

I C O N O S C O P E

Drawing Room 016, salon du dessin contemporain — La Panacée, centre d'art
contemporain — Montpellier — du 14 au 18 septembre 2016

Les images respirent aussi

avec Guillaume Barth, Toma Dutter, Mélanie Berger, Joséphine Kaepelin, Keita Mori, Letizia Romanini, Sigurdur Arni Sigurdsson

Une proposition de Sylvie Guiraud & Mickaël Roy

Quand dans la forme, le trait s'inscrit, le mouvement du geste se fige et le dessin peut s'arrêter-là, et être. Mais il est encore un autre régime d'images, qui, pourtant, alors que la main s'est levée, ne cessent de vibrer encore et malgré tout, de se contracter tantôt en profondeur tantôt à la surface de l'épiderme du support sur et par lequel est advenu l'événement du dessin d'aujourd'hui, tant il peut s'emparer d'outils exogènes, *a priori* étrangers au système de sa culture classique, pour accéder à la présence de ses manifestations vivantes.

Ainsi, **Sigurdur Arni Sigurdsson** présente, en soutenant l'ambiguïté féconde qui existe entre la définition des pratiques contemporaines du dessin et de la sculpture, une forme alvéolaire (*Sans titre*, 2016, découpe laser sur aluminium, 75 x 160 cm) qui emprunte autant à l'organisation d'un nid d'abeilles, aux représentations de structures moléculaires qu'aux motifs caractéristiques des craquelures des sols de lave solidifiée qu'il observe en Islande. Et si la forme en bas-relief s'avance sensiblement dans sa prime solidité, la différence entre le médium et l'image qui en résulte, agit dans l'écart entre la trame en saillie et l'ombre projetée et étirée qui en émane en une impression supplémentaire de chaleur colorée et diffuse, accordant une présence d'une qualité picturale à la manifestation dédoublée de cet extrait synthétique d'une forme naturelle. En cela, l'image, présente à fleur du mur en un état inconstant en ce qu'il est contingent à la luminosité environnante, devient le point de destination de la forme alpha qui s'envisage dans le même temps telle que la matrice à partir de laquelle l'espace intermédiaire qui s'ouvre, agit comme le véhicule d'un trajet graphique à double détente, du volume de départ, aussi mince est-il, jusqu'à son état évanescent.

Si certaines formes naissent précisément dans l'écart qui sépare et qui relie une forme finie et une forme en formation, il existe par ailleurs des images dont les outils matriciels ou de destination affleurent encore à la surface des images qui se donnent à voir. Pour **Guillaume Barth**, le rapport essentiel que l'art, et que l'oeuvre en tant que médium, peuvent entretenir avec l'énergie entropique qui traverse le monde naturel, se manifeste précisément par l'articulation des traces artificielles des matériaux convoqués lors du processus de création aux représentations définitives et précaires qu'il atteint. Ici, en l'occurrence, cela se manifeste par la présence de deux motifs aussi figurés qu'abstraits — une représentation sphérique du monde (*Sphère*, 2016, dessin à la poudre noire et épingles sur papier marouflé, 102 x 102 cm) et celle de neuf ellipses, issues de l'archétype mythologique de l'Arbre-Monde symbolisant l'axe vertical reliant le ciel et la terre (*Les neufs mondes*, 2016, dessin à la poudre noire et épingles sur papier marouflé, 102 x 170 cm). Obtenus par l'action de la combustion des traces primitives du dessin au crayon sur lesquelles ont été fixées des mèches de poudre noire par des aiguilles, la destruction partielle par incandescence de ces outils contribue à la matérialité superficielle et instable de ces images. Mais cet événement passé, la mise à feu des dessins, et intégré à leur état actuel, contribue par ailleurs à leur inscription dans la mémoire visuelle qui en résulte, en tant que motifs forts, du fait, paradoxalement, de la fragilité qui est la leur, à l'image de tout élément de vie impermanent dont la construction en tant que concept ou en tant que représentation, ne peut parvenir à subsister que par l'intermédiaire des images symboliques et ce faisant durables, comme celles du monde formé en sciences et en croyances, que l'homme tente d'en donner, par l'effet de leur diffusion culturelle.

Cependant, l'impression de nature que certaines images peuvent porter en elles, peut par ailleurs surgir sans qu'elle ne soit de l'ordre d'un programme de représentation. A cet égard, les dessins par évaporation patiente à l'eau et à l'encre de **Letizia Romanini** font ainsi apparaître les contours précis mais flottants sur la feuille, et vaporeux dans leurs limites internes et externes, de tranches peu ou prou circulaires et colorées aussi taillées que des lames de pierres, telles des agates (*Ta Panta Rhei*, 2015, papier Fabriano, eau et encre, cadre en chêne, 60 x 80 cm). Pourtant, ici, l'oeuvre du temps s'est substituée à la main du dessinateur, tant le processus incertain de l'apparition de la forme recèle, en terme de traces, des éléments graphiques courbes, linéaires et contrastés, représentatifs de la durée de la concentration de la matière fluide sur la matière plane et de sa stabilisation, jusqu'en son coeur.

Quant à eux, s'ils s'emploient également à embrasser de prime abord les formes de la nature comme objets d'attention et de représentation en un système non imitatif, les dessins de **Toma Dutter** prennent le contrepied d'une concentration centrifuge en organisant autant un mouvement vertical qui s'affiche dans l'éclat de l'irruption de fragments dont la texture pourrait être de bois (*Paésine*, 2016, encres pigmentaires sur papier, 30 x 20 cm), qu'un parcours sinueux pour le regard dans une masse organisée et également fragmentée, dont le traitement chromatique laisse à penser que la matière

pourrait soit être minérale comme l'agglomérat de roches volcaniques, soit ouatée comme un ensemble de nuages soumis à l'évaporation et à la dispersion de leur matière condensée (*Pahoehoe fragmenté*, 2016, lavis et encres pigmentaires, 50 x 65 cm). Ces formes autonomes, détaillées et groupées, pour certaines éparpillées mais dans une énergie commune, et néanmoins d'un seul tenant, suspendues dans l'air ou à de frêles soubassements, indiquent par là, sans doute, qu'il y a encore de l'espace pour l'imagination quand les constructions visuelles que l'homme peut se faire de la nature vue, ménagent de minces interstices nécessaires à l'évolution du regard, du réel observé jusqu'à l'espace du dessin qui autorise la métamorphose des matières et des formes naturelles en un nouvel ordre assemblé.

Si les images sont des organismes faits de chemins et de traverses, les dessins de **Keita Mori**, composés de fils de couleurs tendus et collés de manière linéaire et multi-directionnelle sur papier ou sur toile, s'imposent visuellement tels des circuits en mouvement. Contenant de nombreux détours, ceux-ci obligent le regard, au mieux à suivre activement les crochets du parcours — s'imposant comme autant d'intervalles, de failles et de hiatus qui n'apparaissent pas sans aucun risque d'absorption — sinon même à trébucher sur une des marches de la volée des escaliers qui perce l'espace de l'image par un effet perspectif (*Bug report (Potemkin stairs)*, 2016, fils de coton et fils de soie sur papier, 76 x 56 cm), ou à tomber dans l'espace central, circulaire et béant de la feuille (*Bug report*, 2016, fil de coton et fil de soie sur papier, 150 x 103 cm). Et s'il s'agit là autant d'un écueil que d'un gouffre pour le regard, celui-ci n'est pas sans intérêt — un écueil utile donc — en ce que ce sont ces espaces interstitiels, qui, par séparation et par contraste de repos en regard de l'agitation périphérique, provoquent un potentiel d'écartement et ce faisant de dilatation de l'image, pour, en d'autres termes, donner du temps au regard afin qu'il s'immisce et qu'il s'installe, moins face à l'image qu'en son sein.

Et si l'agitation peut être le moyen et l'objet d'une quête de composition et de figuration, les dessins de **Mélanie Berger** témoignent pour leur part d'une effervescence gestuelle de laquelle fuse une multitude de traits impliqués par intrication et juxtaposition, jusqu'à saturation de l'espace de la feuille. Dans cette dynamique où le motif, par exemple emprunté à une peinture de veine académique (*Variation sur la lutte (Emile Friant)*, 2015, crayons de couleur sur papier Fabriano Artistico 300 gr, 100 x 140 cm), est pris au cœur d'un affrontement de forces opposées qui le fait apparaître autant qu'il le dissimule, l'oeil ne se concentre plus sur le potentiel narratif, jadis attaché à la représentation d'une figure, mais tente de se situer dans le mouvement de gestes qui domine le dessin tant il en est devenu le sujet. Et lorsque la densité de l'image touche à son paroxysme, jusque dans les marges de la feuille atteintes par la présence de traces de crayon aussi vives et rapides que les épiphénomènes d'un débordement, quand elle n'a pas ménagé en son sein un espace vacant, le dessin peut s'autoriser à recourir par gommage, au retrait partiel de matière, empruntant en cela métaphoriquement à l'un des gestes de la sculpture, pour ouvrir à nouveau l'image, la ventiler plutôt que la mutiler (*Un peu moins*, 2015, crayons de couleur sur papier Schoellershammer duria matt, 150 gr, 35 x 25 cm).

S'agissant de cet effort à construire des images ouvertes dans leur dynamique interne comme ouvertes dans leur dynamique de réception externe, **Joséphine Kaepelin** propose notamment une composition de six impressions murales de mêmes dimensions (*Sans titre*, 2012, impressions numériques jet d'encre, papier Conqueror blanc glacier 320 gr, 203 x 211 cm), qui, associées les unes aux autres en un format paysage, s'impose de fait comme une fenêtre ouverte dont les aplats chromatiques par dégradés et les stries horizontales qui la composent, résultent du paramétrage d'outils informatiques standards, utilisés afin de faire affleurer, par l'usage d'outils complémentaires d'impression numérique, la possibilité d'une relation sensible face à une image concrète, une fois imprimée, mais d'origine virtuelle. Celle-ci, issue d'un système technologique programmé par l'homme mais dépourvu d'affects, s'adresse cependant à des regardeurs susceptibles d'être saisis d'émotion devant un vaste espace de projection mentale qui n'en finit pas de souffler à l'oeil qu'il n'est qu'une impression, au sans propre comme figuré, de ce que ses constituants bidimensionnels et partitionnés, donnent l'illusion qu'il est : la présence et l'absence tout à la fois d'une profondeur de champ véritable qui pourtant nous atteint, par l'efficacité de son pouvoir de reliance, de l'espace plan et cependant ouvert de l'image jusque dans l'espace de notre expérience individuelle.

Dès lors, les formes ici réunies qui résultent de cette logique vive sont pour certaines d'entre-elles proches, par évocation ou symbolisation, des formes visibles ou invisibles de la nature, tandis que d'autres produisent l'effet d'un souffle lorsqu'au premier mouvement vital de l'inspiration succède celui de l'expiration. Ainsi, par mimétisme ou illusion d'un phénomène organique, gageons que les dessins ici présentés qui s'invitent dans l'espace visuel comme des images qui respirent, puissent se lire aussi comme des diaphragmes, lorsque les espaces ouverts, étroits, circulaires, directionnels, concentrés ou éclatés qu'elles font apparaître comme des respirations, agissent tels des corps desquels surgissent les états d'un flux tendu, d'un mouvement qui se bat, qui écarte, au risque du retrait, de la disparition, de la brûlure, de la dispersion et de la fissure, et qui sans se rompre, cependant existent.

Mickaël Roy

Critique d'art et curateur indépendant

Montpellier, septembre 2016