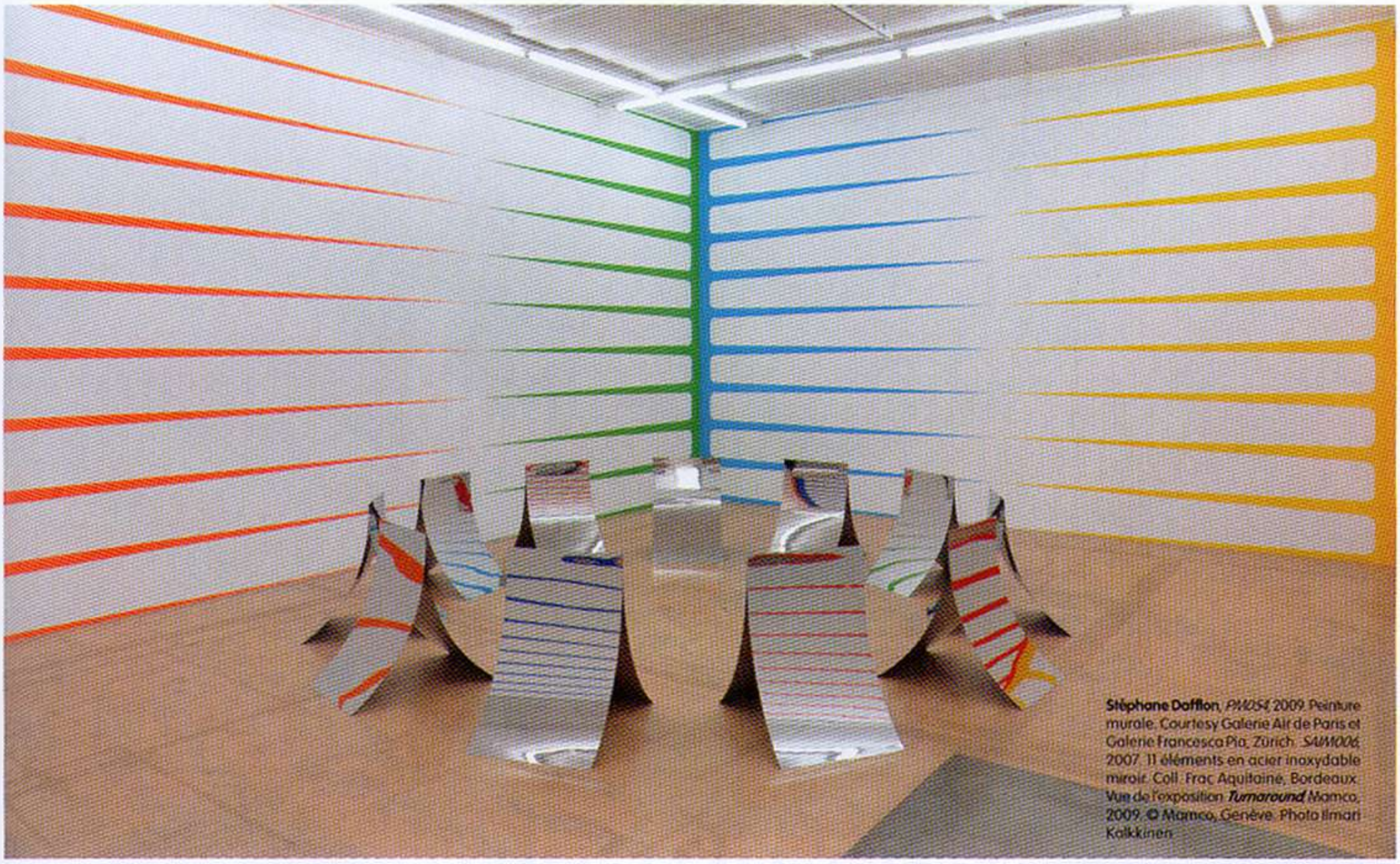
vue de l'exposition *Nina Childress, la haine de la peinture* au FRAC Limousin du 20 mars au 6 juin 2009

Page précédente :
Tombeau de Simone de Beauvoir, Installation, dimensions variables, 2008
vue d'exposition *Nina Childress, la haine de la peinture* au FRAC Limousin du 20 mars au 6 juin 2009

Art & décoration, Figurer l'abstraction

THOMAS BAYRLE, NINA CHILDRESS ET STÉPHANE DAFFLON AU MAMCO

par Aude Launay



Stéphane Dafflon, *PM054*, 2009. Peinture murale. Courtesy Galerie Air de Paris et Galerie Francesca Pia, Zürich. *SAIM006*, 2007. 11 éléments en acier inoxydable miroir. Coll. Frac Aquitaine, Bordeaux. Vue de l'exposition ***Turnaround*** Mamco, 2009. © Mamco, Genève. Photo Ilmari Kalkkinen

Reposons une nouvelle fois les questions essentielles de la peinture, celles du motif, du cadre, de la limite entre abstraction et figuration, de l'accrochage, et leurs dérivés, celles du kitsch, celles d'un médium pour certains considéré comme dépassé, pour d'autres comme le synonyme de l'art. Reposons-les, donc, et interrogeons-nous sur ce qui les différencie de celles de la décoration. Certainement pas la palette de couleurs, essentielle, ni la composition, fondamentale, et encore moins la possible inclusion des éléments les plus disparates et *a priori* les moins appropriés dans le tout que forme le décor. Le décor est omnivore et il peut tout absorber.

Nina Childress peint des tableaux encadrés de dorures sur fond de papier peint (*Tableau de tableau*, 2005), tandis que Stéphane Dafflon encadre des toiles blanchies à la perfection du néon (*AST 123, AST 124*, 2009, etc.) et des pans de mur d'un liseré mat. Thomas Bayrle, quant à lui, tente de stopper par le cadrage l'expansion tentaculaire de ses « super-formes ». Tous trois sont réunis dans une série d'expositions au Mamco, *Le Principe d'incertitude*, – concomitant des débuts de l'abstraction, et qui stipule qu'on ne peut déterminer exactement la position en même temps que la vitesse d'un objet quantique, soit plus l'on précise l'un, moins l'on peut en savoir de l'autre.

Les peintures que produit Stéphane Dafflon sont des carrés aux angles arrondis, des cercles étirés ou des lignes effilées. Ces formes procèdent d'images infographiques appliquées aux surfaces physiques que sont le mur et la toile, le sol et le bois, l'acier inoxydable et le plexiglas. Réduisant à une pure opticité l'image – l'impression visuelle – et sa matérialisation – l'artefact – en un *Turnaround* aux accents positivement décoratifs, il réactive ce que l'abstraction peut avoir de plus excitant : la pure transcription d'un espace logique en un espace graphique. En témoigne sa magnifique salle associant *PM054* (2009), une peinture murale se diffusant sur les quatre murs de la pièce carrée pour en troubler les angles et par là l'appréhension toute entière, et *SAIM006* (2007), une série de onze éléments en acier inoxydable miroir agencés en cercle au centre pour en diffracter le tracé fuselé et les couleurs franches.

L'accrochage malicieux de *Détail et Destin*, l'exposition de Nina Childress, fait la part belle à de multiples petits jeux avec le sérieux : des toiles qui se chevauchent, une vidéoprojection sur un coin de toile restée blanche, une chronologie narrative disloquée par un accrochage des peintures bord à bord terminé par une pointe de flèche jaune fluo… Elle est celle qui, au sens le plus littéral, figure l'abstraction, faisant accéder sa peinture au statut de discours sur la peinture tout en restant parfaitement cantonnée dans les limites traditionnelles de son médium. Il en est ainsi de ses intérieurs bourgeois reproduits d'après des images d'ouvrages de décoration vintage, toujours pourvus de tableaux accrochés en bonne place, et dont elle extrait un motif jusqu'à l'abstraire dans une veine op (*interférence, couloir*, 2006-07), ou dont elle floute le rendu (*tableau de portrait*, 2006, *grande chambre verte*, 2007). Par-delà ce vocabulaire à la Armleder, des toiles comme *flounet 723 (carré rouge)* (2003), *double rond* (2005) ou *les veuves* (2007) présentent des formes ressortissant de l'abstraction géométrique revues et corrigées à travers le prisme du fluo et du flou chers à Childress.

On termine la visite de l'étage consacré à Thomas Bayrle la rétine ébahie et le vertige pascalien au cœur. De ses allers-retours incessants entre micro et macro, biologique et sociologique, se dégage une agoraphobie qui est autant une horreur du vide qu'une angoisse de la foule. Vibrations op et iconographie pop incarnent dans leurs figures les masses grouillantes consuméristes et organisées, et ce depuis les 60's. Les accumulations à l'œuvre dans ses collages et la sérialité des motifs reproduits à la main traduisent l'image comme une planéité exorbitée. Une image qui forme le décor de notre monde.

>> **Thomas Bayrle, Nina Childress et Stéphane Dafflon, *Le Principe d'incertitude*, série d'expositions monographiques du cycle *Futur antérieur* au Mamco, Genève, du 24 juin au 27 septembre 2009**

2 ou 3 choses que je sais d'elle...

PUBLIE PAR THIERRY | LE 11 DÉCEMBRE 2009

Chou, Andy



Dans le dernier Art Press de Décembre 2009, le philosophe Richard Shusterman propose une critique du dernier livre d'Arthur Danto consacré à la figure d'Andy Warhol. Warhol n'est pas n'importe quel artiste pour Arthur Danto, philosophe analytique du contexte théorique qui fait « l'artisticité » d'une œuvre. C'est en effet les boites de soupe Brillo, dont Duchamp disait justement qu'elles n'étaient pas *que* des boites de soupe, qui ont amené Danto à poser l'art en tant que « question de sa définition » assurément articulée avec les perspectives philosophiques.

Cette approche de ce qu'il appelle une *transfiguration artistique*, Shusterman la critique avec bienveillance en la rapprochant de ce qu'il appelle la tendance « transcendantale religieuse » de Danto. Shusterman veut se placer dans la lignée joyeuse et presque dionysiaque des contre-culturelles, musicales, sexuelles et stupéfiantes années 60. Shusterman veut ramener Wharol à son origine de graphiste, soit un artiste appliqué à la cause du banal, du divertissement et de la masse : un défenseur de la cause du design et des produits industriels qui « mine l'idéologie transcendantale de l'art ». On est peut être pas si loin, dans une perspective inversée, d'un art art appliqué à la sociologie ou d'un art du « spectacle du quotidien » à la Hou Hanru qui revendique la non autonomie de l'art vis-à-vis du mouvement du monde.
Sans trop m'avancer dans une critique de Shusterman et de son propre penchant transcendantal quand il convient que « la passion religieuse et la beauté peuvent se manifester dans les plus humbles des objets terrestres », je soulignerai que son analyse inscrit l'œuvre de Warhol dans une controverse entre le ciel et la terre qui me paraît être le symptôme de ce qui est, selon moi, sa caractéristique la plus saillante.

Je voudrais d'abord rappeler que l'œuvre de Warhol est précisément toujours inscrite dans une controverse, et que ses détracteurs comme ses défenseurs se posent souvent en termes moraux. Quand Shusterman voit Warhol « faire redescendre l'art de son piédestal transcendantaliste pour le mettre au niveau de la vie (et du commerce) » Roland Barthes dénonce, sa *facticité*. Thomas Crow y voit un genre de plaidoirie à charge contre les désastres et l'obscénité de son époque. Hal Foster le retour d'un réel, en l'occurence *traumatique*, dans l'art... Dans cet incessant affrontement des hauts et des bas de la culture, dans cet inextricable dilemme du rapport coupable avec les séductions de la marchandise, se dessinent, au choix, des dénonciation d'un quotidien aliénant à la Lefebvre, une apologie bienheureuse de la marchandise, ou un cynisme fataliste nihiliste de l'incapacité à la Debord de contester la logique du spectacle sans faire le jeu d'un « spectacle de la contestation ».

Je voudrais dire ensuite que l'horizon pop constitue l'autre révolution des années 60, peut être pas incommensurable à sa « voisine » conceptuelle. Le pop art se constitua dans une certain questionnement de la culture populaire de l'âge de la consommation. Questionnement non dénué d'une certaine distance voire de ce que j'appellerai une certaine « plasticité ». Les années 60 ne sont pas « les années plastiques » seulement pour leur attrait, façon Independent group, pour les matières technologiques pouvant prendre n'importe quelle forme. Cette plasticité renvoie aussi à l'ironie retorse et ambigüe entretenue à l'égard de la morale même véhiculée par cette nouvelle civilisation idôlatre de « la répétition », de « l'image comme ultime réification de la marchandise » et du « fétichisme de la marchandise ».

Bref, à de nombreux titres, le pop art, du moins celui de Warhol car il y a plusieurs pop arts, en même temps qu'il annonçait notre époque *post-moderne* du simulacre et d'un capitalisme triomphant sans ailleurs, était empreint d'une dimension conceptuelle. Sa grande révolution était, selon moi, et je m'inscris donc plutôt du côté de Danto, d'amener la plastique moderne, proprement visuelle et se voulant autonome, du côté d'une plasticité *conceptuelle* de l'ordre de la pénétration de l'objet d'art par des considérations contextuelles, politiques, sociales,

http://www.salutpublic.be (Dec 2009)

Dans le dernier Art Press de Décembre 2009, le philosophe Richard Shusterman propose une critique du dernier livre d'Arthur Danto consacré à la figure d'Andy Warhol. Warhol n'est pas n'importe quel artiste pour Arthur Danto, philosophe analytique du contexte théorique qui fait « l'artisticité » d'une œuvre. C'est en effet les boites de soupe Brillo, dont Duchamp disait justement qu'elles n'étaient pas que des boites de soupe, qui ont amené Danto à poser l'art en tant que « question de sa définition » assurément articulée avec les perspectives philosophiques.

Cette approche de ce qu'il appelle une transfiguration artistique, Shusterman la critique avec bienveillance en la rapprochant de ce qu'il appelle la tendance « transcendantale religieuse » de Danto. Shusterman veut se placer dans la lignée joyeuse et presque dionysiaque des contre-culturelles, musicales, sexuelles et stupéfiantes années 60. Shusterman veut ramener Wharol à son origine de graphiste, soit un artiste appliqué à la cause du banal, du divertissement et de la masse : un défenseur de la cause du design et des produits industriels qui « mine l'idéologie transcendantale de l'art ». On est peut être pas si loin, dans une perspective inversée, d'un art art appliqué à la sociologie ou d'un art du « spectacle du quotidien » à la Hou Hanru qui revendique la non autonomie de l'art vis-à-vis du mouvement du monde.
Sans trop m'avancer dans une critique de Shusterman et de son propre penchant transcendantal quand il convient que « la passion religieuse et la beauté peuvent se manifester dans les plus humbles des objets terrestres », je soulignerai que son analyse inscrit l'œuvre de Warhol dans une controverse entre le ciel et la terre qui me paraît être le symptôme de ce qui est, selon moi, sa caractéristique la plus saillante.

Je voudrais d'abord rappeler que l'œuvre de Warhol est précisément toujours inscrite dans une controverse, et que ses détracteurs comme ses défenseurs se posent souvent en termes moraux. Quand Shusterman voit Warhol « faire redescendre l'art de son piédestal transcendantaliste pour le mettre au niveau de la vie (et du commerce) » Roland Barthes dénonce, sa facticité. Thomas Crow y voit un genre de plaidoirie à charge contre les désastres et l'obscénité de son époque. Hal Foster le retour d'un réel, en l'occurence traumatique, dans l'art... Dans cet incessant affrontement des hauts et des bas de la culture, dans cet inextricable dilemme du rapport coupable avec les séductions de la marchandise, se dessinent, au choix, des dénonciation d'un quotidien aliénant à la Lefebvre, une apologie bienheureuse de la marchandise, ou un cynisme fatalisto nihiliste de l'incapacité à la Debord de contester la logique du spectacle sans faire le jeu d'un « spectacle de la contestation ».

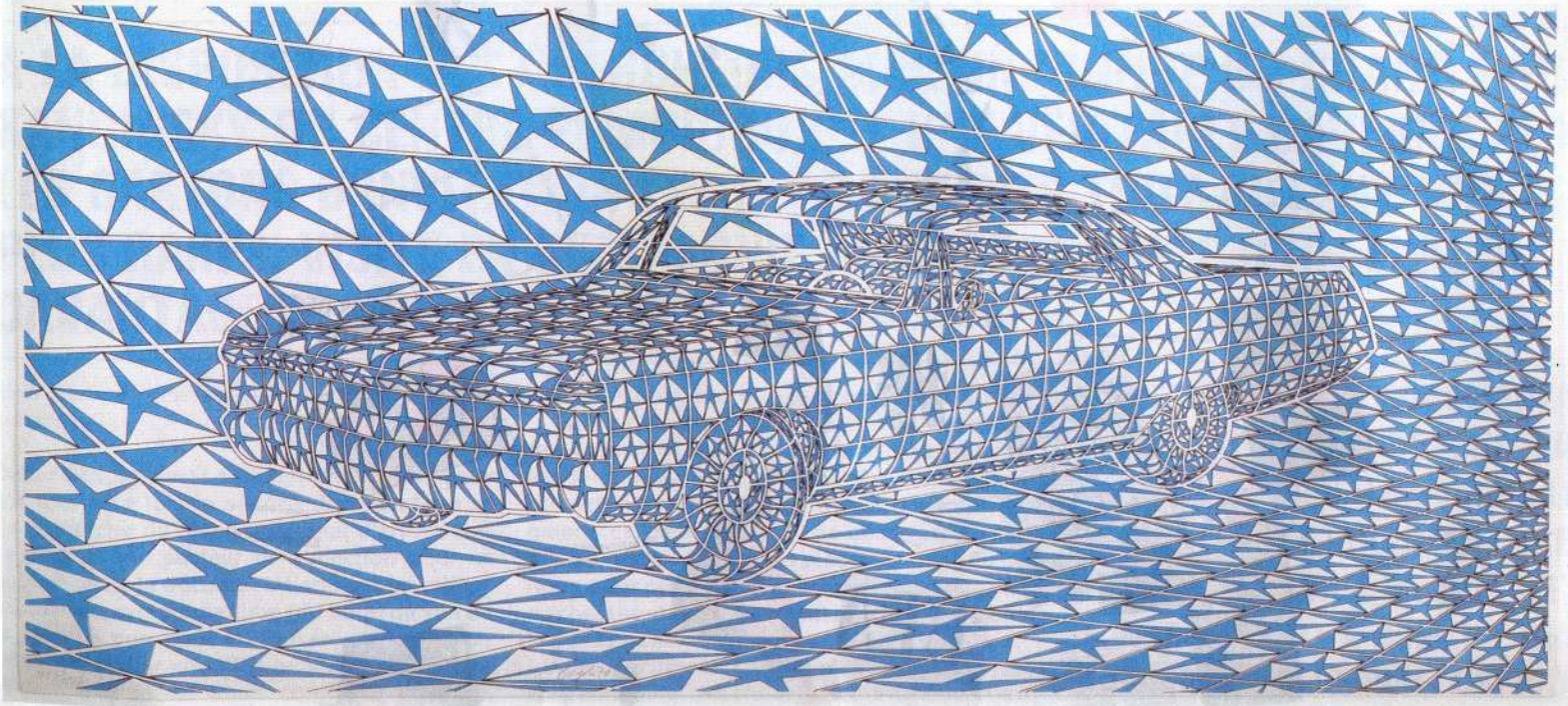
Je voudrais dire ensuite que l'horizon pop constitue l'autre révolution des années 60, peut être pas incommensurable à sa « voisine » conceptuelle. Le pop art se constitua dans une certain questionnement de la culture populaire de l'âge de la consommation.
Questionnement non dénué d'une certaine distance voire de ce que j'appellerai une certaine « plasticité ». Les années 60 ne sont pas « les années plastiques » seulement pour leur attrait, façon Independent group, pour les matières technologiques pouvant prendre n'importe quelle forme. Cette plasticité renvoie aussi à l'ironie retorse et ambigüe entretenue à l'égard de la morale même véhiculée par cette nouvelle civilisation idôlatre de « la répétition », de « l'image comme ultime réification de la marchandise » et du « fétichisme de la marchandise ».

Bref, à de nombreux titres, le pop art, du moins celui de Warhol car il y a plusieurs pop arts, en même temps qu'il annonçait notre époque post-moderne du simulacre et d'un capitalisme triomphant sans ailleurs, était empreint d'une dimension conceptuelle. Sa grande révolution était, selon moi, et je m'inscris donc plutôt du côté de Danto, d'amener la plastique moderne, proprement visuelle et se voulant autonome, du côté d'une plasticité conceptuelle de l'ordre de la pénétration de l'objet d'art par des considérations contextuelles, politiques, sociales, formulables en termes de fonction, de statut et de morale de l'objet artistique.

Illustration : Nina Childress, Les Blondes III 90 x 90 cm huile et acrylique sur toile 1997

EXPOS / ITINERAIRES BIS – KIPPENBERGER, BAYRLE, CHILDRESS, MALAVAL

NE PAS PRENDRE L'AUTOROUTE. VOILÀ NOTRE SIMPLE DÉFI AU DÉPART DE PARIS POUR RALLIER ANGERS, BORDEAUX ET GENÈVE ET AINSI BOUCLER LE PARCOURS D'EXPOSITIONS ESTIVALES QUE NOUS AVIONS LA FERME INTENTION DE VISITER : LA RÉTROSPECTIVE DE ROBERT MALAVAL AU MUSÉE DES BEAUX-ARTS D'ANGERS, « HEIDI AU PAYS DE MARTIN KIPPENBERGER » ORGANISÉE PAR LE FONDS RÉGIONAL D'ART CONTEMPORAIN AQUITAINE ET LES DEUX VOLETS DU « PRINCIPE D'INCERTITUDE » AU MAMCO CONSACRÉS RESPECTIVEMENT À NINA CHILDRESS ET THOMAS BAYRLE. CET ITINÉRAIRE BIS S'EST POURTANT RÉVÉLÉ AU FUR ET À MESURE DE NOTRE PARCOURS, ET DEVENU RÉTROSPECTIVEMENT ÉVIDENT, ÊTRE LE PLUS ADAPTÉ POUR SAISIR LA TRAJECTOIRE DE QUATRE ARTISTES QUI SE SONT D'ABORD REFUSÉS À RESTER IMMOBILES ET SAISISSABLES. POUR PRÉFÉRER L'ÉCLATEMENT DYNAMIQUE, RÉSOLUMENT ALTERNATIF, AUX CHEMINS BALISÉS.



détournement dans son installation *Le tombeau de Simone de Beauvoir*. Elle met ici l'accent sur l'attitude provocatrice de la philosophe plus que sur ses écrits, comme en témoigne par exemple le tableau *Bad Simone*, où la figure apparaît dans un verre de whisky, ou encore ce tapis qui reprend les couleurs et les motifs de la couverture de la célèbre collection littéraire *nrf* et sur lequel sont disposées des cigarettes géantes que fumait Simone de Beauvoir.

« J'aime trop l'histoire du monde pour perdre tout mon temps à peindre ». Voilà qui pourrait résonner comme une tentative de définition de l'œuvre de Robert Malaval en même temps qu'une conclusion à notre parcours. Quel artiste mieux que lui aura tout fait, ostensiblement et manifestement pour échapper à toute discipline artistique ? L'attitude d'un sculpteur, d'un peintre qui aura tout mis en œuvre pour ne pas voir son destin d'artiste prendre forme. L'exposition rétrospective consacrée à Robert Malaval à Angers suit le fil d'une vie qui s'étend entre 1937 et 1980 et dont les seules persistances, seules traces restent les œuvres elles-mêmes. Nous ne sommes pas sans reconnaître Malaval comme un fan absolu des Rolling Stones, à qui il consacrera une série de sérigraphies, un dandy autodidacte toujours balancé

Martin Kippenberger bien sûr s'impose comme le paradigme de l'artiste en déplacement perpétuel. Qui, de Francfort à Berlin en passant par Los Angeles, jongle entre la peinture, la production musicale, la direction d'une manufacture de cuir et contourne habilement, volontairement, toute possibilité de classification. Alors comment être en mesure de présenter au plus juste, si ce n'est dans sa totalité, cette œuvre foisonnante qui a déjà fait l'objet de nombreuses rétrospectives ? « Que faire de Martin Kippenberger ? » disait Daniel Baumann dans le texte d'introduction à l'exposition qui lui a été consacrée au MAMCO en 1997. À l'évidence, sa place dans le champ de l'art est tout autant prépondérante qu'envahissante, tout autant à l'extérieur qu'à l'intérieur. L'œuvre de Kippenberger reste infiniment indéfinissable puisqu'il est et restera impossible de circonscrire tous les lieux et tous les instants où cette attitude a pris forme. Et ce qu'il nous semble intéressant dans l'exposition du FRAC Aquitaine c'est de s'être justement orienté vers le comment ; de s'être concentré sur la méthodologie de Kippenberger, celle qu'il a enseignée à ses étudiants de la Städelschule à Francfort. Plutôt qu'un répertoire d'œuvres et de formes, « Heidi au pays de Martin Kippenberger » met en exergue une méthodologie de la dispersion et du déplacement tout azimut. Comme le précise Claire Jacquet dans une hypothèse de travail introductive, ce qui rapproche Heidi, l'héroïne du conte alpin, et Martin Kippenberger c'est leur effort sans cesse renouvelé pour « forcer les frontières ».

Évidemment la notion de traverse résonne singulièrement dans l'œuvre d'un artiste né en Allemagne en 1957. Dans un pays partagé entre la RFA et la RDA, entre le capitalisme et le communisme et où se cristallise les tensions d'un monde bipolaire alimentées par la guerre froide, « forcer les frontières » revient à adopter une attitude transgressive et à se positionner à partir des données historiques, géographiques et symboliques. Mais c'est un écueil auquel, à nos yeux, ne se limite pas Martin Kippenberger. Car s'il s'inscrit dans un rapport d'opposition à toute forme de dogmatisme c'est dans la fulgurance d'une attitude, celle d'un artiste qui refuse de se situer par rapport à une seule donnée, précisément pour garantir sa liberté et rebondir sur tout, tout le temps et rester résolument inféodé à un territoire, à une discipline, à une morale. Pratiquant par là-même l'hyperactivité, on ne peut pas dire que Kippenberger ait, comme ses aînés au début des années soixante, fait l'expérience d'une troisième voie, refusant la bipolarité du monde.

C'est en tous cas en ce sens que nous a éclairé la présence d'œuvres de Thomas Bayrle, à la fois dans l'exposition « Heidi au pays de Martin Kippenberger » et au MAMCO à Genève. À la fois prédécesseur et collègue de Kippenberger à la Städelschule de Francfort, Bayrle (né en 1937) fait partie de ceux qui, comme Gerhard Richter mais également Sigmar Polke, ont d'abord été tentés par cette forme d'alternative à la fois au réalisme socialiste et au pop art, rapprochée postérieurement du Sots Art. Le musée suisse a judicieusement choisi de présenter des pièces étonnantes de Thomas Bayrle datant du milieu des années soixante. Ses premières œuvres en fait, articulées par la fascination des défilés populaire d'une Chine maoïste orthogonalement chorégraphiés. Elles se présentent sous la forme de véritables machines qui, dans un jeu de mécanisme simple et binaire font émerger efficacement un autre sens des images. Question de réception, ces œuvres posent naturellement les bases d'une réflexion singulière sur la trame et la répétition industrielle d'un motif, avant d'abandonner la référence politique directe tant au communisme qu'au capitalisme et leurs dérives. La stratégie de la troisième voie a finalement été très vite abandonnée au vu des limites de cette position. C'est à partir de là que Thomas Bayrle s'est écarté définitivement du politique en tant que sujet, pour se concentrer sur le mode de production technique et effective de l'image, sa mécanisation industrielle pure, décontextualisée. Une troisième voie dessinée entre deux systèmes finalement équivalents dans leur fonctionnement, résolument trop dogmatiques.

Il est intéressant de remarquer que les œuvres de Martin Kippenberger et de Thomas Bayrle appellent à un renouvellement perpétuel des rythmes, brutaux, parfois répétitifs proche du Krautrock. Cette relation n'est plus à prouver du côté de Kippenberger lui même fondateur du groupe Die Grugas, gérant du S.O.36, haut lieu du punk berlinois et dont Bayrle n'hésitait pas à dire qu'il était « un groupe de musique à lui tout seul ». Chez ce dernier ce n'est pas l'attitude qui le rapproche de la musique mais davantage la structure musicale qui résonne dans ses œuvres. Une structure basée sur des rythmes mécaniques et répétitifs hérités de la musique concrète de Karlheinz Stockhausen ou encore de Pierre Schaeffer, qui procède à la fois par un montage protocolaire, précis, et par distorsions appliquées aux « images-objets ». Ses dessins et ses sculptures autoroutières aux enchevêtrement improbables sont ainsi autant d'objets mécaniquement définis que des matrices d'improvisation. Comment alors ne pas entendre le morceau de Kraftwerk, *Autobahn* ou encore la musique de Neu ! ou de Can ? « Le principe d'incertitude », titre du cycle d'expositions réunissant entre autres les monographies de Thomas Bayrle et Nina Childress, définit l'impossible discipline des systèmes mécaniques mêmes. Pour limiter le pouvoir de la théorie. Ce que ne réfutera pas Nina Childress, un étage au dessous. L'exposition qui lui est consacrée se construit autour des deux figures féminines historiques que sont Simone de Beauvoir et Marjorie Lawrence. Deux femmes, deux icônes respectables, l'une philosophe insoumise, l'autre cantatrice australienne du début du siècle, sont ainsi invoquées par Nina Childress. Entre répétitions et déclinaisons de motifs abstraits et représentations figuratives, les tableaux de l'artiste s'affirment comme des espaces assumés de non choix précisément entre l'abstraction et la figuration. On peut alors comprendre comment s'articule l'invocation de ces deux figures féminines, plutôt représentées comme des prétextes au kitsch. Bien plus proches des starlettes de série B que de figures de l'histoire. L'œuvre de Nina Childress prend tout son sens dans l'idée d'une peinture à la fois « conceptuelle et idiote », telle qu'elle s'est mise elle-même à la définir à la suite de la rencontre avec le travail Kippenberger. Ce jeu entre les registres culturels nobles et kitsch ou populaires renvoie directement à une pratique picturale qui s'inquiète de l'action et non d'une théorie métadiscursive fumeuse. L'œuvre de Nina Childress est une attitude, une forme d'existence au monde assumée et non limitative. À la fois peintre, engagée dans le collectif des Frères Ripoulin, et chanteuse dans le groupe punk Les Lucrate Milk au début des années quatre-vingt. Une formation musicale éphémère et foutraque, pourtant très remarquée sur la scène punk par son énergie sauvage, ses textes aussi bruts que débiles « Il love you, Fuck off ». L'art conceptuel est alors un prétexte pour Nina Childress pour jouer avec les antagonismes, mieux tourner le sérieux en ridicule, atteignant le paroxysme du par la musique. Pourtant cette exposition évite justement toute forme de mystification nihiliste et de fascination pour l'image romantique de l'artiste maudit. Elle préfère se concentrer sur les œuvres, selon le parcours chronologique et épisodique tel qu'il s'est construit. Sporadiquement et intensément. Il nous reste simplement à regarder les œuvres, accrochées par périodes qui renvoient à autant de titres d'albums. Ainsi, se succèdent « L'aliment blanc », grouillements de papier mâché qui colonisent tableaux et sculptures, « rose-blanc-mauve », représentations fragmentées du corps comme ce diptyque qui à pour titre *Bernadette Laffont dans le rôle de Caligula*, représentant sa silhouette rose avec un liseré blanc qui se détache sur un fond mauve. « Multicolor » et « Eté pourri / Peinture fraîche » introduction de formes abstraites et de pastels dans des peintures aux motifs de toiles cirées comme *Sous le pergola* et *Fraise et Pistache*. Enfin viennent les dernières périodes « Kamikaze-fin du monde », inclusion des paillettes dans sa peinture, où chaque toile évoque un tube au titre rock : *Sulfuric rock, Rock n' Roll dollar* ou encore *Kamikaze Rock*. « Attention à la peinture », ultime série de toiles réalisée en public, à la Maison des Arts de Créteil en 1980 vient conclure cette exposition en nous présentant un Malaval star organisant son concert de glam-rock. No Future.

Cette exposition rétrospective montre l'importance de l'œuvre de Malaval en dehors même de sa personnalité, enlevant ainsi leur seul argument aux détracteurs de sa rétrospective au Palais de Tokyo en 2006, à ceux qui n'ont saisit qu'un « autoritarisme désespérant », une tentative de restauration dans l'histoire de l'art d'un artiste « romantique », « méconnu » et à leur goût suranné. À bien y regarder pourtant, l'œuvre se définit comme véritable « feu d'artifice dans la confiture », assumant la bouffonnerie du tragique.

PAR LESLIE COMPAN ET PIERRE MALACHIN

ILLUSTRATION :
THOMAS BAYRLE , CHRYSLER, 1970, IMPRESSION SUR CARTON, 42 × 79 CM
COURTESY GALERIE BARBARA WEISS, BERLIN



NUMERO — septembre 2009

Iconoclaste

propos recueillis par Nicolas Trembley, portrait Ilmari Kalkkinen

Elle s'applique à désacraliser le médium pictural et à faire tomber les héroïnes de leur piédestal... L'irrévérencieuse Nina Childress s'attaque aujourd'hui à la relation de Simone de Beauvoir à sa sœur peintre.

Depuis vingt-cinq ans, Nina Childress a consacré pratiquement toute sa carrière à la peinture et à ses conditions de réception. Cette Française, née aux Etats-Unis au début des années 60, a participé, dans les années 80, au mouvement punk avec le groupe Lucrate Milk, puis au collectif de peintres à tendance graffiti des Frères Ripoulin – avec Claude Closky et Pierre Huyghe –, après quoi elle est passée par l'abstraction, le pop art et l'art cinétique. Bref, difficile de définir son style, si ce n'est par une permanente remise en question et une prise de distance vis-à-vis du médium pictural, avec comme référents Francis Picabia et Martin Kippenberger. *La Haine de la peinture*, c'est le titre de l'un des derniers tableaux que l'artiste a produits, qui décrit de façon expressionniste les relations tendues entre Simone de Beauvoir et sa sœur, et qu'elle présente dans son exposition personnelle au Mamco intitulée *Détail et Destin*. C'est là que nous l'avons rencontrée.

Numéro : Parlez-nous de l'exposition du Mamco.
Nina Childress : Il y a sept petites salles en enfilade, et j'ai créé une sorte de parcours qui commence par une suite de peintures tirées d'une carte postale de la Scala à Milan, et qui se termine par une salle consacrée à Simone de Beauvoir.

Travaillez-vous toujours à partir de matériaux imprimés ?
Au départ, cela peut être un film ou une photographie que je rephotographie ou numérise, et que je peux recadrer. Je peins comme les hyperréalistes, mais dans un style moins léché.

Il y a également toute une salle consacrée à une chanteuse d'opéra, les figures féminines sont-elles des références pour vous ?
Oui, j'ai besoin de pouvoir m'identifier aux personnages que je peins. La chanteuse d'opéra, c'est Marjorie Lawrence, une soprano connue dans les années 30-40, elle chantait du Wagner en français dans une chaise roulante parce qu'elle avait eu la poliomyélite... Si je représente des hommes, ils ne font qu'accompagner des femmes.

Parlez-nous des éléments qui constituent la salle intitulée "Le tombeau de Simone de Beauvoir", dans laquelle nous vous avons photographiée.
Sur la moquette, au sol, j'ai peint un liseré qui évoque celui des livres Gallimard, et au mur, on peut voir un papier peint que j'ai dessiné d'après un chemisier de Simone de Beauvoir, avec des roses rouges qui font référence au Parti socialiste. Sur la gauche, deux tableaux (qu'on ne voit pas sur la photo), qui parlent des relations entre Beauvoir et sa sœur qui était peintre, et qu'elle méprisait. Beauvoir n'aimait pas la peinture, elle n'était pas dans le visuel. J'ai été assez déçue quand j'ai vu la façon dont elle en parlait, et c'est ce qui m'a poussée à concevoir ce projet. Sa sœur était une assez mauvaise artiste et le mythe du peintre raté, qui traverse toute l'histoire de l'art, m'intéresse beaucoup.

Et le tableau qui représente une paire de fesses ?
Cette paire de fesses est tirée d'une photo volée qui a été reproduite dans la presse il y a quelques années, et qui avait scandalisé les féministes. Il s'agit de Beauvoir à 45 ans, nue en talons dans sa salle de bains. Je voulais la peindre à la Lovis Corinth, et placer autour d'elle des éléments vaguement sexuels comme une représentation de sa maîtresse, la pipe de Sartre, etc. A côté, je voulais un portrait d'elle vieille et sage comme une icône, une sainte. Enfin, j'ai ajouté deux peintures, dont une est la copie de l'autre, où elle se noie dans le whisky.

Au sol, vous avez disposé des éléments plus sculpturaux...
C'est une installation de peinture. Beauvoir parlait de la mort comme d'une barre noire, et j'ai voulu représenter cette idée aux proportions d'un cercueil. J'ai également élaboré des cigarettes géantes, évoquant les Boyards qu'elle fumait, comme un bûcher où l'on pourrait brûler la sorcière.

Vous travaillez souvent vos peintures en double ?
Cela correspond à une névrose sans doute, je suis rassurée quand les choses vont par paires. J'aime l'idée que cela casse le caractère unique et magnifique du tableau.

Quels sont vos prochains projets ?
Peut-être faire une œuvre éphémère qui ne puisse pas se vendre, pour lutter, ou me positionner comme une artiste non commerciale. Je vais travailler autour de la figure de Sissi l'impératrice : Vienne, l'Autriche, les montagnes... je veux peindre de très grands tableaux, nostalgiques et mélancoliques.

Détail et Destin, Mamco, 10, rue des Vieux-Grenadiers, Genève (Suisse). www.mamco.ch. Jusqu'au 27 septembre.
Images & (re)présentations – Les années 80, Le Magasin, 155, cours Berriat, Grenoble. www.magasin-cnac.org. Jusqu'au 6 septembre.

ART La peintre contemporaine française, ex-punk, occupe six salles du Mamco, à Genève. Expressif.

Nina CHILDRESS

Peinturlurée

SAMUEL SCHELLENBERG

Ceux qui ont vu le *Trouvère* de Verdi, au Grand Théâtre de Genève, jeudi 18 juin, ont peut-être noté dans l'audience une femme débraillée, pleine de taches de peinture et chaussée de vieilles Birkenstock. C'était Nina Childress, artiste actuellement à l'honneur au Mamco, au bout du lac. Une excentrique, comme nombre de ses confrères et consœurs du milieu de l'art contemporain? Prudence avec les clichés: «Après avoir terminé ma journée au Mamco, je n'ai plus eu le temps de passer à l'hôtel. J'avais averti le Grand Théâtre, ils ont dit qu'il n'y avait pas de problème. Mais sur place, j'ai retrouvé les sensations de ma période punk: les gens me regardaient avec stupeur et dégoût...»

A la décharge de l'artiste, on certifiera qu'elle a eu fort à faire, au Musée d'art moderne et contemporain de Genève: pas moins de six salles sont consacrées à sa peinture, jusqu'au 27 septembre. Dont un espace où Nina Childress présente sur du papier collé au mur l'actrice Eleonor Parker lorsqu'elle interprète la chanteuse d'opéra – décidément! – Marjorie Lawrence, atteinte de poliomyélite. Un des moments forts de l'exposition, qui valait bien une soirée humiliante en compagnie de la bourgeoisie genevoise.

TOUCHE PAS À MES TACHES

La notice biographique de Nina Childress débute ainsi: «Née à Pasadena en 1961, vit et travaille à Paris.» «Ça sonne exotique, mais en fait je vis en France depuis l'âge de 3 ans, je ne suis d'ailleurs jamais retournée à Pasadena», sourit l'artiste, bien consciente de la fascination qu'exerce sur le public son bref passé californien. Nina Childress, au-delà d'un père étasunien, est une véritable Parisienne, avec sur le nez les mêmes lunettes à la mode que la plupart des étudiantes des beaux-arts du moment, en France comme en Suisse, avec leurs énormes montures noires (l'artiste ne les porte pas sur la photo de cette page car son marchand le lui a interdit, plaisante-t-elle). «Ces lunettes n'étaient pas encore en vogue quand je les ai achetées, précise l'artiste, sans doute pour la centième fois. En fait, j'ai simplement demandé à mon opticien qu'il me donne un grand modèle.»

Nina Childress inspecte des taches de peinture au mur de l'une des salles du Mamco. Des coulures involontaires? Non, des imitations: les vraies, tombées lors du montage de l'expo, ont été effacées par un collaborateur trop zélé, qui n'avait pas compris que l'artiste voulait incorporer ces imprévus à sa présentation. «C'est bien refait, mais ça manque parfois d'épaisseur...»

Si le hasard a sa place dans le travail de la Française, elle n'est pas venue à la peinture par accident. Une grand-mère et le mari de son autre aïeule peignaient, et ses parents ont côtoyé à New York – où la famille a habité avant d'aller vivre outre-Atlantique – des artistes comme le couple Christo et Jeanne-Claude, ou le peintre Alain Jacquet. «On avait une de ses sérigraphies à la maison, l'adorais!»

En France, après un bref passage dans une école d'art, elle se lance en autodidacte. A côté de la peinture, elle officie – chant, guitare, synthé – dans un groupe punk «très underground et très visuel», avant de rejoindre les Frères Ripoulin. Le collectif d'artistes réunit quelques futures célébrités, comme Claude Closky ou Pierre Huyghe. Ensemble, ils peignent des affiches qu'ils placardent à travers la ville, dans un style proche de celui de la Figuration libre, un pavé hexagonal des différentes formes néo-expressionnistes qui apparaissent à ce moment aux Etats-Unis, en Allemagne ou en Italie. «On essayait d'avoir un comportement de groupe de rock, avec un manager. C'était très formateur», se souvient Nina Childress. A partir de la fin des années 1980, l'artiste traverse une décennie un peu difficile. Et contrairement à d'autres membres des Frères Ripoulin, Nina Childress tient bon: non, elle n'abandonnera pas la peinture, même si la mort de ce médium est régulièrement annoncée! Au contraire: «A chaque fois que je me posais la question d'arrêter la peinture, j'y revenais en force.»



Nina Childress dans l'une des neuf salles qu'elle occupe à Simone de Beauvoir. SAMARI KALIOUNEH/MAMCO

«CONCEPTUELLE ET IDIOTE»

Décrire le travail de Nina Childress est une gageure: les ruptures de style sont fréquentes, passant d'un hyperréalisme flou à des représentations nettement plus expressives et colorées, puis à des portraits gris – c'est le cas de celui de Simone de Beauvoir, dans une double salle entièrement consacrée à l'auteure du *Deuxième Sexe*. On y voit par exemple l'écrivaine fesses nues, comme sur le cliché repris en «couve» par un magazine français à l'occasion des 100 ans de la naissance de Beauvoir en 2008; mais aussi une «barre noire» à la fois cercueil et banc ou d'énormes cigarettes. Le tout est posé sur un tapis aux couleurs des éditions Gallimard. Nina Childress, avec ses pommettes saillantes et son regard très expressif, dit qu'elle «adore expérimenter» – elle a testé différentes techniques, comme celle qui permet de copier des photos ou la peinture «au scotch», qui utilise du ruban adhésif pour délimiter les parties colorées. C'est précisément de cette manière que procède le Lausannois Stéphane Dafflon, également au programme du Mamco.

De sa peinture, l'artiste a dit un jour qu'elle est «conceptuelle et idiote». «C'était à la fin des années 1990, une galerie qui ne jurait que par l'art conceptuel était intéressée par mon travail. Je me suis dit: OK, je vais faire moi aussi de l'art à partir de concepts, sans avoir bien compris de quoi il s'agissait. Mais bon, mettre la date du jour sur une peinture (*convoie le fait On Kawara, nalh*), je trouvais ça tout de même un peu idiot...» Elle produira néanmoins des toiles où l'idée prime – on en voit une au Mamco, avec deux «B» qui se répètent au bleu et au mot «bébé». Pour être honnête, d'autres aspects de son travail nous ont davantage convaincu.

Depuis la fin des années 1990, celle qui est mariée et mère de deux enfants enseigne – tour à tour à l'université de Paris 8, à l'école d'art de Dunkerque, au Havre, à Amiens et depuis deux ans à Nancy. Forcée de s'interroger sur son travail, elle se sent désormais plus libre: «Je fais ce que je veux, sans me poser trop de questions. Quand j'étais plus jeune, au contraire, j'essayais désespérément de trouver quelque chose mais je n'y parvenais pas», sourit-elle.

Cette semaine, un magazine culturel français, en marge d'une grande exposition d'artistes femmes au Centre Pompidou à Paris, juge qu'elle «n'a jamais vraiment quitté la truculence de sa période punk et kitsch». «Ça ne veut rien dire, non?», s'enquiert l'artiste. Toutefois, elle admet qu'elle fait «toujours quelque chose qui embête, qui ne brosse pas dans le sens du poil». Et que cette attitude est sans doute une réminiscence des années 1980. La provocation, toutefois, ne doit pas être trop voyante, précise-t-elle: «Elle doit gérer juste un peu, comme une étiquette d'habit dans le cou.» Ou comme une spectatrice d'opéra recouverte de peinture fraîche!

Mamco, 10 rue des Vieux-Grenadiers, Genève, jusqu'au 27 septembre, ma-ve 12h-18h, sa-di 11h-18h. Relire: www.mamco.ch

PARTENARIAT

Osez Saint-Gervais

5 rue du Temple CH-1201 Genève
tél. 022 908 20 20 www.saintgervais.ch

La Banque de miel Parti poétique
El Circulo de Tiza Bertolt Brecht / Julie Beauvais
Le cinéma de Marcel Duhamel
Le château Franz Kafka / Compagnie Pasquier-Rossier
Rouge noir et ignorant Edward Bond / Eric Salama
Les trois sœurs Anton Tchekhov / Youri Pogrebnitchko
Assis et carnivore Marielle Pinsard
Gérard Guillaumat Lectures et entretiens
Troisième nuit de Walpurgis Karl Kraus / Jean Lilin
Pour l'instant, je doute Marie Fourquet
Mon drame et mon dream Hélder Costa / André Steiger
Obviamente demito-o Hélder Costa
Une histoire suisse Jérôme Richer
Einfach Difficile Pierre Miserez et Gusti Pollak

le Pass à 130 frs :
entrée libre à tous les spectacles de la saison

la Carte du spectateur à 20 frs :
chaque spectacle pour 12 frs

Offre osée :
jusqu'au 10 juillet acquérez le Pass
et offrez à la personne de votre choix
une Carte du spectateur

COLLECTION PARTICULIÈRE

Démonstration en neuf œuvres d'une prise de parole féminine dans le monde de l'art.

Par Jean-Max Colard, Judicaël Lavrador, Claire Moulène



Nina Childress, *Les Fesses de Simone de Beauvoir*, 2008, courtesy Galerie Bernard Jordan, Paris/Zurich, photo Aurélien Mole

NINA CHILDRESS
la peinturlureuse

Dans les années 80, elle fit partie, avec Pierre Huyghe, des Frères Ripoulin, un groupe de peintres et de graffiteurs liés à la faune du Palace. Et sa peinture figurative, tendance mal léchée, n'a jamais vraiment quitté la truculence de cette période punk et kitsch. Or, être une femme et donner dans la bad painting revient à rivaliser, y compris ironiquement, avec les héros masculins du genre, de Picabia à Kippenberger. Sa dernière série de tableaux, titrée *Le Tombeau de Simone de Beauvoir*, rend hommage à l'auteur du *Deuxième Sexe*, reprenant la fameuse photographie de la philosophe dévêtue dans sa salle de bain et en l'auréolant d'objets typiquement masculins, dont la pipe et les lunettes de Sartre.

<recherche> < publiés: 1901 articles >

paris' 07'12'20 < mise à jour: 15:29 >

poptronics

pop'art

pop'top

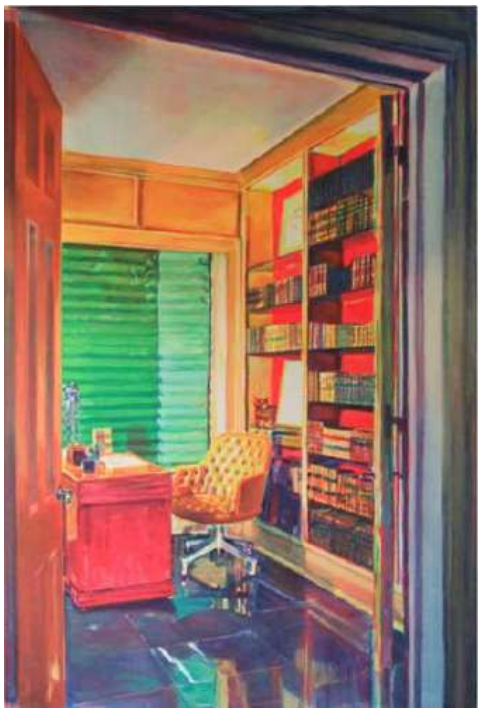
«DECEMBRE»

	01	02	03	04	05	
07	08	09	10	11	12	13
14	15	16	17	18	19	20
21	22	23	24	25	26	27
28	29	30	31			

< abonnement >



« Tableaux/Bilder », catalogue de **Nina Childress**, présentation à la galerie Bernard Jordan, 77 rue Charlot, Paris 3ème, le 28/06, de 16h 19h en présence de l'artiste, direction artistique christophe jacquet dit toffe, Semiose éditions, 20€.



« Bibliothèque », 2005, huile sur toile, Nina Childress, entre jeu sur la reproduction photo et « flou artistique ». © DR

< 28'06'08 >

Nina Childress, échantillon d'art stupide mais pas sot

Ce samedi, à la galerie Bernard Jordan, Nina Childress signe « Tableaux/Bilder », monographie parue aux éditions Semiose sous la direction artistique de Christophe Jacquet dit Toffe (celui-là même qui a désigné poptronics). Nina Childress, née à Pasadena en 1961, s'est formée à bonne école, d'abord aux Arts décoratifs à Paris à l'orée des années 80, elle devient ensuite membre du groupe punk Lucrate Milk puis intègre la bande des Frères Ripoulin. Ce nom vous évoque vaguement quelque chose, rien de plus normal, à l'époque elle était constituée de Claude Closky, de Pierre Huygue, d'Ox etc.

Le catalogue, d'une rare élégance dans la mise en page et en forme des œuvres, laisse découvrir au fil du texte et des vignettes les sources et les œuvres de cette artiste contemporaine qui revendiquait alors de faire de la « peinture conceptuelle et idiote », comme elle le dit dans l'entretien dans la monographie. Ni sotte, ni naïve, ses productions souvent sérielles déclinent les stéréotypes, les objets (« Intérieur rustique » en 2005 puis « Entrée » en 2007) et les produits publicitaires (comme le savon notamment avec la toile « 3 formes camay » en 1992) dans des tons chauds.

Lorsqu'elle s'intéresse aux journaux, Nina Childress se saisit de l'aspect midinette fleur bleu du roman photo pour y introduire une dose d'étrangeté, décalant l'écrit par rapport au motif comme dans son triptyque « Photo-Roman » (1982). Passage de la photographie à la peinture, le changement de support induit inévitablement une autre approche et une autre signification. L'inversion des termes n'a rien d'anodin : du roman-photo au photo-roman ou comment explorer les codes d'un genre, « flirter avec les poncifs », résume l'un des textes de la monographie. Prendre comme motif un tableau peint accroché sur fond

et aussi

Alan « Suicide » Vega rejoint ses fantômes
« FILS À BÂTIR RADIS NOIRS 08052020 13:48PARIS »
Nîmes, deux jeunes artistes à revers
La petite musique de ville de Direct Out à Gamerz

les + lus

Un Reading Club pop avec Grégoire Chamayou, Isabelle Sorente, Philippe Aigrain, Sophie Wahnich et Mathieu Triclot
Un film sans fesse et 100 têtes
Mini mini mini, tout est mini dans Papillote
Maman, y a un algorithme sous mon lit !
Un artichaut pour faire du foin devant le ministère de la Culture

de papier peint fleuri, en rendant le motif de la composition indiscernable : loin du jeu tautologique, c'est un autre déplacement qu'elle suggère où le fond est plus important que le motif, dans un jeu subtil sur la netteté et le flou photographiques.

Stéréotype encore lorsqu'elle développe puis décline ses séries sur les cheveux (« Vertical hair piece » en 1997, « Black hair 2 » en 2004) dont on suppute qu'elle s'est inspirée des catalogues de coiffeurs. Nina Childress ne cède ni au fétichisme, ni à la référence à la mèche découverte dans un tiroir de Maupassant. Dans sa typologie des coupes féminines, le genre s'oublie peu à peu. Il ne s'agit pas de changer de tête, ce ne sont pas non plus des postiches et perruques, mais ces coiffes verticales révèlent quelque chose de plus essentiel sur la matière même : le fusain convoque d'autres jeux d'ombres et les cheveux deviennent de simples surfaces striées…

cyril thomas *poptronics*

commenter imprimer envoyer

RVB / Nina Childress

La galerie Iconoscope présente le travail de **Nina Childress**, artiste inspirée que l'on ne se lasse pas de suivre. Le titre de l'exposition (*RVB*) renvoie au format de codage des couleurs (rouge, vert, bleu), utilisé dans la vidéo, les écrans et les images numériques. Nina Childress poursuit son exploration des couleurs et des effets optiques. Ses toiles jouent ici sur la synthèse et les écarts de vision pour questionner les qualités et les fonctions de l'image.

Au-delà du phénomène perceptuel, la couleur est associée au souvenir, la princesse nous plonge dans un univers kitsch aussi réaliste qu'artificiel. Positionnement des couleurs décalées et esthétique vintage rappellent certains films technicolor ou en vision 3d. Les scènes d'intérieur ressemblent à des décors inspirés de magazines de décorations des années 50 bien que choisis en fonction d'un climat psychologique précis, favorable aux errances mentales. Sur fond d'imaginaire stéréotypé, les images dégagent un arrière-plan subjectif très personnel. L'utilisation de jus de peinture à l'huile lui permet de nuancer, de créer notamment des effets de vieillissement et des ambiances particulières. Les images-souvenirs font surface et s'accumulent comme autant de spectres à assembler pour tenter une difficile reconstruction. De ce monde enchanté, théâtre de ses rêves, se dégage une atmosphère angoissante, qui laisse sans voix à l'instar de cette diva en concert, dont sont uniquement diffusées les images.

Fascinée par la peinture, Nina Childress l'utilise comme un piège visuel, à la fois séduisant et troublant, cristallin et saturé. Le malaise vient sans doute de la déstabilisation du regard mais aussi de la discontinuité qui existe entre nos projections et la réalité de la vie. Le pouvoir de l'image épuise la représentation du réel pour en faire une structure vide. Nina Childress intuite et transcrit ce vide, déjà perceptible dans ses peintures de jouets, de chevelures sans visage et de princesses désespérément floues. Elle met à mal le motif par le traitement pictural, questionne la validité de l'image, joue sur l'ambiguïté pour casser les certitudes. Mais dans ce cadre doublement fictif, elle préserve un décor, espace fantomatique, dont l'étrangeté provient de la persistance d'une présence. Présence qui crée une tension dans la relation avec le spectateur, qui fait qu'il peut y avoir de l'émotion, de la douceur, qui fait que ce travail est faussement conventionnel, subvertissant les formes d'un classicisme apparent, qui fait que la peinture mène la danse, et explique qu'un jour Nina Childress ait dit " la peinture est à la photographie ce que le concert est au disque".

Céline Mélissent vendredi 2 mai 2008

http://panopticart.fr/

Dimanche 23 mars 2008

Exposition **Les théâtres étranges de Nina Childress**

Les murs de la *Chambre verte* de Nina Childress - un grand tableau de 2007 de 195 x 390 cm - ont la couleur fraîche et acide d'un gazon anglais à la chlorophylle rayonnante. Avec un grand lit jaune d'or et une commode de style bourgeois, dont la patine rousse luit comme une chevelure - motif qui fascine par ailleurs l'artiste. Moins monumentale, son *Entrée*, de même année, exhibe avec éclat l'alliance criarde d'une moquette bleue avec un papier peint de grands carreaux blancs et l'orange des jus de carotte.

Comme dans un rêve, aussi troublant que réaliste, des détails inquiétants surgissent : un miroir au cadre doré et rococo, dans l'un, dont la glace ouvre un rectangle en deuil. Un tableau avec une marquise à la rose, dans l'autre, qui rappelle Richard Strauss, la proximité d'un grand fusil de chasse prêt à être saisi.

Quel personnage espère-t-on en ces lieux insolites ? Un fantôme peut-être, l'un de ces êtres en mal d'existence dans un monde chatoyant comme un décor de film vieilli. Une cantatrice disparue, un ténor oublié ? Sans doute, l'un de ces artistes applaudis longuement et dont la pose traduit un malaise grandissant, faute de contenance bien pensée, pour succéder au rôle qu'il vient d'incarner. Une vidéo en noir et blanc évoque leur aura lointaine dans une installation conçue comme un bric-à-brac appelant les réserves enchevêtrées d'objets des galeries, c'est là qu'est le véritable atelier en chantier de l'artiste.



Une peinture qui agit « comme un trompe-l'œil », dit l'artiste. *Photo Michel PIEYRE*

La curiosité pour les contours flous des choses

Car le monde de Nina Childress est un théâtre. En quête, certes, du regardeur qui saura en percer les clés, mais placé sous influence - l'opéra, la photo, le cinéma, et toute l'histoire de la peinture. Il n'est pas aussi déchirant que dans les situations imaginées parfois par Cassavetes. Mais il aime, comme lui, glisser de la fiction à la réalité. Se plaît à faire entrevoir le pan indicible autrement de la vérité. « *Ce qui m'intéresse, c'est ce qui se passe à ce moment-là* », confie Nina Childress, pour qui Picabia et Richter sont des références. « *Ce pouvoir magique alors que presque rien ne se passe* », une peinture qui agit « *comme un trompe-l'œil* » et insiste pour être lue.

Oui, mais pour dire quoi ? Juste reconduire ainsi une histoire qui, depuis Velasquez, s'interroge sur les relations d'un autre type entre regardeur et tableau ? Se moquer du monde et de ses vanités ? Ou engager la curiosité des contours flous des choses ? On choisira. Pour être américaine, née à Pasadena en 1961, et parisienne d'adoption, Nina Childress a vraiment du goût pour un impressionnisme néo-dadaïste et Pop Art, qu'elle a déjà montré au Frac, en 2006. On s'y attache et c'est voulu.

Il arrive ainsi que, pour accentuer le charme, l'artiste mette son exposition en musique avec son mari, Henri Flesh, ex-DJ's des Bains au début des années 1980, aujourd'hui auteur d'environnements sonores pour des défilés de mode. Ici, il n'en est rien, le silence accentuant la solitude d'univers contemplatifs et faussement joyeux.

En mai, un catalogue édité en coproduction par les Frac Languedoc-Roussillon et Limousin, avec la galerie Bernard Jordan, à Paris, devrait lever d'autres pans de mystère. •

Lise OTT

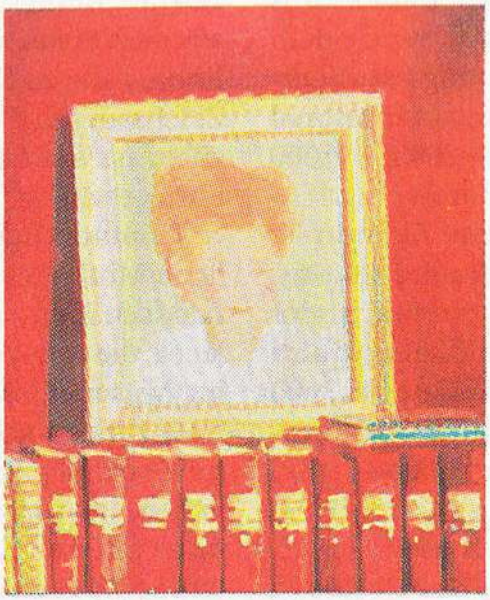
▸ 25 rue du Faubourg-du-Courreau, jusqu'au 10 mai (mar, jeu, ven et sam, de 15 h à 18 h 30)

Handelszeitung
SCHWEIZER WOCHENZEITUNG FÜR UNTERNEHMEN UND FINANZ & THE WALL STREET JOURNAL
FR. 4.80
EURO 3.50

Galerie Bernard Jordan, Zürich

Die Pariser Künstlerin Nina Childress (geb. 1961) entfremdet am liebsten nostalgische Postkarten und Zeitschriften für ihre Bilder, die so faszinierend sind wie alte Technicolor-Filme. Mit ihren Darstellungen von Opernsängern, Filmszenen aus «Das Schwarzwaldmädel» oder Inneneinrichtungen, die aus einem alten «Schöner Wohnen»-Heft stammen könnten, strahlen sie den etwas faden und gleichzeitig anziehenden Charme des Altmodischen aus.

Die Vorgehensweise der Künstlerin ist zunächst mechanisch: Sie projiziert Postkarten, Auszüge aus Zeitschriften oder Büchern auf eine Leinwand. Diese Elemente sind das Ergebnis einer systematischen Ansammlung von Bildern und schaffen das Archiv eines ganz eigenen visuellen Universums: Populärkultur an der Grenze zum Belanglosen, von der jeweiligen Zeit gekennzeichnet, schnell alternd, ohne dabei eine gewisse Fähigkeit, den Betrachter zu berühren, zu verlieren. Es ist keineswegs die Absicht der Künstlerin, dieses Universum zu verewigen. Es geht ihr vielmehr darum, es zu prüfen und in Anbetracht der Wirkungskraft dieser Bilder die Gültigkeit der Malerei auf die Probe zu stellen.



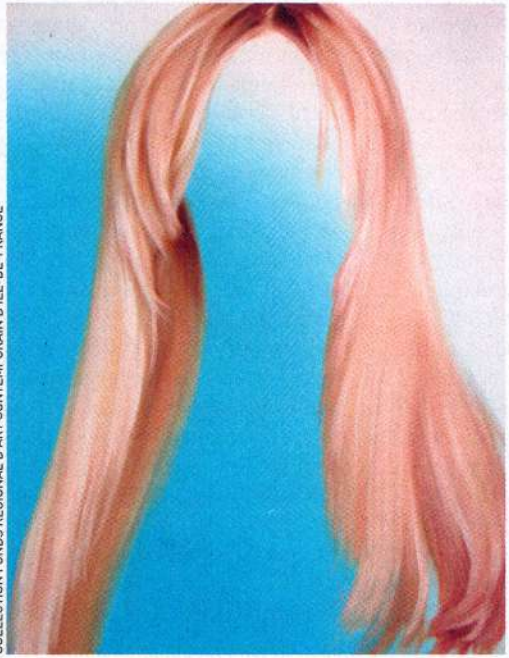
Nina Childress: «Tableau de Portrait», 2006, Öl auf Leinwand, 73 x 60 cm, 6000 Franken.

Kunst 08 Zürich
Messestand: B8
www.galerie-bernardjordan.com

Expo

L'art à l'étalage

Les Galeries Lafayette s'acoquinent avec le Frac. Qui a dit que le shopping était futile ? Pendant un mois, le grand magasin transforme ses vitrines en musée en exposant une sélection d'œuvres (vidéos, sculptures, peintures, installations) issues des collections du Frac (Fonds régional d'art contemporain). Sur une proposition des Galeries Lafayette, le Frac a prêté des travaux en rapport avec la mode et la consommation de masse comme ce tableau de l'Américaine Nina Childress *(Les Blondes III)*. Pour le directeur du Frac, Xavier Franceschi, *"accrocher des tableaux en vitrine des grands magasins multiplie les points de vue en donnant à voir des pièces majeures de la collection à un large public à l'extérieur des musées"*. Cette association exceptionnelle renvoie les mannequins à la remise. D'autant que l'art contemporain ne s'arrête pas aux façades de ce temple de la mode. Pour la troisième année consécutive, une galerie d'art accueille des artistes confirmés ou émergents tels que Etienne Bossut, Didier Marcel, Michel Blazy ou Sylvain Rousseau. Résolument visionnaire, cette galerie des Galeries ouvre ses portes en parallèle avec la Fiac, présentant au public dix œuvres achetées dans l'année par Guillaume Houzé, descendant du fondateur du magasin et créateur de cette bulle d'art au milieu des stands des parfumeurs. L'héritier demeure ainsi fidèle à la tradition puisque l'enseigne a toujours porté une attention toute particulière à la création : en 1946, un salon réunissait déjà des travaux de Giacometti, Gruber, de Staël, Pignon ou Tal-Coat, puis, dans les années 1960-1970, Dubuffet, Manessier, Poliakoff, César, Niki de Saint Phalle... A cette opération se greffe un rendez-vous plus généraliste, "La France, c'est renversant", où sont présentées des créations emblématiques made in France, dont la rame du TGV Est qui a battu le nouveau record de vitesse (574,8 km/h), installée devant le magasin et ouverte aux visiteurs, ou le nouveau piano demi-queue Pleyel conçu par Andrée Putman, présenté en avant-première. **C.L.**



COLLECTION FONDS RÉGIONAL D'ART CONTEMPORAIN D'ÎLE-DE-FRANCE

"Les Blondes III", 1997, de l'Américaine Nina Childress.

"L'art, c'est renversant", "La France, c'est renversant", du 12 sept. au 6 oct., la galerie des Galeries, du 13 sept. au 3 nov., tlj sf dim. 9h30-19h30, jeu. jusqu'à 21h, Galerie Lafayette, 40, bd Haussmann, 9e, 01-42-82-34-56.

par Elisabeth LEBOVICI
LIBÉRATION - QUOTIDIEN : jeudi 26 janvier 2006
Pascal Doury – Patate — Al Dante/CNEAI, 624 pp., 35 €.

Patate est un agent trouble. Le terme d'album, qui qualifie cet ouvrage de 624 pages, recouvre en effet une identité déconcertante, d'autant qu'il est désigné comme «deuxième», ce qui signifie qu'il y en a eu un premier et qu'il y en aura peut-être d'autres. Recueil, revue de poésie, compil' fanzine ? Sous le rose blanchi d'une couverture molle, transparaît la photographie d'un enfant au pyjama rayé et à l'insigne en triangle, image toujours trop reconnaissable des camps de concentration. La quatrième, la troisième et la deuxième de couverture, toujours Bibliothèque rose viré au blanchâtre, font également apparaître ou disparaître la fillette d'Auschwitz, l'enfant au crâne rasé et la petite au foulard, sans aucun commentaire sur le caractère potentiellement documentaire de ces portraits pour nécrophiles, joliesse malséante. Lawrence Sterne, pour son *Tristam Shandy* (*la Vie et les opinions de Tristam Shandy, Gentleman,* 1761) avait voulu que l'autobiographie de sa conception (c'était le thème de son livre) fût illustrée de pages de garde marbrées utilisées par les relieurs, déplacées à l'intérieur du texte, *«comme emblèmes bigarrés»* de son ouvrage. Ici, les pages de garde sont constituées d'une réserve d'enfants venus des limbes, d'anonymes morts-vivants échappant néanmoins à toute rigidité cadavérique.

Cet album est d'autant plus un revenant que sa conception provient d'un homme disparu : Pascal Doury, né en 1956 et mort en 2001, peintre et dessinateur *«adolescent sans âge»,* qui avait préparé le document final pour cet ouvrage. Le suivi de sa réalisation a été mené à bien grâce à Dora Diamant, la fille de Doury et une poignée d'amis, en partenariat avec le CNEAI, l'intéressant Centre pour l'image imprimée de Chatou. Il n'est pas un livre d'hommages, mais bien un projet original, un événement livré sans explication, sans mode d'emploi particulier.

Planches dessinées, photographies plus ou moins tramées et textes reproduits se succèdent abruptement en séries de pleines pages, sans liaison, dangereusement. La bichromie du brun-rouge sombre alternant avec un bleu-gris sale pour s'ajouter au blanc paraît également arbitraire. Le sommaire, de fait, est tout aussi spectral, indiquant juste le nom des auteurs et la page inaugurant leurs interventions (*«dim, p.3, dora diamant, p.133, nina childress, p .485, kerozen, p. 553»* etc.), sauf que le livre n'est pas paginé. Un point c'est tout. Ce sont des écrivains (Jean-François Bory, Christophe Tarkos), des plasticiens hors normes (Olivia Clavel, Captain Cavern, Taroop & Glabel, Bruno Richard), des artistes «bruts» (Ughetto), des «contemporains» comme on dit, généralement pour les distinguer des autres artistes (Michel Verjux, Felice Varini...)... Il y a deux interviews, l'une d'un artiste mort (l'Américain Jules Olitski, interrogé sur le pop corn) et l'autre, d'un vivant, le performer gourou autrichien Otto Mühl en roue libre sur son sujet favori : la thérapie par le cul.

Les noms de Charles Pennequin et d'*Encyclopédie des images* reviennent très souvent. Et pour cause. Il s'agit, pour la seconde, de la collecte obsessionnelle engrangée par Pascal Doury, de photos de presse interdites de publication. Ces archives volées, moins chocs que choquantes, morbides, obscènes, régressives, Doury s'en servait de la même façon que ses graphismes infantiles, réminiscences de *«Roudoudou, Pinocchio, Riquiqui et autres totems ou Tintin à la houpe (qui) gesticulaient et "testiculaient" silencieusement»* (*Libération*, 14 septembre 2001). Quant à Charles Pennequin, poète, il est l'auteur de *Je me jette,* des textes également accompagnés des figures graphiques de Pascal Doury, paru aux mêmes éditions Al Dante, en 2004.

Les pages de *Patate,* jetées à la tête du lecteur-regardeur, ont une histoire, celle du graphisme punk, insoumis et insubordonné, frimant avec l'interdit, dans la mouvance du commando graphique Bazooka au tournant des années 1970-80. En 1984, Pascal Doury et son acolyte depuis le lycée, Bruno Richard, avec lequel il animait le

groupe/revue/livre *Elles sont de sortie,* avaient été officiellement invités par l'Espace lyonnais d'art contemporain. Leur catalogue à la couverture noire, sans titre, confrontant sans un mot d'explications sexe et morgue, découvert lors du vernissage, fut immédiatement retiré et pilonné. On cite encore parfois la phrase de Doury répondant à *Libération* (qui l'employait alors, en 1985, comme monteur. Il y fut également veilleur de nuit et passa par la pub) : *«Je donnerais tout pour une image qui choque le monde à mort.»* D'où l'épithète bilingue d'*Ensicklopédiste*, pour qualifier le monde émeutier, nauséeux, halluciné et infantile de Pascal Doury.
Inutile d'imputer au hasard la vague de publications focalisées sur les années 1980. Après la revisitation d'*Actuel* et de *Libé,* du Palace et des chroniques d'Alain Pacadis, après la création d'une galerie parisienne vouée à la chose (*Art's Factory,* déjà envolée) sont parus, quasiment en simultané, des albums consacrés à Bazooka et aux cinq numéros d'*Un regard moderne* ou à *Métal hurlant*, concaténations de la révolution graphique qui fit dégueuler, puis exploser, non seulement la bande dessinée, mais également, la presse, les murs de la ville voire l'art tout court : celui qui se décline au pluriel sous le nom de beaux-arts. La notion de dictature graphique, employée par le commando Bazooka (Kiki Picasso, Loulou Picasso, Lulu Larsen, Olivia Clavel, etc.), retrouvant la combativité contre-culturelle des techniques plasticiennes du collage ou du cut-up, infusa à l'époque les mondes de la BD, des fanzines et des pochettes de disques, comme l'esthétique publicitaire ou cinématographique (Patrice Leconte, Marc Caro, Moebius, Bilal). Par un effet boomerang, elle allait frappadinguer aux portes des arts plastiques.
La Figuration libre, ainsi baptisée par Ben, apparaît en France au seuil des années 1980, revendiquant l'insolence jeuniste, la liberté de faire moche libellée *«bad painting»,* le négligé du pastiche hasardeux, le culte du mauvais goût. Les peintres témoignent alors explicitement de cette esthétique punk, qui n'est pas musicale (leurs références vont plutôt du côté du rock ou de la new wave) mais provient plutôt de la rafale d'incohérences graphiques intervenue dans le monde des images et de la presse. Confèrent Combas et les frères Di Rosa : *«Et si un jour ils s'apercevraient de la supercherie, qu'adviendrais-je ? Je frémis d'horreur à cette idée. Oui, que faire si un jour ils apprennent que ce n'est pas de la peinture mais DE LA BANDE DESSINEE»,* s'exprime, sardonique, Hervé Di Rosa en 1982. Il n'est pas seul dans cette affaire-là : les écluses sont alors largement ouvertes entre artistes des années 1980 et on oublie souvent de mentionner la présence, parmi les Frères Ripoulin, un collectif d'époque, de Pierre Huyghe ou de Claude Closky, devenus depuis des artistes emblématiques pour ce «milieu», si fermé, de l'art contemporain.
La frénésie des «vengeurs d'images» (*Image Scavengers,* expo à Philadelphie en 1984) semble s'être alors réfugiée, depuis la fin du XXe siècle, du côté des fanzines et de l'Internet, qui ont perpétué la tradition du commando collectif pour rêveurs solitaires. Cependant, dans *Patate,* on retrouve le sens de l'intervention sardonique au goût mal léché : le croquis crayonné de la jeune stagiaire, érotiquement offerte en soumise aux exactions sadiques et à de ceux et celles qui la dominent à la piscine comme au bureau (clin d'oeil aux revues bondage) ; les hachures de la gravure sur bois (clin d'oeil aux Fauves) ; des séquences photographiques de personnages cagoulés, de faits divers (Hans Peter Feldmann), de militaires à la vareuse ouverte (clin d'oeil à Jean-Noël René Clair) ; et beaucoup de listes (clin d'oeil à l'Oulipo et à Georges Perec) : parmi elles, le *Cahier de liaison d'une infirmière* de Maxime Sigaud, un beau texte sur la vieillesse et l'impotence. Enfin l'omniprésent «trou» détaillé dans les lignes de Charles Pennnequin, ce trou dans la pensée *«qui laisse passer la pensée un peu»...*
Patate est un album blême, blême comme les petits matins d'hiver, blême comme un paysage brumeux et glaciaire du romantisme allemand, blême comme un réveil qu'on espère le plus le plus mauvais possible. Blême, non comme le passé, mais comme notre présent.



Nina Childress,
Princesses
H. rampe.
Huile sur toile, 2002.

> La fille aux cheveux de lin

ELLE REVAIT D'UN AUTRE MONDE

Les princesses n'ayant toujours pas fini de faire rêver les petites et les grandes filles, Nina Childress s'empare de ces figures couronnées et nous entraîne dans les citadelles de l'éternel féminin.

On est plongé dans un univers aux contours flous, aux confins du songe, de la rêverie, de l'inconscient et du fantasme. Les tableaux se parlent : silencieuses correspondances, histoires à échafauder. Climat dense, cinématographique. Climat d'opéra, musical : des accents synthétiques rampants, mélodieux, habitent l'espace, comme une brume. Une relecture inspirée – composée par Henri Flesh – de l'introduction de *Peliéas et Mélisande* de Debussy. C'est en écoutant l'original, un soir à l'Opéra Comique, que Nina Childress eut la vision de cette princesse aux cheveux blonds. Dans l'opéra, l'héroïne chante une complainte fameuse sur le poème de Maeterlinck : *"Mes longs cheveux descendent/Jusqu'au seuil de la tour/Mes cheveux vous attendent/Tout le long de la tour ! Et tout le long du jour !"* Et plus loin, cette phrase énigmatique : *"Toute ta chevelure, Mélisande, toute ta chevelure est tombée de la tour..."*

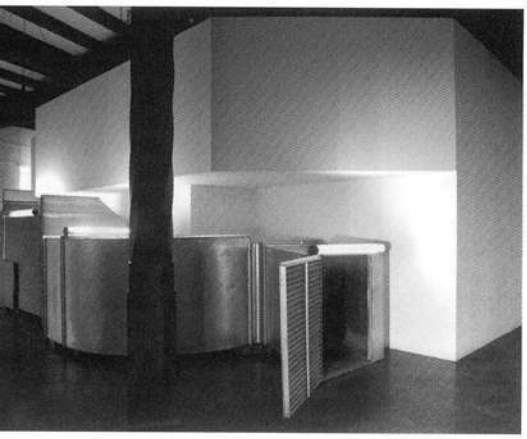
C'est le mystère d'une attente de femme. Longiligne en robe longue. Apprêtée. Passive. Résignée ? Ses longs cheveux peroxydés encadrent son visage comme un voile, tombent jusqu'aux hanches. Spectre enfermé dans une cage dorée... Le regard du spectateur passe d'un tableau à l'autre, il tente de reconstruire le puzzle.

Non loin se dressent six tours couleur chair. Vit-elle dans l'un de ces donjons dressés comme des menaces (ou des promesses) phalliques ? Une image de forêt met sur la piste de l'enfermement : les troncs sont des barreaux. Comme une figure archétypale de princesse, la créature porte une petite couronne dorée. Reine de beauté égarée dans les couloirs de la célébrité express ? Après avoir affirmé, d'un trait précis, toute une imagerie de la société de consommation (bonbons, savons, jouets, chevelures de publicité), Nina Childress préfère désormais l'univers vaporeux, énigmatique et déstabilisant du flou.

Avec virtuosité, elle reproduit des photos déjà troubles en peinture. Pourquoi la peinture d'ailleurs, lorsqu'on reste si près du cliché originel ? *"Parce que la peinture est à la photo ce que le concert est au disque"*, réplique t-elle. La peinture comme univers vivant, risqué, ou rien n'est figé, ouvrant les portes de la perception et de la projection. Elle en apporte la preuve avec cette exposition onirique. **FJ**

Galerie Eric Dupont. *Mes Longs Cheveux*, de Nina Childress. Jusqu'au 21 juin. 13, rue Chapon, 75003 (01 44 54 04 14 + www.eric-dupont).

Novamag n°102 juin 2003



BOB GRAMSMA, –, OI#0279 density change, 2003. Installation view.



NINA CHILDRESS, Mes longs cheveux..., 2003. Oil on canvas.

ULM (GERMANY)

BOB GRAMSMA

KUNSTVEREIN

A white-painted structure has been installed just beyond the exhibition entrance, causing visitors to intuitively move into the left half of the space, into a kind of industrial yard atmosphere. Here you see a galvanized ventilation duct assembled from standard parts, looking a bit like a readymade. The duct is raised on wooden supports, with an interlinking system of backyard architecture emerging above it. At the entrance to the ventilation duct, the entrance motif is a vertical ventilation grille that opens to take visitors into the tunnel. It is not clear where the duct ends — you can simply see that it ends up at the white architecture. If you enter the duct, you find yourself confronted with various possible experiential nuances as you progress. It becomes increasingly harder to see. A lighting scheme starts to emerge, throwing you back on your own resources. The further you move along the smooth metal walls the warmer it gets. Here you become aware of the difference between the external and internal lines: inside the surface of the ventilation duct and its metal walls are smooth. Outside the reinforcing elements and connections create creases and folds.

Visitors' footsteps in the raised ventilation duct trigger a constant sound accompaniment. At the same time they can hear the constant banging of the ventilator opening. After a climbing to the end of the duct, visitors arrive in a space containing a disc glowing bright red in the dark, with dust going up in sparks on its surface.

In Gramsma's work density change, visitors and their own bodies are the location for 'being-in-the world' (as described by Merleau-Ponty), entirely in the spirit of a phenomenological physical experience. The ambiguity of sense and sensuality also opens up fields of experience to visitors in which they find themselves permanently sharpening their perceptions. This process also includes a permanent transition from being to appearance, and the impossibility of distinguishing between them. Space is revealed as a figurative quality in Gramsma's representation process. 'Pictorial quality' as density is a phrase that effectively describes this particular relation, form of uncertainty: something that is visibly the most dense.

Pirkko Rathgeber

(Translated from German by Michael Robinson)

PARIS

NINA CHILDRESS

ERIC DUPONT

Changing your glasses, rubbing your eyes or getting up close to Nina Childress' latest works will all be to no avail. The American artist and long-term Paris resident's latest paintings at the Eric Dupont Gallery are all completely blurred. This series was inspired by the play *Pelléas and Melisande* by the Symbolist playwright Maurice Maeterlinck, the story of an impossible love between a young princess and her lover, her husband's half brother. The artist decided to bring only three elements of this tale of disillusionment together: a forest, five castle turrets, and the princess. The first is a place of perdition and therefore of inevitably fatal love trysts. The turrets are spaces of imprisonment reserved for languid damsels and sources of the irresistible temptation of being besieged by young men. The princess perseveres in the face of the unknown forces of destiny and wages an eternal struggle between passion and duty. There is no place for clarity in this dark atmosphere haunted by tragedy. The gnawing worries, the latent pessimism, the anguish and the irreparable damage are more distinctly revealed through the blur. Music based on Claude Debussy's composition for the play subtly completes the exhibition.

By concentrating on Melisande's character (who lets her hair down from the tower to drop to the feet of her lover), Nina Childress continues her work on the image of feminine hair: *Untitled (Perruques qui crachent)* (1995); *Séries Les blondes* (1997); *Big Square Hair Piece* (1998); *Parce que je le vaux bien, video* (1998). The artist derides, not without a certain amount of humor, the tenacious stereotype of feminine long hair, duty bound to be charged with a carnal and erotic dimension. For the show "Mes longs cheveux..." the artist has opted to use elegance, a most efficient and forceful feminist medium.

Laetitia Roux

(Translated from French by Rosemary McKisack)

COPENHAGEN

JEPPE HEIN

NICOLAI WALLNER

Of the three works on show, a white square mounted on a white background could well call to mind a Suprematist composition, but a closer look shows the white rectangle moving almost imperceptibly within the frame, literally making Malevich's vow to give life to the individual existence of the surface come true. Now imagine this form freeing itself from the picture plane in order to materialize. This is in fact what happens in the next room, where the whole far wall also moves imperceptibly, perpendicular to the two adjacent walls, contracting and expanding the exhibition space with its regular back and forth movement. *Changing Space* is based on an inversion of the spectator's dynamic involvement with a work and its space in minimal art. Thus conceived, art becomes exclusive of the spectator, as in *No Presence*. A kind of globe of colored neon linked to a sensor, *No Presence* only lights up when the spectators leave the exhibition space, once again pushing the spectator outside the white cube. If sculpture's reason for being is historically linked to the monument, it must be said

Flash Art n°231 septembre 2003

Nina Childress

"Mes longs cheveux..."

Galerie Éric Dupont

A la galerie Éric Dupont, inutile de changer de lunettes, de vous frotter les yeux ou de vous approcher de trop près des derniers travaux de Nina Childress. L'artiste américaine qui vit à Paris depuis plus de dix ans a pris le parti de nous présenter des peintures aux images entièrement floues. Elle s'est inspirée, pour cette série, de la pièce *Pelléas et Melisande*, du dramaturge symboliste Maurice Maeterlinck, récit d'un amour impossible entre une jeune princesse et son amant, demi-frère de son époux.

L'artiste a décidé de réunir seulement trois éléments de cette histoire désenchantée: une forêt, cinq tourelles de châteaux et la princesse. Le premier est un lieu de perdition et donc de rencontres amoureuses inévitablement fatales. Les tourelles sont des espaces d'emprisonnement réservés aux jeunes femmes alanguies mais aussi sources de tentations irrésistibles de prises d'assaut pour les jeunes hommes. Enfin, la princesse est la figure qui s'acharne contre les forces inconnues du destin et qui se doit de mener l'éternel combat de la passion et du devoir. La netteté n'a pas sa place dans cette ambiance ténébreuse où rôde un esprit de drame. C'est à travers tout ce flou que transparaissent au mieux les inquiétudes sourdes, le pessimisme latent, l'angoisse et l'irrémédiable. Une musique, dérivée de celle composée spécialement pour la pièce par Claude Debussy, vient subtilement compléter la mise en scène de l'exposition.

En se concentrant sur le personnage de Melisande (qui déroule ses cheveux du haut d'une tour jusqu'aux pieds de son amant) Nina Childress continue son travail sur l'image de la chevelure féminine (*Sans titre (Perruques qui crachent)*, 1995 ; Série *Les blondes*, 1997 ; *Big Square Hair piece*, 1998 ; *Parce que je le vaux bien*, vidéo, 1998...). L'artiste tournait alors en dérision, non sans un certain humour, le stéréotype tenace de la longue chevelure féminine qui se doit d'être chargée d'une dimension charnelle et érotique. Pour l'exposition "*Mes longs cheveux...*" l'artiste a opté pour l'élégance, un moyen efficace et forcément féministe.

Laetitia Roux

ExibArt

Usee Bhopal a foto

ArtCommunity dal 1996
Edizione del 02/11/2002

home | inaugurazioni | forum | annunci | newsletter |
eventi in corso | speednews | archivi fotografici | wap | servizi |
attualmente sono in linea 145

notizia precedente

notizia successiva

E-mail:
Password:
Entra
Hai perso la password?

SEARCH in ExibArt

dalle città
HomePage
ancona
bologna
firenze
friuli v. g.
genova
milano
milano bis
napoli
roma
sardegna
sicilia
siena
torino
trento bolzano
venezia
altrecittà
around

ArtBank

rubriche
architettura
bambini/didattica
edicola
exibinterviste
giovanearte
exiwebart
fotografia
jusartis

Fino al 15.VII.2002
Nina Childress
Genova, Galleria Artra

Nina Childress, l'eclettica artista nata a Pasadena ma cresciuta a Parigi, espone in una prima personale in Italia le sue ultime ricerche in campo pittorico...



mercoledì 12 giugno 2002
Ad inaugurare la prima mostra personale italiana di Nina Childress una ventina di tele esposte nella sede genovese di Artra, la galleria d'arte contemporanea attiva a Milano dal 1978 e presente a Genova dallo scorso dicembre.
Nata a Pasadena in California ma cresciuta e allevata a Parigi, Nina Childress è ciò che si può definire un'artista eclettica ed in continuo divenire.
Ispiratasi pittrice dopo aver visto una mostra di David Hockney, passione che coltiva anche quando diviene cantante del gruppo punk Lucrate Milk, partecipa, unica artista donna, al gruppo Ripoulins formato tra gli altri da Claude Closky e Pierre Huyghe.
Un mondo ed una ricerca artistica caratterizzati dai molti colori, dall'uso di tecniche miste e dalla lavorazione in serie con passaggi stilistici riconducibili alla pop art, al gigantismo, all'informale.
Nina Childress lavora per serie, ci sono stati gli interventi su ceramica come le parrucche (presenti in occasione della "Biennale di Ceramica nell'Arte Contemporanea" ad Albisola) i bon bons, le saponette, i giochi... oggi sostituiti da ritratti, mazzi di fiori, paesaggi, nudi, automobili, tutto in chiave flou.
Le ultime opere di Nina Childress, quelle esposte in questa mostra, sono, infatti, tele ad olio dai colori vivissimi ma dai tratti indistinti, sfocati, in un sol termine Flou.
Questa è la ricerca: ritrarre e fermare su tela forme, luci e colori un attimo prima che il nostro apparato visivo ricomponga l'immagine nella sua interezza. Tuttavia, le immagini prodotte dall'artista sono riconoscibili: pesci rossi, mazzi di fiori, figure umane, auto in movimento, paesaggi; un inventario di oggetti quotidiani riproposti con lo scopo di animarli, attirando l'attenzione su ciò che di solito non si nota.
I soggetti ritratti nei quadri sono inizialmente, fotografie scattate dall'artista stessa, il passaggio successivo è la creazione del dipinto vero e proprio. I soggetti così ritratti e proposti stabiliscono un rapporto immediato con lo spettatore nel richiamare le immagini conosciute, ma non permettendo mai una completa messa a fuoco; costringendo a cercare diversi punti di vista; per aumentare questo senso di incertezza l'artista lavora più volte sulla stessa immagine per incorniciare nuovamente il soggetto, cambiare le misure della tela, o creare un effetto speculare.
Personali` e collettive di Nina Childress si sono tenute tra le altre alla Galleria Jennifer Flay a Parigi, da Eric Dupon a Parigi, alla Galleria Domi Nostrae di Lione, Espace Gustave Fayet, Sérignan al Centre d'art de Saint-Priest, al Frac Languedoc-Roussillon, al Musée International des Arts Modestes a Sète.
Sue opere figurano nelle collezioni del Frac Limousin, Frac Bretagne, Frac Ile-de-France.



articoli correlati
Andy Warhol da Guidi&Schoen
David Hockney
Claude Closky

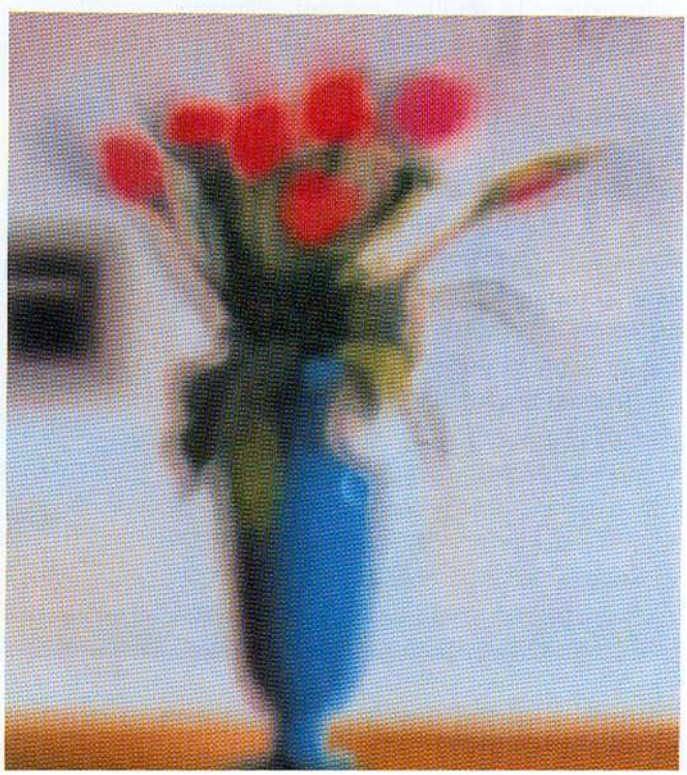
Angelisa Leonesio
mostra visitata il 4 giugno

▸PARIS

NINA CHILDRESS
DES RATÉS SUBLIMES

À première vue, les dernières toiles de Nina Childress, née en 1961 à Pasadena, en Californie, n'ont rien de commun avec ce qu'on connaissait d'elle. Où est passée, en effet, cette imagerie décalée, ironique, enfantine parfois, qui était la sienne jusqu'à présent ? Finis les bonbons, les jouets, les perruques, les savons, les Tupperware qui lui tenaient lieu de motifs : les voilà remplacés par des portraits, des bouquets de fleurs, des paysages, des voitures. Pourtant, ces motifs, plus traditionnels, s'avèrent d'autant plus décalés et perturbants pour nos yeux habitués aux images dites kitsch. La rupture n'est ainsi qu'apparente. Le développement sériel des motifs et l'attention portée au processus de perception restent toujours à l'œuvre. Si auparavant, son attention se portait sur des objets populaires n'ayant pas droit de cité dans l'art, le processus de contamination des différentes strates culturelles se poursuit aujourd'hui autrement. En effet, pour ses récentes séries, Nina Childress peint d'après des photographies floues (ill. *Bluriness [Tulipo2]*, photo J.-F. Rogeboz) qu'elle prend la plupart du temps elle-même. Des clichés «ratés» en quelque sorte où les motifs sont choisis non pas en fonction d'une symbolique ou d'une thématique mais bien, et comme toujours, pour leurs caractéristiques formelles. À partir d'une même image, l'artiste réalise plusieurs tableaux en variant le format ou les effets de flou pour mieux déstabiliser le regard et combattre les certitudes. «Que le spectateur fouille ses poches à la recherche de ses lunettes, suggère-t-elle, qu'il cligne des yeux, attrape la migraine ou se réfugie dans la contemplation apaisante d'un monde adouci et trouble». **F. L.**

«Nina Childress», galerie Éric Dupont, 13, rue Chapon, 75003 Paris, tél. 01 44 54 04 14, du 3 mars au 2 avril.



Beaux Arts magazine n°202 mars 2001



CHILDRESS

Née à Pasadena, sur la côte Ouest des USA, elle arrive en France à l'âge de 5 ans. À 12 ans, elle visite une expo de David Hockney. C'est décidé, elle sera peintre. Et depuis, elle n'arrête pas. Même pendant l'épisode **Lucrate Milk** (1982-83), groupe punk dont elle est la chanteuse, elle peint. Pour un concert avec Einzturzende Neubauten, ses toiles se balancent au-dessus de la scène. Puis, de 1984 à 1987, elle participe à l'aventure des ***Ripoulins***, seule fille d'un collectif de peintres qui compte parmi ses membres Claude Closky et Pierre Huyghe. Et depuis, elle peint toujours. Tranquillement elle mène ses pinceaux et construit un univers particulier fait de distance, de décalage, d'humour et d'insolence. Ses influences vont de l'Op Art à l'art conceptuel. Et elle cite volontiers Ellsworth Kelly, Bernard Frize, Arnaud Labelle-Rojoux, François Morellet, Gerhard Richter, Christophe Vigouroux, Stéphane Magnin, Émile Bernard, Ingres ou Renoir. Elle travaille par séries : il y a eu les tupperwares, les bonbons, les os et le mouron, les savons, les poupées, les jouets, les yeux et les perruques. Actuellement, elle est partie dans une série de portraits et de paysages peints flous. L'objectif, déstabiliser le regard et combattre les certitudes : *"Que le spectateur fouille ses poches à la recherche de ses **lunettes**, qu'il cligne des yeux, attrape la migraine - ou se réfugie dans la contemplation apaisante d'un monde adouci et trouble."*

Texte FRANK LAMY Photographe ESTELLE RANCUREL

Actualité

Du 14/10 au 16/12, expo perso, *Galerie Domi Nostrae*, 39 cours de la Liberté, Lyon 3e Tél. : 04 78 95 48 67 Tlj sur R-V

Du 2 au 14/10, participe à l'opération *L'Art contemporain à Parly 2* avec la *Galerie Éric Dupont*, Paris. À partir du 6/10, participe à l'exposition collective *Fait Maison* pour l'ouverture du *Musée International des Arts Modestes (MIAM)*, 23 quai du Maréchal de Lattre de Tassigny, 34200 Sète Tél. : 04 67 18 60 00

Elle construit un univers particulier fait de distance, de décalage, d'humour et d'insolence.



Midi Libre

EXPOSITION **A voir à Sérignan jusqu'au 31 décembre**

L'univers très "children" de Nina Childress à Fayet

L'artiste franco-américaine expose ses œuvres. Une vision magnifique

■ *« Je ne veux pas que les gens se posent trop de questions sur mon travail... Je souhaite qu'ils ressentent quelque chose... Des émotions fortes sur la beauté des choses simples, des formes et des couleurs ! »*

Enseignante à la faculté des Arts plastiques de Paris, originaire de Pasadena aux USA, Nina Childress jette à 37 ans un autre regard sur l'art contemporain... Une vision magnifique à l'orée du sublime... Une expression fétichiste !

Nina apporte dans ses œuvres une nouvelle esthétique en rupture totale avec l'expressionnisme abstrait. Formée à la technique de l'image publicitaire, de l'image cinématographique, de l'image BD, Nina apporte un changement dans la conception de l'œuvre d'art... L'art n'est plus évasion, il se veut résolument constat de la réalité environnante dans son aspect le plus banal. Il cherche à se manifester au moyen de grandes dimensions, de grossissement, de répétitions... *« Les écoles d'art sont un frein à l'imagination... Il faut s'attacher à cultiver son jardin secret, dans son coin ! C'est mon credo... »* suggère l'artiste qui utilise l'espace de ses toiles à la manière d'une matrice, cavité profonde pour recevoir et loger sa petite enfance...

- **Originaire de Passadena aux Etat-Unis**
- **L'art, constat de la réalité ennvironnante dans son aspect le plus banal**
- **Six poupons joufflus façon Andy Warhol**
- **Souci du détail**

Dans la salle centrale, le développement sériel, façon Andy Warhol, de six poupons roses et joufflus *"Manneken-pis"*, voisine avec la représentation de jouets déformés dans l'échelle et la proportion.

Le regard plonge dans l'univers magique et ludique des *"Girafes Vulli"*, des poupées "Barbie" ou des gadgets de *"Kinder surprise"*.

Ces œuvres savoureuses sentent la guimauve et le sucre d'orge. La douceur voluptueuse des couleurs des fonds et formes acryliques éteintes de blanc avec infiniment de caresses et de tendresse, coïncide avec les rêves d'enfants.

« L'enfance est un monde qui m'intéresse... En 1991, j'avais peint toute une série de bonbons et lors du vernissage j'avais offert de la barbe à papa et ça sentait bon le sucre et la vanille... » confie Nina.



Nina Childress apporte une nouvelle esthétique en rupture avec l'expressionnisme abstrait.

Tout près, un couple en pleine parade amoureuse est le support d'un collage d'images de starlettes de *"soap"* télévisés...

« Ces photos "Télé-Star" sont un peu "nunuches"... Mais je reste une jeune fille romantique ! » avoue Nina.

Un peu plus loin s'expose timidement au coup d'œil du public la vision troublante de deux figurines surgies tout droit du pays de l'imaginaire... *« A l'origine, ces personnages sont destinés à décorer les gâteaux d'anniversaires... En les agrandissant, on obtient des visages très forts, avec de gros points noirs à la place des yeux... »*.

Un autre regard sur l'art contemporain

Sur la droite, un enfant au rictus énigmatique cache ses yeux avec ses mains sur lesquelles des yeux factices ont été peints - *« pour qu'il ait quand même un regard »* - et fait face à un autre enfant qui a la bouche scotchée avec du sparadrap...

« Je n'aimais pas son sourire, alors je l'ai enfoui sous un pansement... ».

Dans une autre pièce, avant une projection des montages vidéo *"Parce que je le vaux bien"* et *"Télé-Star"*, le visiteur explorera une récente série baptisée *"Hair pieces"*, succession de chevelures *"glamour"* peintes avec un souci excessif du détail... Huiles sans visage qui confèrent au vide expressif une nouvelle noble... *« C'est agréable de peindre les cheveux... Ce sont des formes intéressantes... des sortes de sculptures... Cela pourrait être des feuilles d'arbres ou des branches... »*.

Pour Nina Childress, peindre est une façon d'étreindre la vie dans ce qu'elle a de plus directe et de plus chaleureuse.

Elle chemine lentement vers ses limites, ses points de rupture... Et prend dans chaque toile le risque d'une nouvelle impulsion... enfantine !

Nina projette son avenir pictural sur des *"ovales flous"*... Territoires où l'imaginaire puise toujours aux sources du rêve des œuvres de partage entre peinture et poésie... ●

Hervé Robin

Midi Libre 23 novembre 1998

A l'Espace Gustave Fayet

Un monde onirique et plastique

Nina Childress expose jusqu'au 31 décembre à l'Espace Gustave Fayet de Sérignan. A découvrir avec des yeux d'enfant.

L'UNIVERS de Nina Childress se décline sur un fond de couleurs acidulées et rose bonbon où règnent poupons, barbies dorées et autres jouets de celluloïd. Idéal en cette période de fête de Noël. Cette exposition toute douce et enrubannée est à découvrir avec des yeux candides et rêveurs mais pas naïfs.

Le monde dépeint par l'artiste est un monde de plastique. Nina Childress possède un esthétisme qui lui est propre. Son style avoisine l'image publicitaire, les photos cinématographiques, l'art de la BD. Sa vision est une obsession mêlée de fantaisies, de beautés et de rêves avec une constante dans les thèmes choisis. De l'art sublimatoire et fétichiste.



Une étude de poupons à la Andy Wharol

Les personnages, les poupons sont à la fois anonymes et connus... surtout des plus jeunes. Ceux-ci y retrouvent leurs rêves, leurs compagnons de jeux inarticulés – quelquefois trouvés dans des surprises Kinder ou Mac Do – leurs copains si muets et si complaisants à qui ils confient leurs joies et leurs peines.

Des couleurs tendres et sucrées

L'impression générale qui se dégage de l'ensemble de l'œuvre de Nina Childress est la joie, la douceur, le doux cocon de l'enfance. Le rose tendre, le violet guimauve, le bleu myosotis, le jaune citron, le marron chocolat, le blanc chantilly créent à eux seuls une ambiance acidulée.

Sur les toiles, les girafes tachetées en plastique que l'on a tous eu un jour en cadeau sont amusantes. Doux baisers échangés entre copains... l'artiste a collé des images de couples fétiches de série télé, "Andréa et Brandon" et "Dylan et Brenda".

Un poupon tout dodu a du sparadrap sur la bouche comme si un gamin espiègle l'avait puni.

De splendides chevelures dorées

Une étude de visages de poupée au teint de porcelaine est très réussie : l'artiste n'a représenté que des prunelles tantôt mauves tantôt bleues, un petit nez et une bouche en cœur. Les cheveux sont peints tout à côté, têtes anonymes colorées. Un grand tableau montre des poupées à la longue chevelure rose, blonde ou rousse... comme la princesse à la longue tresse là-haut enfermée dans sa tour.

Des mannequins désarticulés continuent la série enfantine. Une longue mèche platine ressemble à s'y méprendre à la chevelure des incontournables barbies. Une série de poupons façon Andy Warhol est pleine d'humour et de tendresse.

Nina Childress s'intéresse ensuite aux cheveux, à tous les cheveux, à toutes les coupes, à toutes les teintes, à toutes les longueurs. Dans une salle ont été rassemblées ses œuvres chevelues pleines de mouvement. Ambiance salon de coiffure élégant.

Cette exposition vous transporte dans un monde fétichiste, où rêve, plastique et celluloïd se mêlent pour former des personnages nés de l'imagination d'une artiste à part.

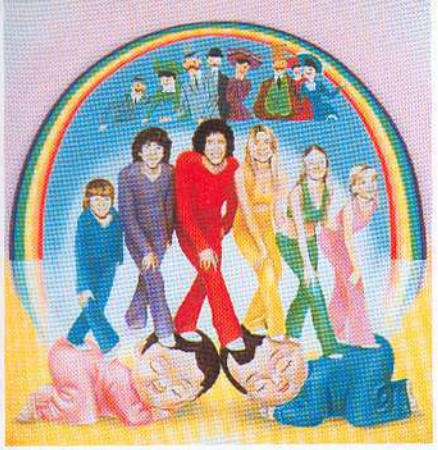
A voir expressément avec des enfants... commes les Walt Disney en cette période de Noël.

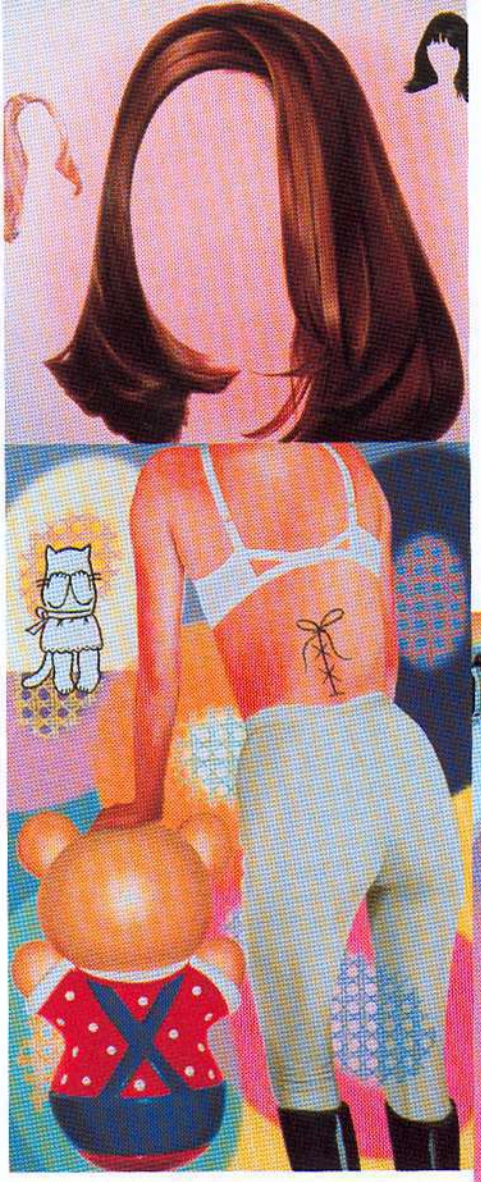
Sandrine ESCO

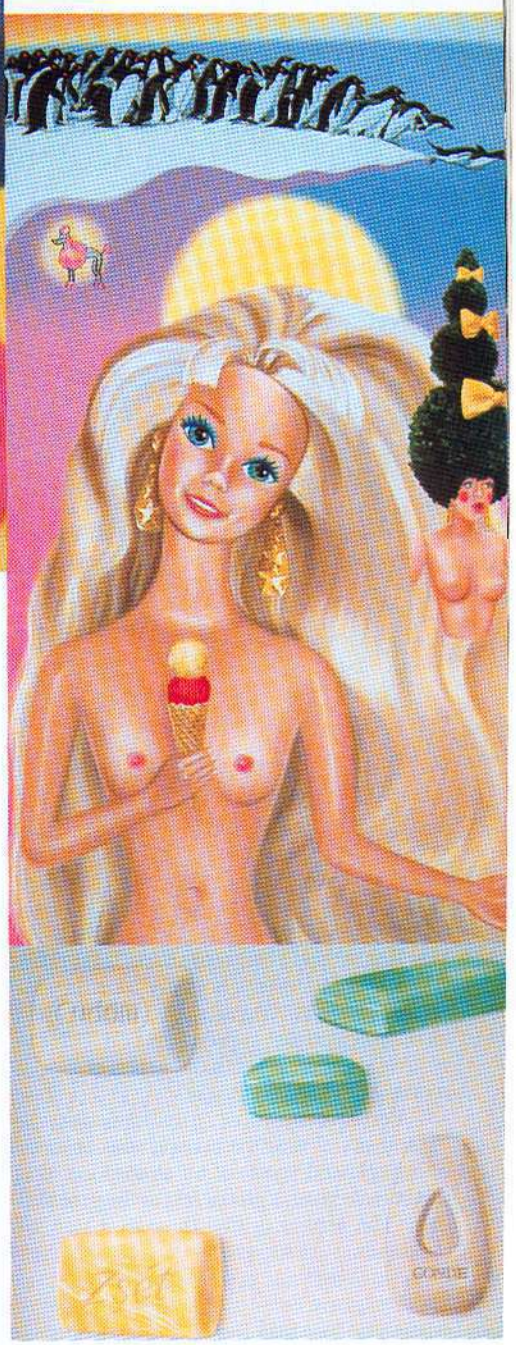
La marseillaise, lundi 14 décembre 1998

NINA CHILDRESS

EVELYNE JOUANNO







Top left: Sans Titre (under the rainbow), 1994. Acrylic and oil on canvas, 120 x 120 cm. Photo A. Boulat; top right: big square Hair Piece, 1998. Oil and acrylic on canvas, 200 x 200 cm. Photo Philippe Chancel. Above: Sans Titre (I Could Just Di!), 1995. Acrylic on canvas, 100 x 65 cm. Right: Sans Titre (Barbie), 1996. Oil and acrylic on canvas, 146 x 89 cm. Bottom: Les Savons, 1993. Mixed media. Photo Marc Dommage.

WHEN CONSIDERING THE work of Nina Childress, we are reminded of the immanence of an obsession mixed with fantasy, beauty, and dreams. The obsession lies, principally, in the artist's treatment of the perception of the visual and/or pictorial element. The same obsession, however, is further embodied in the constant, serial development of the "motifs" explored and represented. These motifs, ostensibly chosen for their form, are enlarged, often to a monumental scale. Thus, 1990s *Tupperwares, Bonbons* (1991), *Soaps* (1992-93) *Toys* (1994-96) and, more recently, *Hairpieces* (1997-98) together create a series of scenarios which could be qualified as sublimatory.

Childress endows her objects and substances with a sort of fetishistic fascination, coaxing the viewer into adopting a sensorial approach to her work rather than merely looking for meaning. At the same time, it is interesting to note that her chosen motifs are invariably removed from any background, context or environment. Her tableaux draw more from the aesthetics of collage than from any logical need for the art history backup that so many artists revert to in a bid to justify the return to painting. Generally, it is the assemblage of certain objects that reveals the allegorical dimension. The results are paintings with a dreamlike quality in the sense that they express a return to figuration, imagination, and memory. Hers is a dislodged world where fantasy and beauty are not easily extrapolated from reality, and where one element is not necessarily linked to a whole.

This was evident with the "Toys" series, where the dialectic juxtaposition of the toys rendered them unconventional. The same applies to "Hair Pieces," paintings in which the body is only implicitly present, like the unattributed trace of an anonymous or absent identity which may be that of the artist or of the viewer. What is certain is that the subject, if such a thing exists in this process of "fetishization," has become an empty space, a sort of vacuum. Once again, Childress is evoking the ideal perversion of beauty redefined in terms of the sublime.

It is in this "sublimed" beauty and the distance assumed from space (and time — *Parce que je le vaux bien* — video montage, 1998) which allows Nina Childress to break into our conscience. Her world is certainly ours, a world subjected to the power of the image. In other words, it is an "iconic world" (Christoph Wulf) in which we have lost our direct relation with reality only to become observers, participants no more.

(Translated from French by Christopher Martin)

Evelyne Jouanno is a critic based in Paris.

Nina Childress born in 1961 in Pasadena (USA). She lives and works in Paris.
Selected solo shows: 1993: Jennifer Flay, Paris; 1994: Frédéric Roulette, Paris; 1996: Philippe Rizzo, Paris; 1998: Les Singuliers, Paris; Centre d'Art Contemporain, Serignan.
Selected group shows: 1995: "Bazar," Galerie du jour, Paris; 1996: "Loup y est tu?", Frac Languedoc-Roussillon, Pézenas; 1997: "odeurs... une odyssée," Passage de Retz, Paris; "Vacances de peinture," Bazouges la Pérouse; "Les doudous," Galerie des 6, Paris; 1998: "Images à voir, images à lire," SNUipp, Paris; "accrochage de Pascal Doury," Donguy, Paris.

NINA CHILDRESS

Galerie les Singuliers
18 septembre - 13 octobre 1998

«Vous vous changez ? Changez de coiffure !» En dépit des modes, la chevelure féminine demeure un atout indétrônable dans la panoplie de la séduction classique. Signe d'opulence, de richesse en matière de «capital beauté» (comme disent les magazines de mode) et de naturel sain, elle évoque aussi bien Mélisande, la voluptueuse Salomé dansant nue sous ses voiles, que les héroïnes blondes platine de *Dallas* et autres créatures au brushing impeccable de *Drôles de dames*, ou la Patsy d'*Absolutely fabulous*. Cette imagerie fantasmatique déclinée dans toutes ses versions renvoie également aux rêves et activités auxquels s'adonnent en priorité les petites filles, à travers certains jeux et projections de contes de fées. A la vue de ces collections de coiffures variées, débarrassées de leur propriétaire, on pense en effet à ces garde-robes et accessoires de papier munis de pattes, adaptables à volonté sur des modèles de poupées mannequin façon Barbie de carton. Postiches-parures, dans l'attente d'être endossés, ces scalps sophistiqués exhibent leurs nuances brillantes et leur caractère apprêté, telles des incarnations de slogans publicitaires (utilisés par ailleurs dans une vidéo – au titre de spot : *«Parce que je le vaux bien»* –, mais en discret décalage par rapport aux images). C'est dans l'habile synthèse de ces deux registres, univers de magazines et représentation picturale, que se noue l'intérêt de ces tableaux. C'est ce que le traitement de type réaliste légèrement stylisé souligne, conférant à ces spécimens l'étrange impression d'être en suspension, renforcé par la mise en place de fonds pastels doux et suaves, couleur bleu azur, vert amande ou orange saumoné.
Ce répertoire d'emblèmes contemporains appartenant au registre de la beauté prolonge un intérêt pour la représentation de chevelure artificielle de poupée (notamment une série d'œuvres montrées à la galerie Rizzo en 1997), prétexte à de délirants motifs picturaux d'un genre baroque, flirtant avec l'abstrait, ondoyant et farouchement technicolor. De motifs picturaux et décoratifs, les coiffures deviennent un répertoire ludique de modèles et un nuancier pour «spécialistes du cheveu», grâce auquel l'artiste joue de l'archétype de «l'éternel féminin» en complicité étroite avec la peinture.

Patricia Brignone

Exposition Nina Childress du 7 novembre au 31 décembre à l'espace Gustave Fayet à Sérignan.



«Les Blondes», 1997. Huile et acrylique sur toile, 90 x 90 cm

30

voie

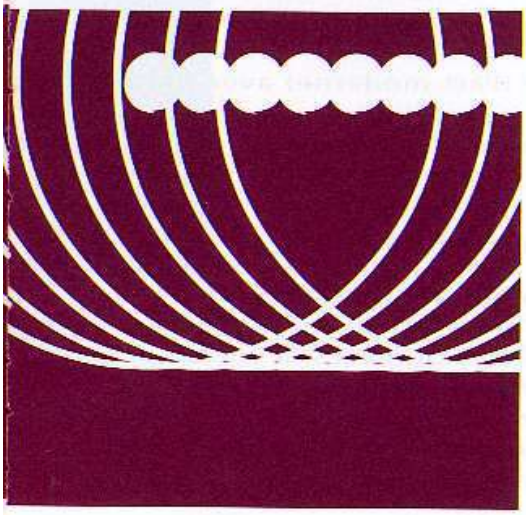
Trace

QUESTIONS ELVIN FLEISS

RÉPONSES NINA CHILDRESS











Je suis née en 61, à Pasadena (USA) où je suis restée jusqu'à 3 ans. Ensuite deux ans à New York, puis la banlieue parisienne jusqu'à 13 ans et Paris.
A 13 ans je voulais être peintre ou psychanalyste. A 15 ans je dessinais pour me faire des amis, des portraits de copains, des caricatures de profs, je communiquais comme ca.
J'ai eu mon Bac, ensuite Penninghen, où j'ai appris en un an tous les rudiments du dessin, j'ai énormément travaillé parce que ca m'intéressait.

A 16 ans j'ai commencé à sortir. C'était le début du punk et de la disco. Je rêvais d'être punk, quand j'en croisais dans la rue c'était le flash, une attirance extraordinaire. J'ai rencontré un punk quand j'étais en terminale, j'ai été assez déçue quand je me suis aperçue qu'il n'était pas vraiment punk, il habitait chez ses parents, il avait beau jouer dans un groupe ce n'était pas vraiment ca. Des vrais de vrais je n'arrivais pas à en rencontrer.

J'allais à Londres pour m'équiper. Mon style variait, ma panoplie c'était un pantalon à zip avec des sangles, et c'était surtout noir et blanc, des lunettes noires, le teint blafard, les cheveux très courts.
On copiait des images, à un moment je m'habillais comme les filles de B52's, je me faisais des grosses choucroutes, comme sur leurs pochettes de disque. J'admirais B52's, Blondie, Siouxsie, Elie Medeiros...

Au lycée, quand j'ai commencé à être punk, j'ai rejeté tout le monde. J'ai eu un petit copain qui m'a ouvert sur le monde parce qu'il n'allait plus au lycée, il m'emmenait à des concerts, c'était un univers très rock, mais il n'était pas dans le milieu punk.

L'été d'après j'ai rencontré Masto avec qui on a fait "Lucrate" (Lucrate Milk), lui était un "vrai" punk.
Au début c'était une histoire d'amour entre Masto et moi et son copain Lolo le bassiste. Masto a voulu jouer du saxophone comme dans X-ray Specks, il était très fantaisiste, moi, j'avais fait du piano, un peu de solfège, je me suis acheté un vieux clavier qui faisait un bruit d'orgue Hammond, Lolo a racheté une vieille basse pour 50 francs, puis on a trouvé un copain qui avait envie d'apprendre la batterie, en fait aucun de nous ne savait jouer. C'est comme ça qu'on a fait notre premier morceau, finalement je me suis mise à chanter, j'écrivais la plupart des paroles, en anglais, il y a eu notre tube "I love you fuck off", "fucking pacifist" et une chanson sur James Bond.

On a d'abord fait un 45t, qui a été sélectionné pour la Biennale de Paris, le fait qu'on ne sache pas jouer nous a ouvert des portes vers un monde alternatif, aux limites de la performance. On a été obligé d'apprendre à jouer, parce qu'on avait des propositions de concerts et au début on avait que trois morceaux qu'on jouait trois fois de suite.

Les concerts étaient dans des squats, on avait des fans qui portaient nos amplis, me défendaient contre les skins. Sur scène j'étais très bien sauf quand il faisait froid, qu'il n'y avait personne, pas de son, pas de retour. Mais dans les conditions optimales, c'est une sensation que je suis très contente d'avoir connu. Ensuite on a fait des gros concerts lors de festivals, on a rempli le Gibus. On a aussi joué à l'Arc (Musée d'art moderne) avec Einsturzende Neubauten, c'est là que j'ai exposé mes peintures, dans le film du concert on voit des espèces de portraits qui se balancent au dessus de la scène.

Masto était photographe, il ne me prenait qu'en train de faire pipi ou de faire des grimaces. Il y avait un photomaton au supermarché, à chaque fois que je changeais de coupe ou de couleur de cheveux, j'y allais.

On a fait deux 45t, et deux albums. Le travail en studio était très pénible, on ne savait pas jouer il fallait recommencer plein de fois, les albums ne sont pas très bons, le son est trop faible.
Les fans les achetaient, pour avoir l'objet.

Par contre les vidéos étaient très bien. "Les enfants du rock" ont passé la plus soft avec des dentistes et des rats. Celle avec des scènes de coprophagie et de meurtre a été censurée. Les clips étaient beaucoup mieux que les disques parce qu'il y avait l'image en plus, sinon, je pense que Lucrate Milk était vraiment inaudible.



Je faisais beaucoup de peinture, des portraits de mes amis punks, à la David Hockney revisité. Puis j'ai utilisé l'acrylique et j'ai commencé à exposer beaucoup et n'importe où.

A la fin de Lucrate Milk, je commençais à m'intéresser au psychédélisme, ça m'a gênée d'avoir tous ces punks chez moi, j'en avais marre du punk, quand tu as envie d'écouter une guitare wawa, tu n'as pas envie d'écouter en même temps un sax qui couine. Lors des derniers concerts, en 83, je n'avais plus du tout envie de faire ça, j'étais obligée de me saouler pour jouer sur scène. Je n'avais plus envie de chanter ces paroles, ces textes.

J'ai toujours considéré Lucrate comme un hobby, une façon de faire du sport, et n'ai pas du tout souffert de la rupture.

J'ai rencontré les Ripoulin en 84. Masto m'a dit qu'il y avait un groupe d'artistes en face de chez lui. Deux des Ripoulins, Pierre (Huyghe) et Claude (Closky) étaient fans des Lucrate Milk, ils venaient aux concerts, j'avais exposé avec Pierre au salon de l'érotisme, quand il faisait des fanzines. J'ai été les voir et pour la première fois, je voyais des gens qui faisaient des choses qui me plaisaient. C'était très différent de la figuration libre. Ils avaient tous leurs particularités, mais il y avait une qualité qui faisait la différence, ce n'était pas de la "peinturlure", comme on en voyait dans les années 80.

C'était un groupe de garçons, ils étaient neuf au début, sept quand je les ai rencontré. Ils sont partis à New York exposer chez Shafrazi, je les ai suivis. Ils n'aimaient pas tous mon travail, il y en avait peut-être 4 sur 6 qui aimaient ce que je faisais, qui toléraient.

Pierre et Claude m'aimaient bien, ils m'ont soutenu, ça a contrebalancé avec ceux qui étaient indifférents. Quand Faucheur est parti, j'ai pris ma place dans le groupe.

Les Ripoulin faisaient des affichages dans la rue, des expos, de la peinture en direct. Les gens portaient nos blousons peints. Le plus intéressant, c'était les moments qu'on passait ensemble à l'atelier, même pas à travailler, mais à regarder le travail des autres, on avait notre langage codé, une façon de parler des couleurs, c'est indescriptible en quelques mots.

Je peignais des gros Colargols dans un environnement Op Art, avec des petites fleurs psyché, c'est une imagerie qu'on retrouve maintenant avec la techno.
J'allais aux Bains, au Palace, j'aimais bien les lieux à la mode, eux pas tellement, c'était plutôt l'Acide rendez vous, le Rex, le Globo...
J'étais habillé psyché : mini jupe, trucs à fleurs, bottes, cheveux crêpés avec des petites couettes. Je découvrais la musique des années 70 que j'avais complètement occultée

En peignant on écoutait la radio, Vanessa Paradis à Julio Iglesias, des vieux trucs de hard-rock comme Trust. Je n'allais plus tellement aux concerts, je ne fréquentais pas non plus les galeries.

Les Ripoulins, ça s'est terminé en 87, par une expo personnelle simultanée dans différents lieues, à Paris. J'avais travaillé sur le thème des Arts Ménagers avec des installations à base de produits d'entretien censés parodier l'art conceptuel. J'avais aussi peint un gigantesque code barre de deux mètres sur quatre.

J'ai continué la peinture parce que je crois que c'était plus ma voie. Parmi les Ripoulin, il y en a quatre qui ont continué à peindre. Quand Claude faisait sa peinture il ne s'intéressait qu'à la géométrie, à la construction., il avait déjà une démarche "conceptuelle" dans sa façon de peindre, quand à Pierre, il réfléchissait énormément, il mettait un temps fou à élaborer ses peintures. Même s'ils ne font plus de peinture, ils ont toujours la même façon de travailler.

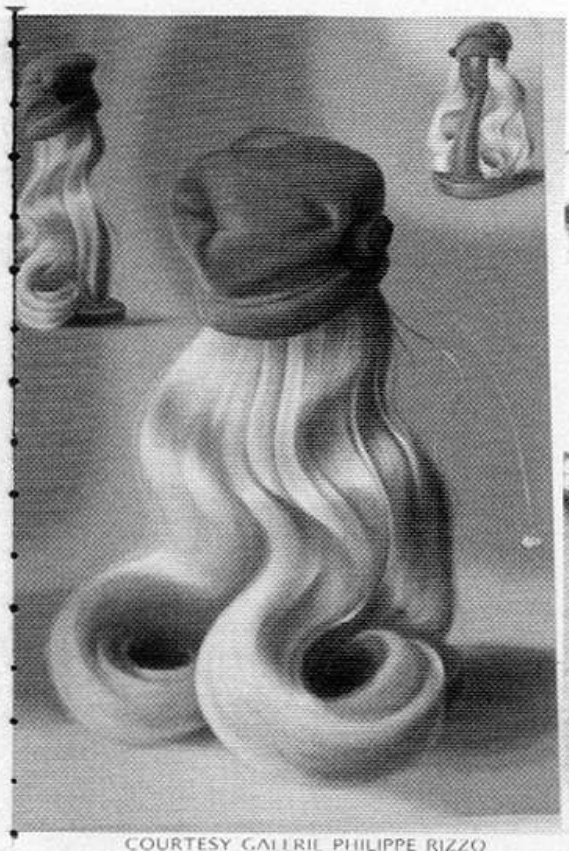
C'est depuis mon accident de parapente en 90, quand j'ai vu la terre s'écraser sous moi, que je me suis libérée de toutes les influences en peinture. Je suis restée un mois à l'hôpital, et lorsque je suis revenue à l'atelier, j'ai eu cette espèce d'énergie d'outre-tombe, c'est à partir de là que j'ai commencé à faire des trucs que je trouve valable, avant c'était de l'apprentissage.

A ce moment-là je me faisais des déguisements de la vie active, je m'habillais en infirmière, en secrétaire, en maîtresse d'école avec des grosses lunettes, une règle en fer, c'était des espèces de panoplies de travail, en fait c'est parce que je voulais m'habiller en femme.
Après mon accident j'ai arrêté de me préoccuper de ces choses-là, j'envie les jeunes artistes qui trouvent encore l'énergie de s'habiller de façon originale, moi, je n'ai plus d'idée, je n'en éprouve plus le besoin. C'est peut-être depuis que je fais du sport.

J'ai commencé à peindre des objets, des Tupperwares pendant un an, c'était une obsession. J'arrivais enfin à peindre en continu, sans jongler avec les styles. Ensuite, il y a eu les bonbons, les os et le mourond (peintures pour chiens et pigeons). Puis, j'ai fait des savons, où là j'ai enlevé le fond, il n'y avait plus que la forme. Ca m'a renvoyé à mes premières perceptions artistiques d'enfant, qui sont le Pop Art, mes parents m'emmenaient voir des expos quand j'avais 5 ans à New York.

En 92, j'ai eu mon bébé et là, autre choc, ça m'a un peu perturbé, et maintenant je reviens un petit peu à mes réflexions de la période 90-92 avec plus de fantaisie. Je reviens aussi à la représentation humaine que j'avais délaissé en 87, mais ce sont toujours des objets, des poupées, des images de presse, des photos de paparazzi. Je choisis mes modèles de poupées en fonction de leur expression et je les représente de telle sorte qu'elles dégagent un climat psychologique précis. Ce que je préfère peindre en ce moment ce sont les yeux et les cheveux, c'est ce que les petites filles aiment dessiner sur leurs princesses.

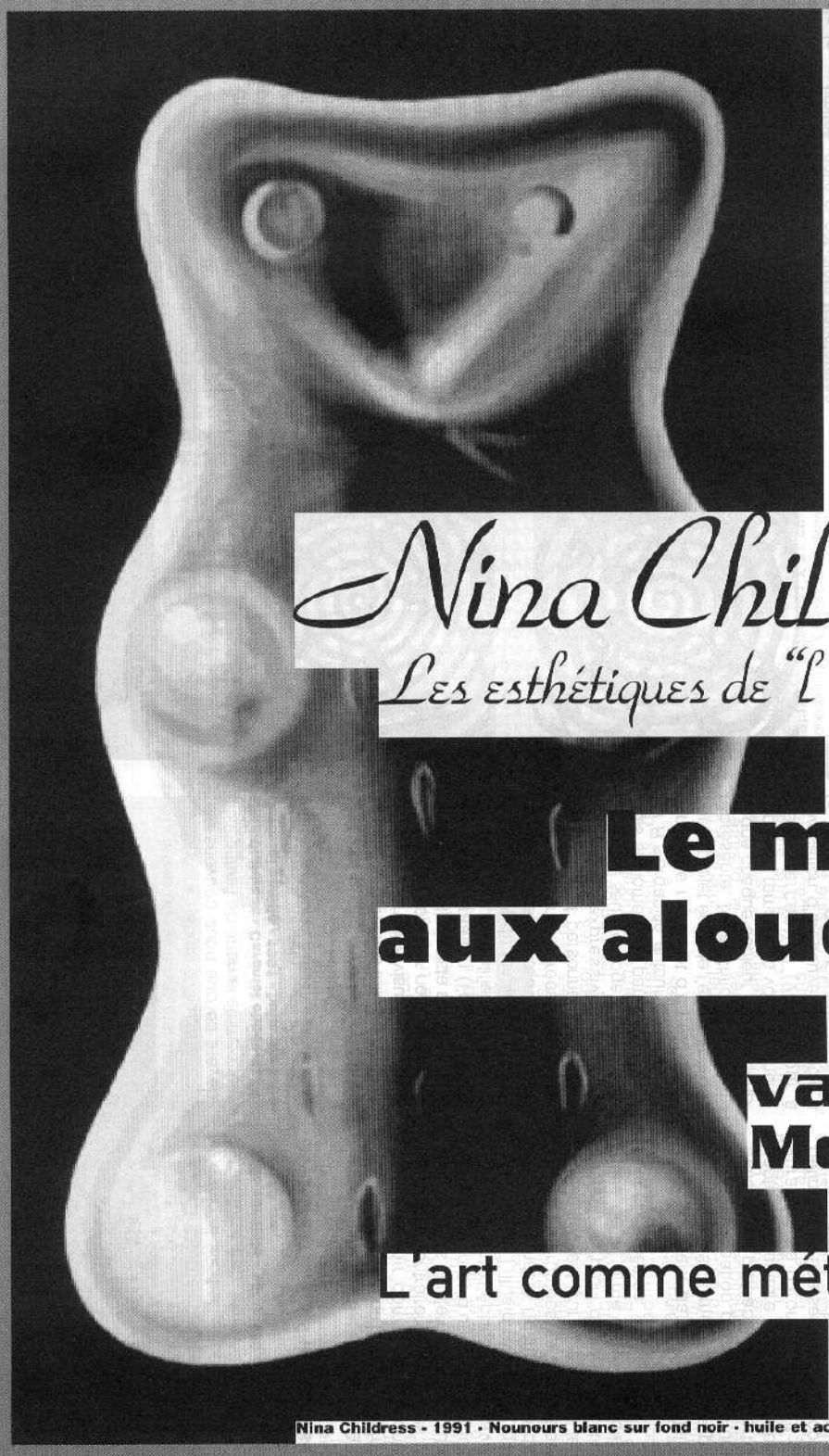
Depuis six ans je retranscris tous mes rêves, et depuis deux ans j'écris beaucoup, ma vie vue d'un certain angle. Je ne cherche plus les expériences extrêmes, j'ai assez de provisions en moi pour la suite.





COURTESY GALERIE PHILIPPE RIZZO

Omnibus



Nina Childress

Les esthétiques de "l'Opticalité"

Le musée aux alouettes

van Lier Monde 3

L'art comme métalangage

Nina Childress - 1991 - Nounours blanc sur fond noir - huile et acrylique sur toile - 75 x 120 cm

GAZETTE TRIMESTRIELLE SUR L'ART CONTEMPORAIN N°2 - FÉVRIER 1992

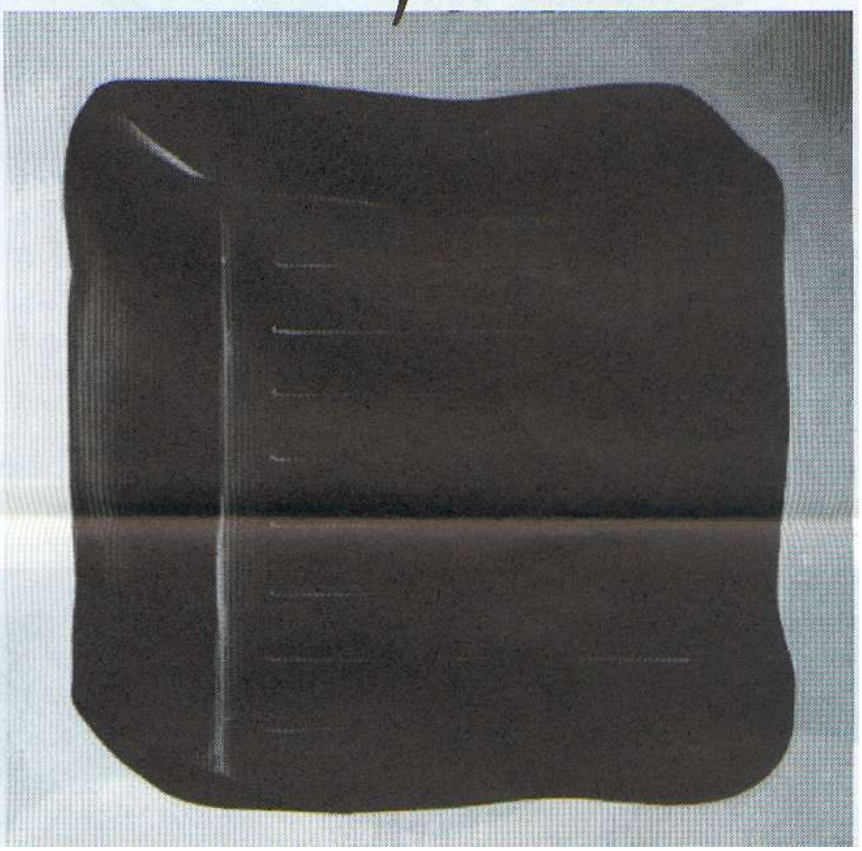
Sylvie Philippon

Nina Childress

Les esthétiques de "l'Opticalité"

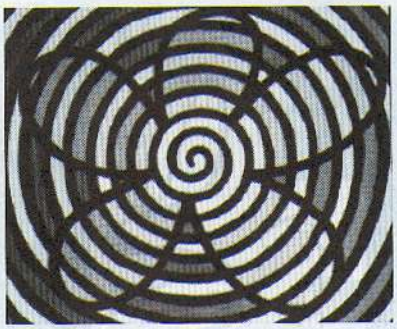
Si l'exceptionnelle maîtrise technique et aisance formelle de Nina Childress ne sont jamais passées inaperçu - lui valant même du succés - en revanche les caractétistiques essentielles de son langage artistique, c'est-à-dire son interrogation permanente sur le fait visuel et pictural et ses préoccupations perceptuelles ont la plus part du temps échappées. En dépit de cela la stratégie d'ironie de l'artiste, son humour, et l'aspect délibérement didactique donné à certaines parties de son œuvre ont toujours été perçus. Mais est-ce faute d'une logique interne facilement appréciable ou d'une absence de détermination thématique évidente ou bien encore à cause d'une trop grande versatilité stylistique, quelles qu'en soient les raisons véritables, la peinture de Nina Childress n'a en les tous cas jamais reçu la compréhension critique qu'elle méritait. L'œuvre de l'artiste développerait-elle trop d'éléments pour la juger?

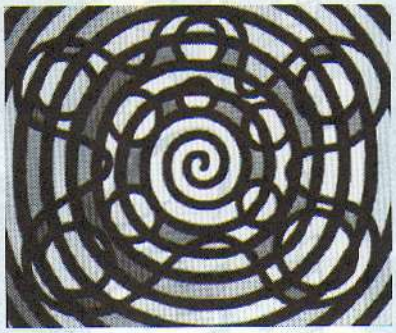
Il est vrai qu'estimer une production aussi vaste et disparate, dont l'auteur revendique autant l'inconséquence que la méthode ou l'engagement, n'est pas chose simple. Pourtant un peu d'attention permet de percevoir que la quantité ici a valeur de qualité, qu'elle est liée à l'expression, qu'elle est un principe, et tandis que les idées semblent jaillir continuement, libres de préjugés, un autre principe, celui-ci ordonnant, est en place et produit ses effets. Alors si d'évidence on ne met pas les pieds dans le domaine spontané de la libre invention, c'est parce qu'un désir prospectif qui utilise les armes du raisonnement logico-mathématique ou de la rationnalité se manifeste: un grand nombre de tableaux sont soumis à une méthode de programmation, les règles sont visibles, de symétrie, d'analogie, d'équivalence (sa "Théorie des couleurs"), de répétition, d'équation, de permutation, d'opposition, alphabétique. A ce niveau là, l'œuvre repose sur ce qui ressemble à un antagonisme, portée par l'esprit d'une liberté irrépressible autant que contrainte dans des cadres donnés, en sympathie avec la rigueur mathématique. Elle permet d'évoquer d'autant plus l'activité mathématique quand ses protagonistes eux-mêmes la décrivent comme un plaisir de l'esprit à poser des situations.



La peinture de Nina Childress se découpe en groupes de tableaux ayant chacun un thème délimité. Chaque groupe diffère des autres par le "style" ou par l'"exécution". Mais parfois à l'intérieur d'un même regroupement, les tableaux peuvent également varier quant à leur style ou leur exécution. De plus il existe aussi des toiles isolées - mais celles-ci ne sont pas toujours destinées à être montrées. Voir là une succession de farces stylistiques issues du jeu conceptuel de la peinture serait peu gratifiant, Nina Childress ne peut pas être prisonnière de ce qui serait perçu par elle comme un enfermement, de quelque nature soit-il. Voir alors dans certaines toiles, ce que l'on a appelé le recyclage des techniques dégoutantes comme stratégie artistique, stratégie de la provocation ou bien encore les provocations de la technique ne serait pas plus satisfaisant, n'apporterait que peu. Certes, Nina Childress a bien utilisé des techniques exentriques et accomplit maintes pervertions et manipulations de la peinture comme certains jeunes et brillants artistes allemands mais elle a joué en même temps sur un autre plan qu'eux pour "ébahir" le spectateur. Car à cet endroit là s'infiltrent quelques idées, relatives à la perception de l'œuvre d'art, à sa réception, qui sont suffisament récurrentes et appuyées. En bref, Nina Childress s'adresse à la vision, s'interroge sur la visualité, par conséquent cela rendrait sensorielle son expression aux possibilités multiples (elle est ouverte à toutes les sollicitations formelles) et la placerait au delà des arrangements idéologiques ou esthétiques. Alors si la voie suivie apparait à première vue en zig-zag, le cheminement de Nina Childress est finalement caractéristique de ces artistes qui arrivent à chaque fois au terme de quelque chose, à bout d'un problème. Réunie et envisagée dans sa globalité, l'œuvre forme au bout du compte un continuum (pictural) qui englobe un nombre impressionnant de peintures.

En s'adressant à la vision, Nina Childress cherche à agir sur la sensibilité rétinienne, à stimuler l'œil du spectateur, elle cherche à accroître sa réceptivité. Dans ce but, ce qui s'imposera à elle, pour reprendre les mots de John Armleder, *c'est une peinture et sa démonstration formelle*. Pour y parvenir l'artiste "pousse" l'image jusqu'à ses extrèmes limites, celle-ci est alors transformée en vision, l'image qui subit une manipulation est soit exaltée, soit ridiculisée, toujours "extravertie".
De 84 à 87, il est net que Nina Childress utilise déjà un langage chromo-plastique à des fins psycho-sensorielles. Cela constitue sa "façon" psychédélique qui avec ses effets abstraits décoratifs, ses jeux de formes colorées va glisser vers ce qui s'apparente à de l'op art et à

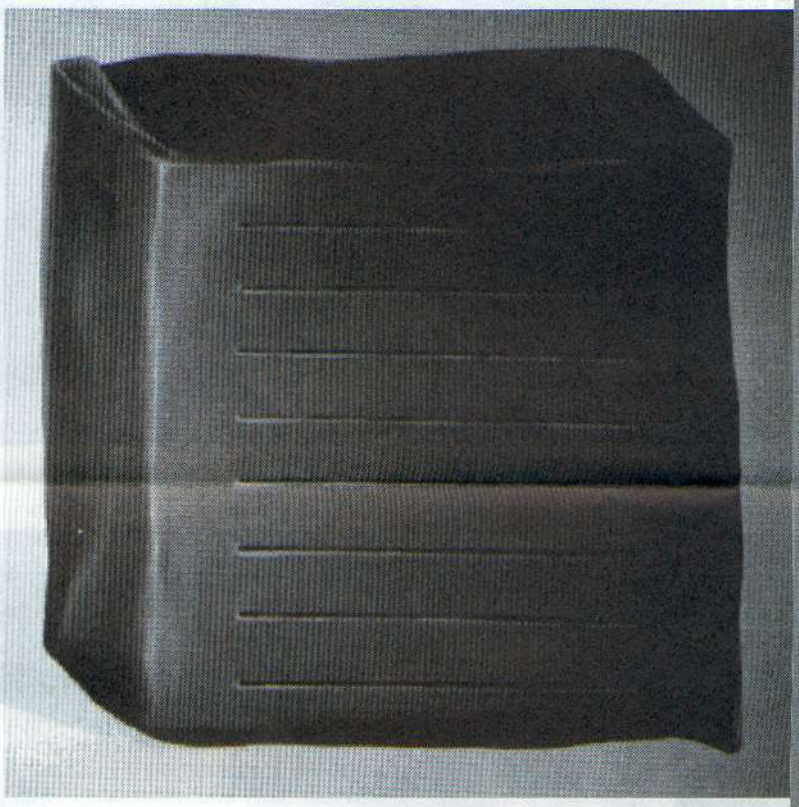




son fameux mélange optique. Très naturellement le mouvement est ensuite incorporé, la démarche devient cinétique (son "Ensemble rotatif"). Dans chacune de ces tendances voisines, l'impact visuel à trouver est primordial. Cette préoccupation d'un impact pictural purement rétinien se ressent aussi dans cette sorte de grand inventaire des possibilités visuelles qu'elles réalise

durant l'année 88. Des principes d'ordre entrent en jeu, le recours aux mots, à l'alphabet se manifeste. Son univers à ce moment là s'organise autour de la prospection des formes, des styles et de l'exploration des signes, tandis que leur action directe sur notre sensibilité reste essentielle. On peut dire que pendant cette première période de son œuvre, le tableau réalisé représente la peinture en général (ou un genre précis) autant qu'il en offre un exemple. Il en amplifie les paramétres, la formule, les signifiants et en propose un modèle possible, doté de sa propre qualification plastique. Variations sur des modèles antérieurs connus, versions personnelles d'œuvres préexistantes, procédés quasi-analogues (son "Vasarely"), ses tableaux surcodés mettent à mal leurs référents ou lui rendent hommage ou bien encore, plus ambigu, rivalisent avec eux. Cette relation complexe aux modèles que fournit l'histoire de l'art, plus banalement ce rapport au(x) style(s), qui caractérise actuellement certaines démarches américaines* très en vue en Europe, Nina Childress y renonce quand des objets pris dans table ambition est d'agir sur les sens d'une façon différente cette fois-ci, puisqu'il s'agit de prouver l'ambiguité de l'interprétation visuelle. Le travail pictural des surfaces devant engendrer des effets optiques, créer un leurre, transformer par exemple un cube en forme sphérique. La composition plastique ici va perdre en évidence mais gagner en illusion. Il va sans dire qu'en même temps, ce nouvel ensemble formule une réponse amusée adressée aux exercices proprets de la peinture froide et à l'inexpressivité glacée de l'art minimal. Une de ses œuvres les plus récentes, et spécifiquement conçue pour un lieu donné, se compose de deux suites de tableaux présentées en un double accrochage, peu conventionnel faut-il le préciser puisqu'il va "coller" les angles supérieur et inférieur du mur. Ces deux suites complémentaires qui déploient autour de la pièce les variations chromatiques de deux images répétées, n'ont d'autre but que de déstabiliser la vision habituelle du spectateur (à qui l'exposition en fait ne serait pas destinée...) et enfin, de lui faire reconsidérer le tableau.

Aujourd'hui, et depuis une année



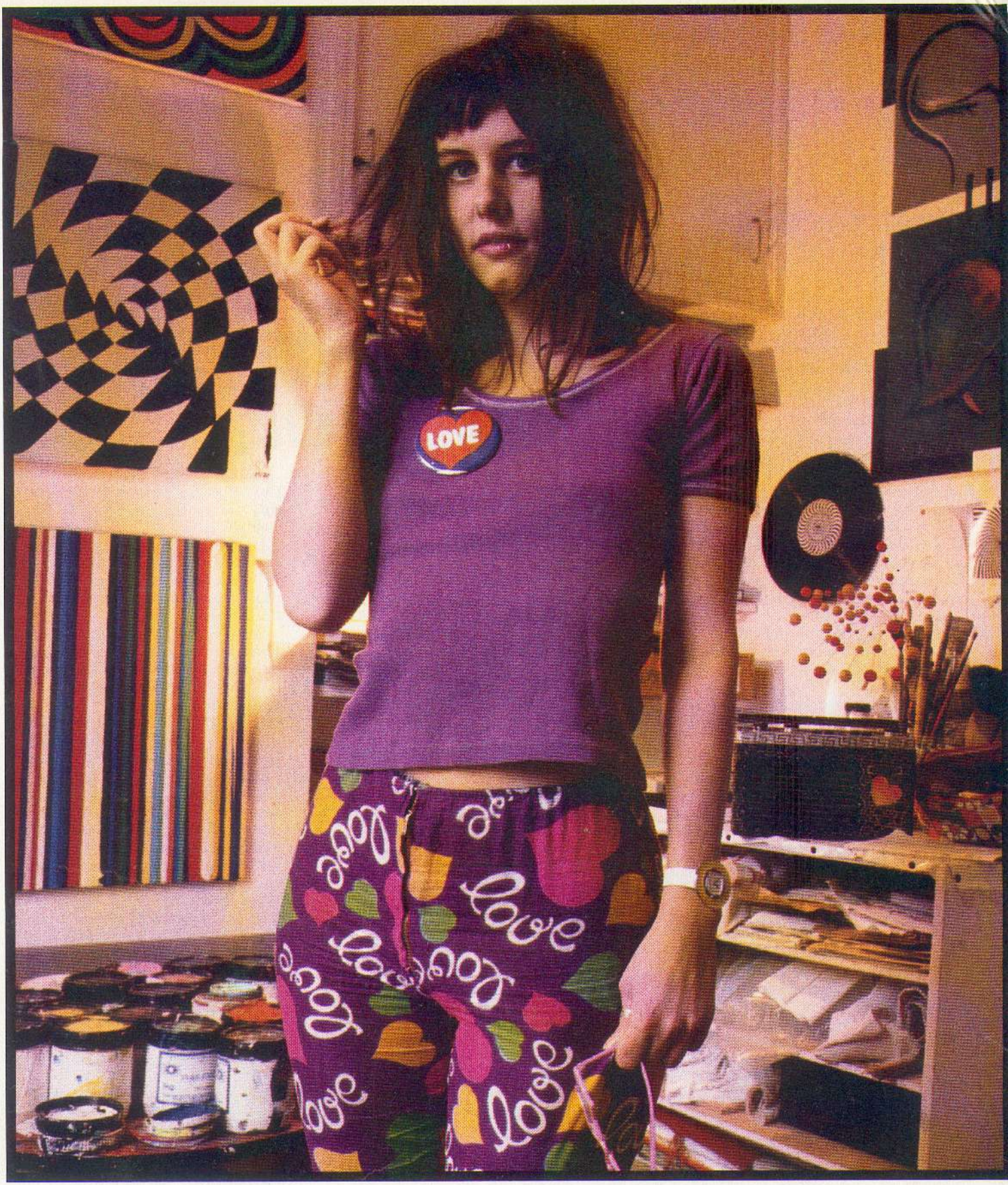
ci-dessus
Nina Childress - Caramel chocolat - 1991 - huile sur toile - 150 x 150 cm
Caramel vanille - 1991 - huile sur toile - 150 x 150 cm
ci-contre
Petites peintures hallucinogènes n°1& 2 - acrylique fluo sur toile - 1984 - 55 x 56

la réalité quotidienne font en 89 leur apparition dans ses toiles comme de nouvelles données visuelles à identifier (l'initiale de leur nom est utilisée à cette fin). Elle insiste sur l'image de leur représentation (l'objet semble découpé) pour amplifier les possibilités physiques du fait visuel et pictural. Si toutes les œuvres de Nina Childress sont libérées d'un arrière plan subjectif personnel pour mieux conquérir l'expressivité plastique pure, une seule déroge à cette régle, mais seulement en partie. *Le Travail du R* s'organise autour de la répétition d'une rayure et d'un rectangle. Sur le projet écrit de l'exposition qu'il représente, Nina Childress accompagne chaque couleur d'une inscription. Ses remarques vont du phénomène perceptuel (vision) pur à l'évocation d'un souvenir associé à la couleur. Quant à la série des "Tupperwares", elle constitue une amplification de sa problèmatique de l'objet usuel comme donnée perceptuelle, visuelle, formelle. Objet dérisoire ou banal de l'univers domestique, le tupperware devient ironiquement une forme élémentaire d'un répertoire plastique non formaliste. Si leurs dimensions monumentales engendrent immanquablement une situation d'absurdité, leur véri-

entière, l'artiste s'est consacrée à la réalisation de ce qu'il serait commode de définir comme des icones abstraites contrairement à celles du pop-art mais également nées d'une appropriation et d'un (gigantesque) changement d'échelle. Le travail pictural de l'illusion volumétrique loin de permettre l'identification des formes empruntées va au contraire le plus souvent leur faire perdre leur référent, au profil d'une exploitation totale de la forme et de la couleur pour elles-mêmes.

L'engagement dans l'art de Nina Childress est à mettre au compte d'une fascination pour la peinture, celle-ci est probablement déterminante. La peinture sur laquelle elle aurait cessé d'ironiser n'aurait en définitive qu'une seule qualité, combien supérieure aux autres, sa force à s'introduire, par la voie des sens, dans l'espace mental du spectateur. En s'attachant à la réabilitation de l'expérience réelle de l'œuvre, Nina Childress vise aussi plus ambitieusement encore une communication collective.

* Sans établir de relation causale, Nina Childress est née en1961 à Pasadena en Californie, de parents français et américain.



NINA CHILDRESS, PREMIERE PEINTRE CHEZ DRUCKER ?

Chanteuse du groupe punk Lucrate Milk il y a quatre ans, et noctambule jetée, elle se lève maintenant à sept heures du matin pour produire, produire, produire.

Nina ou l'acrylique psychédélique

Après un 33 tours classé dans les charts, des éloges dans la presse anglaise, et un dernier concert au Forum des Halles en février, la musique de Lucrate Milk est toujours dans les oreilles de pas mal de têtes hirsutes et colorées, et son célèbre «tag» au dos des perfectos.

Avec le même esprit de parodie, le même sens du jeu, et trouvant qu'elle peignait mieux qu'elle ne chantait, Nina élabore son style : l'acrylique psychédélique.

Boulimique de télé débile et de variété ringarde, ce qui la fait rire, c'est la culture des «beaufs». Elle a tout vu et tout peint : Dallas, Dynastie, les jeux de 20h, Véronique et Davina, Léon Zitrone, Michel Drucker, c'était tellement ressemblant et les couleurs tellement gaies, qu'une dame qui adore Champs-Élysées lui a acheté la toile. Maintenant elle ne regarde plus les gens à la télé, il n'y a plus que les décors et les fringues qui l'intéressent. James Brown a un super costume et des pompes à talons.

A Paris, elle a été la première à délirer sur les trucs bariolés des années 70, maintenant pas mal de gens ont l'air de la suivre et d'en faire leur mode. Ils aiment bien porter des pulls collants orange ou jaune citron, des chemises avec de grands cols pointus violettes ou turquoise et dessus de gros bijoux en aluminium troué, quand ils ont du fric ils commandent tout ça à Cachnil, la styliste du néo-psychédélisme qui fait des défilés rigolos. Après ils sortent et ils vont danser dans les nouvelles boîtes «psyché», à «l'Acide rendez-vous», à «l'Électric bal room» ou à «l'Iguane», la musique est plutôt californienne avec pédale wha-wha, les effets lumineux stromboscopiques, Nina rêve d'y refaire la déco avec des peintures dont les «peace and love» clignotent aux rythmes de la musique.

La peinture de Nina, ça se regarde comme les films de John Waters (Polyester), d'abord ça fait marrer et puis après on est quelque peu surpris par tant de recul et de justesse dans l'exagération. Son travail



Nina Childress «Autoportrait au baume démêlant» 1983.

dans la peinture occupe la même place que ses films dans le cinéma américain, parce que c'est la même attitude, la même marginalité et le même univers, pourtant de «ce» cinéma, Nina ne connaît pratiquement que les affiches. Alors d'où ça lui vient tout ça ? C'est peut-être une question de souvenirs, de restes de culture américaine, parce qu'en fait il paraît qu'elle s'appelle Christine Carol Childress et qu'elle est née en Californie il y a 23 ans.

«L'acide rendez-vous» au Tabou, rue Dauphine, le mardi
«Excentric Bal Room» au Whisky à Gogo, Bd St-Germain, le mercredi
«L'Iguane» à l'Opéra Night, rue de Gramont, le jeudi

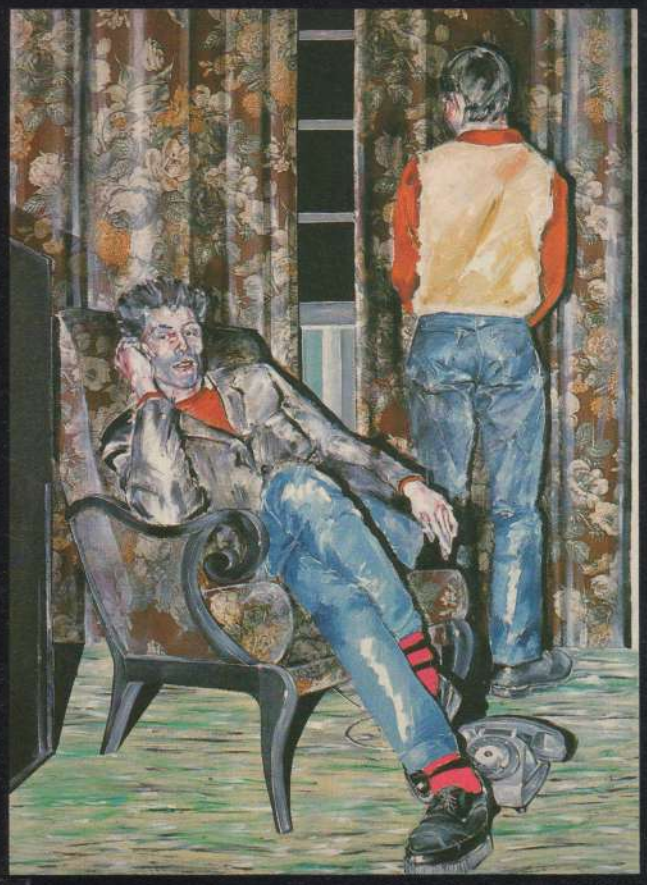
DALLAS



— Nina Kuss —

http://www.ninachildress.com/ - Scans : http://euthanasie.records.free.fr/





NINA KUSS

N°257
FEV.83

Hara-Kiri galerie

