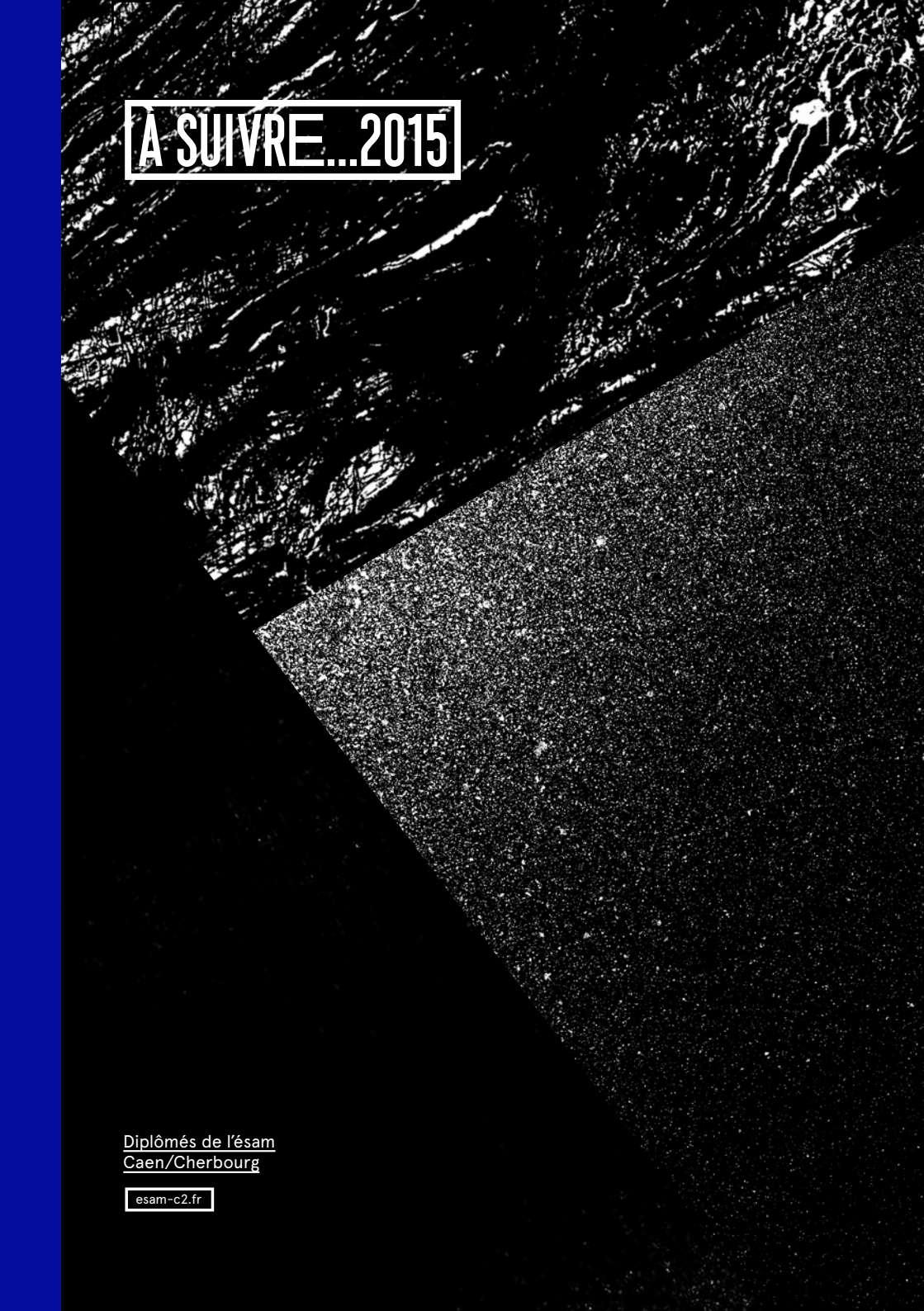




À SUIVRE...2015

Diplômés de l'ésam
Caen/Cherbourg

esam-c2.fr

À SUIVRE...2015

- 2 Avant-propos
Éric Lengereau, directeur
de l'ésam Caen/Cherbourg
- 6 L'exposition
Audrey Teichmann, commissaire
de l'exposition À suivre... 2015
- 38 Les diplômés
Entretiens avec Audrey Teichmann :
Murielle Andrès, Camille Audebert,
Thibaut Bellière, Maud Couton,
Clotilde Deschamps, Rémi Dufay,
Camille Formet, Édith Gallot,
Morgan Herrero, Sophie Izouard,
Lucie Lefèvre, Mathieu Lion,
Adrien Melchior, Stefanie Moniot-Hayes,
Amandine Osouf, Mira Park,
Aliénor Piquot, Renaud Régnier,
Hugo Renard et Léa Tesson.
- 80 Crédits



Avant-propos

Éric Lengereau, directeur
de l'ésam Caen/Cherbourg



L'exposition qui présente le travail de diplôme des étudiants est un événement devenu traditionnel dans la vie de l'ésam Caen/Cherbourg. Au mois de juin, lorsque chacun vit l'effervescence des soutenances et le résultat des jurys, une autre mécanique se met en marche, parallèlement, dans une logique d'ouverture et de valorisation. Au sortir d'un appel à candidatures national, un commissaire d'exposition a été sélectionné par l'établissement. Son cahier des charges : construire un espace de complicité avec les étudiants qui passent leur diplôme et réaliser avec eux, dans un cadre professionnel, l'exposition de leurs travaux de fin d'études.

Cette année, c'est Audrey Teichmann qui a été sollicitée. Avec enthousiasme et dynamisme, elle s'est engagée dans ce processus contraignant qui impose les artistes de l'exposition. Comme convenu, elle a assumé un travail de reconnaissance en assistant au travail des jurys de diplôme. Dans une délicate et silencieuse recherche de cohérence, elle a construit le projet de l'exposition. Elle a appris à connaître chaque étudiant, sa personnalité, son travail et sa capacité à cohabiter avec les autres dans le même espace de monstration.

La plupart du temps l'école sélectionne un ou une commissaire d'exposition qui est en début de carrière et, presque toujours, il s'agit d'une personnalité déjà confirmée, dotée d'une expérience déjà reconnue, avec une production intellectuelle déjà remarquée. C'est d'autant plus important pour le dispositif annuel de cette exposition que l'exercice curatorial est ici assez singulier, assez éloigné des projets d'exposition d'art contemporain que l'on connaît aujourd'hui. Car exposer le travail d'étudiants devenus artistes en quelques temps, l'espace d'un diplôme, c'est aussi exposer le résultat d'une formation, le fruit d'un corpus de pratiques pédagogiques, le travail de toute une équipe d'enseignants.

Comprendre la vie de l'école et l'ambiance qui y règne, percevoir l'analyse des membres du jury comme le point de vue des professeurs, sentir la force et la fragilité des étudiants qui sont au cœur de toutes

les attentions : telle était la mission d'Audrey Teichmann et elle l'a assumée avec succès. Pour l'exposition *À suivre... 2015*, elle s'est installée dans ce rôle durant quelques semaines. On lira dans les pages suivantes son analyse et les enseignements qu'elle a tirés de cette expérience. On verra aussi, en tournant les pages de ce catalogue, que l'exposition fait sienne l'hétérogénéité obligatoire des œuvres qui dialoguent entre elles néanmoins, dans l'espace de la grande galerie de l'école.

Un moment d'évaluation

Depuis quelques années, l'exposition *À suivre... 2015* est donc un moment important de la vie de l'école. C'est même devenu l'épisode annuel d'un établissement qui écrit sa propre histoire en essayant, autant que faire se peut, d'examiner objectivement la nature des formations qu'il propose. On peut dire aussi que l'enjeu de cette exposition implique, non seulement la démarche individuelle ou collective du jugement, mais aussi le travail rationnel que suppose l'évaluation, avec ses outils, ses méthodes, ses terrains et ses moyens opérationnels.

Bien entendu, l'exposition *À suivre...* se garde bien de compléter, interférer ou revenir sur les conclusions souveraines des jurys de diplôme. Il ne s'agit pas non plus pour elle de s'immiscer dans l'analyse du travail pédagogique des enseignants de l'école. Mais il faut bien reconnaître que ce qui est donné à voir et à entendre, lorsqu'on parcourt les espaces de la grande galerie de l'école, n'est pas une simple photographie. C'est un moment d'évaluation qui se matérialise, au sens le plus noble du terme. C'est un moment de vérité qui oblige le regard critique de celui qui veut savoir.

Avec seulement quelques années d'existence, les écoles supérieures d'art n'ont pas encore acquis une grande expérience des pratiques évaluatrices. Elles ont encore moins de réels bagages en terme d'auto-évaluation. C'est le cas de l'ésam Caen/Cherbourg qui offre néanmoins chaque année une vitrine assez fidèle de ce qui se fait en matière

de formation aux métiers de la création. Lors du vernissage qui ouvre la période estivale, ce n'est pas sans une certaine fierté que les équipes de l'école regardent et montrent le travail des étudiants, ce travail qui est plus ou moins directement le fruit de leur propre travail. Lors du finissage qui marque la rentrée académique, trois mois plus tard, il existe alors un autre constat de satisfaction : celui d'avoir entre les mains le catalogue de cette exposition, en sachant qu'elle a été vue par différents publics et que ces publics ont compris que l'offre de formation était à la fois exigeante et ambitieuse.

Une étape de reconnaissance

Les diplômés de juin 2015 entrent aujourd'hui dans le paysage professionnel des acteurs de la création. Il faut espérer bien entendu que chacun d'entre eux trouve intérêt à adhérer à la nouvelle Association des anciens étudiants de l'école. Il faut espérer surtout que l'insertion professionnelle de ces jeunes diplômés se déroule dans les meilleures conditions. Certains ont tôt fait de se porter candidats pour une résidence, une bourse ou un voyage d'étude. D'autres ont rapidement enclenché une dynamique de regroupement pour former un collectif peut-être mieux armé pour affronter les difficultés. D'autres encore, ont prévu de poursuivre leur formation par un troisième cycle dans un autre établissement d'enseignement supérieur, en France ou à l'étranger.

Si on prend le temps d'examiner le parcours des anciens étudiants à la sortie de l'école, on voit bien que les difficultés existent mais qu'elles sont souvent surmontées. L'ésam Caen/Cherbourg tient néanmoins à soutenir ses anciens étudiants. Elle l'a fait au cours de ces dernières années et elle le fera encore plus durant les prochaines années. Plusieurs d'entre eux, récemment, ont eu à cœur de revenir à l'école pour exposer les étapes de leur parcours d'insertion professionnelle. Ils sont venus pour expliquer aux promotions suivantes ce qu'il en est du réel socioéconomique des métiers de la création. Ils ont raconté les efforts nécessaires pour trouver

le chemin idéal qui correspond à leur formation et à leurs aspirations. Ils sont d'ailleurs aussi venus au vernissage de l'exposition *À suivre... 2015*.

Dans ces échanges s'exprime une reconnaissance mutuelle qui épouse l'esprit d'une pluralité dans les productions, qui veut faire vivre les différentes écoles de pensée et qui, comme le dit Audrey Teichmann, ne souhaite précisément pas trop « faire école ». Il y a donc une reconnaissance des anciens étudiants vis-à-vis de l'école elle-même, avec ses équipes pédagogiques, techniques et administratives. Il y a aussi une reconnaissance des enseignants en direction des étudiants car, au final, ce sont eux qui donnent sens à une institution qui mobilise les meilleures compétences pédagogiques du moment. Il y a enfin une reconnaissance extérieure qui se manifeste périodiquement, lorsque les tutelles ministérielles de l'ésam Caen/Cherbourg enclenchent l'évaluation des formations par l'HCERES (Haut comité de l'évaluation de la recherche et de l'enseignement supérieur).

Cette figure imposée est une étape pour tous les établissements d'enseignement supérieur. Pour l'ésam Caen/Cherbourg, elle est prévue pour l'année 2016 et le catalogue d'exposition qu'on a aujourd'hui entre les mains fera évidemment partie du dossier d'évaluation. À n'en point douter, il sera un des outils de reconnaissance de la qualité des formations que chacun connaît. Les étudiants actuels peuvent consulter ce petit ouvrage pour leur plus grand intérêt. Les futurs étudiants qui sont aujourd'hui inscrits dans la classe préparatoire publique du site de Cherbourg peuvent aussi se pencher sur ce catalogue et je les y encourage très vivement. Les anciens étudiants de l'école, quant à eux, auxquels je souhaite bonne route, peuvent l'emporter sous le bras comme un témoignage valorisant de ce qu'ils ont appris ici.

L'exposition

Audrey Teichmann, commissaire
de l'exposition *À suivre...2015*

6 — 37



À suivre... est épilogue et prologue. Engageant la notion de continuité, elle inscrit l'exposition de fin de cycle d'études des étudiants de l'ésam Caen/Cherbourg au commencement d'une période de liberté, de travail. Ainsi s'établit la généalogie des désormais « anciens », dont les productions prennent une place singulière, au cours d'un été. C'est à ce moment qu'un commissaire invité – pratique quasi rituelle depuis quelques années dans l'école – explore les salles qui se vident, se perd dans les ateliers, afin de composer l'exposition des diplômés.

Les règles du jeu

Le principe de ce mandat est de choisir un ensemble d'œuvres parmi les productions des étudiants, rencontrés au moment de leur passage de diplôme. Factuel, mais sensible : il y a dans l'accompagnement de ce passage officiel un lien qui se crée entre le commissaire qui observe et le jeune artiste qui parle, prolongé par un entretien individuel. La suite commence, les œuvres s'ordonnent dans l'esprit du curateur, dont la responsabilité est alors de préserver la singularité de chaque jeune artiste, de chaque pièce, au sein de cet ensemble pourtant cohérent que sera l'exposition. D'emblée, à côté de la grande hétérogénéité des propositions – c'est la force d'une école de ne pas trop *faire école* – des traits communs apparaissent, nourris en partie de l'esprit des lieux et de ses spécificités. Ainsi : l'importance du faire, la qualité des ateliers, des phases de recherche, de l'accompagnement humain – pédagogique, administratif, documentaire, photographique, graphique, technique...

Les étudiants n'échappent donc pas à la tentation d'une certaine technicité, et d'une pluralité des approches matérielles, favorisées par les dispositifs d'enseignement. Cet approfondissement sert la réflexion, plutôt que de la corseter. Voilà pourquoi c'est avec plaisir que l'on s'égare dans les couloirs de cette école, que l'on s'arrête longtemps dans son atrium ou sur les marches de son haut parvis : le lieu est ambitieux. Il faut l'être à son tour, avec modestie,

comme l'ensemble des étudiants rencontrés, dont il faut souligner, avant de présenter leur travail, la minutie des productions, l'honnêteté des propositions.

L'exposition

À suivre... 2015 réunit les vingt diplômés de DNSEP de l'école supérieure d'arts & médias de Caen/Cherbourg : Murielle Andrès, Camille Audebert, Thibaut Bellière, Maud Couton, Clotilde Deschamps, Rémi Dufay, Camille Formet, Édith Gallot, Morgan Herrero, Sophie Izouard, Lucie Lefèvre, Mathieu Lion, Adrien Melchior, Stefanie Moniot-Hayes, Amandine Osouf, Mira Park, Aliénor Piquot, Renaud Régnier, Hugo Renard et Léa Tesson. Vernissage de fin d'année, finissage en début d'année suivante, sont les extrémités de cette programmation d'un été, prolongée par cette édition.

À suivre... 2015 entend mettre chaque étudiant au cœur du protocole. Imaginée à travers différents espaces de l'école, elle oppose à l'arbitraire de l'exercice la souplesse d'un parcours labyrinthique, à prendre d'un sens, de l'autre, à rebours. Au risque de la liste, contrevient un ensemble de pistes, qu'il est proposé de trouver au sein du dédale. S'il est délicat de prêter à l'ensemble des travaux une tonalité thématique unique, ou plus encore formelle, des traits récurrents ont permis le choix d'œuvres à travers l'observation de systèmes indiciaires communs. Aussi À suivre... 2015 aurait-elle pu s'appeler *Corps-Cavernes* : parcours de l'organique au domestique, au fil d'espaces ouverts ou « enfouis ». Le corps morcelé ou corps fétiche, écartelé par la disposition partitionnée des espaces, se trouve confronté à un enjeu plus structurel, entre architecture et mobilier. Alors, « les ombres et les reflets deviennent des signes incarnés capables de produire une présence. Une présence qui ne vaincrait pas l'absence mais qui la recèlerait comme son propre frémissement »¹. Du labyrinthe au plateau découvert, c'est une perspective visuelle qui s'ouvre puis se ferme,

car À suivre... reste un parcours en aller et retour. Espaces augmentés : la mezzanine et le plateau intermédiaire de l'atrium, la grande salle, et la pièce de transit vers l'amphithéâtre, ont été dévolus à l'événement. Ce principe invasif, extension du domaine de l'exposition, permet de préserver les conditions adéquates de monstration de certaines pièces, et offre aux élèves, avant leur départ, de laisser une empreinte visuelle et sonore multipliée. Ainsi s'organise un parcours traversant les degrés du bâtiment, ponctué de renvois d'un lieu à l'autre par le truchement de certaines œuvres. Le déploiement des pièces sans limitation spatiale laisse entrevoir l'impossibilité de demeurer pour toujours dans un espace contraint. C'est l'au revoir d'une classe entière dont la singularité est la plus grande cohésion.

Entrées en matière

Traiter d'un bâtiment sur un mode indiciaire ou labyrinthique est une volonté d'emprise symbolique, un mot de départ sonore. Sonore ou *réceptif* : dès la mezzanine, sont tendus les rets cuivrés d'une antenne qui, pour se fondre dans les alentours, n'en est pas moins invasive. Ainsi, l'installation capte les ondes, naturelles et artificielles, qui l'entourent, et les rend audibles. Mathieu Lion, auteur de cet *Éther*, parle de flux devenus « matière à sculpter ». Cette manipulation est un jeu, jeu sur le site, qui ne fait que commencer. L'attention demandée d'emblée au visiteur est ambiguë : il ne lui est pas simplement demandé d'écouter, mais d'identifier un son auquel il contribue, tel un dispositif de miroir ou d'écho passé au filtre d'une manipulation. La nécessité d'un advenir de l'exposition au travers de la présence du spectateur, et de l'attention qu'il doit porter à ce qui lui sera montré, est d'emblée posée.

Il se peut en effet que tout ne soit pas donné a priori. Un degré plus bas, se déploie une installation d'Amandine Osouf, délimitée par un tapis de carton. Allusion à « De l'espace pour ce qui est précieux », de Walter Benjamin, ce lieu modélisé, paysage de chaise, fils tendus et céramiques,

propose d'observer le changement d'état et de fonctions qui s'opère par simples déplacements. Le tapis devient couche, les visages en négatif trouvent dans le dossier d'une chaise ou le volume mental de la pièce des points de monstration. Située comme en équilibre entre les étages du site, cette œuvre évoque avec délicatesse deux notions que l'exposition déploie : la question du corps, conçu par fragments et allusions formelles, et celle de l'espace architecturé, en tant que lieu de constructions et déconstructions.

L'entrée dans la salle d'exposition de l'école se fait dans une disposition d'abord labyrinthique, ensemble de hautes cimaises empêchant jusqu'à un certain point de percevoir les proportions de la galerie et son découpage. Ainsi, une première paroi accueille une carte imaginaire, sorte d'état des lieux interprétatif. *Rebbelib II*, d'Adrien Melchior, est un dessin composé pour l'exposition, en référence aux cartes marines polynésiennes. Ces cartographies, propres à chaque famille, sont des outils non normatifs, générés par une expérience profondément pragmatique de l'environnement. Ce plan pourrait être celui de l'exposition, mais il se réfère surtout à l'extérieur : identifiant les « spots » d'images – architectures, signes urbains – en tant que matériau de travail, il signale l'alentour comme matière plastique et malléable.

L'extérieur est convoqué, à nouveau, en vis-à-vis de cette carte, sur un grand tableau noir, selon un mode a priori plus « objectif ». La mindmap largement étalée accompagne l'entrée dans le labyrinthe non sans un « avertissement au regardeur ». *Le Tableau*, de Stefanie Moniot-Hayes, intègre en effet, à la suite d'arborescences de mots, plus chaotiques que hiérarchisées, un écran superposant deux images : deux prises de vue, faites en direct au sein de l'atrium de l'école, par deux caméras placées à quelque distance l'une de l'autre, à la manière de deux yeux. Or, si le cerveau fait la synthèse de deux images qui ne sont pas captées sous le même angle, les caméras ne peuvent que restituer cet écart. Il est conseillé de prêter garde : il se peut que

ce qui sera vu, au sein de cet espace encore mystérieusement gardé, ne soit pas à prendre comme tel. C'est le simulacre de corps parcellaires, de structures déstructurées, auquel il est recommandé de ne pas se fier à l'aveugle.

Au sol, quelques bulles *Haïkus* de Camille Formet, sont des fulgurances *poétiques* en amorce d'un espace de visions plus que de langage. La tentative dérisoire de conserver la fragile forme de ces poèmes par des jets d'emplâtrement dit le statut éphémère de cet ensemble d'œuvres, une dernière fois réunies sous le signe de cette « prise de parole » collective et publique.

Corps

Le parcours qui s'ouvre au visiteur est un trajet à choix multiples, impliquant dans la première moitié de la longue salle une série de renoncements et de ruptures de points de vue. Il n'est pas offert d'embrasser cet espace d'un coup d'œil, il faut tourner autour des cimaises, regarder même leur tranche, à la recherche des œuvres ou d'échos d'œuvres. Cette section évoque les multiples formes du fragment organique : en morceaux ou en creux, une corporéité rugueuse ou chatoyante fait *apparition*. Cette diffraction établit une série de reflets d'un modèle morcelé, par référence à la décomposition des images numériques, au déplacement des échelles, ou à la fétichisation du regard porté sur l'autre.

L'image la plus préservée d'une présence reste la représentation d'homme de dos de Lucie Lefèvre, corps étalé dans un lit qui l'enveloppe partiellement. C'est autant le dos nu que le linge que la peinture extrait de la planéité du support. L'inclinaison du corps sur la gauche, partiellement équilibré par les lignes des draps, met la figure enfouie en suspension, comme prête à basculer du mur, contresens de la vision en plongée devenue apparition murale. Si la silhouette est presque intacte, le médium incite à son tour à l'observation par blocs de ces passages quasi abstraits que le grand format autorise, diluant détails et liaisons.

Aux masses de linge blanc encadrant l'homme, répondent les galeries creusées dans le cube de plâtre d'Amandine Osof. Cette mise en forme du geste de la fouille, quasi organique, dans la terre, confronte le creux et la matière résiduelle de ce creux, la partie enfouie et la partie exposée, corps-cavernes remplis de mystérieux vides.

Cette pratique de l'extraction peut être opérée non à mains nues, mais au travers d'un retraitement de l'image déjà transformée numériquement, et livrée à la pâture rapidement obsolète des flux internet. Les blocs-signes de Léa Tesson résultent d'un protocole de sélection d'images sur le web puis de transformation, excluant une grande partie de l'image initiale. La double épure du prélèvement et du gommage trouve dans le bois, la terre, la pâte fimo une existence matérielle inattendue. La chevelure de Mylène Farmer, grossièrement taillée, de *Scalpmly.jpeg*, maintient par sa rugosité la référence à la médiocrité de l'image source, à sa mauvaise *définition*. Sans surprise, c'est le logo – image plus iconique que des personnes-icônes – que l'imaginaire individuel et collectif identifie aisément. D'autres symboles confinent davantage à l'abstraction ou aux « morceaux choisis » : diffractions grises, drapé iridescent, images miroitantes d'un amas inépuisable d'objets et de corps, de corps-objets.

Ce miroitement irisé trouve un écho nostalgique dans la vidéo *Combattant du filtre*, d'Aliénor Piquot. Intéressée par l'indéfinition des sujets, les parcelles énigmatiques, elle filme sans retraitement ultérieur l'apparente prise au piège d'une nageoire dans un élément de facture technique. Immergeant le spectateur dans une atmosphère d'eaux troubles, c'est l'extension du motif, plutôt que sa fragmentation, qui prête à confusion quant à sa caractérisation. Il est impossible de dire si l'ondelement – que la temporalité elle-même distendue de la boucle transforme en mouvement perpétuel – est celui du corps ou bien de l'eau ; ni si ce tremblement est spectacle de vie ou de mort.

Cette obstination fantomatique à n'être ni mort, ni vif, est, sur un mode bien plus ironique, présent dans la pièce *Je veux ressembler à Naomi Campbell mais surtout avec sa frange!*, de Camille Audebert. Une série de mèches postiches alignées sur un tancarville, trophées ou parures, à sécher ou à exhiber, évoque un corps objet de travestissements, corps composite, « prolongé » d'éléments exogènes. L'ondulation des cheveux est une sortie de bain symbolique, qu'une gravure placée sur le bord d'une cimaise évoque : image du mythe d'Hermaphrodite, union en un seul corps, advenue dans un lac, de son corps de garçon et de celui de la naïade Salmacis. La question du genre, et plus encore des attributs, ces *lieux communs* symboliques permettant l'entremêlement, comme dans l'onde, de l'un et l'autre, trône entre le dérisoire et le solide, l'usuel et l'extra-ordinaire.

La déraison de la représentation, qui se joue du regard attentif que l'introduction de l'exposition enjoignait à garder, vaut pour parole aléatoire, assertions douteuses. La pratique de la chanson karaoké de Léa Tesson, *Mellow low high aie*, donne à ces incertitudes son rythme, sous la forme d'un flow de questions naïves aux réponses invariablement positives. Aux côtés de ces phrases sans mélodie et sans *répondant*, repose la trace d'un acte sérieux et obstiné : le S.V.P. de Camille Formet, martèlement sur place d'un bloc de terre fraîche, en sautant à la corde. Martèlement au souffle court, comme la hachure sonore d'un S.V.P. ambigu. La corde à sauter, vecteur du mouvement, est suspendue, en synchronie avec la suspension du souffle ; à son tour, le séchage fige l'action, transformée en témoignage en creux de ces centaines de piétinements physiques et verbaux du même sol.

Le morcellement du corps, ne vaut pas toujours pour confusion ou *expropriation*. Lorsque Clotilde Deschamps aligne ses *Reliefs*, faïences précieuses, bronzes délicats, fourrure, elle invite l'impression de la main « fouillant ses propres souvenirs de festins de sexes mutants », évocations de « sirènes,

conques, coquillages, une collection de convulsions fossiles ». La cuisson durcit les sensations en formes, dont le glaçage humidifie et enferme la chair. Les *Outils*, tels des trophées suspendus, collectionnés en ligne, dissolvent la dichotomie masculin/féminin, leur opposent la capacité métamorphique d'organes aux fentes, rondeurs, érections, plis androgynes ou dégénérés. La désincarnation que suggérerait leur titre, trouve sa réversibilité dans les potentialités physiques dont ses pièces sont la frémissante démonstration, quelle que soit leur *nature*.

Cette observation critique des différences par la chair est également un sujet récurrent de Sophie Izouard, dont le corps est plus social que sociologique. Son travail auprès des sans-abris, l'a conduite à des représentations soucieuses des stigmates, que ses matériaux – terre, bronze, aluminium, fourrure – restituent par hyperbole. Creux, replis, dégoulinements, confondent des surfaces qui trahissent une condition que l'intérieur ignore. Aucune différence sous la peau ; c'est cette absolution que recherche l'accumulation de formes, bancales, placées sur des meubles Emmaüs, aux pieds intestinaux. Une peinture, complétant l'ensemble, lui confère une domesticité trouble, aux motifs ni décoratifs, ni familiers.

Autre évocation du corps social au travers du corps physique, la vidéo *Entre les mains*, filmée dans l'usine Jeannette, met en parallèle deux espaces de projection, centrés sur des mains dénuées d'identité. Dans la biscuiterie, occupée pendant dix mois par ses employés, Maud Couton a filmé un geste utilitaire – peler une orange – et un geste oisif – presser cette peau et faire brûler l'essence qui en jaillit. Au travail à la chaîne, s'oppose un geste et une temporalité atypiques, car non conditionnés par la règle de la productivité. Le temps du repas est le temps légal de la pause. Celui du jeu, est, dans cette logique, un temps mort, un temps perdu. C'est le hors-temps des crises, volatil et inflammable, dans ces non-lieux des sites occupés dont le statut balance entre fonctionnalité et déshérence, que la double image sans commentaires met en perspective.

Cavernes

Alors que l'espace scénographique semble s'ouvrir enfin, c'est l'apparence trompeuse d'un refuge qui se déploie, sous les formes diverses d'une domesticité déplacée. À travers un ensemble d'œuvres en « fin de labyrinthe » et sur le plateau dégagé de la deuxième moitié de la salle, la question de la fracture, de l'évidement, du morcellement joue encore. Lorsque les pièces se monumentalisent, elles continuent d'exprimer l'inhospitalité d'espaces squelettiques ou instables.

Un ensemble de peintures et d'une gravure forment sur une cimaise entière un « mur-horizon », où l'importance est accordée à chaque image comme au lien entre les images. Soucieux de ces moments où une œuvre se trouve « arrêtée », moment non prévisible mais péremptoire, Morgan Herrero admet les surfaces intouchées, les repentirs visibles, l'usage de matériaux non anticipés comme supports. « L'action de peindre », reste prééminente, objet de remaniements ou immédiatetés. Des espaces denses, ou plus parcellaires, morceaux de ciels ou éraflures, ouvrent des perspectives, trouant le médium et le mur : l'étalement des œuvres accroît leur présence au devenir constant.

À angle droit de ces formes parfois hachées et sérielles, sont exposées *Les Habitées* : une succession de charpentes évadées, à l'allure aussi suggestive qu'allusive. Arachnéennes, fragiles, frémissantes quoique linéaires, aux poutres massives et solives menues, de structure sommaire ou complexe, ces ossatures ne sont habitables que par l'esprit, n'abritant rien, laissant passer le vent, et les mauvais rêves, dont le travail de Murielle Andrès est l'écho inquiet. Dans cette série, c'est par le retrait de matière, la curée sur le squelette architectural, que la maison, abri sûr et grenier hanté, révèle son intrinsèque ambiguïté.

Ces quasi-exosquelettes, trouvent d'emblée un écho dans le vide de la salle qui s'ouvre : l'installation *Spectre* prend à sa charge, dans sa monumentalité, le reflet fantomatique d'une présence architecturée. S'y côtoient

la question de la tenségrité – construction produisant un équilibre par un jeu de forces contraires – et celle de la lumière. Tandis que les poutrelles solidifient leur manière d'équilibre dans l'effondrement, se trouve mis en volume un sujet traversant de nombreuses œuvres de Thibaut Bellière : celui de la matérialité du spectre lumineux, ici décomposée selon la trichromie RVB – rouge, vert, bleu. L'installation extrait ces éléments de leur dimensionnalité de codage informatique et les confronte à une diffraction que le volume révèle, sous un *clair enchevêtrement*.

Cette tension architecturale, cette suspension au bord de la chute, est celle de la déliquescence de la paroi, au côté de cette œuvre. Haut travail d'effeuillage sur le mur, *Laisser faire* semble fait de pans de peinture qui s'écailleraient le long d'une grille à la fois sensible et orthonormée. Les recherches sur la matérialité de Mira Park, comprennent ces espaces muraux où l'objet, sériel, strictement ordonné, entre en dialogue avec son support, puis est soumis à un élément extérieur qui en modifie de manière aléatoire la matérialité. Chaque feuille, de la couleur du mur, est mouillée, et les conséquences en sont exhibées : ploiements, surfaces gondolées. Un paysage apparaît sur cette géométrie linéaire, comme s'il avait plu à l'intérieur.

La surface du mur est aussi citée par la *Plaque*, surface simple reposant sur le mur par le biais de son ossature métallique. Praticien de la photographie, Hugo Renard trouve dans cette dalle à peine sortie de sa matrice le même principe de « témoignage objectif », de reproduction de la facture du coffrage par porosité matérielle du béton. Comparant cette plaque aux murs de l'école, il en appelle à la même durée ou persistance... Préoccupé par le rapport entre une image et son support, il crée une image-support, plaque photosensible à l'inversion spéculaire, motif d'un choix profondément sculptural.

Ces murs de l'école, écaillés et répliqués, ne sont pas sans ouvertures. Afin de faire dialoguer, à nouveau, l'extérieur comme lieu d'exploration et de production, et le site de monstration, il a été proposé

à Rémi Dufay de réactiver la performance *Ruine*, qui consiste à prélever un château de sable de la plage, et à le transporter jusqu'au lieu d'exposition. Le film de son action est diffusé sur un poste, au sol, près de la forteresse. Mais l'ouvrage instable, placé sur une plaque-cadre, censé être préservé par son prélèvement de la montée des flots, est davantage détruit par le voyage qu'il ne l'aurait été par la mer. Ce protocole de protection paradoxale pose au commissaire et au visiteur la question du statut d'une œuvre, aussi provisoire que nécessaire à la conduite jusqu'au bout d'un acte de conservation vandale.

Conservation, non de l'objet, mais de la forme de l'objet, hors de la fonction qui commandait sa présence : *D'après une table de monastère* est un geste de réplique par déplacement de matière et de sens. Du plateau de table initial, en bois, évidé pour accueillir huit couverts, Renaud Régnier re-présente la formule, sans le lien utilitaire, domestique. De même que pour la *Console verticale*, le redressement de l'objet abolit un usage dont seul le titre porte mémoire. Le maintien, au sein de l'œuvre, du geste qui l'a façonnée – les boudins de terre restent visibles malgré l'aplanissement du coffrage –, admet la prééminence du faire dans ces entités presque totémiques, valant pour elles-mêmes et pour l'irruption, dans une pièce « fantasmée », d'une valeur ajoutée, contraire, admise, qui renverse l'intention, rend à la production son autonomie d'œuvre.

Autonomie et tension : si chaque œuvre vit pour elle-même, chacune est en lien, tenu, avec les pièces qui l'avoisinent. Jouant de cette proximité muette mais saisissable, *Mind the gap* rappelle la matérialité de la salle qui réunit le labyrinthe et le vide. Afin de rendre le dispositif visible dès la cimaise d'entrée franchie, Édith Gallot a été invitée à s'emparer du plafond. Ainsi surgit, dès les premiers pas, alors que se décompose et fétichise encore l'image du corps, cette figure en trois dimensions, révélant le squelette de la salle, sous la forme fragile de fils tendus. L'installation, composée d'élastique blanc éclairé à la lumière noire, souligne la structure poreuse, mais crée aussi une certaine confusion par l'imbrication du concave

et du convexe. Au même titre que les œuvres à l'entrée de la pièce rappelaient les simulacres de la représentation, l'attention à prêter à l'écart – *le gap* – entre la vue d'un objet et sa connaissance, renouvelle la sentence, cette fois sous la forme d'un « avertissement à celui qui a regardé ».

Une dernière caverne, sur le cheminement des œuvres : dans le couloir qui mène de la salle d'exposition à l'amphithéâtre, d'un lieu de monstration à un lieu de démonstration, dans l'intimité de cette ancre de béton dénuée de sa fonction de passage, une vidéo de Camille Audebert, *Passe-passe*, figure des essais de maquillage, au revers d'une main. Dans cet espace en creux, ultime déclinaison de ces enclos inquiétants ou fétichistes de corps et de demeures, où les cheveux pendent à des fils, et les tables s'appuient au mur, il existe ce temps de repli, de réplication de soi en tant qu'autre, cet acte pictural en fondu-enchaîné, autre forme de déclinaison de la palette des couleurs, qui se font, se défont, à l'image de l'image de soi, de l'image du corps social, du corps sociologique, du corps habité, cavité, repli, déploiement.

Il ne reste qu'à reprendre le chemin, voir les œuvres à rebrousse-caverne et rebrousse-corps. À nouveau, les formes se retournent, les charpentes s'émacient, les matières ondoient, les corps se morcellent, laissent leur trace, humide ou séchée, le plan ne se lit pas plus aisément qu'à l'aller, pas plus que les caméras ne sont parvenues à régler leur différend. La tête en négatif repose toujours sur son dossier : « Aucun collectionneur ne saurait exposer aux murs de son vestibule des tapis d'Ispahan ou des tableaux de Van Dyck avec plus de fière assurance que le paysan ses chaises dans la pièce nue. Mais ce ne sont pas seulement des chaises. Dès que le sombrero est accroché au dossier, leur fonction change en un clin d'œil. »² Dernier clin d'œil, et l'écho. À suivre.

¹ V. Maunon, *Le signe incarné, Ombres et reflets dans l'art contemporain*, Hazan, Paris, 2001, p. 25

² Walter Benjamin, « De l'espace pour ce qui est précieux », in *Images de pensée*, Paris, Christian Bourgeois, 1998, pp. 173-176. Cité par l'artiste.



Mathieu Lion, *Éther*, 2015
Ondes électromagnétiques,
antenne en cuivre et acier,
récepteur radio, matériel
de sonorisation



Amandine Osouf, *Sans titre*, 2015
Céramique, carton, chaise,
dimensions variables



Adrien Melchior,
Rebbelib II, 2015
Craie, dimensions
variables



Stefanie Moniot-Hayes
Le Tableau, 2015
Papier, craie,
projection vidéo





Aliénor Piquot
Combattant du filtre, 2014
Vidéo, durée illimitée



Léa Tesson
Ensemble de pièces, 2015
Bois, terre, plexiglas,
pâte Fimo, vernis, peinture,
dimensions variables



Lucie Lefèvre
L'homme de dos, 2015
 Huile sur toile,
 132x130 cm



Camille Formet
S.V.P., 2015
 Argile, corde à sauter





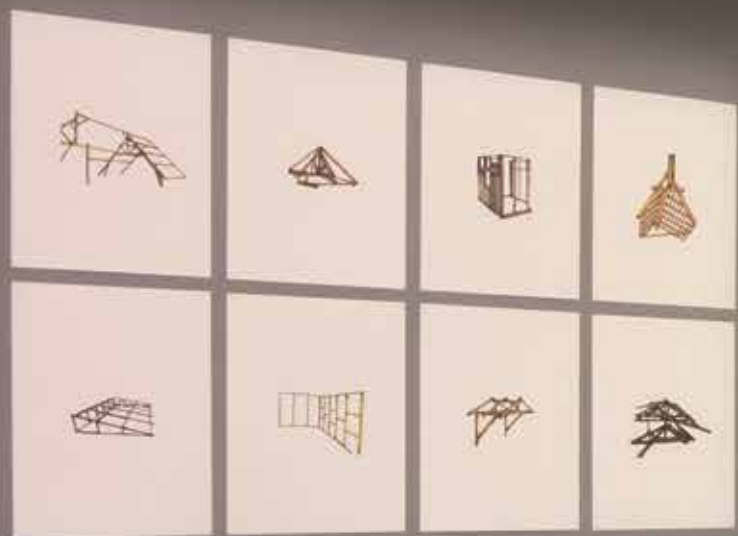
Clotilde Deschamps

Reliefs, 2014–2015

Faïence et porcelaine émaillée,
bronze, tissu, polyéthylène,
dimensions variables

Outils, 2015

Faïence émaillée, bronze,
cire, dimensions variables



Murielle Andrès
Les habitées, 2015
Techniques mixtes
sur papier, 24x32 cm



Sophie Izouard



Maud Couton
Entre les mains, 2015
Projection vidéo,
dimensions variables



Camille Audebert
*Je veux ressembler à Naomi
Campbell mais surtout
avec sa frange!* 2015
Tancarville, rajouts
synthétiques

Ci-contre:
Morgan Herrero
Pont de Calix, 2012
Peinture à l'huile sur bois,
60x73 cm
Traverser le pont, 2015
Peinture à l'huile sur bois,
55x98 cm

Renaud Régnier
*D'après une table
de monastère*, 2015
Béton
Console verticale, 2015
Terre crue





Hugo Renard
Plaque, 2015
Béton, 120x130 cm



Rémi Dufay
Ruine, 2012
Socle de bois, sable
et captation vidéo
de performance,
dimensions variables



Mira Park
Laisser faire, 2015
Papiers



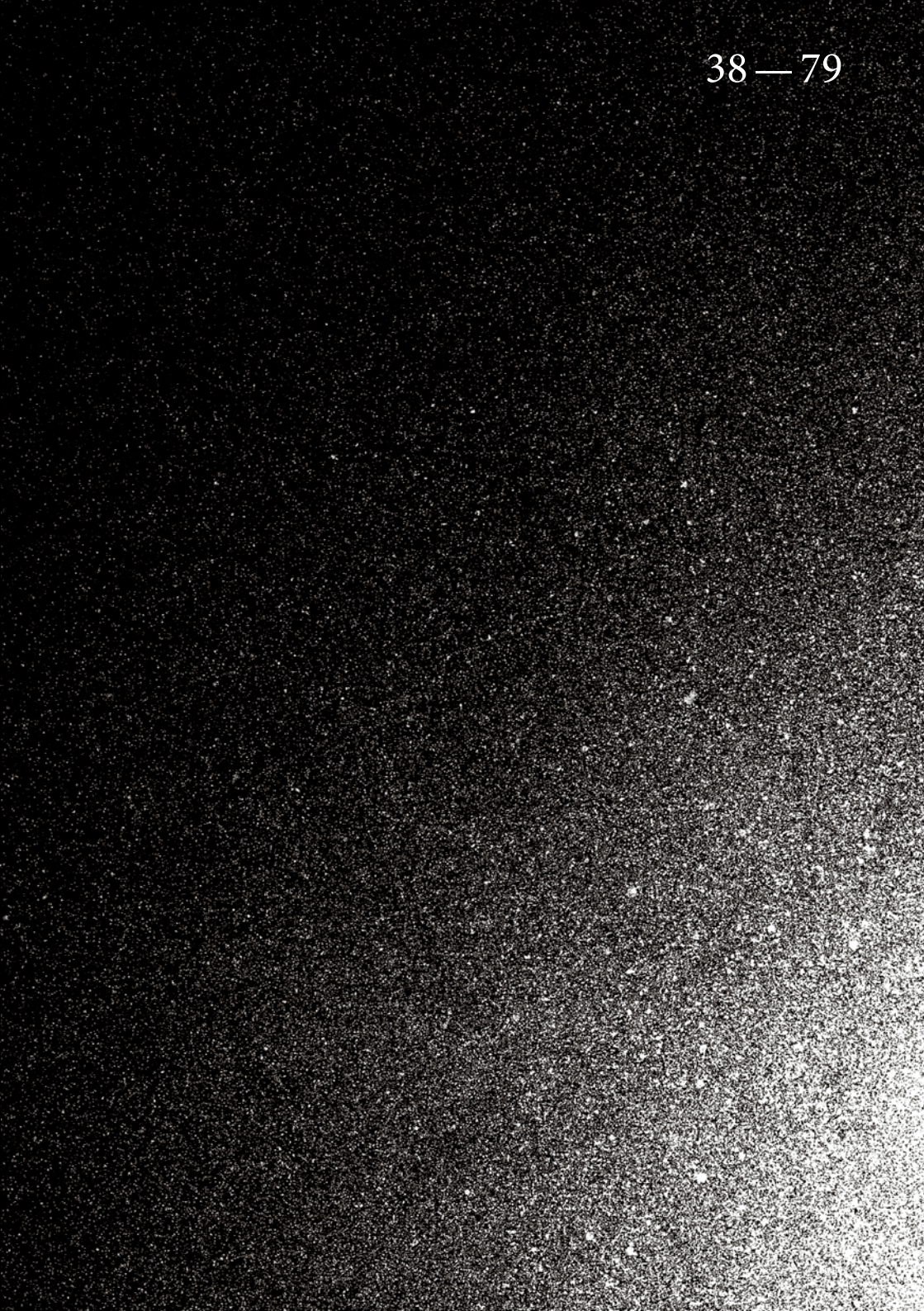
Édith Gallot
Mind the gap, 2015
Installation in situ,
élastique blanc
et lumière noire,
dimensions variables

Thibaut Bellière
Spectre, 2015
Installation

Les diplômés

Entretiens avec
Audrey Teichmann

38 — 79



MURIELLE ANDRÈS

DNSEP
Communication
Mention Éditions

→ *Les petites maisons
à faire vivre*, 2015
Technique mixte
sur papier, 21 x 29,7 cm

↓ *Histoires possibles*, 2015
Impressions sur papier, bois,
leds, dimensions variables



Tes pièces tournent souvent autour de deux sujets : celui de l'enfance, et celui de l'architecture. Pas n'importe quelle enfance, ni n'importe quelle architecture... Peut-on parler de représentations « hantées » ?

Je suis effectivement attirée par le penchant irrésistible du souvenir et par l'habitude de ces lieux qui ont été jadis le théâtre de mes actions. Ma pratique prend sa source dans la petite enfance, où les rêves, les cauchemars ou les expériences sont les racines de l'être à venir. La maison, avec ses différentes pièces, représente le lieu de tous ces souvenirs. Le caractère hanté des architectures dessinées est celui des spectres de mes projections. Il est donc évident que ces représentations s'inspirent des différents fantômes qui parcourent mon expérience personnelle.

Ton travail plus récent, autour de charpentes évidées, semble te conduire vers un type d'images plus allusif. Que penses-tu de ce type de « silence » ?

J'ai trop longtemps cherché à remplir, à combler, mais souvent le vide et le silence peuvent en dire plus. Je souhaite désormais laisser la place à plus d'interprétation, ne pas donner toutes les clefs. Ces charpentes évidées suggèrent, effleurent par leurs contours une présence. Elles permettent au silence de se poser sur l'armature. C'est seulement en grattant la couche de l'ossature que l'on pourrait découvrir la substance de la construction.

Parle-nous de ta sélection d'images.

Elle représente tous mes axes de recherches : l'enfance, le rêve et l'architecture du souvenir. Je lève ainsi le voile sur les diverses manifestations de mon esprit, et la manière dont elles ont de m'apparaître avec leurs vérités et leurs mensonges. Ces images, dont je ne contrôle jamais totalement la venue ou la disparition, trouvent leur origine dans tout ce que mon activité cérébrale a emmagasiné. Fouiller dans ces images m'a permis de définir mon propre monde graphique et de rassembler, transformer, donner un autre sens à ce que je connais déjà.

CAMILLE AUDEBERT

DNSEP Art
Mention Corps/
Espaces

→ *Sans titre*, 2014
Photographie

↓ *Sans titre*, 2015
Statue en plâtre de l'Aurige
de Delphes, 190 x 60 cm,
image imprimée d'Aphrodite,
12 x 16,5 cm



Peux-tu nous expliquer
le caractère fondateur du mythe
d'Hermaphrodite dans ton travail,
ainsi que ses déclinaisons
formelles et critiques ?

La mythologie grecque regorge de thématiques queer et l'histoire d'Hermaphrodite et Salmacis en est sûrement la plus célèbre. Ce qu'on en retient ce sont ces deux corps qui se rassemblent pour former un nouvel être, un corps non-normé. Mais que va-t-il se jouer ensuite ? Il y a l'idée de mise en scène, de jeu, la possibilité d'un genre intérieur original et vrai qui est une fiction qui se déroule sur la surface du corps.

Tu intègres dans certains de tes
dispositifs la confrontation des plans,
de sources. Est-ce l'une des manières
de parler d'un corps lui-même
composite, et réagissant par
ces dispositifs aux « canons »
fixés pour lui par d'autres ?

Je ne me préoccupe pas d'inscrire mes recherches dans un genre précis, c'est pour cette raison que les différents éléments du travail coexistent sous une forme mixte. Il s'agit de percevoir qu'il y a bel et bien des règles, une grammaire et des codes qui régissent la façon de voir, de faire, de faire voir et que des compositions mal définies sont envisageables. L'hybridité dans le travail est visible autant qu'il parle de travestissement. Derrière tous ces éléments ainsi agencés, mélangés, se cache la notion d'accessoire. Le terme revêt plusieurs aspects car les pièces invitent à une manipulation, elles sont parfois anecdotiques, elles accompagnent ou suppléent, on peut s'interroger sur leur fonction, nécessaire ou superflue. Elles sont ready-made ou fabriquées dans l'atelier. Les canons, c'est l'immobilité et la rigidité des codes. Ils sont des stéréotypes. Le travestissement va à l'encontre des normes en créant une cohabitation des genres par des déplacements plus ou moins perceptibles. On arrange, on combine. Les genres ne sont jamais que des constructions. Créer un ou des remuements dans les normes, c'est les défaire pour générer d'autres formes qui sont toujours malléables.

THIBAUT BELLIERE

DNSEP
Communication
Mention Inter Médias



En quoi les images que tu produis sont-elles à la fois immatérielles et matérielles ?

La manière dont je produis des images est influencée par la composition même de celles-ci. La pratique de la photographie m'a amené à m'interroger sur ce qui constitue une image. J'ai donc passé beaucoup de temps à les disséquer et les désassembler pour les reconstruire. Lors de ces expériences je me trouvais face à des fragments d'images, isolés des autres fragments grâce auxquels ils forment un tout. Cependant, ces fragments semblaient déjà contenir en eux tous les éléments dont une image a besoin pour exister. Je me demandais alors si on pouvait les appeler eux aussi des images. Il s'agit pour moi plutôt de savoir si une image en contient plusieurs ou si plusieurs images sont nécessaires à en former une. Ce qui est sûr c'est que l'image est matière.

← *Avalanche*, 2015
Boucle vidéo

➤ Au 1^{er} plan : 33%, 2015
Sérigraphies

Au 2nd plan : *Diptyque*,
2015, images numériques

Il y a dans ton travail la coexistence d'une solidité quasi sculpturale, et d'une vraie "fragilité" d'installation. La chute semble toujours possible. Ce travail sur des équilibres précaires est-il dans la lignée de ta dissection de la lumière elle-même ?

En effet, ma façon de décomposer l'image doit certainement influencer sur les autres médiums que je peux utiliser. Ma pratique est protocolaire et cette décomposition en fait partie. Même si le protocole est strict et n'accepte pas de transgression, il reste ouvert sur ses résultats. En fait, paradoxalement, il laisse de la place à l'aléatoire et à l'accident, et c'est précisément ce que je recherche. Cette impression de fragilité, de limite doit découler de cette façon de faire.

En quoi les œuvres présentées sont-elles significatives de ton travail ?

Elles le sont car elles reposent sur des principes simples, je tente d'évacuer le superflu de mes productions et c'est pourquoi mes pièces sont souvent assez longues à mûrir. Je remarque aussi que je m'éloigne de plus en plus de la représentation pour aller vers des productions plus conceptuelles.



MAUD COUTON

DNSEP Art
Mention Formes/
Langages

Il y a dans ton travail une sorte de convocation des lieux: entends-tu restituer leur "esprit" dans un nouveau contexte de monstration? Opères-tu ainsi une sorte de synthèse spatiale?

Alors que le paysage donne une liberté au regard, celui de l'exposition apporte des limites. Le hors-champ serait ce qui représente le mieux l'espace. «L'esprit» d'un lieu n'existe qu'au travers d'un regard porté à un instant: l'instant révolu trouve une nouvelle réalité, son décalage spatio-temporel le transforme inévitablement. Cette brèche donne l'occasion de remettre en cause les représentations définies pour s'apercevoir que l'existence d'une chose a une multitude d'interprétations possibles.

N'y a-t-il pas, au cœur de ces lieux que tu restitues, une fragilité essentielle, un statut incertain, que tu sembles paradoxalement «figer»?

→ *Encombrant n°2*, mars 2015
Objet trouvé, 134 cm

Trouver un mode d'existence à une forme d'expérience me pousse à tenter d'être entre nécessaire et suffisant. C'est aussi pourquoi les formes se trouvent comme figées entre apparition et disparition. L'apparente fragilité serait aussi celle d'un instant furtif, d'un regard sur un lieu qui n'appartient qu'au présent. Donner une visibilité durable à un sentiment confère un poids temporel que je cherche à alléger en insérant, au cœur des formes, du vide, du silence et une part d'immatériel.

C'est précisément ce qui est en jeu dans *Encombrants...*

Le premier jeudi du mois, les objets devenus encombrants sont laissés aux coins des rues. Alors se forment des sculptures inconsciemment participatives. C'est l'occasion de trouver une nouvelle existence à un objet sans statut, sans appartenance et comme non situé. Alors que j'adopte le plus souvent une attitude contemplative du paysage, sa matière devient parfois matériau. J'observe alors le déplacement que j'en fais en mettant en jeu l'effet de sa décontextualisation: dimension flottante et incertaine. Comme un appui à l'imaginaire, ces objets incitent à la déambulation mentale.



CLOTILDE DESCHAMPS

DNSEP
Communication
Mention Éditions

Comment ton travail sur l'ambiguïté des formes, une contamination réciproque de typologies masculines et féminines, fait-il œuvre de déplacement d'un naturalisme normé, binaire ?

La Nature ressemble à une excuse pour justifier la coercition du classement des genres, des sexualités, des êtres. La Nature ressemble à une imposture culturelle. Pourtant, l'organicité de mes pièces emprunte autant à l'observation de formes humaines, animales, autres, qu'à une tentative d'adapter tactilement, sensiblement des idées queer, trans, féministes... Plutôt que de réversibilité, pourrait-on parler de mouvements ? Ceux d'une pensée qui fluidifie les corps, ceux de corps qui réinventent des concepts ?

→ *Sans titre*, 2015
Faïence émaillée, ouate,
dimensions variables



Les diplômés

L'installation en rideaux d'une série de tissus, diversement chargés de porter une projection verticale, l'allusion à un costume, étalé au sol : il semble y avoir dans tes recherches un rapport à une certaine théâtralité, une référence à la scène et à ses oripeaux, dont l'on se défait comme lors d'une mue. La notion de « rôle » - dans un sens large - a-t-elle une place dans tes recherches ?

Mon travail s'origine, en partie, dans une pratique personnelle de travestissement : un drag-kinging naïf et nécessaire qui est venu décaler autant que synchroniser la conscience de soi et ses modes de présentation, qui est venu autoriser les possibles identitaires. De ceci reste l'idée aigüe que de « rôle » il est question tous les jours. Que nous sommes toutes, tous, des travestis, es, tous les jours : si nos artifices, nos chorégraphies, nos costumes banalisés (banalisants ?) manquent d'emphase théâtrale, ils n'en sont pas moins les pelures qui donnent forme à nos essences sans noyau. « Sous ce masque, un autre masque. Je n'en finirais jamais de soulever tous ces visages. »

Quel est le masque que soulève cette œuvre ?

Cette grosse nymphe étalée sur le sol, avec l'inquiétante douceur de ses textures et ses tensions de matière, est une pièce-pont. Elle résume mon *modus operandi* : de faits théoriques bruts (ici l'histoire du costume) extraire des abstractions métaphoriques. Elle concentre les recherches précédentes, les créatures du dessin, les créatures de la main, petites céramiques, pour les mûrir. Dans les zones de plis, dans les césures, on trouve des questions à ses questions. Ne se déploient pas encore les strates, les couches, les surfaces, les écrans.

RÉMI DUFAY

DNSEP
Communication
Mention Intermédias



→ *Cadre*, 2014
Projection de film
et performance, 10'
↙ *Champ Contre-champ*,
2015, double vidéo,
projection sur plaques
de plexiglas dépoli, 15'



Ton travail est marqué d'une forte dimension performative, qui parfois intervient même avec la partie purement vidéo de tes pièces. Cette interaction entre le corps filmé et les corps agissant, avec le caractère imprévisible que cela peut revêtir, a-t-elle de l'importance pour toi?

Oui, l'imprévisibilité est importante car elle contribue à créer un moment qui n'a lieu «qu'ici et maintenant», un contexte unique où tous les éléments ne peuvent être maîtrisés, comme lors d'un concert ou d'un spectacle. De plus, faire cohabiter le corps vidéo et le corps du performeur permet de raccrocher au contexte de la projection le corps du spectateur, de par sa proximité avec celui du performeur. Tout n'est donc qu'une question de cadres différents et de porosité, de contamination entre eux. Je considère d'ailleurs le corps comme étant lui-même un cadre, celui de notre individualité dans le contexte du monde. Les corps sont des cadres sur jambes dont les individualités peuvent s'échapper et imprégner le monde par la parole, le travail, la création : l'action.

Construis-tu d'abord des plans, ou des actions?

Tout dépend des pièces. Dans les deux travaux présentés ci-contre, *Cadre* et *Champ Contre-champ*, je construis d'abord des plans dans lesquels viennent se dérouler des actions, que j'ai planifiées ou non. Mon travail de cadreur est ici analogue à celui du pêcheur qui choisit une zone où lancer sa ligne, règle quelques paramètres comme l'hameçon, le type de ver puis attend que quelque chose se passe. J'utilise l'imprévisibilité qui résulte de cette méthode pour créer une tension intéressante entre le réel et la mise en scène, et aussi comme une manière de produire une pièce dont certains éléments m'échappent. Je pense que le travail artistique se fonde dans la contradiction entre la volonté de l'artiste et la matière qu'il façonne. L'imprévisibilité est l'une de mes matières.

Quelles sont les autres matières essentielles de ces pièces?

Cadre et *Champ Contre-champ* se font suite car ils abordent les problématiques que j'évoque plus haut : la notion de cadre, le rapport au contexte et à la réalité, ainsi que le questionnement sur l'essence du médium cinéma. Ce sont des notions qui ne cessent de se retrouver dans mon travail.

CAMILLE FORMET

DNSEP Art
Mention Formes/
Langages

Comment donnes-tu forme
à la parole, à l'informel, sans laisser
le texte prendre le dessus ?

Ce qui m'intéresse, c'est d'établir un passage du verbe à la forme, dans l'idée que le verbe est créateur, que le langage dépasse le réel et l'augmente. Principe qui se joue chaque fois de façon différente. Il y a aussi cette idée que le langage est tout fait, qu'il ne m'exprime pas, comme disait Ponges. Le faire advenir dans une forme plastique, c'est lui donner une réalité tangible. Dans cette optique, le texte se retire assez naturellement pour dialoguer avec la forme, ou la laisser parler.

Ce travail ne laisse-t-il pas de plus
en plus dans ta démarche la place
au souffle, plus qu'au langage ?

Les mots ne sont pas que des entités abstraites et vides. Je crois en leur pouvoir magique, leur propriété poétique. Le verbe est puissant parce qu'il est énergie incarnée ; cette incarnation même est une somme

d'énergies qui se cristallisent pour faire de chaque parole une manifestation personnelle et unique. Mon travail interroge cette notion d'énergie liée à l'acte verbal, la dimension vibratoire du langage, la corporéité qui s'y associe, dont le souffle est l'un des phénomènes manifestes.

Quel est alors le statut de ces bronzes,
lourdes incarnations du langage ?

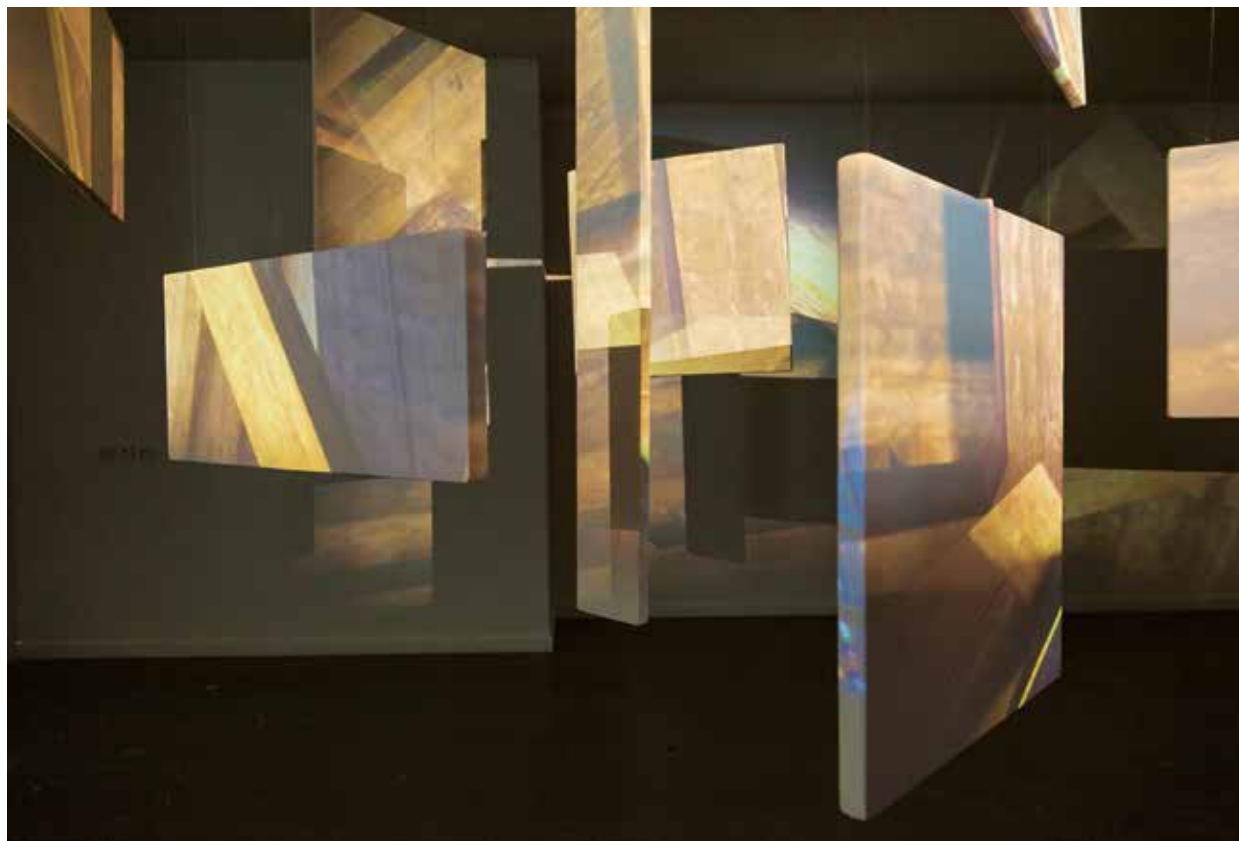
Cette série de bronzes correspond à mes recherches sur la matérialité de la forme écrite. Les codes de l'écriture sont devenus imperceptibles et de cette déconstruction naît une nouvelle forme. Le procédé de travail est assez emblématique de ma démarche : creuser dans le sable pour obtenir une sculpture en négatif. Et peu importe les mots à l'origine, cela continue à exister, physiquement. Peut-être aussi sous la forme vibratoire de l'intention, mais ça, ça restera une question en suspens.

→ *Sans titre, série, 2015*
Bronze, dimensions variables



ÉDITH GALLOT

DNSEP
Communication
Mention Intermédias



Au sein de ton travail sur l'architecture comment ton souci de la ligne, plutôt que de la matière, te permet-il de traduire cette dimension « perceptive » ?

Chaque élément qui habite un espace, ou est constitutif de cet espace, qu'il soit naturel ou réalisé par l'homme, possède un principe interne. Il est nécessaire de concevoir la forme de par son intériorité pour rendre perceptible sa pulsation. Il s'agit donc en quittant l'illustration réaliste, de capter les lignes qui structurent toute chose, d'observer les relations qu'elles entretiennent entre elles, et par un jeu de composition, de dépasser la simple vision pour proposer une expérience perceptive.

Tu travailles souvent au sein de pièces, ou dans des espaces de type concave. Y a-t-il dans ce choix une allusion aux notions de refuge, de repli, ou d'expérience intérieure ?

J'attache une grande importance au caractère anthropomorphique de l'espace architectural. L'individu projette son corps dans ses réalisations, il construit en fonction de ses exigences. L'espace concave, le creux, est à la fois en nous et hors de nous, il n'est pas à différencier du vide et du plein car il est l'un et l'autre. C'est en effet un lieu propice à l'expérience intérieure, car le corps dans cet espace clos est comme face à lui-même, mis en relation avec l'objet donné à voir, il n'a d'autre alternative que de porter son attention sur sa propre activité perceptrice et sur sa propre présence.

En quoi ton installation *Le Havre* suit-elle ces principes ?

L'installation signifie une volonté de mettre en espace, d'investir, et d'interroger le regard à travers l'expérience perceptive. Grâce à un système phénoménologique, elle révèle un parcours qui se veut initiatique. Ayant pour point de départ une expérience et une sensibilité personnelles, elle tend désormais à s'émanciper de l'anecdote et aspire à devenir exercice spirituel afin de proposer par une participation physique à l'œuvre d'atteindre un autre état de conscience.

← *Le Havre*, 2015
Projection multiple
sur modules

MORGAN HERRERO

DNSEP Art
Mention Corps/
Espaces

Peux-tu nous parler de l'importance que tu accordes au montage des œuvres entre elles - parlant même de « mur horizon » ?

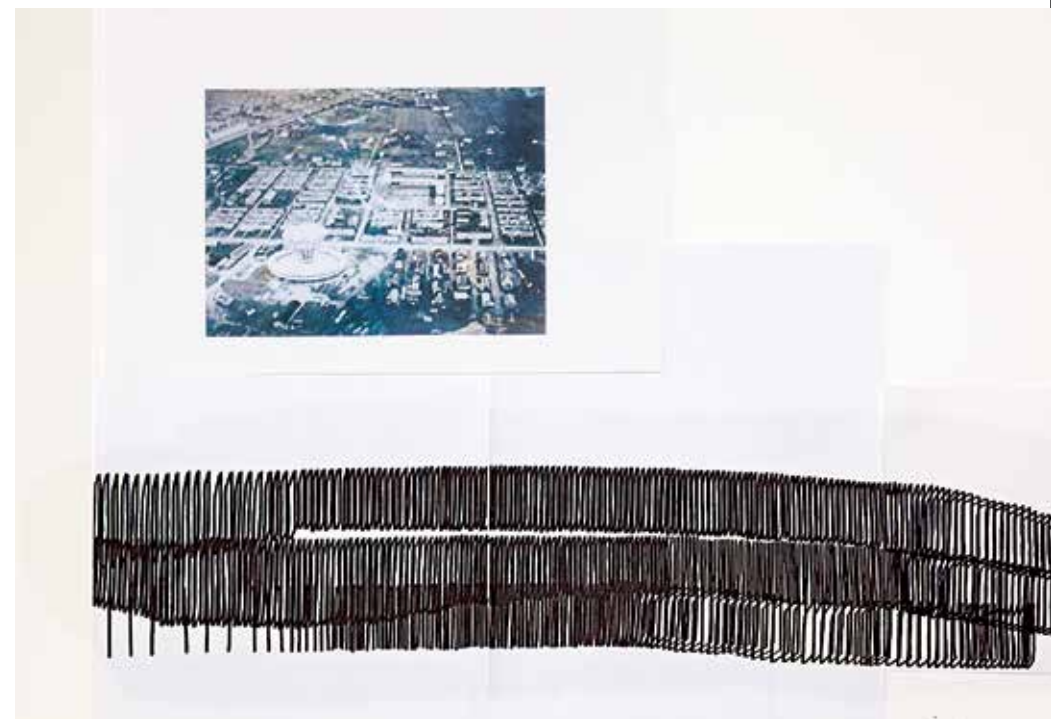
À l'échelle de la salle d'exposition, une proposition picturale se traduit par les différents plans de l'espace investi. Le jeu des mises en relation est donc multiple. Certaines images doivent avoir pour effet de produire ensemble une durée. Un espace commun les réunit, le passage d'une image à l'autre n'empêche pas l'émergence d'un même lieu imaginaire. Puis c'est à ceux qui se déplacent dans le lieu d'exposition d'engager un mouvement propre.

Peux-tu nous expliquer quelle influence a eue sur ton travail ton expérience au sein de l'usine Jeannette? Je pense notamment à l'apparition du portrait dans tes œuvres.

Dans l'exercice créatif que représente la peinture, la rencontre est la découverte d'un sujet ou d'une thématique à traiter. Chez Les Jeannette, l'odeur de madeleines qui imprègne les murs s'accompagne de l'odeur du travail. Les sentiments éprouvés au cours d'un parcours de vie témoignent peut-être de la mesure que chacun se fait du travail. C'est ce genre de pensée qui devait émerger d'une telle rencontre. Le tableau s'accompagne de figures qui portent en elles-mêmes un message.

En quoi les peintures présentées intègrent-elles ton protocole sur le « temps » propre à chaque œuvre ?

Lorsque l'on veut peindre et continuer à peindre, un doute sur une couleur suffit pour que l'image s'arrête d'elle-même. On cherche alors à retrouver la couleur pour redonner vie à l'image. On ne sait laquelle; mais on sait qu'on va construire un tableau. La bonne couleur tombera sous le sens d'une forme, ou d'un motif, réels, voire imaginés. Ils n'auront en effet de cesse d'influencer la matière picturale: l'action de peindre est toujours présente. La construction se préserve à l'effort d'une couleur réanimée, remaniée, entretenue et modulée selon l'espace considéré. Le choix des présentes œuvres indique quelques étapes importantes de ce parcours de recherche.



↑ Éléments d'accrochage, 2015
Images imprimées, feutre sur papier

← Vue d'installation, 2015
Acrylique et feutre sur papier,
images imprimées, céramique,
dimensions variables



SOPHIE IZOUARD

DNSEP Art
Mention Formes/
Langages

Tu exprimes ton intérêt pour la chair, et ce qu'elle dissimule, qui réduit la diversité à une même «constitution» physique. Quel est le sujet: ce qui est sur ou sous la surface?

Ce qui m'importe, c'est gratter, soulever l'épiderme, «fouiller» la chair. Côté pendant plusieurs années les SDF de Caen et de Cherbourg a vraiment généré un processus de réflexion autour de la chair. Pour Paul Valéry, «ce qu'il y a de plus profond en l'homme c'est la peau». C'est l'acte d'observer, les gestes de modeler ou de peindre, qui m'importent: trouver un écho entre intérieur et extérieur, entre l'autre et soi.



Les diplômés

Ce qui frappe, dans ton travail, c'est la diversité: des modes de représentations, des matériaux, des références. Comment expliques-tu ce polymorphisme?

Tous les médiums sont importants pour moi. Mes mains ont autant besoin de modeler que de tenir un pinceau, et mes yeux vont toujours s'abreuver d'images aux origines totalement différentes. Ce qui peut sans doute lier toutes ces références, c'est la question de la condition humaine, qu'elle soit réelle ou fictive. Le fait de choisir autant de matériaux différents vient aussi d'une volonté de convoquer tous mes sens durant «le faire».

Quel lien s'établit dans tes installations qui font se côtoyer, précisément ces différents «faire»?

L'ensemble convoque précisément l'idée d'aller et retour, de l'extérieur vers l'atelier. Les socles, qui viennent des compagnons d'Emmaüs, portent en eux un vécu, sont fortement typés. Les céramiques représentant des visages évoquent des rencontres avec des sans-abris, les autres ont une origine plus personnelle. La cheminée, factice, apporte la notion de «domestique» directement dans l'espace d'exposition; dessus est posé un «portrait de famille» semblable à une plaie qui oscillerait entre béance et cicatrisation. Entre ces objets et la peinture, un fil vient se tendre et pousse le dialogue vers d'autres langages, comme un léger cri que seuls les yeux peuvent entendre.

LUCIE LEFÈVRE

DNSEP
Communication
Mention Éditions

Peux-tu nous en dire plus sur le lien étroit qui existe dans ta pratique entre la photographie et la peinture ?

Les photographies que je choisis comme support de ma pratique picturale relèvent toutes de la tradition du cliché amateur. La plupart du temps, ce sont mes propres photographies que je prends avec légèreté, avec pour idée de récolter des fragments de ma vie quotidienne. Certaines de ces images m'interpellent grâce à une certaine composition, un jeu de lumière, des contrastes de couleurs, et leurs sujets. Elles décantent ensuite dans mon esprit, se révèlent à moi et m'inspirent une peinture, elles servent de point de départ à la création de nouvelles formes picturales. Les images agissent sur moi, elles forment dans mon esprit et dans mon regard ce que je nommerais une « persistance rétinienne » et s'imposent alors pour devenir une peinture. Elles constituent une banque de références implicites à ma réalité contemporaine, identifiables par chacun d'entre nous. Je tente, avec la peinture, d'en créer une nouvelle interprétation, un recyclage afin d'évoquer une histoire personnelle pour le regardeur.

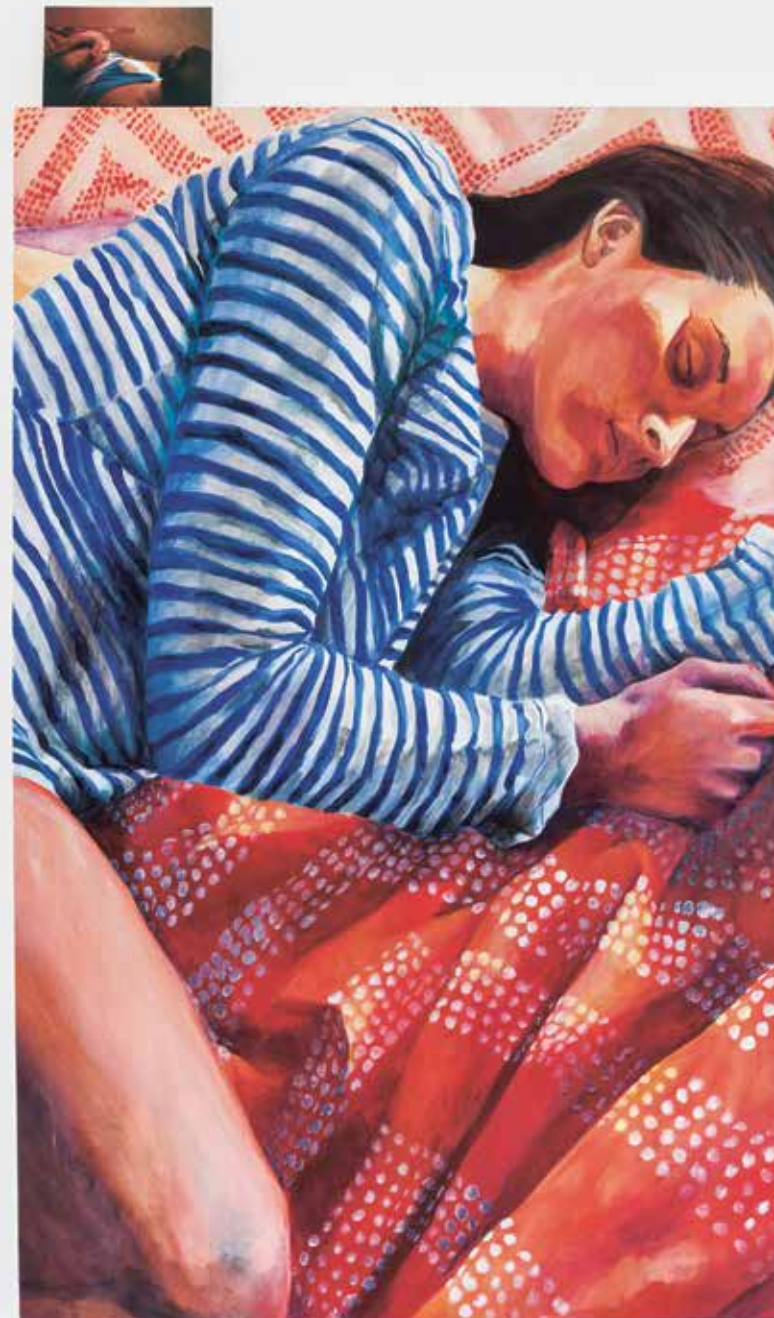
→ *Réveil à l'ouest*, 2015
Huile sur toile, 130 x 180 cm

Ne penses-tu pas que ton goût pour les « morceaux de bravoure » – étendues d'eau, carnations, feuillage – te fait tendre vers une concentration de la représentation vers quelques éléments essentiels, plutôt qu'à d'une lecture littérale du support photographique ?

Tous ces éléments me permettent d'échapper à la représentation pure et simple d'une photographie en m'immergeant complètement dans la touche et les nuances. Je garde ainsi une facture réaliste tout en assumant pleinement une recherche picturale. Je prends un réel plaisir à effectuer ces morceaux très techniques, à me concentrer totalement dans ces espaces qui, au vu des formats de mes tableaux, en deviennent presque abstraits.

Reste l'importance du portrait dans ton travail, entremêlé à ces moments de quasi abstraction...

Les peintures que j'ai choisies pour le catalogue illustrent ces moments de peinture qui me sont chers. Les feuillages, les drapés, les tissus, la chair et, en effet, le portrait, en lien direct avec ma pratique. Ces peintures proposent des moments de vie et nous emplissent de sensations familières. Ce sont des portraits de mes amis, mais aussi des portraits de personnes dans tout ce qu'elles évoquent de commun à l'espèce humaine.



MATHIEU LION

DNSEP
Communication
Mention Intermédias



↙ *Entropie*, 2015
Seau de peinture verte,
camera numérique,
programme informatique,
vidéo-projecteur,
enceintes audio,
dimensions variables
→ *Entropie* (détail), 2015



Ton travail intègre fréquemment des protocoles très précis, mais admet, de manière concomitante, une part d'aléatoire. Comment expliques-tu ce «hasard programmatique» ?

Je m'intéresse à la manière dont l'on peut initier un protocole sur lequel on va ensuite volontairement perdre le contrôle. Le hasard est un moyen de confier au programme un caractère imprévisible, afin que notre expérience de celui-ci soit plus vivante. Les technologies numériques ne peuvent devenir un art plastique qu'en passant par des moments d'accident. Il s'agit donc de mettre un peu de désordre dans des outils très rationnels, parce que le «hasard programmatique» n'existe pas.

Tu évoques dans ton mémoire une question très contemporaine, celle de l'obsolescence programmée. En quoi a-t-elle nourri ton travail plastique et sonore ?

Le matériel que j'utilise est voué à devenir obsolète. Des éléments d'une installation peuvent cesser de fonctionner, devenir introuvables, et ainsi la mettre hors service. Je ne prétends pas par là que mon travail sera exposé dans des années, mais si certaines de mes pièces sont conçues comme

des processus pouvant se répéter à l'infini, c'est aussi pour poser la question de la mort du matériel. L'ordinateur répète un code numérique qui ne s'use pas, mais fonctionne avec l'énergie provenant d'un monde fini et épuisable. Ce paradoxe est important pour moi. On a tendance à considérer le numérique comme une chose immatérielle mais le support du code binaire est lui bien physique et mortel.

C'est ce paradoxe immatériel que les deux œuvres présentées, saisissables sur un mode macroscopique, mettent en exergue...

Dans les deux expériences, il est question d'un processus qui se répète. Le protocole est infiniment remis à l'épreuve de son environnement et des nouveaux spectateurs qui assistent – participent ? – au résultat produit. Il est aussi question d'échelles spatiales et temporelles qui nous dépassent complètement. Les deux installations apparaissent comme des êtres célibataires. Ces automates semblent se moquer de notre présence mais ont pourtant un fort rapport physique à leur environnement. Ils existent en changeant sensiblement, presque sans que l'on ne s'en aperçoive, évoluant seuls et infiniment jusqu'à ce que l'homme les règle (ou dérègle) à nouveau, ou jusqu'à ce qu'il les débranche.

ADRIEN MELCHIOR

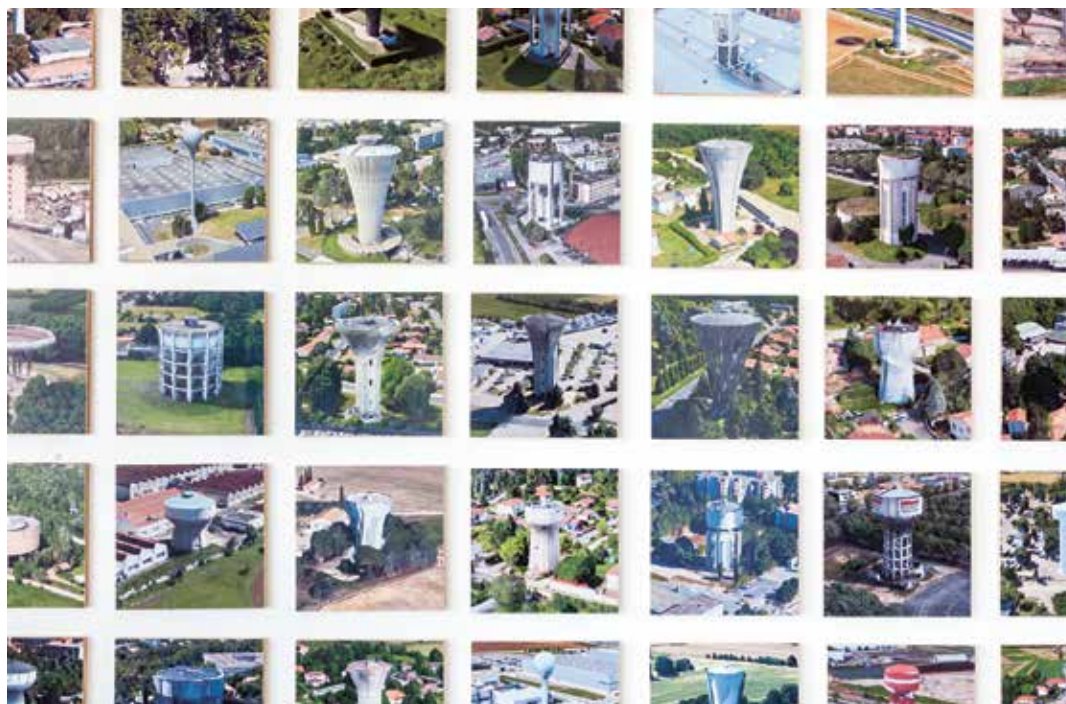
DNSEP
Communication
Mention Inter Médias

Peux-tu nous parler des déambulations qui sont à l'origine de ton travail photographique ? En quoi la notion de « plan subjectif » intervient-elle dans cette pratique ?

Plus que de déambulations, il s'agit pour moi d'explorations. J'ai commencé à arpenter les rues lorsque j'ai débuté le skate et le graffiti. Ces pratiques impliquent la recherche constante du « spot », le lieu particulier, le point de vue. C'est après avoir découvert la dérive situationniste que j'ai eu envie de réaliser une cartographie subjective de mon environnement. Collectant caméra au poing des images qui dessineraient la ville comme je la vois. Pour ce qui est du « plan subjectif » c'est une idée de mise en scène qui m'a paru tout de suite évidente, utiliser la caméra comme une extension de mon regard permettrait à tout le monde de s'identifier à ce personnage d'arpenteur.

➤ *Châteaux d'eau, collection, 2015*
Captures d'écran
Google Earth, 20x20 cm

➔ *Châteaux d'eau IRL, 2015, grès, dimensions variables*



Si tu récoltes dans le réel des images propres à enrichir ta production, il y a aussi une part d'exploration d'images rapportées. Vois-tu dans cette pratique un champ ouvert de possibles, ou des limites ?

Il s'agit à coup sûr d'un outil fascinant qu'il convient d'apprendre à utiliser comme on le ferait avec n'importe quel autre medium. J'ai passé de nombreuses heures sur Google Earth à me promener virtuellement, à en extraire des images, à en constituer des séries, notamment une, celle des châteaux d'eau. Ces images ne nous appartiennent pas au départ, mais on peut décider où celle-ci commence et où celle-là finit. On y a la même liberté qu'en photographiant le réel. Google met à notre disposition un monde virtuel que nous explorons et que nous photographions virtuellement.

Et dans un protocole inversé, tu redonnes aux châteaux d'eau de Google Earth une matérialité minutieusement élaborée...

Ces travaux, variations autour d'un même motif, s'inscrivent dans ma recherche de voyage immobile. Si je me suis arrêté sur ces objets architecturaux c'est parce qu'ils proposaient un répertoire de formes très riche. C'est également une façon de faire un clin d'oeil à l'histoire de la photographie et tout particulièrement au couple Becher. Puis j'ai remarqué que le passage au numérique avait déformé ces bâtiments, j'ai donc décidé de figer ces déformations en les modelant dans le grès. Il était important pour moi de retourner dans le tangible, de sortir du plan de l'écran après ces heures passées devant mon ordinateur.

STEFANIE MONIOT-HAYES

DNSEP Art
Mention
Corps/Espaces



Comment intègres-tu la marge parfois
ténue qu'il y a entre le contrôle
et l'abandon à un résultat aléatoire ?

Le contrôle advient dans une situation implicite. Je ne suis pas seule, j'ai affaire à l'autre. En créant un environnement, j'organise dans l'espace ce qui m'appartient et le reste. Le regard est métaphore. Nous sommes responsables des perceptions construites par notre cerveau. Est-ce qu'un arbre fait du bruit en tombant s'il n'y a personne pour l'entendre ? Les incohérences entre les formes proposées et le sens connu des abstractions dont elles proviennent brouillent les pistes.

Tu attaches une grande attention au lieu,
dont les éléments - mobilier notamment -
renforcent notre présence.
Ainsi, tu t'appropries la forme du dôme
géodésique, mais abandonnes le principe
de la tenségrité au profit d'une dépendance
à l'architecture de la pièce.
Comment expliques-tu ce rapport
à un environnement dont un certain
équilibre dépend ?

← *Heterochromia
(green detail), 2015*
Mobilier, lumière, son,
vidéoprojection,
matériaux divers,
dimensions variables

↓ *Heterochromia
(blue detail), 2015*
Mobilier, lumière,
son, vidéoprojection,
matériaux divers,
dimensions variables

Le lieu est le support où l'on pourrait projeter un travail, et il se conjugue avec les éléments de cette projection. Le résultat est le croisement des deux sans être une fusion. *Dôme* demeure sous l'effet des murs auxquels il s'accroche. L'espace est raconté par le travail, comme une histoire existe à travers un langage. La présence des meubles exige la reconnaissance d'une position, incluant le corps du spectateur dans « l'image » de l'espace comme vu de l'extérieur. Entre moi et un spectateur se trouvent les trois dimensions d'une réalité toujours incomplète.

Les formes provoquent des sauts d'échelles. L'image d'Andromède prise par Hubble intègre en elle un infini de profondeur. Apple l'a utilisée comme fond d'écran. Dans *Billboard*, je la place sur le haut d'une pile de papiers collés, sa platitude renforcée par notre passage frontal devant un panneau d'affichage. Le travail rend du potentiel à l'image. Grâce à l'objet, elle tient une place à notre échelle, entre la platitude abstraite et l'espace matériel.



AMANDINE OSOUF

DNSEP Art
Mention
Corps/Espaces

Tu évoques dans ton travail la gestuelle de l'archéologue, plus précisément celle de la fouille, de ces couches à traverser, du plan que cela implique. Quelle en est l'étape la plus importante dans ton protocole: le plan, le geste, la trouvaille?

(L'arrière)-plan témoigne d'une certaine épaisseur du temps, chaque couche traversée fait état du caractère transitoire de la matière. Cette gestation du passé, il faut la déconstruire - pour reconstruire. Creuser à contre-sens dans le passé, descendre un à un les paliers de notre mémoire et retrouver les souvenirs qui la constituent, pour se projeter ensuite vers l'avenir. Il ne s'agit pas de vouloir retenir le temps, mais de le sentir. Sentir mais également toucher. Aussi la question du geste, du tactile, toujours dans ce redoublement, est essentielle: creuser et recouvrir, enfouir et remplir, user et raccommoder, enterrer pour construire, déterrer pour voir.



Dans un système de recomposition d'un temps en marche, ne peut-on parler de «paysages mentaux», empreints de mélancolie, qui émergent alors?

C'est de mémoire précisément qu'il s'agit, d'une avancée à reculons: à la Renaissance, Giulio Camillo projette un théâtre singulier. Système mnémonique basé sur une grammaire visuelle, chaque image rangée dans ce théâtre devait être émotionnellement forte afin de stimuler l'imagination et éveiller la mémoire. «Saturne était la planète de la mélancolie, le tempérament mélancolique possédait une bonne mémoire. La série de Saturne dans le Théâtre indique tout cela; nous voyons trois têtes d'un loup, d'un lion et d'un chien, qui signifient le passé, le présent et le futur... hypothèse confirmée par le célèbre tableau de Titien», F.A. Yates, *L'art de la mémoire*.

Quel est le protocole de monstration qu'instaure l'Estrade?

L'*Estrade* évoque un espace intermédiaire capable de recevoir et d'exclure, de montrer et cacher. Ce double jeu de retournement est essentiel dans mon travail, notamment dans un rapport au sol et au sous-sol. De ces dialogues, différents gestes s'opèrent entre empreinte/moulage, envers/endroit, extraction/rembourrage. Je porte mon attention non pas sur le sol et le plafond, mais justement sur l'intervalle qui les sépare ou les réunit. En cela la question du tissage de manière théorique et plastique a été fondatrice. C'est s'efforcer de défaire le nœud, de littéralement «lire entre les lignes». C'est se mettre à la fois ni dehors, ni dedans mais dans l'interstice, le laps.

← *Estrade*, 2015

Bois, 3 x 3 m

Allégorie de la caverne,
2015, plâtre, dimensions
variables

MIRA PARK

DNSEP Art
Mention
Corps/Espaces



Tu multiplies les supports : métal, papier, bois... Quelle est l'importance du matériau dans ton travail ?

Il est vrai que j'ai toujours utilisé des supports variés... Je peux ainsi exprimer une notion importante régissant l'ensemble de mes travaux : celle d'obtenir des résultats inattendus au travers de la matérialité. D'ailleurs, toutes les apparitions créées me donnent l'envie de faire encore un autre geste et d'avoir une autre idée... pour mon parcours artistique.

En quoi la peinture souligne-t-elle le caractère sculptural de tes installations, ou a-t-elle en elle-même un caractère sculptural ?

Je fais d'abord le choix de matériaux et de couleurs. Certains matériaux présentent deux dimensions, où la couleur s'intègre selon des modes aléatoires. Ces réalisations ont alors un caractère pictural. À l'inverse, certains matériaux se transforment en objets, ne gardent plus leur planéité; ils sont alors présentés comme une sculpture, mais toujours avec des couleurs. C'est ainsi qu'est apparue la question de la peinture et de la sculpture. C'est, essentiellement, l'une des raisons d'être de mes travaux. Mais au fond je ne souhaite pas les distinguer, je veux jouer de l'ambiguïté entre peinture et sculpture dans l'ensemble de mes pièces.

Peux-tu décrire l'installation présentée ?

Nous pouvons y remarquer des matériaux divers : précisément, ce sont des types et tailles différents de papiers, des planches en bois, des tissus, des plaques en aluminium et des peintures. Ils se mélangent, ils se parlent l'un l'autre, soit en étant des supports qui reçoivent des peintures par mes actions, soit en étant des outils que je peux manipuler sur les supports. En outre, les résultats apparus gardent deux caractères opposés. L'un aborde la planéité de la peinture, et l'autre traite des volumes comme sculptures. Depuis que je travaille sur la relation entre la peinture et la sculpture, je voulais expérimenter au maximum cette question à travers l'installation. Celle-ci est un travail synthétique de mes réalisations.

← Sans titre, 2015
Peinture glycéro, papier, calque, plexiglas, planche en bois, plaque en aluminium et tissu, dimensions variables

ALIÉNOR PIQUOT

DNSEP Art
Mention
Corps/Espaces



→ *Terrible mort dans une cage au lion*, 2015
Vidéo, durée illimitée

↙ *Sans titre*, 2015
Photographie

L'île du mort, 2015
Vidéo, durée illimitée



Ton travail est empreint d'un phénomène de «ressaisissement» : boucle éternisant un instant fugace, déplacement du cadre traditionnel ménageant le mystère de ce qui est figuré, réemploi d'une pièce advenue contre tes prévisions. Comment expliques-tu cette persistance détournée que tu confères aux images ?

Cela me paraît étrange de parler « d'images » pour mon travail. Je le vois plutôt comme un amas chaotique de tout petits morceaux poétiques. Ce n'est pas assez précis pour relever d'une image, ce n'est pas assez étudié pour appartenir à la vidéo, ces espèces de particules volatiles sont le fruit d'une confrontation entre ma sensibilité et ce qui se passe devant moi. Il n'y a pas « d'images », il n'y a que le résultat concret d'un regard, sans effet spécial, sans artifice et sans chaleur. Cette persistance du détournement résulte du besoin d'être intégré, tout en étant ailleurs.

Les questions d'échelle sont prégnantes à travers tes pièces, mais aussi de rapport à la posture du spectateur. Quel lien entends-tu établir avec ce corps qui passe ou s'arrête, dont le lion en cage ou le poisson piégé pourraient être métaphoriques ?

En effet il y a plusieurs jeux : parfois il s'agirait de « plonger » le spectateur dans un format très grand, parfois il s'agirait de le pousser à se déplacer vers un format plus petit... Il peut aussi occulter ce qui advient au travers de sa présence, ou attendre quelque chose qui ne viendra pas ou encore rater l'action minime d'une scène. Ces différents rapports, qui s'additionnent à une temporalité étirée et à une boucle systématique ne délimitant pas de début ni de fin, amènent à ce que le spectateur soit à la fois dominant, dominé, malmené, impatient, contemplatif... Mon but n'est pas de contrôler les postures face à mon travail mais de pousser le spectateur à déclencher la richesse qui réside dans le fait d'être attentif.

Attentif à des images elles-mêmes fugaces ?

Il y a une vraie importance du moyen de diffusion de mon travail, à savoir la vidéo-projection. L'effet de flottement perpétuel ajoute d'autres dimensions qu'on ne peut totalement calculer. J'ai adoré devoir mettre très longtemps à m'installer (en raison de la technicité du matériel) alors qu'en quelques secondes, tout pouvait s'éteindre et ainsi faire disparaître mes pièces. Telles des fantômes ayant à peine eu le temps d'exister qu'ils font déjà partie du passé.

RENAUD RÉGNIER

DNSEP Art
Mention
Corps/Espaces

La maîtrise technique revêt une grande importance dans ton travail ; tu accompagnes la production des pièces d'entraînement, tu gardes trace des essais et du processus. Pour autant, tu brûles ton tour, tu affirmes une pratique détachée des outils. Peux-tu nous en dire plus sur ce chemin qui mène de l'acquisition des pratiques à un oubli de ces médiateurs, ou à une simplification des moyens ?

Comme chacune des pièces mûrit dans mon esprit et ne fait à aucun moment l'objet d'un dessin préparatoire, chaque geste compte. Seulement, souvent l'image de l'œuvre que je veux réaliser est « fantasmée » et n'est pas atteinte car la rencontre, la découverte de mes gestes ou des réactions des matières, ou simplement l'apparition des formes liées au processus de travail, proposent l'équilibre que je ne pouvais pas imaginer en amont. C'est par provocation et confrontation à la réalisation d'une œuvre que bien souvent une autre apparaît et comble immédiatement la première « fantasmée ». Ce qui importe dans mon travail, c'est le chemin qui tend vers une première œuvre, or sur ce chemin il y a des outils, souvent immatériels car les gestes sont aussi des outils (gestes d'apprentissage), des matériaux, des pratiques mais avant

→ Au 1^{er} plan : *Colonne*,
2015, terre crue
Au 2nd plan : *Tablette*,
2015, terre crue, bois brûlé

tout une attitude face à la pratique.

Comment intègres-tu « l'absence de décision » dans ton travail, le fait que certaines pièces, à un moment du protocole, t'échappent ?

Je pense que cela rejoint le fait que j'ai banni le mot « production » de mon vocabulaire, c'est ce sur quoi a commencé l'écriture du mémoire. Il y a un protocole, il y a la notion de travail en permanence dans ma pratique, mais cela ne tend pas vers un objet fini. En apprenant la céramique j'ai observé la manière dont, lorsque l'on utilise la matière, une chose en entraîne une autre : si cette première n'est pas bien menée, alors la deuxième en subira des conséquences. Lorsque je dis qu'il y a une absence de décision, c'est pour signifier que les choses apparaissent à des moments où souvent elles sont juste sur le point de m'échapper.

Quelle est la place, dans ce processus, de *Colonne* et *Tablette* ?

Je pense avant tout que c'est l'échelle de ces pièces qui fait qu'elles sont significatives de mon travail. Elles sont à la fois grandes, lourdes, fragiles, elles sont silencieuses, physiques, non décoratives et elles ont été indispensables dans mon parcours.



HUGO RENARD

DNSEP
Communication
Mention Éditions

En quoi l'exploration urbaine est-elle
une source fondamentale de ton travail,
notamment éditorial ?

Mes recherches issues de la culture skate tentent d'intégrer une façon de se déplacer et de voir la ville. La photographie permet un enregistrement spontané, l'édition permet le tri et l'impression des expériences vécues. Il y a les rencontres avec des proches et quelques croisements hasardeux. Le paysage, lui, est ouvert à tout horizon. Le livre devient un objet intime et son lien avec la culture skate réside peut-être dans la tension que je cherche entre le corps et l'espace à l'intérieur des images.

→ Au 1^{er} plan : *Plan incliné*, 2015
Tirage jet d'encre aimanté
sur métal, 100 x 66 x 70 cm

Au 2nd plan : *Rail*,
2015, sérigraphie sur plaque
métallique, 200 x 80 cm

Le rapport à la matière brute engendre
un vocabulaire formel empreint
de cette trace extérieure. Peux-tu nous
en dire davantage sur ton passage
de l'extérieur à un travail d'atelier ?

Le béton est le matériau de construction le plus présent autour de moi : les murs de béton brut qui structurent l'école, et la construction des skateparks. Il permet de couler en un seul ensemble des formes différentes à skater, est une manière de relier des formes géométriques simples. Travailler avec le béton m'a permis de développer une approche plus sculpturale et plus physique de ce que j'observe habituellement simplement par l'image. La plaque de béton présentée dans la galerie de l'école, de par sa planéité et son éclairage direct, donne finalement un rendu très photographique.

Quelle tension recherches-tu
dans les pièces *Rail* et *Plan incliné* ?

Ces pièces font le rapport entre le modulable et l'utilisation d'un support de présentation comme œuvre. *Rail* est une sérigraphie sur plaque métallique et représente un morceau de rambarde en fer oxydé devant un canal d'eau. La structure de *Plan incliné* est faite de morceaux issus de la plaque métallique et sert de support à un tirage photographique représentant un plan incliné surmonté d'un rail métallique. Ce qui m'intéresse est cette façon de lier un ensemble par un matériau tout en variant la forme et le contenu.



LÉA TESSON

DNSEP Art
Mention
Corps/Espaces

Ton travail procède pour partie à la récolte d'images sur internet puis à leur fragmentation. Tu substitues à leur qualification originelle un nouveau système d'indices permettant leur réévaluation. Est-ce un processus de démantèlement, ou bien de transfert ?

Ce n'est pas totalement de l'ordre du démantèlement, puisque je ne conserve quasiment à chaque fois qu'un fragment ou deux et non pas la totalité des composantes de l'image. Mais il y a effectivement cette idée d'aller chercher dans l'image des signifiants, composantes fortes, de l'image source, qui seraient, de par ma sélection, réduits – parfois – aux limites de l'intelligible. Je dirais donc que cela se rapproche plus du transfert. Dans le sens où il est question d'un déplacement de l'appréhension de ces résidus de matière jpeg, comme de matière physique.

→ Au 1^{er} plan :
Vide dressing Caen, 2015
Sapin, terre cuite, impression
contrecollée sur médium,
110x100x60 cm
Au 2nd plan :
LBC zoom scout, 2015
Terre cuite, bombe
métallisée, acrylique

Si tu intégrais initialement dans ton choix d'images des protocoles autobiographiques, il semblerait que ton travail le plus récent s'attache plus à des « blocs » standards : la vente en ligne, les marques, etc. S'agit-il, plus qu'un traitement personnel, d'un travail générationnel ?

J'ai en effet toujours traité la dimension autobiographique d'un point de vue élargi. Le filtre des dates correspondant aux années que j'ai « vécues », à l'origine de ma pratique de la banque d'images, était un premier retour vers différentes périodes qui m'intéressent particulièrement. Les années 2000 sont pour moi chargées d'une complexité un peu plus trouble que les rapides qualifications d'« essor numérique » ou encore de « trop plein d'images ». Il y a un usage de ces outils qui s'effectue à un moment donné de l'adolescence où il n'est pas question de perception morale, de négativité mais plus d'intuition. Cela découle sur une manipulation décomplexée de ces outils. Il y a aussi l'idée de l'accessoire, de ce qui est à côté et se trouve désormais placé au centre, ce qui est inextricablement lié à des floutages hiérarchiques auxquels ma génération est particulièrement sensible.

Comment se composent alors les images présentées ici ?

Il y a toujours cette dimension du fragment, du traitement manuel, de l'ambiguïté des mediums, mais pour la première fois, j'ai directement intégré un morceau de l'image source qui a servi à créer cette pièce : le flash de la prise de vue. Réimplanté dans la pièce même, il y participe pleinement et n'est plus simplement l'impulsion.



Catalogue édité
par l'ésam Caen/Cherbourg
à l'occasion de l'exposition
À suivre...2015 présentée
dans la grande galerie
de l'école, à Caen, du 26 juin
au 1^{er} octobre 2015.

Conception graphique :

Nathan Latour-Novo

Photographies :

Michèle Gottstein
et Justine Viard

Coordination :

Julie Laisney

Impression :

Corlet, Condé-sur-Noireau

Typographies :

Hopfen, Martin Borst
Aperçu, Colophon foundry

Remerciements à Audrey Teichmann
et aux diplômés pour la sélection
des visuels et pour leurs textes.

L'ésam Caen/Cherbourg souhaite
bonne continuation à ses diplômés
2015 ainsi qu'à Julie Cutaia.

école supérieure d'arts

& médias de Caen/Cherbourg

Président :

Marc Pottier

Directeur :

Éric Lengereau

Site de Caen (siège social)

17 cours Caffarelli

14000 Caen

Site de Cherbourg

61 rue de l'Abbaye

50100 Cherbourg-Octeville

02 14 37 25 00

info@esam-c2.fr

www.esam-c2.fr

