

Il y a de la marge ; de l'inactuel

Thibaut Bellière, Clotilde Deschamps,
Amandine Osouf, Renaud Régnier

Exposition des Félicités 2015

de l'ésam Caen/Cherbourg

Commissariat : Michela Sacchetto

Avant-propos	3
Vues générales de l'exposition	4—5
Thibaut Bellière	6—11
Amandine Osouf	12—17
Clotilde Deschamps	18—23
Renaud Régnier	24—29
Notes	30—35

Pour la cinquième année consécutive, quatre artistes récemment diplômés de l'école supérieure d'arts & médias Caen/Cherbourg, avec les félicitations du jury, sont accueillis à l'Abbaye-aux-Dames pour une exposition collective.

Je suis particulièrement fier d'avoir accueilli ces jeunes artistes pour cette première exposition à l'Abbaye-aux-Dames sous l'égide de la Normandie réunifiée.

Thibaut Bellière, Clotilde Deschamps, Amandine Osouf et Renaud Régnier ont ainsi présenté chacun de nouvelles œuvres, conçues spécialement pour cette exposition, intitulée *Il y a de la marge ; de l'inactuel*, sous le commissariat de Michela Sacchetto. Historienne de l'art et commissaire d'exposition indépendante, Michela Sacchetto, qui vit et travaille actuellement à Bruxelles et en Italie, a accompagné pendant plusieurs mois ces artistes, fraîchement sortis de l'école, pour réaliser une exposition collective, dans des conditions professionnelles optimales.

Cette exposition est surtout l'occasion pour ces jeunes diplômés de présenter pour la première fois leur travail en dehors de leur lieu de formation et tend à faciliter leur insertion dans les réseaux professionnels de l'art contemporain. Témoin de l'attention particulière que porte la Région à la jeune création, à la formation et à l'insertion professionnelle, cette initiative s'inscrit plus globalement dans une politique de soutien à l'art contemporain. Car force est de constater que l'art contemporain a connu ces dernières années un développement des plus intéressants sur le territoire. La présence de deux Fonds Régionaux d'Art Contemporain, de deux relais culturels dédiés aux arts plastiques, l'émergence de nouveaux lieux à l'exigence artistique reconnue, le développement de projets artistiques singuliers en milieu rural, les œuvres de 1% artistique installées dans les lycées ont considérablement renforcé la présence de l'art contemporain en région, acteur incontournable de la scène culturelle.

Cette exposition révèle également la diversité et le foisonnement des pratiques enseignées à l'ésam Caen/Cherbourg, une des deux écoles d'art de renom de Normandie, avec qui nous collaborons sur nombre de projets.

Souhaitons donc à ces jeunes artistes de continuer à arpenter le monde de l'art, forts de leur riche expérience et désormais dignes ambassadeurs de notre grande Région.

Hervé Morin
Président de la Région
Normandie





Vue de Biville, 2016
Impression numérique sur papier affiche,
structure autoportante



Il y a de la marge : de l'inactuel — Thibaut Bellière

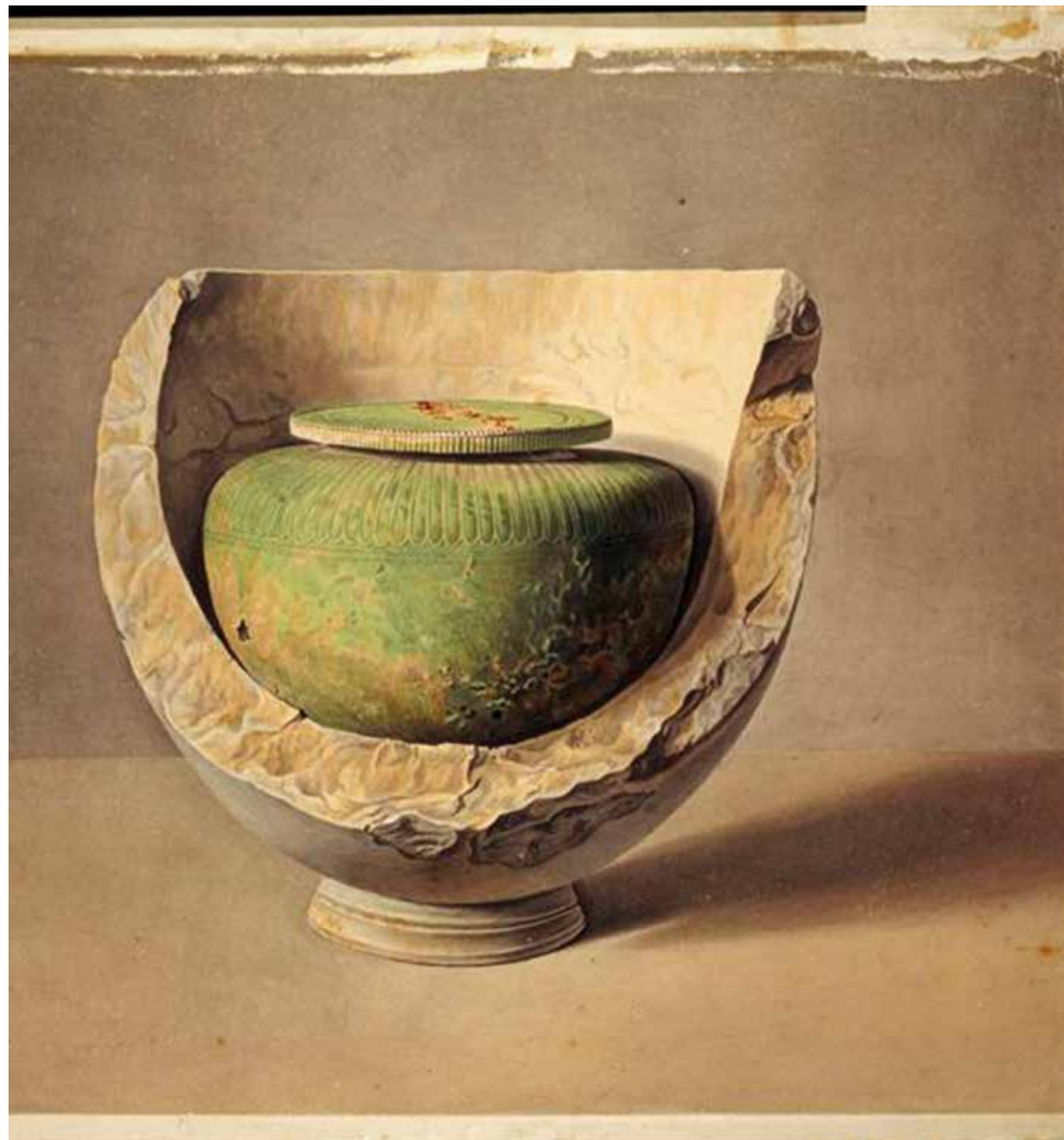




Les noms, les êtres et les choses sont bourrés d'un contenu qui les fait éclater ; et non seulement on assiste à cette espèce de dynamitage des contenant par les contenus, mais à cet éclatement des contenus eux-mêmes qui, dépliés, expliqués, ne forment pas une figure unique, mais des vérités hétérogènes en débris qui luttent encore entre elles plus qu'elles ne s'accordent. Même quand le passé nous est redonné dans l'essence, l'accouplement du moment présent et de l'ancien ressemble plus à une lutte qu'à un accord, et ce qui nous est donné n'est pas une totalité ni une éternité, mais « un peu de temps à l'état pur », c'est-à-dire un morceau (I).
Jamais rien n'est pacifié par une *philia* ; comme pour les lieux et les moments, deux sentiments qui s'épousent ne le font qu'en luttant, et forment dans cette lutte un corps irrégulier de peu de durée. (...)

EXTRAIT DE GILLES
DELEUZE, PROUST
ET LES SIGNES, LES BOÎTES
ET LES VASES, PUF,
PERSPECTIVES CRITIQUES,
p.147-148

LUSIERI GIOVANNI BATTISTA,
VASE EN BRONZE
CONTENANT UNE URNE
EN MARBRE, VERS 1804,
AQUARELLE, CRAYON,
PAPIER, 26x30 CM



M₄₁₆. *Yabarana : origine du jour et de la nuit.*

À l’origine des temps, il n’existait en fait d’humains qu’un couple solitaire. Cet homme et cette femme avaient un corps différent du nôtre, privé des membres inférieurs et se terminant au bas-ventre. Ils mangeaient par la bouche et éliminaient par la trachée à la hauteur de la pomme d’Adam. De leurs excréments naquirent les gymnotes [*Electrophorus electricus*].

En plus de ces deux êtres humains auxquels leur constitution anatomique interdisait de se reproduire, il y avait aussi sur la terre deux frères dotés de pouvoirs surnaturels. L’aîné s’appelait Mayowoca, le cadet Ochi. Un jour, Mayowoca partit à la recherche de son frère qui s’était égaré au cours d’une de ses nombreuses expéditions. Il surprit l’homme-tronc qui pêchait au bord d’une rivière, juste au moment qu’il tirait sur la berge un superbe poisson piranha tout frétilant. Il allait assommer sa prise, quand Mayowoca reconnut son frère, qui s’était changé en poisson pour voler l’hameçon d’or du pêcheur.

Aussitôt, Mayowoca se changea en vautour et attaqua l’homme-tronc dont il aspergea la massue de fiente. Ochi en profita pour sauter à l’eau, et son frère aîné prit la forme d’un oiseau-mouche qui emporta l’hameçon. Retrouvant alors son apparence première, il engagea une discussion serrée avec l’homme, pour acquérir un mystérieux panier d’où sortaient des chants d’oiseau. En effet, l’homme-tronc avait réussi à capturer l’oiseau-soleil. Il faut dire qu’à cette époque, le soleil se tenait brillant et immobile au zénith. On ne connaissait ni le jour, ni la nuit.

Mais l’homme aperçut l’hameçon d’or fixé au côté de la tête de Mayowoca, là où se trouve maintenant l’oreille. Furieux d’avoir été dépouillé, il refusa toutes les propositions au sujet du panier. Mayowoca lui fit alors l’offre suprême : « Je vois, dit-il, que la moitié du corps te manque. Tu n’as pas de pieds pour marcher, et tu te traînes à l’aide d’un bâton. En échange de l’oiseau-soleil, je te donnerai une paire de pieds et tu pourras sans gêne aller partout dans le monde. » L’homme-tronc éprouvait tant de mal à se déplacer qu’il accepta le marché, à la condition toutefois que sa femme obtint la même faveur.

Mayowoca appela la femme et se mit au travail. À grand renfort de massages et de modelages en poterie, il compléta les parties manquantes. L’homme et la femme sautèrent sur leurs pieds neufs et commencèrent prudemment à marcher. Dès lors, non seulement les humains purent voyager, mais ils acquirent aussi la faculté de se reproduire.

Quand il remit le panier à Mayowoca, l’homme lui recommanda de ne jamais l’ouvrir. Sinon le soleil s’enfuirait et on ne le retrouverait plus. Si précieuse était la cage que son propriétaire ne devrait la montrer ni la confier à personne. (...)



↑ Suite aux impostures archéologiques II, 2016
Armoire normande, plâtre, porcelaine,
tissus divers, 200 x 130 x 70 cm

↓ Tissées, 2016
Céramique, aggloméré de bois,
corde, 147 x 100 cm





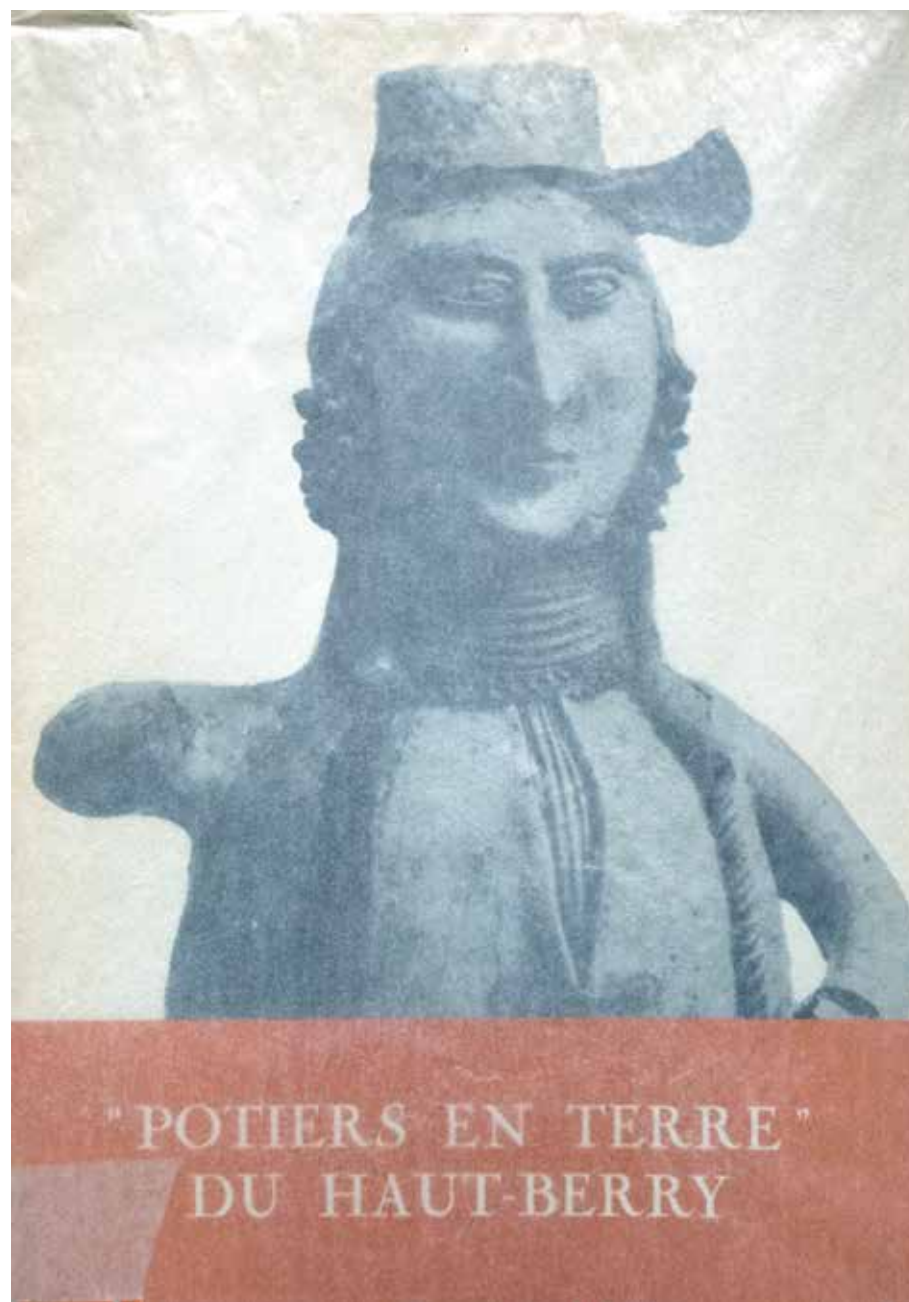
↑ *La main les connaît*, 2016
Impression numérique sur papier
en 400 ex., 13,50 x 8,50 cm

↓ *La main les connaît*, 2016
Grès blanc, tissu et corde synthétique,
bois, dimensions variables





Je suis la vierge de fer
 et je suis le puceau
 que tu harnaches.
 Je suis la pierre qui avance dans ton ventre
 et qui ne fondra pas.



Couverture du livre
« Potiers en Terre » du Haut-Berry,
Musée du Berry de Bourges, 1962

Dans la grange en achetant la maison j'ai été surpris par ce bel établi, cette console.

Au fil que je découvre les lieux, je recompose le puzzle de l'organisation de la vie dans cette petite ferme. Il y a finalement très peu d'éléments et les deux que l'on distingue le plus clairement à notre arrivée sont, dans chacune des deux maisons séparées par la grande grange, d'horribles cheminées relookées au début des années 1970. La taille de la grande cheminée du haut par rapport à la pièce qui l'accueille surprend tout le monde. Recouverte par la suie, on distingue dans son mur de fond une voûte, celle d'un four à pain désormais disparu. Les anciens de la région m'ont expliqué que la taille de cette cheminée est liée à sa fonction : « une cheminée de travail ».

Rapidement il a fallu nous installer dans la maison car nous n'avions qu'ici où aller. C'était désormais le lieu de vie principal. Nous avons donc commencé par installer quelques meubles pour établir sereinement les premiers gestes du quotidien. Est-ce que décider des meubles, des matériaux, de la disposition, en aménageant cet intérieur sommaire, c'est déjà de l'ordre de la décoration ?

J'ai décidé de ne pas faire de choix esthétiques, d'aller à l'essentiel et de composer avec ce qu'il y a sur place. On a sorti la console, l'établi, de la grange puis on l'a un peu brossé. Il allait forcément trouver une place dans la maison car il était un bon support pour y poser des choses. Puis nous avons envie de le voir. En le rentrant dans la petite pièce de vie on comprend tout de suite que cet outil, devenu meuble était en effet très encombrant. Déterminé à vivre avec, je l'ai collé dans l'espace qui me semblait le plus approprié à le supporter, l'espace entre la jambe gauche de la cheminée, maçonnée en brique rouge dans les années 1970 par souci de modernité, et le bout du mur nord de la maison. Elle rentrait pile dans cet écart, une trouvaille qui nous fit comprendre que cet établi n'en était pas un, pas plus qu'il n'était une console.

Posé à côté de la cheminée, le module en bois est exactement au même format que celle-ci, même longueur, il est en fait l'ancien chevêtre de la cheminée maintenant en brique rouge et fait office désormais de console.

LE POTIER ET SON UNIVERS

L'existence du potier se déroule entre sa maison, sa « boutique » — ainsi nomme-t-il son atelier — et son four. La maison traditionnelle est bien peu différente des autres maisons rurales : un rez-de-chaussée coiffé d'un toit d'ardoise qui protège un vaste grenier. Les murs sont de moellons; les encadrements de baies et les chaînes d'angle sont tantôt en pierre appareillée, tantôt en briques. En briques posées à redans entourent la corniche qui couronne les murs. À l'intérieur, sol en carreaux de grès, plafond aux solives apparentes isolé du comble par une couche de torchis. Deux pièces, la salle commune dite « maison » désignée dans les anciens textes sous le nom de « chambre d'habitation » et une autre chambre, presque toujours sans feu. L'organisation et l'équipement de la « maison » était identique à celui des demeures de petits cultivateurs : la grande cheminée abritant le four à pain et le foyer équipée de landiers et d'une crémaillère, l'évier dit « bassie » encastré au revers du mur de façade et surmonté d'une étagère ou « rayon », le pétrin dit « maie », le buffet bas ou surmonté d'un dressoir, parfois un ancien blutoir ou « moulin » transformé en buffet ou une armoire, la haute horloge à gaine, la table longue, les deux lits enveloppés de rideaux accompagnés chacun d'une paire de chaises pailonnées. La prospérité du village de La Borne à la fin du XIX^e siècle a été la cause d'une reconstruction de la plupart des maisons dont l'équipement domestique fut alors aussi modernisé.

- Henrichemont, La Borne d'en Bas, ancienne habitation de potier, Alphonse Talbot-Leclerc (1942); élévation de la façade; plan et coupe. — Relevé A.T.P. n° 43.210.91.
- Henrichemont, La Borne d'en Haut, habitation de potier, Lucien Foucher (1942); plan et coupe. — Relevé A.T.P. n° 43.210.20.

46 GIROUETTE. Zinc découpé. Potier portant un saloir.
Provient d'une maison de potier du village de La Borne.
H. : 0,350; l. : 0,325. — Coll. R. Gagneux. — (L.B.) D.22.3.



Extrait du texte
« Le potier et son univers »
in « Potiers en terre » du Haut Berry,
Musée du Berry, Bourges, 1962

Gourde parlante, grès,
la Borne, XIX^e siècle
© Pascal Vangysel

signatures

Étrange opposition : tandis que l'artiste montre sa signature et parfois l'exhibe, l'artisan la cache. Il la cache dans l'initiale, la marque de compagnonnage, l'estampille, le sigle : il la cache au revers d'un meuble ou sous un pot. Ce n'est pas que l'artisan recherche l'anonymat, même si parfois ce dernier fut de règle pour des générations entières, mais il ne signe pas pour le grand public : il signe pour ses pairs. Il engage vis à vis d'eux sa réputation et son savoir-faire. D'ailleurs, souvent, il a dû mériter sa signature par un difficile apprentissage. En ce domaine ne signe pas qui veut ni n'importe comment. Les règles sont strictes, le signe se charge de symbole. La marque de l'artisan témoigne d'une responsabilité professionnelle.

Dans une démarche inverse, l'artiste projette son nom en avant. D'une manière plus ou moins délibérée autrefois, d'une façon évidente aujourd'hui, allant pour certains jusqu'à l'agressivité. La signature est liée à un comportement social, comme le costume, car l'artiste est souvent en représentation dans un monde qu'il traverse en créant ses propres normes. Tandis que l'artisan tend vers l'anonymat, l'artiste a le goût du pseudonyme comme le masque neutre au théâtre s'oppose aux masques expressifs de la comédie dell'arte, ou d'autres. L'anonyme se perd dans la foule, le pseudonyme cherche au con-

Extrait du texte « Signatures »
de Jean-Marie Lhôte,
in *Artiste/Artisan ?*,
Musée des Arts Décoratifs,
Paris, 1977

Vue de détail
de la *Console verticale parlante*,
terre crue, 2016
© Amandine Osouf





↑ Fontaine architecturée, 2016
Grès, Jacques Sébastien Talbot,
La Borne, XIX^e siècle, vidéo- projection

↓ Console verticale - d'après
la forme du chevêtre, 2016
Terre crue, 196 x 25 x 25 cm

↓ Chevêtre - d'après la forme de la console, 2016
Collection d'objets parlants en céramique,
bois, céramique, 120 x 196 x 25 cm



Il y a de la marge; de l'inactuel se veut une suite de seuils visibles et potentiels, kafkaïens et pénétrables, qui résonnent avec le contexte d'exposition et sont produits par les recherches plastiques et visuelles de Thibaut Bellière, Clotilde Deschamps, Amandine Osouf et Renaud Régnier. Ce qu'on appelle seuil ici, ce n'est pas un espace-temps qui existerait a priori et sur lequel les artistes interviendraient afin de le souligner, mais une multiplicité qu'ils activent et que leurs œuvres convoquent.

Dans « L'innommable », texte de Samuel Beckett de 1953, le narrateur, personnage singulier et prolixe, écrit : « c'est peut-être ça que je sens, qu'il y a un dehors et un dedans et moi au milieu, c'est peut-être ça que je suis, la chose qui divise le monde en deux, d'une part le dehors, de l'autre le dedans, (...) j'ai deux faces et pas d'épaisseur, c'est peut-être ça que je sens, je me sens qui vibre, je suis le tympan, d'un côté c'est le crâne, de l'autre le monde, je ne suis ni de l'un ni de l'autre... ». Écrit-il à propos de lui-même ? De quelque chose ? Ou alors écrit-il la page ? Est-ce cela le seuil ? Dans l'exposition, comme dans le texte, il n'y a pas de réponses, mais plutôt des questions, des formes et des états où trouvent place les doutes, les marges, les exercices, les équivoques ; un ensemble d'espaces potentiels où il est possible de produire tant d'autres seuils.

C'est là que les œuvres prennent position à un moment, comme l'écrit Beckett, quelque part « entre le centre et le bord », où « il y a de la marge ». Une position de l'« entre-deux » libérée des coordonnées cartésiennes, nourrie d'une légère inactualité et affranchie de l'exercice contradictoire de l'actualité. D'où la présence dans le titre du mot « inactuel ». Inactuelle est « la force plastique de l'homme » écrit Nietzsche en 1874, « cette force qui permet de se développer hors de soi-même, d'une façon qui vous est propre, de transformer et d'incorporer les choses du passé, de guérir et de cicatriser des blessures, de remplacer ce qui est perdu, de refaire par soi-même des formes brisées ».

L'installation de Thibaut Bellière occupe et découpe une partie de la « Salle des Abbesses », modifiant ainsi la vision habituelle de l'espace. Elle produit un lieu marginal, qui abrite l'image d'un paysage. À l'abstraction imposée par le support surdimensionné construit par l'artiste, répond une certaine abstraction propre aux détails d'une image autrement commune.

Amandine Osouf s'intéresse quant à elle aux dispositifs de mise en scène, de stratification et de montage d'objets et de formes. Elle s'y intéresse dans le sens littéral d'« inter » être, d'exister « entre ». Dans l'exposition, ses objets produisent une syntaxe de l'« entre-deux » aux déclinaisons multiples. Les objets qu'elle dépose dans l'Abbaye-aux-Dames ont le même état de présence que des éléments d'un décor qui auraient perdu leur scène, des cachettes secrètes ou des « impostures archéologiques ».

Les œuvres de Clotilde Deschamps s'inscrivent dans la « Salle Robert le Magnifique » telles des déclarations d'amour au multiple et au partiel, au transgenre et à l'hybride. Vibrant aux marges de toute connotation arrogante, ses sculptures et ses publications

invitent à pénétrer dans les plis de la matière et du langage. Elles sont des métonymies d'identités en devenir, qui « font machine » entre elles. Avec humour, bien sûr. En contrepoint, les œuvres de Renaud Régnier présentent des espaces potentiels de transition. Des objets-seuil ou objets-mémoire sont aménagés à l'échelle du lieu et de la porosité temporaire entre celui-ci et le contexte de vie de l'artiste. Ces sculptures suggèrent des attitudes ou des habitudes relevant des modes de vie quotidiens et de la production artistique ou artisanale. Simultanément, une projection nous immerge dans un monde héroïque et impraticable.

Le seuil n'est donc pas le thème de l'exposition. C'est une manière d'opérer dans l'espace qui remanie les différentes ambiances des lieux d'exposition, pour en accentuer certains détails et en détourner d'autres. C'est un montage de multiples modes d'apparition, de plusieurs jeux de présence. Un jeu parallèle s'inscrit dans le catalogue, qui se veut un objet qui complète l'exposition, une suite d'espaces mineurs qui s'ajoutent aux salles de l'Abbaye et où les artistes rangent des images et des textes crus et marginaux, qui sentent l'inactuel.

Michela Sacchetto

Thibaut Bellière

« Une porte n'est pas quelque chose, je vous prie d'y réfléchir, de tout à fait réel ». Dans un séminaire sur « Le Moi » en 1978, Jacques Lacan utilise la porte et son appartenance au registre du symbolique pour établir un parallèle entre le fonctionnement de la cybernétique et le monde quotidien et matériel. Il n'est pas tant question de déterminer si une porte est réelle ou ne l'est pas, mais de l'assumer dans son fonctionnement en tant que dispositif de passage, où s'entrecroisent l'accès et la clôture. Peut-être est-ce par hasard, peut-être pas, que l'une des premières œuvres avec laquelle Thibaut Bellière débute sa recherche autour de la construction et des seuils des images est un dessin qui prend la porte comme prétexte figuratif. Une succession linéaire de chiffres, de 1 à 12283 (titre de l'œuvre), dessine effectivement une porte, d'après une photographie convertie en niveaux de gris. « Ceci n'est pas une porte », on peut l'affirmer et en même temps le nier. Une porte, une photographie, un dessin, une image. Il y a tant de passages, de combinaisons et de registres possibles et l'un est déjà plus ou moins contenu dans l'autre. C'est un jeu de seuils qui s'entrecroisent et qui s'informent l'un l'autre, inscrits par l'artiste dans un protocole qui implique la probabilité et l'échec. Dans cette recherche, il est question de disséquer les éléments qui font image, d'intermodalité dans le mode d'apparition de l'œuvre et d'installation d'un protocole de création qui intègre une marge d'imprévu.

Des procédés conceptuellement similaires existent dans d'autres œuvres de l'artiste : dans les exercices de rangement aléatoire d'un ensemble de dés avec la probabilité qu'une image potentielle surgisse ; dans la séparation et le montage fortuits des couches de couleur qui composent les photogrammes de la captation vidéo d'une avalanche trouvée sur youtube ; dans la transposition en volume

des éléments constitutifs de l'image-lumières, couleurs et lignes-sortis du cadre et de la planéité du papier et de l'écran pour occuper et former l'espace même que l'on habite.

À la suite de cette dernière recherche, l'artiste produit pour l'exposition une installation hors mesure et hors cadre, en décalage par rapport à la symétrie propre à la « Salle des Abbesses ». Une cimaise occupe et découpe une partie de la salle, modifiant ainsi la vision usuelle de l'espace et produisant un nouveau lieu marginal, un couloir. Celui-ci abrite l'image d'un paysage (Biville, sur la côte normande) dont l'aspect pittoresque évoque les papiers peints kitsch typiques des maisons bourgeoises des années 1970. Le protocole conçu par l'artiste prévoit une action de « zooming » qui intègre non seulement la production de l'œuvre, mais aussi son appréhension. Zoomer dans le sens de se rapprocher et prendre de la distance non pas de manière optique, pour identifier quelque chose avec le regard, mais en se déplaçant avec le corps le long de l'image et de son support, les deux surdimensionnés tels un éléphant dans une chambre. L'expérience qui en résulte est partielle par rapport à la totalité de l'installation.

L'abstraction due à l'agrandissement de l'image collée sur la cimaise, résonne dans l'abstraction qui caractérise sa vision, contrainte par la présence du couloir et par la diminution de la lumière naturelle provenant des fenêtres de la salle. En perdant certains repères, on accède à d'autres, rétinien et corporels qui s'activent lorsque les équilibres entre la totalité et les parties sont compromis. Pas de porte cette fois. Le seuil prend la forme d'un couloir, toujours accessible, pourvu qu'on le traverse.

Clotilde Deschamps

Les œuvres de Clotilde Deschamps sont des déclarations d'amour au multiple et au partiel, au transgenre et au dégenre. Vibrant aux marges de toute connotation arrogante, ses sculptures et ses publications opèrent entre les plis de la matière et du langage, de manière ironique et sensuelle, consciente et subconsciente. Elles dépassent les taxinomies, les catégories aprioristiques et statistiques, en hybridant divers genres, techniques, champs de savoir et d'expérience, formes biomorphiques et artefacts. n. genres, soit un, aucun ou cent mille tentatives qui en contiennent et en provoquent tant d'autres.

Au début des années 1970, l'artiste et activiste Eleanor Antin déclarait : "I consider the usual aids to self-definition—sex, age, talent, time, and space—as tyrannical limitations upon my freedom of choice" (Je considère les supports ordinaires de l'autodéfinition—le sexe, l'âge, le talent, le temps et l'espace—comme étant des limitations tyranniques à ma liberté de choix). À la tyrannie de la forme et du genre, Clotilde Deschamps oppose la contamination et la multiplicité, une prolifération de formes qui existent dans l'entre-deux de la pensée et de la matière. Elle produit un partiel contre-état des lieux d'un pouvoir obstiné à gérer de manière hypocrite et frustrante la machinerie libidinale, libre de tout investir.

À travers les calques et les prothèses d'une main curieuse ou les dérives manuscrites d'une imagination et d'un œil irrévérencieux, l'artiste produit un champ de multiples sans originaux qui luttent contre toute forme d'étanchéité. Ses volumes sont des variations sur les protubérances et les cavités du corps et de l'architecture à travers la terre travaillée, cuite et laissée brute ou émaillée pour paraître plus sensuelle. Ses dessins et ses textes sont des ritournelles produites avec un trait fin, sans débordement manifeste, sans manifeste tout court, qui sont peuplés d'objets et de personnages qui s'échangent et qui tremblent, d'amalgames qui font « boom » dans la tête et qui font rire dans le ventre, de métonymies d'identités en devenir, qui « font machine » entre elles.

L'amour du faire prime dans ces objets et sujets gais et joueurs. L'artiste leur laisse vivre leur vie ; elle les livre à des usages potentiels, à des enregistrements décalés dans la matière et sur le papier. L'intervention qu'elle propose pour l'exposition est dans cet esprit. En s'appropriant les outils de la mise en scène, elle présente des objets portés par des socles anguleux et de taille anthropomorphe, qui se glissent entre les colonnes de la « Salle Robert le Magnifique ». Cette série de sculptures se donne comme autant de personnages d'un opéra sans héros. Leurs surfaces lisses et homogènes sont pénétrées d'espaces striés riches d'aspérités et de mamelles. Les deux excitent le regard et invitent à une vision rapprochée et tactile. Aux pieds des socles, les copies d'un fanzine jonchent le sol, comme des confettis le lendemain du Carnaval. L'artiste y dessine à la plume des formes jumelles. Des formes contraintes, coupées et décalées, qui dansent dans l'entre-deux de la pensée et de la matière.

Amandine Osouf

Amandine Osouf s'intéresse aux dispositifs de mise en scène, de stratification et de montage d'objets et de formes. Elle s'y intéresse dans le sens littéral d'« inter » être, d'exister « entre ». Ses œuvres produisent une syntaxe de l'« entre-deux » aux déclinaisons multiples. Une estrade ouvre un trou dans le sol, telle une trappe ; les plis d'un tissu enrobent un corps ou un volume existant ou invisible ; des espaces creux impriment leur négatif dans la matière sculptée ou trouvée ; les fonds des tiroirs révèlent ce qu'on y oublie ou ce qu'on y cache. Ce que l'artiste produit, c'est une intrigue des vides et des pleins, une nature combinée de présence et d'absence, de présent et de souvenir. Elle fabrique son propre « théâtre de la mémoire », qui se révèle et s'absente dans les relations qu'entretiennent entre eux des matières et des objets quotidiens. Par action de soustraction, de rupture, de tissage ou de montage, elle met en scène des séries de formes qui sont l'envers de quelque chose que l'on ne voit pas, ou plus, ou jamais. Car mettre en scène c'est à la fois montrer et cacher, rendre évident et évidemment distant. Une famille de masques « révoltés » prend la pose pour un portrait de groupe, dans un décor domestique à peine esquissé par quelques éléments qui le rendent à la fois familier et étrange. Une vidéo montre l'artiste affairée

à manipuler un vêtement disposé sur une table qui s'apparente à une table d'opération, pour « le rembourrer un peu plus sur le sein gauche », alors qu'un mannequin attend pour entrer en scène derrière la vitrine. Son corps est une trace de l'humain qui l'a pensé à sa place. Et, comme nous le dit Walter Benjamin, « cacher veut dire laisser des traces ».

C'est dans cette démarche que l'on pourrait nommer une archéologie du présent déjà passé, que s'inscrivent ses interventions dans l'Abbaye. Les vases qu'elle dépose dans l'alcôve et dans la « Salle des Abbesses » ont le même état de présence que les éléments d'un décor qui auraient perdu leur scène, des cachettes secrètes ou des cache-misère. Ces sculptures en pièces de céramique assemblées et tissées n'offrent au regard que leurs surfaces intrigantes, complexes et muettes. À travers les multiples trous formés par leur tissage, on peut voir ou alors deviner l'intérieur, pendant que la surface nous regarde. Ce que l'on voit c'est ce regard, qui fait vibrer, aux marges, quelque chose du contenu qui les a déserté.

Renaud Régnier

Plus que les œuvres finies, ce sont les attitudes et les habitudes qui intéressent Renaud Régnier. Ses recherches et ses sculptures relèvent d'une démarche endotique envers les intentions et les modes de vie de la production artistique ou artisanale : l'économie et l'esthétique du travail d'un potier lorsqu'il fait cuire dans son four des petits tonneaux en céramique ; les gestes périphériques à la parution d'un objet, dans son état de matière formée, de fantasme et de simulacre ; la construction jour après jour d'un environnement de vie et de travail ; l'exercice quotidien de produire et reproduire une situation qui se fixe à un moment, de manière incomplète, dans la matière et dans l'espace.

Dans ses œuvres, les objets ressortent dans leur état merveilleusement non autonome, inscrit dans un processus qui les dépasse. Ce sont des objets-seuils, pas nécessairement aboutis, dont la matière renvoie aux attitudes chères à l'artiste, aux modes de vie simples et excentriques, sobres et précieux, privés et communs de son lieu de vie et de travail. Ou alors des « objets-mémoire » qui, en symbiose avec l'espace fictif de l'exposition, nous racontent des histoires mineures et quotidiennes. Qu'il les fabrique ou qu'il les sélectionne, les objets « se constituent alors en système grâce auquel le sujet tente de reconstituer un monde, une totalité privée » (Jean Baudrillard, 1968). Cette totalité est un mode de vie, un mode d'emploi, une mode et comme celle-ci elle est vouée à la répétition et à la différence. Baudrillard nous dit encore : « Les objets (...) nous aident aussi, par leur insertion dans des séries mentales, à maîtriser le temps, en le discontinuant et en le classant sur le même mode que les habitudes, en le soumettant aux mêmes contraintes d'association qui ordonnent le rangement dans l'espace » (Jean Baudrillard, 1968).

Dans la « Salle Robert le Magnifique », les objets sont rangés à l'échelle du lieu et de la porosité temporaire et potentielle entre celui-ci et le lieu de vie de l'artiste. Un chevêtre trouvé lors du chantier de construction de sa maison-atelier est transporté dans une des salles de l'Abbaye par l'intermédiaire d'une cheminée préexistante et donc évoquée. Le même objet sert de proportion pour une console en terre crue. Il transite dans une autre fonction, devenant matrice pour des exercices de reproduction, de signature d'un objet et de sa disposition dans l'espace.

Simultanément, une certaine « totalité privée » se raconte par le biais des petites paroles exhibées par des objets « parlants ». « Vive la classe » dit un petit tonneau en grès du XIX^e siècle, « Vive La Borne » exulte le pichet pour célébrer le hameau dans le département du Cher où il a été produit en 1935 et où l'artiste réside actuellement. Ils parlent d'un faire simple, commun et festif. Ils évoquent, sans prétention, le mariage entre le langage et l'objet que l'archéologie nous a transmis sous forme d'une coupe faite « pour bien boire » et portant les premières traces de l'alphabet grec.

Une autre « totalité privée » se donne en tant que projection. Un objet décoratif, une fontaine de table en forme de temple de Jacques Sébastien Talbot, prétend devenir architecture. Elle produit l'immersion dans le pittoresque et l'héroïque tout en étant idéalement posée sur la commode du salon d'une maison de maître. La sculpture projetée produit un espace de transition, le court-circuit d'un lieu dans un autre, d'une histoire dans une autre, d'un mode de vie dans un autre. Le tout dans un espace fin et impraticable.

Région Normandie
Site de Caen : Abbaye-aux-Dames
Place Reine Mathilde, 14000 Caen
Site de Rouen : 5 rue Robert
Schuman, 76000 Rouen
www.normandie.fr

Président
Hervé Morin

école supérieure d'arts
& médias de Caen/Cherbourg
Site de Caen (siège social) :
17 cours Caffarelli, 14000 Caen
Site de Cherbourg :
61 rue de l'Abbaye,
50100 Cherbourg-en-Cotentin
www.esam-c2.fr

Président
Marc Pottier
Directeur
Éric Lengereau



Catalogue édité par la Région
Normandie et l'ésam Caen/
Cherbourg à l'occasion
de l'exposition *Il y a de la marge ;
de l'inactuel*, présentée
à l'Abbaye-aux-Dames,
à Caen, du 6 février au 20 mars 2016.

Notices des œuvres
Michela Sacchetto
Photographies
Michèle Gottstein
Justine Viard
Conception graphique
Nathan Latour-Novo
Coordination
Julie Laisney
Impression
Imprimerie Dauphin
Com'Imprim

Les artistes remercient
les responsables des ateliers
techniques de l'ésam
Caen/Cherbourg ainsi
que Manuel Passard.
Thibaut Bellière remercie
Anto, Patrick Simon,
Benoît Razafindramonta
et Guérin Publicité.

Visuel 4^e de couverture
Thibaut Bellière

