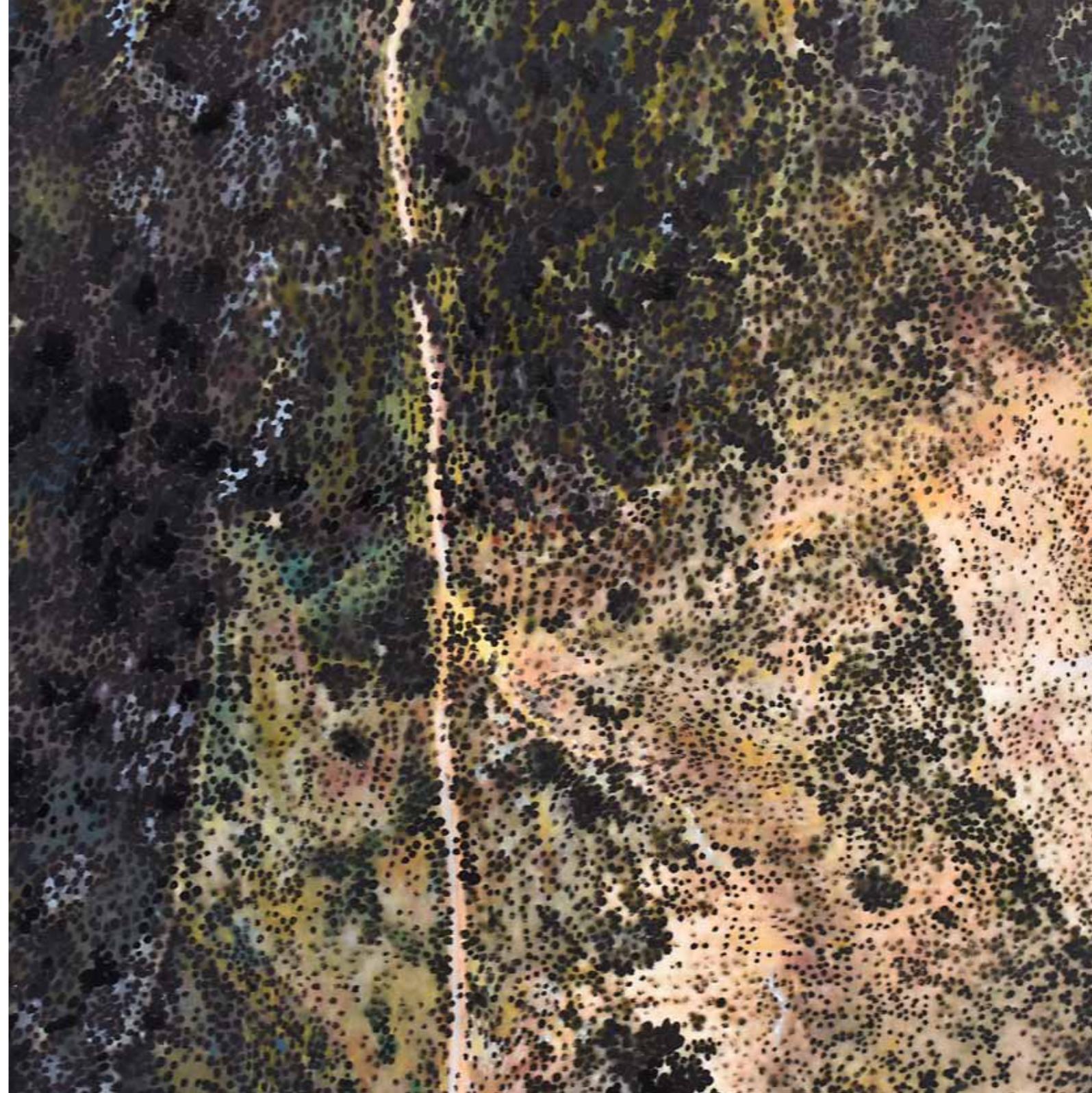


Michel BARJOL /Alain CAMBIER
GAP 2017-2019



"des bâtons de noisetier taillés au cutter, en guise de calames"



Michel BARJOL / Alain CAMBIER

Paysages dépayés

Michel Barjol affiche son projet artistique de façon apparemment anodine "*Paysages choisis*"¹ ; mais au contact de son œuvre la formule se révèle subversive. Qui dit choix dit ici réappropriation radicale ! Pourquoi opérer un tel dépayement de son propre pays, si ce n'est le prix de sa liberté ? Car il ne s'agit pas de se soumettre au despotisme des lieux, de les "représenter" fidèlement, mais de s'en affranchir pour les reconstruire dans un espace différent, reconfiguré et transfiguré.

D'abord ruser avec ce terroir si souvent caricaturé, en le soumettant à une vue aérienne : imposer une verticalité pour libérer le paysage de ses pesanteurs chtoniennes et de ses clichés touristiques. Pour effectuer cette ascèse, il s'agit de prendre de la hauteur, de se donner de l'air, de désenclaver le paysage : l'outil technologique de *Google Earth* offre ici une nouvelle clé. Mais ce n'est encore qu'une étape transitoire, car l'espace recréé est loin d'être abstrait. Au contraire, le paysage épuré est résolument remodelé, réaménagé, ré-habité, tout en gagnant en universalité. Un pays n'est pas fait que de limites, de contours, de "coins", mais de passages, d'ouvertures, d'horizons...

La disjonction de l'espace plastique vis-à-vis des lieux permet de rédimmer leur finitude. N'est-ce pas la racine même du mot espace (en grec, *spadō*) que de signifier "tirer hors de, extraire, étirer au point de déchirer" ? La technique artistique opère ici sur le *topos* familier un travail d'extension pugnace, de fragmentation, pour se placer résolument dans l'*Ouvert*². Soumis à une dislocation salutaire, le paysage est littéralement sculpté et rebâti par l'artiste : il fait alors apparaître des sillons, des tracés, des dénivelés, des lignes de crêtes, des écartements, des intervalles, des passages insoupçonnés, des issues esquissées, des tronçons qui s'ébauchent et se chevauchent, d'invisibles correspondances... On peut penser aux "chemins qui ne mènent nulle part" du philosophe rustique³, mais ici il ne s'agit

plus simplement de chemins recouverts d'herbes qui s'arrêtent en lisière de forêts, comme au bout du monde : plutôt des traversées ouvertes par une exigence artistique tenace, imposant du haut de l'atelier les lois de son imaginaire. L'artiste devient alors le paysagiste d'espaces *u-topiques*, s'émancipant vis-à-vis du *locus* originel.

Mais le dépayement est aussi intérieur et initiatique. D'anamorphoses en métamorphoses, la multiplication des points de vues possibles incite à une expérience, au sens étymologique du terme : une itinérance périlleuse au bout de laquelle s'ouvrent de nouveaux accès au regard. A l'encontre de ceux qui souffrent malheureusement de la "cécité à l'aspect", il incite au "*seeing as*"⁴, au "voir autrement" ce qui nous semble le plus familier, à accéder à une "mentalité élargie". Plus que des chemins, il s'agit de se prêter à un cheminement personnel : se distancier de ses habitudes pour mieux s'approfondir soi-même, par un déplacement intime, peut-être même un arrachement à ses racines.

L'œuvre offerte ici confirme que la démarche artistique ne vaut que pour nous sortir des sentiers battus et, en ce sens, Michel Barjol est bien plus qu'un paysagiste... Nulle mise en scène d'un donné trop bien reconnaissable, mais plutôt sa fracturation pour en libérer les possibles enfouis et transformer ainsi les chemins des paysans en autant de cheminements dépayés.

1 Titre de l'exposition de Michel Barjol à la *Galerie l'R du Cormoran* du 30-08 au 26-10-2013 à Pernes les Fontaines.

2 Rainer Maria Rilke, *Elégies de Duino, Die Achte Elegie*, trad. J.-P. Lefebvre & M. Regnaut, Paris, édition bilingue NRF Gallimard, 1994, p. 88-89.

3 "Dans la forêt, il y a des chemins qui, le plus souvent, se perdent soudain, recouverts d'herbes, dans le non-frayé. On les appelle *Holzwege*. Chacun suit son chemin, mais dans la même forêt!" Martin Heidegger, *Chemins qui ne mènent nulle part*, trad. W. Brokmeier, Paris, éd. Gallimard, 1962, p. 7.

4 Cf. Ludwig Wittgenstein, *Investigations philosophiques*, XI, trad. P. Klossowski, Paris, éd. Tel- Gallimard, 1998, p. 346.

Imminentes évasions

GAP / Musée Départemental / 2019-2020

Michel BARJOL artiste

Entre le lieu et l'espace

Michel Barjol a pris ses distances, pendant des années, avec son pays d'origine. Naître dans une modeste famille de paysans quotidiennement assujettis au travail de la terre est loin d'être favorable à l'épanouissement d'une vocation artistique. De même, vivre à Malaucène peut avoir quelque chose de frustrant : dans ce bourg situé au pied du mont Ventoux, celui-ci s'impose par son omniprésence, mais sans jamais se laisser voir dans toute sa majesté. C'est peut-être ce paradoxe qui a incité Michel Barjol à prendre de la hauteur... Il n'est revenu au pays que fort de cet "espacement" temporel pour y introduire une étrangeté esthétique : exprimer l'énigmatique qui vient sourdre de l'environnement le plus familier et nous faire redécouvrir des paysages que trop souvent notre propension à l'accoutumance nous empêche de regarder autrement, parce que nous restreignons le pouvoir de notre imagination.

Un parti-pris ichnographique

Il peut sembler facile de devenir artiste lorsque l'on habite dans une région aussi rayonnante que la Provence. Ainsi, certains s'affairent à représenter du mieux possible la végétation foisonnante, les fruits goûteux, les riants coteaux d'une sorte de pays de cocagne qui ressemble tant à un immense verger. Pourtant on ne devient pas peintre parce que l'on apprécie les fleurs, mais plutôt pour répondre à une nécessité intérieure qui étend ses racines jusqu'au plus profond de soi-même... Michel Barjol l'a compris très vite en abandonnant très tôt le figuratif : son souci n'est pas de dépeindre, mais bien de réinventer le paysage. Par le détour de l'abstraction, l'artiste s'est ouvert à la création plutôt qu'à l'imitation. Paradoxalement, c'est moins la fréquentation des œuvres de Rothko, de Donald Judd que son expérience initiale dans le dessin industriel qui lui ont permis de s'émanciper de la peinture sur le motif. Dans un bureau d'études en Avignon, occupé à travailler sur des relevés de terrain, à produire des plans rigoureux, Michel Barjol a vite compris combien le géométrique peut venir tarauder le géographique, combien l'abstraction permet de se libérer de l'assignation au lieu, de projeter sur le terrain un principe quasi-métaphysique... L'abstraction lui a permis de se soustraire à la dictature du local, au despotisme du terroir pour s'ouvrir à tout l'espace. En établissant une disjonction fondatrice entre l'espace

et le lieu, en opérant cette dis-location, il a trouvé la ressource de son art : celui-ci n'a plus rien à voir, par exemple, avec la scénographie de l'école de Barbizon qui s'évertuait à représenter la nature comme la mise en scène théâtrale d'un site bien circonscrit⁵, mais au contraire il nous fait saisir un au-delà dans l'ici-bas, sans pour autant verser dans le mysticisme : le parti-pris résolument ichnographique⁶ de Michel Barjol est véritablement la clé de son œuvre, par opposition à toute approche scénographique.

L'expérience du dessin industriel lui a offert également une part d'exotisme dans sa manière de faire des mondes⁷ : apprendre à maîtriser l'encre de Chine. A partir de là, le paysage est devenu, pour l'artiste, un projet à écrire plutôt qu'un objet à décrire. Lorsque Michel Barjol est revenu dans son pays natal, ce fut désormais pour lui imposer son style, pris d'abord au sens propre comme moyen d'écriture. La plupart de ses dessins à l'encre de Chine révèlent son goût pour la calligraphie, en tant qu'objet plastique : traduire l'essence même du paysage en arabesques, en pictogrammes et convertir le visible en lisible. Les arbres fruitiers ou les tilleuls deviennent alors autant d'épissures ou de bottes de signes entrelacés, sur des feuilles de papier découpées selon le format irrégulier des champs... Son premier projet a bien été de construire une nouvelle grammatologie picturale et de transcrire les paysages ainsi transformés sur des supports mobiles tels les "cagettes", comme si ces paysages

5 Cf. par exemple, la *Mare en forêt* de J. Dupré. "On arrange ! Rousseau, Daubigny, Dupré, Millet... On compose un paysage comme une scène d'histoire... On crée une rhétorique de paysage" ironise Cézanne : cf. Joachim Gasquet, *Cézanne*, Bernheim-Jeune, 1921, p. 85.

6 L'ichnographie (du grec *ichnos* qui signifie "trace") est la technique qui consiste à représenter un objet tel qu'il serait vu en se trouvant perpendiculairement au-dessus de lui et donc en excluant tout effet de perspective.

7 Cf. Nelson Goodman, *Manières de faire des mondes*, trad. M-D Popelard, Nîmes, éd. Jacqueline Chambon, 1992.

devaient être nécessairement transportés, déplacés, déracinés : en un mot, métamorphosés. Ce n'est certainement pas l'appréhension immédiate de la nature qui fascine Michel Barjol, mais plutôt sa reconstruction artificielle à travers un *medium* : dès l'origine à travers les tableaux de René Seyssaud et plus tard en recourant systématiquement à la photographie. Ce refus de l'immédiateté a même poussé l'artiste jusqu'à faire apparaître certains de ses premiers travaux ceints d'un écran de plexiglas...

Les œuvres au noir

Le défi que l'art de Michel Barjol lance à son milieu environnant s'exprime aussi par son intérêt pour les matériaux et par le peu de cas qu'il accorde initialement à la couleur. Comment comprendre que dans un pays aussi baigné de lumière, aussi prodigue en pittoresques couleurs, tout un pan de ses œuvres se présente en noir et blanc ? Pourquoi faire l'économie de la variété des tons ? Ici encore il faut y voir l'expression d'un réel ascétisme, d'une discipline pugnace, d'une austère détermination pour dépouiller l'art de toute fioriture, pour refuser la séduction de l'attrait plaisant des couleurs mélangées, pour congédier toute fleur de rhétorique qui ne viserait que l'agrément et s'adonner, au contraire, à la "beauté libre"⁸, c'est-à-dire totalement défonctionnalisée. Michel Barjol a travaillé sur des supports en bois qu'il fallait façonner et coller pour

les soumettre à son projet : ensuite les poncer, les enduire d'une couche de fond et d'accrochage gypo, voire les désarticuler, les scier, les sculpter de failles et d'arêtes. Autant de dénivellations tectoniques, de fractures, mais adoucies grâce à plusieurs pellicules d'une multitude de touches en noir et blanc, serrées les unes contre les autres et déposées soigneusement avec une patiente obstination. Parfois les points s'agglomèrent pour surligner un talweg ou un dévers. Avec du rigide, l'artiste fait apparaître de la fluidité. Par couches successives d'aplats, il renouvelle pourtant alors le modelé...

Le secret tropisme oriental de Michel Barjol que l'encre de Chine lui a offert l'a conduit également à s'essayer à la technique du lavis⁹ : n'utiliser qu'une seule couleur et la diluer pour obtenir différentes intensités. Le recours aux bâtons irréguliers de noisetier taillés au cutter en guise de "calames" permet d'accentuer les nuances : ainsi le brillant et le mat cohabitent en tension. Ici encore la gageure est que la dominante de noir fait ressortir le blanc de manière contrastée et le paysage s'en trouve revisité, uniquement avec ces deux couleurs primaires comme chez Gaston Chaissac. On découvre encore son relief, ses failles profondes, mais comme s'ils nous apparaissaient en une nuit des étoiles, comme si le paysage nous révélait, à son tour, sa "secrète noirceur"¹⁰ galactique. Michel Barjol se méfie du soleil quand il brille de tous ses feux et écrase le relief : il préfère peaufiner des surfaces

réfléchissantes qui rayonnent de lueurs changeantes. Avec du bois, il crée de toutes pièces une œuvre qui dispense la lumière par reflets métalliques, en fonction du déplacement du spectateur. Les œuvres au noir semblent exprimer paradoxalement le lustre du paysage quand il se laisse deviner par une nuit sans lune, quand alentour du Ventoux les lueurs blanches des lys Martagon se confondent avec le lointain scintillement des astres. Ces œuvres au noir expriment une vocation à transcender le paysage, comme si l'artiste nous invitait à voir du point de vue de Sirius. Il y a incontestablement une exigence d'élévation, dans l'art de Michel Barjol, mais non pour s'évader d'ici-bas : en effectuant la transmutation des matériaux, il épure les paysages en leur substituant la matérialité spirituelle de l'écriture de leurs lignes, de leurs rangées, de leurs quadrillages. L'apparente économie de moyens utilisés et la mécanique itérative du geste qui l'engendre tranche avec la mobilité singulative de l'œuvre et la diversité de ses perceptions possibles.

Des dibons aux chevrons

Les monts des Baronnie et le massif du Ventoux qu'il a tant fréquentés l'invitent à s'élever, à se mettre en position de survol. Or, le recours aux photographies de *Google Earth* permettent techniquement de reculer les limites du grand angle et d'aller jusqu'au bout du privilège accordé par l'artiste au géométral¹¹,

excluant ainsi tout recours à la perspective. Mais ces images de la région fournies par informatique ne peuvent rester des "clichés" : Michel Barjol s'emploie à travailler sur des vues aériennes, en commençant par les reconstruire à partir de micro-traces élémentaires, en s'appliquant à cette tâche comme un paysan qui trace son sillon et ensemence son champ. Loin de se contenter de captures d'images figées, l'imaginaire vient au contraire les subvertir et les mettre en mouvement. Tout en partant d'un support qui témoigne de la reproductibilité technique de l'art, la gageure est de le reconstruire analytiquement pour en faire une œuvre unique. Chaque œuvre singulière est ensuite collée sur un dibon, dans un atelier à Arles.

Derrière la ferme familiale, l'artiste avait été longtemps intrigué par le flanc moutonné de la crête de Saint-Amand : ce qui le fascinait n'était pas la montagne elle-même, mais la trame marbrée de touffes sombres et compactes dont elle semblait constituée par intervalles et qui lui apparaissait déjà comme un produit sophistiqué de l'art. Car Michel Barjol procède par touches parcellaires, par taches, par juxtaposition d'éléments, de fragments, de traces minutieusement portées sur le panneau : d'abord à l'encre de Chine, puis par la suite avec de la peinture qui le réconcilie avec les vibrations de la couleur... Chacune des touches fait naître un entre-deux qui lui-même aspire à son tour à être comblé. Le travail se fait obstiné comme celui d'un tissage point par point. Mais de ces amas de points surgit ou émerge, pour celui qui se tient à distance,

⁸ Cf. l'opposition entre la *pulchritudo vaga* (beauté libre) et la *pulchritudo adhaerens* (beauté adhérente) chez Kant dans le § 16 de la *Critique de la faculté de juger*.

⁹ Soit la technique du *Shui mo hua* qui est une technique picturale traditionnelle très utilisée en Chine sous la dynastie des Song (960-1127) pour la peinture des paysages : le trait jeté sur la feuille est le signe du souffle de la vie.

¹⁰ Cf. l'expression célèbre d'Audiberti : "La secrète noirceur du lait".

¹¹ Qui représente un objet sans tenir compte des apparences de la perspective.

une vision d'ensemble en continu, un tout englobant, un espace imaginaire signifiant, qui éclate au regard et découvre un adret ou un ubac symboliques. Il y a toujours quelque chose de la régularité systématique dans le travail de Michel Barjol, à tel point que l'on peut y deviner des fractales. La vérité est que la topologie – comme étude mathématique des déformations spatiales par transformations continues – vient ici supplanter la topographie. Son art exprime la volonté d'inventer une nouvelle graphie, un nouveau code, une nouvelle écriture picturale, fruit à la fois de l'aléatoire et du pleinement réfléchi – jusque dans les molécules de chacune de ses composantes. Le plasticien se veut un transcritteur qui soumet le paysage à une forme d'algèbre picturale que le spectateur décrypte à sa façon.

La dynamique des œuvres ne provient pas seulement de l'effet d'ensemble de ces juxtapositions punctiformes : les touches s'agrègent en diagrammes autour de lignes de forces qui innervent des ouvertures, s'animent selon la lumière diffusée et favorisent les circulations du regard. Le point est déjà en lui-même une ligne infinitésimale, en suspension, prête à s'aligner davantage, pour former autant de lignes de fuite qui induisent des échappées belles. De proche en proche, ces fils conducteurs suscitent des correspondances à travers l'intégrale de tous les points. Par la suite, ce travail gagne encore en volume, puisqu'il se décline aussi sur des chevrons disposés de manière parallèle : Michel Barjol a travaillé très tôt

sur des tasseaux et y revient avec ces bâtons exposés à la verticale, espacés les uns des autres comme par les intervalles que nous laissons entre les lignes. En fonction du lieu de l'observateur, le tableau se transforme et, par anamorphose, les lignes sautent les intervalles, tendent à se rejoindre, pour révéler une unité organique qui surmonte la dispersion. Le relief vivant de l'œuvre artistique – qu'il nous apparaisse étonnamment métallique ou étrangement minéral – a définitivement pris le pas sur le relief géographique et le référent paysage en ressort tout bouleversé.

De l'atelier au musée : Gap-Malacène-Gap

Qui monte au faite de la galerie Martagon y découvre un atelier d'artiste, mais pas n'importe lequel : comme un nouvel atelier d'Elstir, c'est-à-dire comme "le laboratoire d'une sorte de nouvelle création du monde"¹² ou plutôt, pour Michel, comme un grenier fertile aux combles de l'art. Car s'il se montre à la fois dessinateur, peintre, graveur, sculpteur, tisserand, son "faire instaurateur" le révèle avant tout comme un architecte¹³ et un défricheur d'espaces. Plus qu'un autre, il a saisi l'aura du paysage, au sens où l'a défini Walter Benjamin : "Il faut envisager l'aura d'un objet naturel comme l'unique apparition d'un lointain, si proche soit-il. Suivre du regard, un après-midi d'été, la ligne d'une chaîne de montagne à l'horizon, c'est pour l'homme

qui repose, respirer l'aura de ces montagnes"¹⁴. Michel Barjol a exprimé cette aura du paysage à travers son travail artistique, c'est-à-dire en essayant de nous faire voir notre environnement libéré de la perspective comme de nos œillères. Ce sens de la verticalité le caractérise d'autant plus que, d'en haut comme un oiseau, il proportionne son regard au moindre détail et exerce au mieux sa perspicacité – même si son œil d'aigle n'est peut-être encore que celui d'un albatros visionnaire...

Son entrée au musée départemental de Gap – à la fois comme artiste et comme commissaire d'expositions¹⁵ – témoigne également de cette prise de hauteur qui caractérise son parcours et que lui offre l'institution. Lui-même a contribué, dans les écoles de sa région, à sensibiliser à l'art du dessin et s'est fait le généreux "passeur" des techniques picturales : faire entrer l'art actuel au cœur des institutions les plus traditionnelles fait partie de son pari et quel meilleur public que les enfants pour s'initier à l'art contemporain ? Ce dont Michel Barjol est soucieux, en entrant au musée de Gap, c'est bien de "décloisonner" : bien sûr en se jouant de toute partition départementale et en démontrant – dans cette ville de passages où lui-même est passé comme collégien – que l'art n'a pas de frontières, ni administratives, ni catégorielles, ni symboliques. Car il s'agit d'abord de rétablir les liens de parenté entre l'art le plus contemporain et l'artisanat : l'art

actuel ne fait encore que relayer l'audace qui anime toutes les authentiques créations humaines et, inversement, la présence de l'art contemporain constitue un bain de jouvence pour chaque œuvre ancienne... Et surtout, ce qui tient au cœur de Michel Barjol n'est autre que la poursuite de ce qu'il a toujours entrepris dans sa galerie Martagon, créée à Malacène en 1991 : dépasser tout parochialisme¹⁶, tout enfermement dans un quelconque "esprit de clocher", en favorisant la venue d'artistes actuels de tous horizons – unis par une même exigence dans leur démarche respective – et en stimulant l'esprit de création par le rassemblement de ces individualités singulières. Lui qui a eu très tôt une conscience politique lucidement critique a très vite compris que seul l'art a vocation à transformer le monde, notre monde. Rien n'est plus fécond que de faire se rencontrer les artistes pour favoriser des situations "poétiques"¹⁷.

Dans cette région enclavée, dans cette vallée fermée entre le Rhône, le Ventoux et le Lubéron qu'est, par définition, le "Vau-cluse", le grand art de Michel Barjol – dans son atelier, sa galerie¹⁸ ou au musée – est de nous faire prendre le large, de faire gagner spirituellement en amplitude, d'opérer une dilatation salutaire de l'espace, une "respiration" au sens de Rainer Maria Rilke : "Respirer, invisible poème, pur échange perpétuel contre mon être propre de tout l'espace du monde"¹⁹.

12 Cf. Marcel Proust, *A l'ombre des jeunes filles en fleurs*, dans *A la recherche du temps perdu*.

13 Cf. notre référence-clé à l'ichnographie en architecture.

14 Walter Benjamin, *L'œuvre d'art à l'époque de sa reproductibilité technique*, dans *Œuvres III*, trad. M. de Gandillac, R. Rochlitz et Pierre Rusch, Paris, éd. Folio- Essais Gallimard, 2000, p. 278.

15 *Imminentes évasions* est la deuxième collaboration de Michel Barjol avec le Musée départemental de Gap, après l'exposition *Rappel* en 2017-18.

16 De parochial, c'est-à-dire "esprit qui prêche pour sa paroisse"...

17 La racine grecque *poiésis* signifie d'abord production, confection, fabrication, création, avant de renvoyer plus spécifiquement à la composition d'œuvres poétiques.

18 Michel Barjol a également créé une arthothèque, en collaboration avec la librairie *L'Annexe* à Malacène.

19 Rainer Maria Rilke, *Sonnets à Orphée*, II 1, *op. cit.* p. 187 (traduction modifiée).

RAPPEL

GAP / Musée Départemental / 2017-2018

Michel BARJOL commissaire d'exposition

Une double perspective

Organiser une exposition d'art contemporain dans un musée départemental – fût-il celui de Gap – constitue un véritable défi. Les musées sont des espaces de sauvegarde et d'exposition d'un patrimoine, *a fortiori* quand ils revendiquent leur parenté avec ces lointains cousins qu'ont été les cabinets de curiosités. Espace public d'exhibition, le musée semble voué à oblitérer l'invention et à privilégier les filiations. Dès lors, entreprendre une exposition d'art contemporain dans un tel lieu ne peut que produire un télescopage entre la fascination pour les œuvres du passé et l'ouverture novatrice aux possibles, entre culture patrimoniale et créativité. La conception d'une telle exposition par Frédérique Verlinden – conservatrice du Musée départemental de Gap – et par Michel Barjol – commissaire de l'exposition – témoigne d'une authentique audace : créer un événement disruptif dans un lieu plutôt propice à garantir l'assurance tranquille de la durée. La différence fondamentale entre le conservateur de musée et le simple collectionneur apparaît ici saillante : le collectionneur fétichise les objets et cultive le passéisme, alors qu'avec le conservateur de musée, le passé n'est pas momifié, mais porté à la présence. Parce qu'il est toujours prêt à modifier les critères de ses expositions, le conservateur inaugure sans cesse la possibilité de nouvelles interprétations. En organisant des correspondances entre les œuvres, il les délivre chacune de leur passé propre et les rend déjà contemporaines les unes aux

autres. Mais, en ouvrant ici toutes grandes les portes à l'art contemporain lui-même, la conservatrice et le commissaire d'exposition font preuve d'une véritable hardiesse : il se fait le représentant d'une mémoire du futur, le gardien des promesses de l'art. Décidément, un musée n'est pas un mausolée.

Quant au nom donné à cette exposition par l'artiste Michel Barjol, il aiguise le paradoxe : l'appeler *Rappel* pour le moins nous interpelle. Quelle gageure de prétendre placer l'art qui explore les voies les plus nouvelles sous ce signe ! N'est-ce pas là prendre le risque d'indiquer les limites de ce qui se prétend radicalement novateur en art ? Alors qu'il s'agit de nous ouvrir à une expérience inédite de l'art, le titre de l'exposition évoque une souvenance, suggère une revenance, pointe une résonance. Comme si l'art le plus avant-gardiste n'en finissait jamais avec l'héritage. Comme si ceux qui se revendiquent à la pointe de la recherche artistique ne pouvaient faire table rase du passé. Comme si nous ne pouvions jamais nous soustraire à ce que Hans Gadamer a appelé la *Wirkungsgeschichte*²⁰ : l'efficacité du passé historique dont nous resterions toujours affectés.

Mais alors de quel type de relance s'agit-il ? En aucun cas, il n'est question ici d'une répétition névrotique qui consisterait à ressasser le passé et à nous condamner au psittacisme culturel. Si quelque chose se répète dans ce *Rappel*, il ne peut s'agir de rien d'autre que de l'appel initial, de la vocation

20 Cf. Hans-Georg Gadamer, *Vérité et méthode*, trad. P. Fruchon, Paris, éd. du Seuil, 1996 & *Le Problème de la conscience historique*, éd. du Seuil-Traces écrites, 1996.

primordiale de tout art, c'est-à-dire de l'élan qui avait incité déjà nos prédécesseurs à s'étonner et à créer... Intituler – comme l'a choisi Michel Barjol – une exposition d'art contemporain *Rappel* vise à l'inscrire dans une tradition vivante qui fait palimpseste, à établir une relation dialogique entre les œuvres thésaurisées d'un musée, voire de l'histoire de l'art, et les avancées inaugurales d'artistes contemporains. *Rappel*, c'est mettre l'accent sur la réactivation de possibles enfouis, qui ne demandent qu'à surgir à nouveau. *Rappel*, c'est admettre que nous sommes toujours en relation avec une multitude de voix où résonne l'écho du passé et que ce passé n'est jamais dépassé, puisqu'il n'a été constitué que sur la base de projets humains, des horizons que se sont donnés nos prédécesseurs quand ils se sont faits eux-mêmes visionnaires. Le passé humain – qu'il soit artistique ou autre – n'est que la sédimentation de futurs antérieurs, d'intuitions créatrices, qui ne demandent qu'à être réactivés, revivifiés, réinterprétés. Seule une tradition morte se fige dans l'immobilisme du conformisme : la tradition vivante se nourrit des oscillations et des ouvertures que réserve l'expérience. *Rappel* indique une double relation: d'une part, celle par laquelle, dans un musée, le passé rémanent vient encore se manifester dans le présent ; d'autre part, celle de l'art contemporain qui investissant ce lieu muséal rappelle que tout art antérieur a été audacieux en son temps, renouvelant déjà à son époque une tradition établie, une conception du monde datée.

Alors, par ce jeu de va-et-vient de l'exposition *Rappel*, se révèle l'essence même du musée qui revient à être, comme le dit Michel Foucault²¹, à la fois une hétérotopie et une hétérochronie, c'est-à-dire un lieu capable d'opérer une dilatation de l'espace et du temps : un lieu évoquant d'autres lieux et susceptible de nous permettre de faire l'expérience de correspondances possibles entre présent et passé, entre passé et présent, et ce sous les auspices d'un futur toujours à inventer. Ce rapport en écho qui s'installe n'est lui-même possible que par la récurrence de cette capacité de l'homme à se tenir sur la brèche de l'existence. Le musée renoue avec sa vocation première qui est d'accueillir l'authentique curiosité qui signifie – selon la racine étymologique du terme – "*en avoir cure*" : soit le trait de caractère de celui qui prend soin, qui se montre soucieux non pas de se replier sur ses certitudes acquises ou des documents scellés, mais d'animer cette tension vers l'étrangeté, cet élan qui nous incite à entrevoir ce qui n'est pas encore perceptible, à déceler des voies nouvelles, à reculer nos lignes d'horizon.

Patrick Sirot : le musée en regard

S'il y a bien un artiste invité qui regarde "les yeux dans les yeux" l'espace qui l'accueille, c'est Patrick Sirot : se soumettant à la contrainte du support, son travail artistique dessine sur le mur même du musée des yeux qui, à la fois, sont à voir et nous font voir. Quand la pupille prend la forme d'un miroir concave censé refléter son environnement ou lorsque la figure s'éloigne sur le sol pour esquisser une anamorphose, le clin d'oeil à Van Eyck ou à Holbein entretient la connivence... Nul doute que ce spectacle donne aussi à revoir les curiosités que recèle le musée départemental de Gap : les yeux des animaux empaillés sont ici revisités et nous surveillent d'une vie nouvelle. L'artiste prolonge le travail du taxidermiste qui s'est cristallisé dans autant de pièces animalières du musée, mais en même temps il métamorphose ses sujets : là où l'un naturalise, l'autre "artialise" en soumettant le monde à son imaginaire. Si pour l'un l'excentricité de la vie est une exception, pour l'autre elle devient la règle. Comme disait Canguilhem : "La vie est pauvre en monstres alors que le fantastique est un monde"²². Ainsi, avec Patrick Sirot, la vache ou la brebis ne sont plus que des yeux, mais pour nous "faire les gros yeux". L'artiste a travaillé non pas comme s'il regardait les habitants du musée, mais comme s'il était regardé par eux : il s'est laissé transpercer par eux, plutôt que de vouloir les transpercer. Le rapport avec le paon qui porte un

œil symbolique sur son plumage est révélateur : l'animal se fait *Argos*, avec son infinité d'yeux sur le corps... Le détour par l'animalité est visible, mais ici la bête prend sa revanche : elle nous mange des yeux. Ainsi, de l'anamorphose à la métamorphose, la monstruosité est créée de toutes pièces et regardée en face : car le monstre – des verbes latins *monstrare* et *monere* – donne à voir et avertit en même temps. De quoi ? Que notre "humanimalité" fait, en réalité, de nous les êtres les plus hybrides. A y regarder de près, ces yeux multiples et monstrueux nous incitent à réfléchir notre condition dans celle de l'animal, à découvrir que la gueule de l'animal est déjà visage et que, quoi qu'il fasse pour avancer poudré, maquillé, épilé, tout visage a de la gueule. Par le pouvoir de l'art comme puissance de figuration-défiguration, Patrick Sirot fait écho à Rainer Maria Rilke qui regrettait combien nos yeux adultes sont, la plupart du temps, obturés, et commettent le déni de l'animalité qui sourd en nous. Plus que nous ouvrir les yeux, l'artiste nous initie à "l'Ouvert qui dans le visage de la bête est si profond"²³.

21 Michel Foucault, *Des espaces autres* dans *Dits et écrits* IV, Paris, éd. Gallimard, 1994, p. 752.

22 Georges Canguilhem, *La Monstruosité et le monstrueux* dans *La Connaissance de la vie*, Paris, éd. Vrin, 1969, p. 173.

23 R. M. Rilke, *8ème Élégie de Duino*, op. cit.

Bertrand Gadenne : réinventer l'allégorie en images vidéos

Au premier étage, un autre artiste s'est réapproprié les lieux : Bertrand Gadenne nous accueille dans son repaire. Il nous rappelle que nous sommes effectivement dans un musée d'histoire naturelle, avec des spécimens naturalisés de la faune alpine. Ainsi, un hibou grand duc disproportionné nous toise dès notre arrivée. Dans l'obscurité de la pièce qui l'abrite, il impose sa superbe et éclate de lumière, de vie. Grâce à la thaumaturgie de la vidéo, l'artiste contemporain nous présente un rapace immense par sa stature : plus vrai que nature, il se pose en gardien des lieux. Nous le devinons prédateur féroce, mais c'est nous mêmes qui apparaissons désormais à sa merci. Alors que le hibou empaillé du musée s'exposait comme un trophée, il a ici repris son envol pour se poser à l'étage et plastronne en majesté, fanfaron triomphant de nos pulsions de chasseur. Comme au fond de la *camera obscura*, l'art permet d'inverser les rôles, de montrer l'envers des statuts : que l'homme peut-être aussi un drôle d'oiseau rapace et que les animaux ne sont pas plus bêtes que lui. Le cochon naturalisé – élevé longtemps dans les Hautes-Alpes pour le bonheur des charcutiers marseillais – s'offre un anti-destin : par le tatouage d'images que permet la vidéo sur son corps, il se réanime et met en abyme la part animale qui sommeille en nous... De même,

l'écrevisse retournée qui, par le biais du montage technique, recommence sans cesse à s'agiter désespérément nous renvoie l'image cruelle de la vanité de nos efforts. Si grâce aux prouesses de la vidéo, Bertrand Gadenne ressuscite ici des animaux chassés et dépecés par l'homme, son art s'emploie surtout à renouveler l'allégorie. L'artiste a compris de manière intime l'esprit des lieux : un musée témoigne toujours d'une certaine forme de violence de l'homme, puisqu'il a arraché et accumulé ses trophées comme des oriflammes pris à des armées vaincues. Walter Benjamin n'affirmait-il pas que "tout témoignage de culture est en même temps un témoignage de barbarie"²⁴ ? Mais ici les prédateurs humains deviennent des proies et les bourreaux voient leur victimes leur donner la leçon : les dominants peuvent toujours devenir à leur tour des dominés... Bertrand Gadenne renverse le célèbre mythe platonicien de la caverne, puisque grâce à son art c'est du fond de son antre que notre vérité surgit : ses vidéos éclairent en boucle notre condition et l'oiseau de nuit nous invite à sortir de notre aveuglement en pratiquant le salutaire "connais-toi toi-même".

Gilles Miquelis : revisiter le portrait

Gilles Miquelis refait-il de l'art figuratif ou le défait-il ? Tout pourrait laisser penser que l'artiste réhabilite une pratique picturale que l'art contemporain avait mis un point d'honneur à abandonner : pensez donc, refaire de la peinture figurative ! Et qui plus est, imiter des peintres du XIX^e siècle, comme Singer Sargent ou Manet... Mais ici l'objectif n'est pas tant de se réapproprier le genre que de le pasticher. Au demeurant, la technique de Gilles Miquelis n'a rien de classique : il travaille à main levée, muni de larges brosses, de manière très rapide, sans souci réellement de la précision, avec de grands formats qui sont peints d'abord à l'horizontale. Un tableau est ainsi revisité en quelques heures, pour toujours pouvoir peindre dans le frais. Gilles Miquelis est avant tout un intuitif, quelqu'un qui peint à l'instinct. A travers cette série de portraits, il s'agit d'exprimer l'infatuation d'enfants issus de milieux aisés de la bourgeoisie qu'un futur tout tracé attend impatiemment. Avec leur cigarette au bec, ils affichent le dédain de classe de ceux qui disposent déjà d'un statut privilégié, l'assurance de faire partie d'une élite, la puissance désinvolte de ceux qui n'ont rien à craindre de l'avenir. La cigarette peut être ici le symbole de leur vanité ou tout simplement suggérer qu'ils se veulent déjà vieux avant l'âge. Ils s'y croient, comme si les tableaux voulaient exprimer les certitudes de l'enfance des chefs. Il y

a, dans le travail artistique de Miquelis, une ironie transgressive : ses portraits tournent à la dérision. Initialement, les œuvres ici revues et corrigées étaient des tableaux de commande pour représenter la prospérité des parvenus : l'artiste les rend repérables pour mieux les subvertir, en les vidant de cette "augmentation iconographique" que le peintre de portrait - *pro-tractus* signifie substitution et intensification de la présence - a toujours été censé apporter à ses modèles en les représentant le plus avantageusement possible. Or, la peinture est ici aplatie, sans épaisseur, comme étirée à l'excès, exténuée à coup de brosses virulentes, vouée à une dégradation entropique. Comme si l'artiste opérait la subversion rageuse de ce genre pictural. La reprise devient ici non seulement caricature des jeunesses dorées du passé, mais aussi de celles d'aujourd'hui : dénonciation de la reproduction incestueuse des élites. Peut-être l'artiste pointe-t-il aussi tout ce puérocritisme qui fait des ravages à notre époque, ce culte de l'enfant-roi qui sévit dans la plupart des familles. L'enfance n'est pas nécessairement un gage d'authenticité et, au-delà, la peinture de portrait non plus. L'artiste suggère tout aussi bien la perversité possible de l'enfance que le narcissisme du portrait, qui sous sa forme la plus dégradée, la plus plate, la plus absurde se cristallise aujourd'hui dans l'obsession infantile du *selfie*.

Frédéric Clavère : customiser les grands classiques

Frédéric Clavère n'aime guère l'esprit de sérieux et s'honore de côtoyer la bande : que ce soit celle de *Fluide glacial* ou de la bande dessinée... Pour lui l'art est un jeu, mais d'abord un jeu sur l'art, une parodie. Aussi emprunte-t-il parfois aux plus grands comme Jérôme Bosch pour renverser l'autorité d'autres plus grands comme Albrecht Dürer : car faire du grotesque avec ce dernier apparaît comme un "tour de farce" plus qu'un tour de force ! Dürer se présentait volontiers en *imitatio christi*, en *salvador mundi* ou s'affirmait comme *l'alter Deus*, mais Clavère n'en a cure et le fait vite descendre de son piédestal : il se veut décidément iconoclaste. En reprenant des gravures de Dürer, il les remplit de motifs bariolés, comme sur une chemise hawaïenne. Les personnages les plus sacrés deviennent des prostituées psychédéliques et l'ange Gabriel un *Satan bouche en coin*. Le maître du dessin apparaît ici assiégé par le *Rouge flamboyant*, par des couleurs provocantes, fluorescentes, parfois même recouvertes d'un vernis à paillettes. L'Apocalypse de Jean se retourne en débandade d'Albrecht... *Hawaiï-Nuremberg* évoque la parabole biblique de *L'Enfant prodigue* qui inspira Dürer, mais le tableau y devient un refuge de porcins... Nuremberg est surtout la ville natale d'Albrecht, mais aussi le lieu des procès des dignitaires nazis : la croix gammée

surgit du cœur des *Amoureux*... Comme si l'histoire sordide venait toujours frapper à la porte de l'histoire de l'art. Frédéric Clavère opère la trivialisation systématique du mythe : avec lui nous passons de la noblesse du mythe censé se situer hors du temps à une chronique de fait divers, à un récit de bande dessinée. Les tableaux ne sont plus considérés que comme albums de coloriste. L'artiste s'en prend donc avant tout au mythe de "l'œuvre d'art" et s'attaque à son aura : il en fait une œuvre ouverte aux pires trivialités. Par effraction ludique, il pénètre en elle pour la phagocyter et lui faire perdre son statut sacralisé, dénoncer sa vanité. La culture de masse s'introduit de force au cœur du vitrail et subvertit sa grisaille par une orgie de couleurs. Il nous montre comment l'ignoble peut alors côtoyer ce qui semble le plus noble, comment le retour du refoulé peut s'opérer à chaque instant, malgré les censures morales ou politiques. Clavère fait aussi bien "craquer la peau des choses" que celle des œuvres les plus reconnues. Mais cette violence se veut une catharsis de l'innommable qu'il ne faudrait peut-être jamais cesser de regarder en face, pour ne pas le voir revenir en contrebande.

Olivier Bartoletti : la transfiguration du banal

Faire de l'art avec des riens, avec des bâtonnets de cotons-tiges dont on coupe les têtes, avec un peu de fil de pêche qui sert à lier, enserrer, nouer, et voilà le tour qui se joue : la déhiscence de rosaces qui s'agrègent en un engrenage de formes en suspension. Olivier Bartoletti a compris que le cercle est la limite d'un polygone dont on multiplie les côtés : aussi fait-il des courbes avec des tiges rectilignes. Les combinaisons possibles avec les bâtonnets de cotons-tiges sont limitées, mais le fil de pêche vient les contraindre pour les organiser, les arracher à leur destin hasardeux de jonchets : alors une architecture abstraite s'élève. Avec de tels matériaux, les formes apparaissent extrêmement légères, aériennes, comme des étoiles aux couleurs multiples. Elles peuvent être vues sous plusieurs angles, de plusieurs côtés, comme si le principe de démultiplication qui les régit pouvait aller à l'infini. Olivier Bartoletti est un *worldmaker*, un faiseur de monde²⁵, à partir de bribes et de morceaux : *odds and ends*. La tension du fil de pêche donne une force dynamique à chaque rosace et la rend très maniable : cette figure qui préexiste dans les meubles du *Queyras* que le musée a sauvegardé semble ici libérée de toute pesanteur. Comment l'artiste peut-il faire circuler autant d'énergie et d'intensité à partir de matériaux aussi modestes ?

L'art d'Olivier Bartoletti tient du bricolage et retrouve l'ingéniosité de l'art brut : la règle de son jeu est de toujours s'arranger avec les "moyens du bord". Il part de ces objets hétéroclites et insignifiants pour les porter à la signification : produire un ensemble significatif qui ne différera finalement de l'ensemble de matériaux initial que par la disposition structurale qu'il leur procure. Comme le dit Lévi-Strauss, le propre du bricolage "est d'élaborer des ensembles structurés, non pas directement avec d'autres ensembles structurés, mais en utilisant des résidus et des débris d'événements"²⁶. Comme le bricoleur qui fait du neuf avec du vieux, Olivier Bartoletti lutte contre le temps qui passe, la tendance au morcellement, à la dispersion, à la dissémination... En défonctionnalisant ses matériaux, il les arrache à leur destin futile de miasmes rebutants, les transfigure²⁷ pour leur faire exprimer des figures éthérées destinées à faire rayonner des espaces célestes.

25 Cf. Nelson Goodman, *Manières de faire des mondes*, op. cit.

26 Claude Lévi-Strauss, *La Pensée sauvage*, Paris, éd. Plon, 1962, p. 32.

27 Cf. A. Danto, *La Transfiguration du banal*, Paris, éd. du seuil, 1989.

Sylvie Réno : troquer les objets contre leurs prototypes

C'est la vocation d'un musée départemental de rassembler des pièces qui témoignent de l'habileté humaine et qui rappellent surtout que l'art et l'artisanat ont eu longtemps histoire commune. Ce serait même faire preuve d'un orgueil présomptueux que de vouloir distinguer, voire hiérarchiser les deux. Le propre de l'art contemporain a été justement de battre en brèche le mythe de l'artiste souverain²⁸. Dans l'exposition, Sylvie Réno se fait fort de nous le rappeler de manière éclatante : elle se définit elle-même comme faisant de l'artisanat et son mobilier en carton fait aussi écho aux meubles du *Queyras*. Après tout, la notion d'art ne vient-elle pas du verbe grec *artuein* qui signifie ajuster, arranger, disposer ? L'art renvoie d'abord à la catégorie de la *technè*, c'est-à-dire du savoir faire. "Avoir l'art et la manière" consiste à disposer de l'habileté acquise pour disposer des moyens en vue d'une fin. Car l'homme est un "être indirect", c'est-à-dire qu'il recourt nécessairement à des moyens, des outils pour pouvoir produire efficacement : à la différence de l'immédiateté dont peut faire preuve l'animal qui se fie à ses instincts et de celle d'un Dieu qui prétend agir par la simple magie performative de son verbe, l'homme recourt nécessairement à la médiation d'objets, d'instruments, d'outils qu'il doit façonner. L'artisan a été le premier pourvoyeur de tels médiateurs, mais il a été supplanté par l'industrie qui mise sur la standardisation. Sylvie Réno s'attache à souligner la présence devenue indispensable de ces objets qu'elle reconstruit avec méticulosité. Sauf que l'artiste ici opère l'ironie de ces objets qui nous entourent (nous envahissent ?) au quotidien. Aussi met-elle toute la force de son ingéniosité à reproduire en carton la

copie conforme d'un bureau, d'un écran d'ordinateur, etc. Ces objets ressemblent à s'y méprendre à leurs originaux, mais ils sont purement factices : ces fac-similés sont des fictions d'objets. Fabriqués exclusivement en carton, ils ont perdu leur caractère fonctionnel et sont donc constitués exclusivement de pâte-à-papier. En même temps que de leur fonctionnalité, ils sont libérés de leur poids, de leur résistance, de leur utilité, pour ne plus livrer que leur apparence pure. Paradoxalement, l'artiste en appelle au perfectionnisme d'une forme d'artisanat pour contrefaire des produits industriels standardisés, pour les émanciper de leur statut d'ustensiles et de leur "être-à-portée-de-la-main"²⁹, pour les ramener au statut de proto-types. L'art consiste à dépasser notre vision strictement utilitaire des choses pour nous les montrer sous un autre aspect, qui n'a plus rien à voir avec leur signification initiale, mais qui concerne primordialement leur mode d'apparition. Sylvie Reno soustrait les objets de notre quotidien à leur assignation pragmatique. Le travail de l'artiste participe de la déconstruction de la perception empirique habituelle pour nous initier à la "texture imaginaire du réel"³⁰. Sylvie Reno se veut la cartographe à l'échelle "un" de notre monde quotidien, tout en opérant sa dé-substantialisation. Du grec *Khartès*, *carton*, *carte* : ces mots mobilisent le même étymon, celui d'un matériau aussi précieux que précaire, puisque des feuilles de pâtes à papier prétendent ici déréaliser le monde des objets pour libérer nos rêves.

Max Charvolen : le dépli dans l'abstraction

On doit à Alberti l'analogie célèbre entre le tableau pictural et une "fenêtre ouverte sur le monde" : Max Charvolen ne se contente pas de défenestrer les arts plastiques, mais va jusqu'à les démondéiser. Il s'agit d'abord de rompre avec une peinture dont le destin serait de représenter le monde. La toile est ici directement présentée sur des lieux-bâti, des lieux-modèles, non pas pour les figurer, mais pour libérer en eux l'immense réservoir aux possibles qu'ils recelaient, avant qu'ils disparaissent du fait de leur destruction ou de leur rénovation. Le travail de Max Charvolen nous fait voir l'étrangeté potentielle de l'environnement le plus familier, qu'il soit de Vallauris ou de Cannes: *Unheimlichkeit*. Comme le soulignait Bergson: "Qu'il soit peinture, sculpture, poésie ou musique, l'art n'a d'autre objet que d'écarter les symboles pratiquement utiles, les généralités conventionnellement et socialement acceptées, enfin tout ce qui nous masque la réalité, pour nous mettre en face avec la réalité même"³¹. Lorsque Max Charvolen expose ses "langues de terre", il ne s'agit pas de restituer un endroit précis, un territoire délimité, mais plutôt de les déterritorialiser, de les libérer de leur matérialité pour saisir leur essence. Ce qui initialement fut attaché à un lieu-dit devient plutôt un opérateur de déploiement d'un espace enfin libéré des limites du lieu. La toile qui adhère d'abord au lieu devient le vecteur d'un espace décontextualisé par des opérations de mise à plat et libéré de ses pesanteurs matérielles. Les couleurs vives et pures – davantage inspirées des temples bouddhistes que de Matisse – accentuent ce dépli dans l'abstraction. Les œuvres exposées connotent plutôt les procédés de la peinture pariétale. Cette approche ne fait que révéler que tout art est fondé sur un effort d'abstraction et non d'imitation, comme l'avait déjà souligné Worringer : "Poussée

à l'extrême, la logique de cet art en fait un art de la forme purement abstrait et absolu. Renonçant à toute objectivité, il ne laisse parler que la langue chiffrée d'une symbolique purement formelle"³². Mais si Max Charvolen remet en question – comme beaucoup d'artistes depuis les cubistes – l'autorité d'Alberti sur l'art pictural, il ne peut ignorer le lien étroit qui était établi, à la Renaissance, entre l'art et la science : Alberti lui-même accordait déjà une place privilégiée à la puissance de l'entendement abstrait. Chez Charvolen, l'art relève du calcul matriciel. La série des dessins élaborés à partir de "relevés" sur les ruines du temple dit "Le trésor des Marseillais" est le résultat d'un programme informatique : il s'agit d'assumer ici la réduction d'un lieu en trois dimensions en une multiplicité de coupes possibles en deux dimensions. Il y a dans le travail de Charvolen un refus de toute concession faite à la ruse du trompe-l'oeil qui était la clef de l'art figuratif : loin de jouer sur les ressemblances des figures, il recherche la similitude des formes. Il ne s'agit pas ici d'un art du modèle réduit, mais plutôt de la production d'une identité opératoire, c'est-à-dire faire varier l'identité relativement à un groupe d'opérations bien spécifiées. Il s'agit à la fois de se détacher de l'objet immédiat comme du sujet inféodé à un point de vue unique. Max Charvolen est en quête du géométral comme du Graal. A l'encontre de la fascination pour la ressemblance qui nous condamne toujours à en rester des constatations empiriques, Charvolen explore des principes de similitudes qui font qu'une même disposition structurale préside à la déclinaison à l'infini de formes différentes. Il y a dans cet art une sorte d'obligation à penser une matrice comme principe de génération de formes, comme si la fécondité de l'art ne pouvait relever de l'imitation, mais de l'initiation à un groupe algébrique de déplacements et de similitudes.

28 Cf. notre article *La Souveraineté de l'artiste en question* dans l'ouvrage collectif *Art et savoir*, sous la direction d'Isabelle Kustos, Paris, éd. L'Harmattan, coll. *Les Rendez-vous d'Archimède*, 2004, p. 115-146.

29 M. Heidegger, *Etre et Temps*, § 15, trad. E. Martineau, Paris, éd. Authentica, 1985, p. 72.

30 M. Merleau-Ponty, *L'Oeil et l'esprit*, Paris, éd. Folio-Essais Gallimard, 1991, p. 24.

31 H. Bergson, *Le Rire*, Paris, éd. PUF, 1978, p. 120.

32 W. R. Worringer, *Problematik der Gegenwarts Kunst*, 1948, dans *Fragen und Gegenfragen*, Piper Verlag, München, 1956.

Michel Houssin : le pays-visagiste

Comment produire des grandeurs continues avec du crayon ? Car dessiner revient toujours à multiplier les traits ; or ceux-ci sont toujours discontinus. A moins que cette impossibilité soit révélatrice du fait que toute grandeur reste formée d'éléments discrets, de points. Michel Houssin est fasciné à la fois par la multitude et la singularité. Il dessine des masses, des foules, mais celles-ci ne forment jamais une totalité unifiée. L'artiste a bien compris qu'une multitude ne fait jamais un peuple-Un. Déjà, les Grecs pointaient le côté insaturé de l'ochlocratie : le gouvernement de l'*ochlos*, c'est-à-dire de la foule, de la multitude, de l'hydre aux mille têtes. Il a fallu l'artifice de Hobbes et l'image figurant sur le frontispice de son *Léviathan* pour nous faire croire qu'une multitude anonyme ne pourrait être unifiée, personnifiée, et présenter un seul visage que par le truchement d'un souverain politique censé la représenter. Tel n'est certainement pas l'avis de Michel Houssin : la totalisation d'une foule est vouée à l'échec et heureusement, car sinon la dérive totalitaire ne serait pas loin... Mais si les foules restent toujours des totalités inachevées, elles ne semblent anonymes que de loin : il suffit de les regarder de plus près pour découvrir des visages. Ceux-ci se présentent d'eux-mêmes comme les véritables atomes figurés qui les constituent. Le grouillement des foules ne peut faire oublier que chacun de ceux qui les composent est unique et que les foules elles-mêmes ne sont jamais identiques, jamais vraiment jumelles. L'humanité de la foule n'a pas à venir de sa totalisation, parce qu'elle s'enracine déjà en chaque individu : comme dit Lévinas, "le visage est d'emblée éthique"³³. Le visage, c'est l'expression. Michel Houssin confirme un principe de Leibniz : "Quoi qu'il

ait plusieurs choses de la même espèce, il est pourtant vrai qu'il n'y en a jamais de parfaitement semblables"³⁴. Ce qui vaut pour les foules humaines vaut également pour les carrés d'herbe et les meules de paille : un brin d'herbe n'est jamais identique à un autre et un brin de paille non plus. L'enjeu est ici de mettre l'accent sur la différenciation qualitative et paradoxalement l'itératif de la pratique conduit toujours à l'émergence du singulier. Toute réalité est constituée de monades singulières qui contiennent chacune à leur tour un monde qui s'exprime en elles. Chaque individualité possède un visage qui le singularise et "chaque portion de matière peut être conçue comme un jardin plein de plantes, et comme un étang plein de poissons"³⁵. Tout a beau être dessiné au crayon, chez Michel Houssin, rien ne demeure cependant dans la grisaille, puisque chaque être – même le plus menu – montre déjà un monde à lui seul, pour qui daigne le discerner, et chaque monde contient lui-même potentiellement une foule d'autres mondes. Dès lors, il ne faut pas s'étonner du chiasme qui s'établit, chez Michel Houssin, entre le visage et le paysage. Tel front marqué par les rides et qui s'étale comme un paysage n'est autre que son front, bref une sorte de portrait signé. S'il est vrai que dépeindre revient toujours à se peindre, dessiner le monde revient toujours à se dessiner et réciproquement se dessiner revient à s'ouvrir aux mondes comme à ses semblables toujours si différents... Tout être exprime une singularité propre et donc offre un visage expressif. En cherchant à saisir, par son coup de crayon, en chaque être – qu'il soit humain, animal ou végétal – son caractère, son expression singulière, le dessinateur exprime aussi sa propre singularité : son art culmine dans cette entre-expression.

Nicolas Daubanes : désincarcérer nos destinées

Nicolas Daubanes puise son inspiration dans l'univers carcéral. Dans toute société, il existe des hétérotopies de crise ou de déviation : des lieux réservés aux individus qui se trouvent, par rapport au milieu humain dans lequel ils vivent, en état de crise ; des lieux dans lesquels on place les individus dont le comportement est déviant par rapport à la norme ou à la moyenne exigée. Ce sont les prisons, les cliniques psychiatriques, peut-être même les maisons de retraite. Nicolas Daubanes cherche à effectuer la *catharsis* du syndrome de l'enfermement en faisant l'éloge du sabotage : mettre du sucre dans le béton des murs auxquels se heurtent nos existences. Il est vrai qu'aujourd'hui un *éthos* défensif dominant nous conduit à vouloir toujours ériger des murs censés nous protéger, alors qu'ils nous cloisonnent toujours un peu plus. Comme le dit Michel Foucault la prison peut être considérée comme l'emblème d'une société de surveillance, de discipline où le biopouvoir légitime "les panoptismes de tous les jours"³⁶. Nicolas Daubanes explore les voies de l'évasion censées nous libérer de tous les emprisonnements : ceux de la société comme ceux du corps et de ses faiblesses, celui de l'enfermement personnel et intime dans le cas de l'autisme psychologique comme celui des préjugés, des croyances dispositionnelles, dans le cas de l'autisme

culturel. Explorer des voies d'évasion signifie aussi inventer de nouvelles façons de procéder en art, désincarcérer l'art de ses pratiques routinières. Ainsi l'aspect en ruines des milieux carcéraux représentés par l'artiste vient de l'utilisation de limaille de fer – récupérée chez des aiguiseurs de tronçonneuses – qui rappelle la sciure des barreaux de prison, quand on les entame à coup de lame. Le support est constitué de plaques aimantées et préalablement découpées pour ménager des ouvertures. La limaille est ainsi déposée et s'accroche aux panneaux aimantés, de manière inégale et aléatoire, quand ceux-ci sont mis à la verticale. Nicolas Daubanes nous livre un art de la résistance, nous délivre un appel à enrayer la tendance à la résignation, à délabrer tous les systèmes qui nous oppriment, à briser nos chaînes personnelles et collectives, à sortir de nos servitudes volontaires. L'artiste nous invite à pratiquer un ludique "luddisme" pour saboter toutes nos machines aliénantes, quitte à se mettre parfois en danger. Le musée lui-même n'échappe pas ici à cette volonté d'en faire un laboratoire de pratiques artistiques innovantes, pour contrecarrer toutes les habitudes sclérosantes. La limaille de fer que Nicolas Daubanes dépose sur ses panneaux est aussi un peu de poudre d'escampette pour qui veut forcer les ghettos, en empruntant les chemins de traverse.

33 E. Lévinas, *Ethique et infini*, Paris, éd. Livre de poche, 1971.

34 G.W. Leibniz, *Nouveaux essais sur l'entendement*, II, chap. 27, §1.

35 G.W. Leibniz, *La Monadologie*, § 67.

36 M. Foucault, *Surveiller et punir*, Paris, éd. Gallimard, 1975, p. 225.

Florent Mattei : l'actualité du tragique

L'art contemporain peut être en prise avec l'actualité la plus brûlante : telle est la conception de Florent Mattei. Il n'est pas question de se replier dans une tour d'ivoire et de rester sourd aux événements du monde. C'est pourquoi, les œuvres évoquent les drames humains, voire les tragédies. Ainsi l'artiste s'intéresse-t-il à la fascination pour les armes chez les enfants, aux bifurcations de l'existence quand quelqu'un décide de changer de vie, aux bombardements sanglants des populations civiles, à la cause palestinienne, etc. Car la temporalité humaine est disruptive, fiévreuse, faite de soubresauts, de ruptures, de contradictions, de tournants brutaux et de tourments douloureux. La ville apparaît comme le creuset même de cette temporalité chaotique, parce qu'elle favorise l'entrecroisement des projets et donc des télescopes, des hiatus : aussi peut-on parfois vouloir la quitter, pour de nouvelles aventures. Mais un thème récurrent dans ces œuvres est aussi celui de *no man's land*, comme s'il symbolisait une terre en déshérence abandonnée par les hommes, mais portant encore les stigmates de leurs conflits. En se tenant derrière la porte étroite d'où brûle l'actualité, l'artiste se positionne ici constamment sur la brèche de son temps. L'évènement est un *Trauma*, parce qu'il bouscule, change notre façon de voir le monde, fait vaciller nos certitudes rassurantes. Plutôt que de faire

la politique de l'autruche, Florent Mattei regarde en face la violence qui met le feu aux quatre coins du monde. Pourtant, il ne se définit certainement pas comme un simple reporter ou un documentariste. Tous les moments de l'actualité qui sont ici évoqués sont décontextualisés, reconstruits, mis en scène, comme s'il fallait fictionnaliser la cruauté de la réalité pour ne pas s'y brûler les ailes. Florent Mattei a bien compris la célèbre remarque de Karen Blixen : "Tous les chagrins sont supportables si l'on en fait un conte ou si on les raconte": l'évènement traumatisant est ici mis en intrigue et devient une parabole, un récit allégorique à vocation éthique universelle. Certes, la violence apparaît alors euphémisée, comme dans *Free Fight* où le combat singulier devient une sorte de chorégraphie. Mais ces mises en scène en disent long... L'artiste délivre les événements de leur appartenance contingente à un temps et à un lieu donnés : il dépasse leur facticité pour leur donner valeur de signes. Florent Mattei s'impose comme un "avertisseur d'incendie", au sens de Walter Benjamin³⁶. Le rapport qu'il entretient avec l'actualité est un rapport au temps kairétique : ses crises et ses saccades sont autant de *kairoï*, de moments singuliers lourds de périls, mais favorables à la prise de conscience comme à l'initiative créatrice.

Sandra Lecoq : *Patchwork in progress...*

Le travail artistique de Sandra Lecoq semble se prêter à une interprétation esthétisante : elle fait des bouquets avec des morceaux de canevas rapiécés et des lambeaux de cravates en guise de tiges. Cet ensemble de couronnes de fleurs pourrait rappeler la naïveté d'un art populaire, le tropisme des cultures folkloriques de l'est de l'Europe pour les motifs floraux rococos : ici, rien qu'un jeu formel d'éléments bigarrés, attachés et raccordés entre eux, de manière artisanale, par des punaises, des colles, des agrafes. Pour une artiste qui longtemps s'est obstinée à ne représenter que des phallus, on pourrait y voir une conversion ! A moins que cet esthétisme flamboyant ne soit encore qu'un déplacement plus ou moins crypté d'une obsession encore latente : celle de régler ses comptes avec son nom patronymique, avec la figure du *Pater familias*, et peut-être avec la *potestas* des hommes en général. Ici, le tissage, la broderie, le patchwork qui sont considérés traditionnellement comme des arts mineurs réservés aux femmes sont justement convoqués pour une remise en question majeure de la hiérarchie des genres et des sexes. Comment affirmer sa féminité quand le nom propre qui vous échoit vous renvoie nécessairement à la domination mâle ? Comment même démontrer qu'en art comme ailleurs la femme est l'avenir de l'homme, sans prendre la peine de régler ses comptes avec les

prétentions de la gent masculine ? "La cravate, c'est l'homme" affirmait Balzac : mais les hommes mettent de moins en moins de cravates, comme s'ils avaient perdu leurs certitudes sur ce qu'est la virilité, victimes d'un trouble dans le genre. Ici, les cravates ont été coupées systématiquement par l'artiste, comme si une castration en série avait sévi. L'œuvre apparaît alors comme un trophée : des collections de cravates vaincues, suspendues à des anthèses de roses qui symbolisent le triomphe de la féminité. *Flowers beware* ou *beware of the flowers* ? L'ambiguïté est entretenue. Ainsi, l'œuvre apparaît peut-être comme un exutoire... Wittgenstein n'affirmait-il pas que tout art demeure "un travail sur soi-même"³⁸ ? Dans le même esprit, John Dewey critiquait ceux qui s'en tiennent à une conception strictement esthétique des œuvres d'art, en prétendant les tenir séparées des conditions humaines à partir desquelles elles furent engendrées et des conséquences humaines qu'elles engendrent dans l'expérience vivante réelle. Le travail de Sandra Lecoq témoigne de cette nécessité de "restaurer la continuité entre les formes d'expérience épurées et renforcées que sont les œuvres d'art et les événements, les actions et les souffrances du quotidien qui sont universellement reconnues comme constituant l'expérience"³⁹.

37 Walter Benjamin, *Sens unique*, trad. J. Lacoste, Paris, éd. 10/18, 2000.

38 Ludwig Wittgenstein, *Remarques mêlées*, trad. G. Granel, Mauvezin, éd. T.E.R., 1990.

39 John Dewey, *Art as experience*, Paris, éd. Folio-Essais Gallimard, 2014.

On a pu reprocher à l'institution muséale d'isoler les objets d'art des conditions humaines qui ont présidé à leurs créations, de les reléguer dans un monde à part où ils se retrouvent entourés d'un mur qui rend presque opaque leur signification initiale. Tel n'est pas le cas du musée départemental de Gap qui se montre en prise directe sur son environnement haut-alpin et qui expose de multiples objets d'art qui ont fait partie intégrante de la vie quotidienne. Mais s'il est le miroir d'une identité, cette identité n'est vivante que dans la mesure où elle s'ouvre à l'altérité, pour mieux s'épanouir. Ainsi, grâce aux artistes que Michel Barjol fait dialoguer ensemble, cette exposition *Rappel* vient souligner que l'art contemporain manifeste nécessairement des traits

communs, des correspondances, avec des pratiques, des procédés, des objets certes contextualisés, mais universalisables, parce que porteurs des mêmes interrogations existentielles récurrentes. L'exposition fait aussi écho à ce que soulignait Frédérique Verlinden par ailleurs : "Conserver n'est-il pas mettre en conversation, trouver des points de comparaisons, scruter les différences pour rendre le temps indivisible ?"⁴⁰. Tout comme les sommets de montagnes qui entourent Gap ne flottent pas dans le ciel sans aucun support, l'art contemporain témoigne d'une expérience humaine toujours en cours. L'exposition est comme la corde de rappel qui assure son approfondissement.

Alain Cambier





Fragments sur Michel BARJOL

*Sur la colline dorsale l'artifice éclatant
Elève-enlève
Les ramures folles des vallons
Entre les récifs des fétus en bataille
Une gamme se courbe en bagatelle de neige*

*Au carrefour des vents bohémiens
Les cascades des touffes s'enlacent
Tour à tour
Les manèges des routes s'enchevêtrent
Sinueuse virgule des bois
Au creux ravin d'une brindille*

Michel Barjol s'est installé en orbite géostationnaire au-dessus du Ventoux. Vue de là-haut les sentiers s'emmanchent dans les parcelles, puis confluent vers leur autre bout à destination des greniers. L'irrigation des corps, des arbres, des paysages est analogue. C'est aux embranchements que tout se décide. Rencontres, priorités, décisions. il faut choisir sa faille ou sa fissure. Et y aller. Là sont nés des géants.

Jacques Lomont

J'ai vu travailler Barjol, je l'ai vu s'obstiner à coup de minuscules signes [...] Il est obsédé, entêté ; il reste des heures et des jours sur un foisonnant végétal autant que sur une plaque de sécheresse et quand ses pinceaux et ses plumes ne lui suffisent pas, il va dans le champ de cerisiers de son père, y coupe une ramille, la trempe dans l'encre et recommence avec elle, sur son papier, ses infimes traces. Comme si la vérité et la simplicité du bois étaient nécessaires à la majesté de la création.

Marie Cardinal

*Y aurait-il, comme la rumeur commence à s'en propager, une "Ecole de Malaucène" ?
Laissons aux historiens futurs le soin d'en décider, ou du moins d'en disputer.*

Guy Scarpetta

Sur les travers de la montagne, dessin de deux ou trois chemins vus du ciel. Ils ont été tracés à partir du sol, ces chemins, autrefois ; n'ont jamais été conçus depuis le ciel. Sur le panneau tu ne traces jamais que des chemins dans le ciel noir. Le ciel est ton sol.

Jean-Claude Meffre

Au quatrième étage le faite de l'atelier couronne ces murs habités par le rêve. Michel Barjol sème les étoiles, trace ses parcours au pied du mont des vents. Et sa demeure accueille les passants complices de son œil avide, de ce souffle qui creuse les regards et bouleverse les gestes : voici la nuit proche et lointaine, les hanches des désirs surpris, l'invisible soudain recréé.

Guilhem Fabre

*En suivant les notes orageuses du flot
La course des étoiles d'encre
Dégringole en voie lactée
Devant le mur blanc, la lisière du vide*

*Et autour de la fine bordure transparente
Rythmées par leur sèves précoces
Naissent équivoques
Les premières pulsations de l'invisible*

Farid Abdelouahab

Peindre le paysage "à la relevée" comme un oiseau qui s'élance dans le ciel et s'affranchit des pesanteurs chthoniennes... Le reconstruire pour l'exprimer dans un nouveau langage symbolique... Le transcrire en une algèbre picturale faite de points, de lignes, de fractales... Le décliner sur des chevrons où le relief de l'œuvre transfigure le relief topographique... Pratiquer des ouvertures pour favoriser la circulation des regards... Inaugurer des cheminements dépayants au beau milieu des chemins des paysans.

Alain Cambier

Lorsque l'on voit le paysage, on se trouve dans la situation du spectateur qui voudrait visionner plusieurs films à la fois. Pour le comprendre, il faut en isoler ses parties, se rapprocher, étudier les détails, entrer dans chaque élément jusque dans les molécules de ses composants. Depuis 1980, le référent de mon travail, le paysage de la région Ventoux et des Baronnies a évolué suivant un rythme lent, le temps que met le paysage à se structurer. Du sillon aux parcelles arrachées à la montagne où s'alignent rangées de vignes et de lavandes, constructions qui donnent au terrain une amplitude que façonnent les intempéries et le quadrillage des fruitiers à la fois ordonné et chaotique, pour arriver à l'élaboration de trames noires et blanches envahissant l'espace comme la friche grignote la surface cultivée.

Michel Barjol

La nuit est calme, le vent tombé, même les loups respectent le silence. Depuis le crépuscule, en génération spontanée, des milliers de lys Martagon investissent les paysages du Ventoux [...] Et déjà la rumeur emplit les combes dans un brouillard à couper au couteau. Soudain il fait plus froid. Les parcelles d'abricotiers, les chemins et les vignes s'éteignent dans la brume. Le Grozeau ne coule plus, les larmes sont ailleurs. Chez nous, en matière de deuil, Curnier ferme le passage vers le sommet. Tout un territoire se prépare à l'inconcevable. Ce matin le noisetier n'aiguïsera plus ses branches [...] Et c'est comme un miracle qui se produit là sous nos yeux, le lieu irradie, distribue l'émotion et les battements du cœur. La galerie convoque ses artistes pour acclamer le maestro en partance, la puissance du trait dépasse la faiblesse du corps. Toute une vie à dessiner, toutes ces journées à l'atelier, ici les murs sont habités.

Jean-Pierre Amiot



Hautes-Alpes
Musée muséum départemental

6 avenue Maréchal Foch - 05000 GAP
accueil.musee@hautes-alpes.fr
<http://museum.hautes-alpes.fr>
04 92 51 01 58

Remerciements à Pascale Barjol-Lampaert, Corinne Barthet-Robert, Marq Tardy et Frédérique Verlinden