



**LE SILENCE  
N'EST PAS  
LA SIMPLE  
ABSENCE  
DE BRUIT**

*LE SILENCE N'EST PAS LA SIMPLE ABSENCE DE BRUIT*  
EXPOSITION DES FÉLICITÉS 2016 DE L'ÉSAM CAEN/CHERBOURG

AVANT-PROPOS	05
INTRODUCTION	06
ELLANDE JAUREGUIBERRY	08
JADE RONAT-MALLIÉ	10
BENOÎT RAZAFINDRAMONTA	12
THIBAUT ROQUES	16
BENJAMIN TEJERO	18
LAURA WNUK	20
BAPTISTE CHARNEUX	22
LOUISE ALEKSIEJEW	26
ANTOINE MEDES	30
SYLVIE JOERGER	32
REMERCIEMENTS & CRÉDITS	36

La Région Normandie est heureuse d'accueillir à l'Abbaye-aux-Dames l'exposition des jeunes félicités de l'école supérieure d'arts & médias de Caen/Cherbourg pour la sixième année consécutive.

Fruit d'une étroite collaboration avec l'ésam Caen/Cherbourg, cette exposition permet chaque année un accompagnement à la professionnalisation des jeunes artistes, la confrontation de ces derniers avec un commissaire d'exposition et une visibilité de leur travail qui peut faire naître des premières collaborations sur le territoire.

Je tiens à féliciter tout particulièrement les jeunes artistes qui ont exposé cette année : Louise Aleksiejew, Baptiste Charneux, Ellande Jaureguiberry, Sylvie Joerger, Antoine Medes, Benoît Razafindramonta, Jade Ronat-Mallié, Thibaut Roques, Benjamin Tejero et Laura Wnuk.

Intitulée *Le silence n'est pas la simple absence de bruit*, citation empruntée à Alain Corbin dans son ouvrage *Histoire du silence : de la Renaissance à nos jours*, cette exposition aura permis à chacun de réfléchir sur l'absence de silence de plus en plus criante dans nos sociétés contemporaines.

Notre soutien à cette exposition s'inscrit enfin plus globalement dans le cadre de notre nouvelle politique régionale que nous avons souhaité plus ambitieuse et pour laquelle nous consacrons désormais chaque année 40 millions d'euros.

Préservation et promotion du patrimoine, soutien à la création, aux artistes et à nos établissements culturels, accompagnement des filières de l'audiovisuel et du livre, telles sont nos grandes priorités pour que vivent la culture et le patrimoine en Normandie !

Hervé MORIN  
Président de la Région Normandie

Le poète continue sa déclamation incessante :

« (...) it does not get any better.

Stuck in a traffic jam,  
and the scenery is beautiful,  
irritating gusts of boredom,  
and the radio is playing,  
if you don't like my oceans

don't swim in my seas(...)¹».

Rythmique, il martèle ses haïkus, ses punctums avisés, les sublime par exténuation.

Ça ne s'améliore pas.

Fatigue existentielle ; quand nous ne voulons pas guérir, l'épuisement nous fait vivre, l'épuisement nous délivre. Ce sont des interstices, des fissures d'un quotidien convenu qui composent les vers, qui animent le lendemain que l'on veut encore écrire, chanter. Source de parole méditée, impromptue, joie de vivre, c'est en se taisant qu'il s'est révélé - et dire que tout s'est déclenché par un hurlement²! Six heures de sommeil, les yeux clos, mutiques, six heures de silence filmé³ ont rendu son portrait célèbre.

Ça ne s'améliore point.

Sa redondance est l'illusion qui rend la vie supportable, durable dans le flux continu. À chaque reprise il nous donne du souffle, et heureusement, très bientôt, nous ne nous souviendrons de rien⁴.

Son éloquence devient image et il cristallise les corps de ses paroles sur des toiles, sur des bouts de papier, comme des photographies qui nous montrent ce qui n'est plus là⁵.

Nous pouvons le regarder, le lire, l'écouter, plus que toute autre chose l'ouïr alors qu'il ne se prononce pas. Sa parole est d'argent et son silence est d'or.

1 Extrait du poème *It doesn't get better* (Ça ne s'améliore pas, 2010) de John Giorno.

2 John Giorno trouve sa voie dans la poésie après la découverte du poème *Howl* (Hurlement, 1956) d'Allen Ginsberg.

3 En 1963, Andy Warhol filme six heures de sommeil de John Giorno dans son chef-d'œuvre *Sleep*, dont Pierre Huygue fait le remake *Sleep Talking* (Parler en dormant, 1999).

4 Le paragraphe est un remaniement d'un extrait de *It doesn't get better* (Ça ne s'améliore pas, 2010) de John Giorno.

5 Car l'immobilité de la photo est comme le résultat d'une confusion perverse entre deux concepts - le Réel et le Vivant - en attestant que l'objet ait été réel, elle induit subrepticement qu'il est vivant, à cause de ce leurre qui nous fait attribuer au Réel une valeur absolument supérieure, comme éternelle. En déportant ce réel vers le passé (ça a été), elle suggère qu'il est déjà mort. *La chambre claire. Note sur la photographie* (1980), Roland Barthes.

Le texte précédent se veut être un humble hommage au new-yorkais John Giorno, poète sonore et performeur dont j'affectionne autant les éclats que les silences. Dans ses poèmes, l'écoulement de paroles ne fait que souligner le soulagement de l'arrêt, du silence. Dans son projet *Dial-a-poem*⁶ (*Appelle un poème*, 1968) il propose un service téléphonique qui permet l'écoute de poèmes, œuvres sonores, chansons et discours politiques aux personnes qui composent le numéro. Il reçoit des millions d'appels. Ainsi, le poète, qui existe de par sa parole, propose des moments souterrains où il s'agit d'être à l'écoute du silence.

*Le silence n'est pas la simple absence de bruit* réfléchit à l'absence de silence dans nos sociétés contemporaines et dans notre propre existence. Le titre de l'exposition est une phrase empruntée à l'historien français Alain Corbin. Son dernier ouvrage, *Histoire du silence : de la Renaissance à nos jours*, est un parcours esthétique du silence qui nous parle de sa nature (le silence absolu, romantique, méditatif, etc.), et de ses lieux (la chambre de Baudelaire, la nature de Henry David Thoreau pour lequel «le silence seul est digne d'être entendu», ou la nuit des poètes qui sublime le silence).

En 1948, John Cage visita la chambre insonorisée de l'université d'Harvard. S'attendant au silence total, il y trouva quand même du bruit, ce qui le mena à composer sa pièce la plus populaire : 4'33, «un morceau de silence». L'artiste prôna dès lors que le silence est un concept sans existence réelle.

Non sans rapport à cette idée, bien que pour des raisons distinctes, l'une des conclusions de Corbin anime ce projet d'exposition, il est question de «l'impossibilité du silence à l'ère contemporaine». L'hypermédiatisation et l'impératif de rester connecté annulent aujourd'hui le potentiel de réflexion et détruisent la capacité à se positionner dans la société. Sollicités en permanence, nous avons peur d'un silence - qui renvoie au recueillement, à l'ennui, à la mort - qui est plus que jamais inexistant. Pourtant, il peut être le plus fort des énoncés car il naît d'un langage à la fois social et culturel qui vient définir les espaces que l'on habite. À l'Abbaye-aux-Dames, les artistes présents dans l'exposition prennent une parole silencieuse - une distance critique - pour évoquer des problématiques pertinentes, se laissant émouvoir par un mutisme souvent manquant de nos jours.

Andrea Rodriguez Novoa,  
commissaire de l'exposition

6 *Dial-a-poem* (*Appelle un poème*) a été réactivé entre le 19 octobre 2015 et le 10 janvier 2016 pendant l'exposition *UGO RONDINONE : I ♥ JOHN GIORNO* tenue au Palais de Tokyo à Paris.

ELLANDE JAUREGUIBERRY

*Mathilde ; Guillaume ; Helmut ; François, 2017*  
Aluminium, fer, dessins, faïence, cadres  
et acrylique, 180x45 cm chaque

Faisant preuve d'une poétique dont Stendhal serait un prisonnier inouï, Ellande Jaureguiberry construit des univers sans dogmes. Conscient de soi et d'autrui, ce n'est pas sans raison qu'il fait appel dans ses installations à une magie maîtrisée, à la puissance du fantastique, les imbibant d'un universalisme qui les rapproche du littéraire.

Il considère la société comme une entité complexe dans laquelle l'être agit politiquement, économiquement et socialement. Il nous le fait savoir par une pratique du concret qui véhicule une prise de conscience s'appuyant sur une théorie avisée. Cette démarche collective, continue, presque militante qui lui tient à cœur est souvent représentée, dans son travail, par une spirale. L'idée de cycle qu'elle abrite vient sublimer – comme pour certaines de ses références telles que Jorge Luis Borges, J.G. Ballard ou Robert Smithson – un monde des possibles, un flux sans trêve entre la vie et la mort qui traverse l'espace et le temps.

Ellande Jaureguiberry réside dans un paysage minéral dont nature et culture se nourrissent et se façonnent dans un mouvement de continuité fertile.

*Mathilde ; Guillaume ; Helmut et François* sont des installations mêlant dessins et sculptures anthropomorphiques qui arpentent silencieusement l'Abbaye-aux-Dames. Ces structures en fer sont, à la fois, supports et sculptures autonomes. Elles incarnent une figuration abstraite dont les matériaux et figures présentés deviennent presque interchangeables, pris en otage dans ces cages de lignes métalliques. Constamment mise en jeu dans son travail, la tension entre la figure et la ligne est ici amplifiée par l'architecture et les points de vue qu'elle encourage.

La micro-histoire de Mathilde de Flandre et Guillaume le Conquérant dans cette abbaye est une source d'inspiration non littérale pour ce travail. Ils entretenaient une relation d'amour et de haine, l'un pour l'autre, l'un se considérant comme l'alter ego masculin de l'autre. Ellande Jaureguiberry joue de ces oppositions et de ces attractions en mettant l'accent sur l'aspect érotique. Il utilise des matériaux sensuels comme la terre, ou plus bruts, comme les chaînes ou le fer. L'idée des corps qui, par morceaux, se confondent à un espace en prenant appui sur ce lieu sacré, pour affirmer leurs présences, traverse ce projet.







## JADE RONAT-MALLIÉ

*La piscine ne doit pas passer l'hiver sans eau*, 2017. Plongeoir en acier peint, plexiglas, bois, projection sur piscine gonflable, 250x320x120 cm

Un bassin vient distiller une réflexion majeure. Jade Ronat-Mallié contraint l'espace pour s'interroger sur l'état du monde. Les désirs sont souvent hors de portée, c'est alors la simulation qui prend le relais de nos loisirs. *La piscine ne doit pas passer l'hiver sans eau* vient créer l'artifice d'un stéréotype, la nostalgie d'une expérience jamais éprouvée en reprenant les codes de l'imagerie des vacances. Un plongeoir surdimensionné surplombe une piscine trop petite dont l'eau n'est qu'une illusion. Le décor n'est pourtant pas factice. Seule l'eau est superficielle, elle cicatrise le fond du bassin et met en crise ce simulacre qui devient de plus en plus vrai.

Revenant sur la question et l'iconographie du tourisme qui nourrit son travail, l'artiste approfondit davantage la problématique du simulacre, ou plutôt de la simulation car, en effet, le simulacre<sup>1</sup> est ce qui reste vrai. Le touriste lui sert de prétexte transposable qui incarne notre manière d'appréhender l'espace et de le consommer. Elle nous parle alors d'un espace de spectacle que nous sommes, aujourd'hui, obligés de survoler à défaut d'expérimenter la dérive<sup>2</sup>. Nous habitons un continuum dans lequel les espaces et les écarts temporels tendent à zéro, tels des images passant sur un écran de cinéma à une vitesse exacerbée et qui deviennent néant. Tout est consommable, et pour nous faciliter la tâche nous tendons vers une hyper-réalité du monde qui nous rassure. Dystopie et utopie se côtoient en équilibre dans des îles individualisées au marketing si impeccable que chacun peut se les approprier pour en faire une expérience unique.

Il est donc question de récréation, concept que l'artiste dédouble en tirant le sens physique et figuré du terme. Ses installations sont des maquettes du réel dont elle perturbe l'échelle de signification. Elle vient reproduire, trompant l'identique, des lieux de loisir faisant désormais partie de l'imaginaire collectif. Une pièce manquante – l'eau de la piscine, la destination au fond d'un couloir d'aéroport – souligne la frustration que, déguisés en chimère, ces espaces comportent. Elle recrée le réel et nous propose de l'expérimenter et de le surpasser.

<sup>1</sup> «Le simulacre n'est jamais ce qui cache la vérité – c'est la vérité qui cache qu'il n'y en a pas. Le simulacre est vrai.». Jean Baudrillard dans le chapitre «La précession des simulacres» de son ouvrage *Simulacres et simulation*, Paris, Galilée, 1981, p.9.

<sup>2</sup> Guy Debord énonce le concept de dérive comme étant indissolublement lié à la reconnaissance d'effets de nature psychogéographique, et à l'affirmation d'un comportement ludique-constructif, ce qui l'oppose en tous points aux notions classiques de voyage et de promenade.

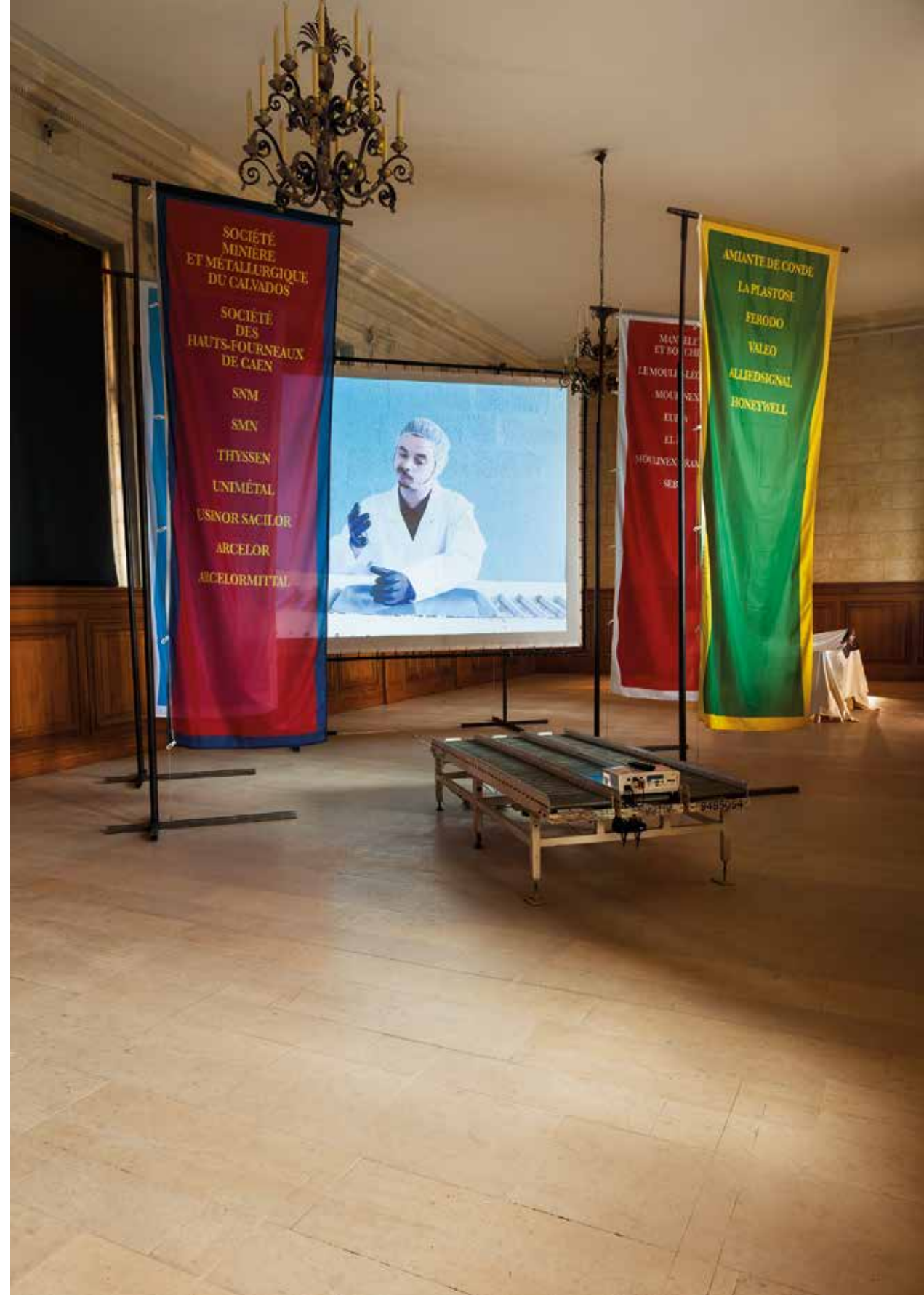
BENOÎT RAZAFINDRAMONTA

*La Routourne*, 2017  
Installation vidéo,  
dimensions variables

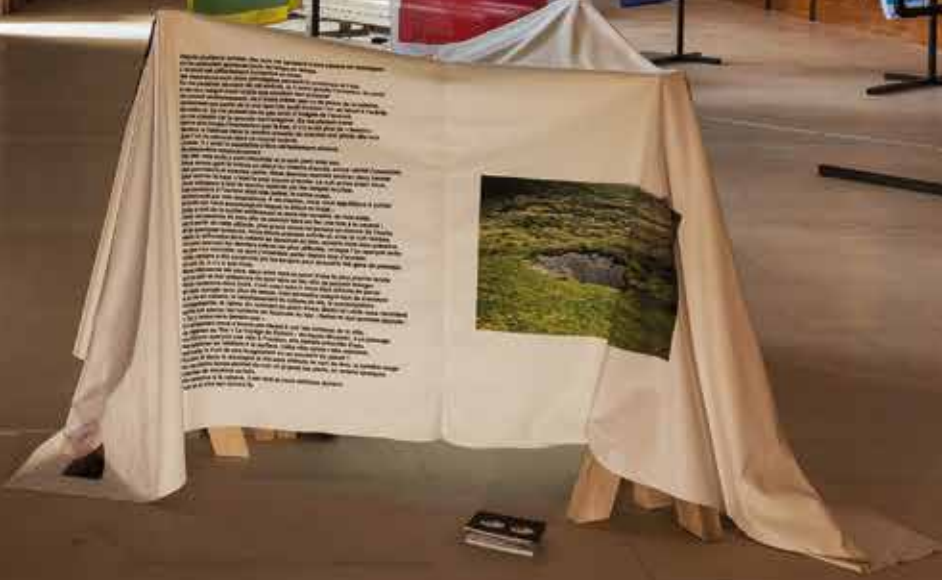
Le cosmos de Benoît Razafindramonta est fait d'acuité, de dévouement mais surtout d'humour. Dans son travail, il combat le sérieux prégnant par une irrévérence bienveillante qui fait du bien. Ses images en mouvement soulignent une distance critique par rapport aux sujets qu'il dévoile, faisant office d'archéologue d'une micro-histoire de l'affect. Il nous raconte qu'un individu est acteur des conséquences de son entourage composite ; il détourne fragilité, élancement et bouleversement pour nous montrer une fierté d'un quotidien éprouvant, tangible.

*La Routourne* est une installation vidéo qui revient sur les parcours empruntés par quatre usines de Normandie, de leur création jusqu'à leur fermeture. En boucle, la vidéo présente les processus de fabrication d'objets non identifiés ; malgré l'enchaînement des plans et des machines, la fabrication semble inexistante. Des bannières énumèrent les différents noms et propriétaires des dites usines et encadrent la vidéo. Il semble, parfois, que de la place soit volontairement laissée comme si, en dépit des fermetures, le processus de succession ne s'arrêterait pas. Le titre est un clin d'oeil à l'expression désormais célèbre du footballeur Franck Ribéry, «la routourne finisse par tourner». En disant ceci, il souhaitait voir le destin de son coéquipier et de son équipe devenir favorable.

Dans cette installation, ce souhait entre en connivence avec celui des ouvriers de la SMN, Moulinex, Philips et Honeywell, qui ont dû laisser leur destin entre les mains de quelque chose de «plus grand qu'eux». La pièce se laisse imprégner d'une nostalgie assumée et hors de tout sentimentalisme, peut-être car, comme souvent dans son travail, l'artiste exprime plutôt le regret d'une efficacité individuelle contemporaine qu'une mélancolie d'un temps ou d'un espace révolus. Cette forme de nostalgie, s'il y en a une, réclame un retour à l'humain, questionnant les automatismes qui troublent les sens et nous éloignent du collectif. Une timidité certaine vient acheminer avec justesse des questions sartriennes. L'essentiel, la contingence et la nécessité s'entremêlent sans répit chez Benoît Razafindramonta, il nous invite à résister, doucement et avec fermeté.







THIBAUT ROQUES

*La nuit est arrivée avant nous*, 2017  
 Installation : structure en bois,  
 impressions sur tissu, vidéo et édition  
 en risographie, 150x250x150 cm

Dans *La nuit est arrivée avant nous*, Thibaut Roques se sert des différents médiums qui lui tiennent à cœur. Dessin, texte et vidéo orchestrent le refuge qu'il nous fournit. Une cabane à l'allure enfantine s'isole au milieu de l'espace hostile de la Salle des Abbesses. Le drap qui la couvre laisse entrevoir la fragilité de la construction, s'appliquant toutefois à protéger celui qui, à l'intérieur, tente de se soustraire. Imbibé de souvenirs, d'images, de récits, le tissu incarne le repli. Dans ses plissures, ces paysages se déforment, ils apparaissent morcelés tels la lecture de la mémoire souvent fractionnée. Cette architecture primitive s'érige, solide car éphémère, seule la lumière venant ébrécher son silence. Synthèse aboutie d'une recherche de longue haleine, Thibaut Roques restitue dans cette œuvre la clameur paisible qui caractérise son travail artistique.

Bien que l'idée du refuge, un abri où l'on peut secrètement exister, anime intimement sa quête artistique, celle-ci dégage une sincérité accablante. Expérimentant cette utopie de la cabane, il parvient à mettre en pratique l'hétérotopie foucauldienne avant de la théoriser. L'artiste met naturellement en place des espaces « autres »<sup>3</sup> insistant sur l'espace sans pour autant oublier le temps que les souvenirs assurent. Thibaut Roques fait usage d'un certain lyrisme de l'inachevé dont la ruine moderne est l'épitomé. L'artiste appréhende aussi cette ruine en tant qu'espace « des possibles », génératrice de mémoire et de paysages multiples, lieu d'apaisement où tout est envisageable. C'est ainsi que le paysage et le refuge se rejoignent dans sa réflexion ; faisant office de mémoire et de force motrice, ils motivent d'abord une production de dessins qui remplissent des cahiers. À la manière d'un portrait collectif qu'il redessine en permanence, ces ramifications de soi refusent toute prétention, arborant à la place l'altérité ultime qui ne réside ni ici, ni là, mais dans l'espace entre les deux.

<sup>3</sup> Michel Foucault, « Des espaces autres » (conférence au Cercle d'études architecturales, 14 mars 1967), in *Architecture, Mouvement, Continuité*, n°5, octobre 1984, p. 46-49.





BENJAMIN TEJERO

*Les garçons dans les vestiaires*, 2017  
 Panneau en bois carrelé, céramique,  
 céramique peinte, lames de pin, tuyau,  
 dimensions variables.

D'une sensibilité à couper le souffle, le travail de Benjamin Tejero est précis, maîtrisé, mature, tout en restant ouvert et à l'écoute. Sa pratique artistique s'inspire souvent d'expériences personnelles dont il sait se détacher au profit d'une idée de dévoilement<sup>4</sup> commun des choses. L'individu est, mais il est aussi fait de différences. Des sujets illicitement subreptices, inavoués, écœurants aux yeux des néophytes ou chagrinants se succèdent dans sa pratique. Auteur et acteur de sa poursuite il renverse ces données et matérialise des coups d'éclat qui réclament le droit d'être malheureux dans une société où l'on nous demande d'être à perpétuité comblé par une norme pathologique. Sa pratique de l'édition est une quête forte, instigatrice de ce principe qui énonce sans incriminer. Elles sont des récoltes de témoignages réels, bruts, qu'il pointe par une subjectivité prenant la forme de dessins ou de photographies pour livrer des questionnements sociétaux.

Pour cette exposition, l'artiste examine à la fois la confiance et la confiance dans ces espaces du dedans. Lieux particuliers, confinés, où entre congénères de même sexe, on partage une certaine intimité, les vestiaires attisent la curiosité et laissent place à grand nombre de fantasmes. Espaces de transition qui n'en restent pas moins des lieux privilégiés, ce sont de véritables théâtres d'opérations discrètes et ciblées : bomber le torse, exhiber juste ce qu'il faut de sa nudité, négliger sa serviette pour laisser deviner ses plus virils attraits. Dans son installation *Les garçons dans les vestiaires*, Benjamin Tejero tente d'érotiser ces espaces virils remplis d'ambiguïtés, où se cache très souvent un jeu de séduction latent.

La pièce lui sert de terrain de jeu pour mettre en œuvre des caractéristiques récurrentes dans sa pratique. Cette expérimentation s'exprime notamment dans les divers usages qu'il fait de la terre, usages sans cesse renouvelés. La couleur fait partie de façon inéluctable de son dépistage politique ; il affecte ces codes alternant des pouvoirs de séduction qui se veulent fallacieusement dans l'air du temps, à la fois exquis et véhéments.

<sup>4</sup> D'après Martin Heidegger pour qui « le dévoilement a besoin du voilement » dans une expérience première de la vérité en tant que « sortie de l'étant (tout ce qui entoure l'homme et l'homme lui-même) hors du retrait ».



LAURA WNUK

*dé.ambuler*, 2017  
Structures métalliques circulaires couvertes  
de liège sérigraphié, plaques en verre  
sérigraphié encadré, photographie encadrée,  
dimensions variables

« Avancer  
Regarder  
Déambuler  
Observer  
Tourner  
Se perdre  
Puis se retrouver. A(u) travers.  
Une circulation de par le paysage. Souvenir. Souvenu. »

*dé.ambuler* semble un bon titre pour une installation que l'artiste annonce par ce texte succinct. La salle Robert le Magnifique devient salle hypostyle improvisée, accompagnée de ses colonnes créées par cinq cylindres en liège sérigraphié de paysages. Ils s'affirment silencieux, passagers, flirtant avec le péristyle qui les accueille sans tenter de supporter la charge de cette ancienne salle capitulaire<sup>5</sup> qui garde les discours de l'histoire. Ces brins de paysages bornent un parcours qui nous amène aux infinis confins des langages dont l'artiste a opéré la déclinaison. Texte et image, livre et paysage se répondent, cadrés sur une structure qui s'érige, fragile, à contre-jour pour mieux garder cette réflexion mutuelle de ses morphèmes.

L'image d'un paysage sans nom s'amalgame au reflet de celui qui regarde. En face, l'artiste a placé une série de plaques en verre sérigraphié; elles semblent cristalliser cette forme inépuisable de possibles qu'est le livre et qu'elle s'approprie sans arrêt. Le palimpseste<sup>6</sup> porte une phrase quasi transparente, elle se dédouble pour en donner un autre sens: «quelque chose, comme si la lecture de chacune venait s'imposer, ou plutôt se superposer, le souvenir à la fois précis et flou<sup>7</sup>».

La mémoire est quelque chose qui se traverse. En aval et en amont de l'expérience, Laura Wnuk aime flâner dans un monde imagé qui se ravive à chaque instant pour nous échapper. Elle s'est donnée la tâche de recueillir notre empreinte, la représentation joue une partie essentielle dans son travail. Clichés détournés, moulages du réel, balancement et reflet sont des éléments manifestes et impalpables qui viennent échafauder une pratique marquée par la maîtrise des hiatus. Élément avant tout sensible, l'image est chez l'artiste virtuelle, matiériste, physique et évanescence. Elle construit des «constellations tangibles» pour garder la trace de ce qui est voué à disparaître, ou qui n'a jamais été là.

<sup>5</sup> La salle capitulaire est apparue probablement pour la première fois dans l'abbaye Saint-Wandrille de Fontenelle vers l'an 807. Elle est le lieu où l'on discute toutes les affaires de la communauté et de l'organisation matérielle du monastère. À l'Abbaye-aux-Dames on l'appelle salle du chapitre car les religieuses se réunissaient chaque jour autour de l'abbesse pour faire la lecture d'un chapitre de la règle de Saint Benoît.

<sup>6</sup> Dans l'une de ses acceptions œuvre dont l'état présent peut laisser supposer et apparaître des traces de versions antérieures.

<sup>7</sup> Texte tiré de l'ouvrage *Le Voyage d'hiver* (1993), de Georges Perec.





BAPTISTE CHARNEUX

*Letná II, 2017*  
Grès émaillé, pigments, vernis, oxydes,  
168x17x14 cm

L'expérience est une question centrale dans la pratique de Baptiste Charneux. Curiosité motrice qui anime sa quête de connaissance, c'est également à travers l'expérimentation que le plasticien s'exprime pour se placer face à un territoire. Le monde qui l'entoure le passionne, il le construit, en décompose et réarrange les parties pour mieux comprendre sa structure. Cette ossature des choses, de l'objet et la recherche artistique qu'il lui confère, est éminemment rattachée à la matière, à sa symbolique et à sa fonction, à l'espace qu'elle libère.

L'artiste décortique les entrailles des choses, produisant ce qu'il appelle lui-même des « objets-structures » ; des ensembles de structures identitaires qui viennent constituer l'objet – la structure – où des connexions formelles et esthétiques peuvent s'opérer. Le langage et la dynamique qu'il utilise se font constamment écho dans une dialectique qui engage autant le micro que le macro, appelant à une intimité dans l'appréhension des matières. La fragilité intrinsèque des matériaux souvent utilisés dans ses pièces (céramique, grès) fait écho à la nature des éléments qu'il explore.

Les œuvres *Letná I* et *Letná II* exposées à l'Abbaye-aux-Dames, explorent l'intime autrement. La curiosité de l'artiste pour l'habitat se transforme ici en plaisir, celui de « toucher des yeux » l'intimité des choses. Il nous invite à découvrir une autre forme d'intimité, celle de choses que l'on emmure, que l'on cache, la « vie » possible des espaces hors de portée. Extrémités de murs érodés, fragments d'intérieurs organicisés par la tuyauterie, autres formes et matériaux rappellent ceux d'un corps écorché. Ces deux pièces en céramique colorée sont une tentative d'extraction du dehors, des bribes d'espaces du dedans. Par un déplacement, Baptiste Charneux sublime des intérieurs qui peuvent paraître obscurs, les mettant en scène de manière à ne plus les voir seulement comme des fragments d'interfaces, mais également comme des corps à demi découverts.





LOUISE ALEKSIEJEV

*LW (LW I, LW II, LW III), 2017*  
 Terre colorée cuite, bois, peinture,  
 30x30x150 cm chaque

Louise Aleksiejew dédramatise et reconstruit le réel dans un même élan, mêlant la fiction et l'absurde, collectionnant des micro-histoires. Dans ses dessins viennent se préciser des bouts de mémoire, dont le contenant et le contenu se rejoignent pour écrire notre histoire en minuscule. Ces représentations agissent comme des portraits d'un monde hétéroclite de grandiloquence qu'elle aurait tempéré. Elle confronte ainsi l'identité et l'altérité, l'Histoire et l'anecdote, en examinant l'individu dans la société dans laquelle il s'inscrit.

L'artiste contracte et relâche les récits dans une construction séquentielle du temps et de l'espace. Ses bandes dessinées lui permettent de décrire une ligne temporelle de spéculation compartimentée où les identités s'affirment parce qu'elles sont hybrides et en évolution constante. L'anecdote vient ainsi pointer du doigt des brins de l'Histoire, pour réécrire les mythes.

Dans son travail *LW (LW I, LW II, LW III)*, Louise Aleksiejew façonne des volumes pour explorer quelques questions mentionnées plus haut. Le binôme identité-altérité est ici arpenté à travers le signe, le symbole, en lien avec l'idée de généalogie. Trois sculptures, différemment colorées et fixées sur des socles de manière à être assemblables, jouent à se ressembler.

Son intérêt pour la représentation des sœurs dans la fiction, souvent fédérées à l'aide d'un signe commun, a poussé Louise Aleksiejew à travailler avec ses deux sœurs sur la création d'une céramique collective. La forme est née à partir d'un pain de terre altéré par le dialogue, l'empirisme et la collaboration, devenu la matrice de trois céramiques en terre colorée bleue, rose et verte. Les pièces ont été réalisées sans moule, partant à chaque fois de la même quantité de terre, reproduisant grâce à l'observation et aux souvenirs, jouant des déformations inévitables. Chacune des céramiques est ornée de tresses : une, deux et trois respectivement. À l'image des marqueurs identitaires que la fiction attribue souvent aux sœurs, ces tresses jouent à la fois de la différence et de la généalogie. Les socles s'affirment, apparentés par leurs dissemblances formant des silhouettes quelque peu anthropomorphiques dont les céramiques pourraient être les têtes.









ANTOINE MEDES

*Conrad*, 2017, grès de St-Amand,  
48,5x72x17,5 cm  
*Œil de Chirico*, 2017, matériaux  
mixtes, 120x130 cm (p.24)

Comme de coutume dans son travail, Antoine Medes met deux pièces en résonance dans cette exposition: *Conrad* et *Œil de Chirico*.

Indéniablement liée aux concepts de généalogie – notamment en ce qui concerne le dessin – du séquentiel, de sériation et de répétition, sa pratique fait usage du dialogue autant dans sa temporalité que dans sa spatialité. Par les voies du dessin, de la céramique ou du grès, l'artiste élabore des concaténations d'images et de volumes; minutieuses et cependant transitoires. Elles s'assument flétries tant l'auteur ne cherche pas à les figer. Que ce soit la mémoire ou l'imitation qui les animent, ces clichés jouent du «volontairement erroné» dans leur reproduction, et relèvent non pas de la représentation mais de l'expérience.

L'histoire et le quotidien sont sources d'inspiration et porteurs de sens aux yeux de l'artiste, qui se laisse traverser par l'éloquence de leurs fragments pour nous les traduire dans une dialectique implacablement imagée. La manufacture des souvenirs lui donne le temps de dénuder sa propre subjectivité tout en nous laissant nous faufiler dans une narration qui ne veut pas se conclure.

Dans l'exposition, une silhouette<sup>8</sup> devient ombre, maintenant définitivement figée, comme ces sculptures qui pourraient être des monstres transformés en pierre par un lointain sortilège. En contre-jour, complètement noir, le spectre apparaît compact et projette sa propre ombre, semblant posséder une conscience qui cherche à s'échapper de son maître.

Une figure solide lui donne la réplique de l'autre côté de la salle. Comme un indice de quelque chose qui a été la trace d'un drame ou la scène d'un crime, ce corps écrasé évoque un dégonflement temporaire, un état liquide. L'artiste souligne les lois biologiques et physiques propres aux représentations de dessins animés, en faisant référence à deux personnages qui incarnent une forme de noblesse incompétente et qui sont tués de cette façon. La mort de cette figure vient signifier une douleur comique, et non pas dramatique, par une élasticité qui permet d'étirer et distendre les corps sans les briser.

À l'Abbaye-aux-Dames, de Conrad ne dépassent que les pieds, son corps devenu abstrait. La silhouette noire au statut ambigu et à la dimension facétieuse, est prolongée du cerveau qui porte ses rêves.

<sup>8</sup> Silhouette tirée de la peinture de Giorgio de Chirico *Mystère et mélancolie d'une rue*.

<sup>9</sup> Conrad dans *Le Château d'Otrante* et la méchante sorcière de l'Est dans *Le Magicien d'Oz*.



SYLVIE JOERGER

*Vénus ou silhouette ou coupe humaine*, 2017  
*Ω*, 2017, photographie couleur, 142x168 cm  
*Lifblood ou animus-anima*, 2017 (p.34-35)

Sylvie Joerger explore des frontières perméables. Délicat scrutin du monde du sensible et de la perception, son travail nous touche parce qu'il est intimement lié à ce qui nous bâtit tous : endroit et envers d'un amalgame de l'esprit et du corps qui traverse l'ensemble déconcertant de notre temps. Le crépuscule du vivant, et la latence entre les deux, sont des éléments qu'elle décline à sa guise pour en révéler les creux.

Dans sa performance *Lifblood* ou *animus-anima*, deux corps allongés au sol se font face. L'un est un gisant<sup>10</sup>-vivant, dans une posture allongée sur le dos, il a les yeux ouverts et des vêtements soumis à la pesanteur. Il est légèrement surélevé, par rapport au sol, comme en suspension. L'autre est un vivant-gisant dans une attitude résultante d'une chute, dans un équilibre rompu, ses vêtements sont en suspens. Deux états se confrontent ici pour créer un interstice de questionnement : que reste-t-il ? Quelle est la part de vie dans la mort et inversement ?

Promeneuse sempiternelle, Sylvie Joerger sillonne les limites de l'être avec la prévoyance de celle qui respire intuitivement. L'artiste ausculte ainsi la notion de seuil : l'espace poreux de la couleur neutre entre le dedans et le dehors qu'il franchit dans les deux sens. Ce seuil est ainsi l'interaction<sup>11</sup>, et par la même occasion, l'échange dont elle observe les distances physiques établies autant par la nature que par une culture donnée. Divers fragments d'une réalité non datée entretiennent son enquête. *Vénus ou silhouettes ou coupe humaine* rétablissent des galets que les hommes de l'âge de la pierre aimaient recueillir et dans lesquels ils voyaient des qualités figuratives qui les rendaient magiques. Ainsi la statuette de la Vénus de Willendorf, «déesse mère», «gardienne de la maison et du foyer», ou symbole de la fécondité féminine pour certaines de ses interprétations, rappelle un galet sacré ovoïde. Dans l'exposition, Sylvie Joerger nous propose trois objets qui reprennent la nature et les dimensions de ces galets fétiches.

<sup>10</sup> Sculpture funéraire de l'art chrétien représentant un personnage couché (par opposition à *orant* ou *priant*) généralement à plat-dos, vivant ou mort dans une attitude béate ou souriante (par opposition au *transi*), l'effigie étant habituellement placée sur le dessus d'un cénotaphe ou, plus rarement, d'un sarcophage.

<sup>11</sup> L'artiste réfléchit sur la *proxémie*, concept introduit par l'anthropologue américain Edward T. Hall. Ce néologisme désigne d'après lui « l'ensemble des observations et théories que l'Homme fait de l'espace en tant que produit culturel spécifique »



Reposant sur une pierre au sol, ils invitent à dilater les temporalités, à s'agenouiller et prendre le temps de les cacher dans la main. Ce rituel s'opère face à un foyer, celui de la salle Robert le Magnifique. L'artiste vient le colmater avec une photographie<sup>12</sup> montrant un gros plan d'un pubis féminin à peine dévoilé et surmonté du signe Alpha. La cheminée représente le canal entre le céleste et le terrestre mais aussi l'union du masculin et du féminin. Elle est le nombril du monde qui accueille et met en avant ce pubis féminin lié au principe de la totalité, le principe et la fin (Alpha et Omega, α et ω). L'image prend forme à partir des caractéristiques des statuettes déesses de la fécondité (Sheela-na-gig, Vénus), le personnage dévoile un signe médiateur entre le spirituel et le sensible.

L'extériorité de ce geste s'imprime dans un corps vivant et figé venant à nouveau évaser les esprits.

<sup>12</sup> *Ω*, 2017. Photographie couleur, 142x168 cm



## 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](http://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](http://www.esam-c2.fr)

Président

Marc Pottier

Directeur

Arnaud Stinès

Catalogue édité par la Région Normandie  
et l'ésam Caen/Cherbourg à l'occasion  
de l'exposition *Le silence n'est pas  
la simple absence de bruit* présentée  
à l'Abbaye-aux-Dames, à Caen du 9 février  
au 17 mars 2017.

Textes

Andrea Rodriguez Novoa

Photographies

Michèle Gottstein

Conception graphique

Nathan Latour-Novo

Coordination

Sophie Kerléaux

Impression

Dauphin Com Imprim

Les artistes remercient les responsables  
des ateliers techniques, les enseignants  
de l'ésam Caen/Cherbourg, Madeleine Masson,  
Julie Laisney ainsi que Manuel Passard.  
Benoît Razafindramonta remercie la société  
Mat'Sol. Benjamin Tejero et Baptiste Charneux  
remercient Dita Lamačová, documentation  
celine duval, Jan Haubert ainsi que la  
résidence Bubahof et l'école d'arts appliqués  
de Prague pour leur accueil.





Rég:  
Site:  
Abba:  
Pla:  
Site:  
5 r:  
www:  
Pré:  
I  
éco:  
& m:  
Site:  
17 c:  
140:  
Site:  
61  
501:  
www:  
Pré:  
I  
Dir:  
/  
Cata:  
et 1  
de 1  
la s:  
à 1'  
au 1'  
Text:  
/  
Phot:  
/  
Conc:  
/  
Coord:  
/  
Impr:  
/  
Les a:  
des a:  
de 1  
Julie  
Benoi:  
Mat's  
rem:  
celi:  
résid:  
de P



[04]

*cette histoire se passe  
dans mes vagues sechées,  
du temps où les piscines  
étaient encore remplies d'eau.*

[07]

