

TROUBLE
Exposition collective d'art contemporain
29.03 > 21.04.2023

Sommaire

Scénographie / P04

Contributions / P08

Œuvres / P27

ANONYME / P27

B Collectif / P33

Daniel BERGEZ / P34

Sylvie DALLEY / P36

Chengdong GUO / P40

Qin HAN / P42

Hang LU / P46

Cristina PASSIMA / P48

Kevin PEARSH / P50

Ni QIN / P52

Han REN / P54

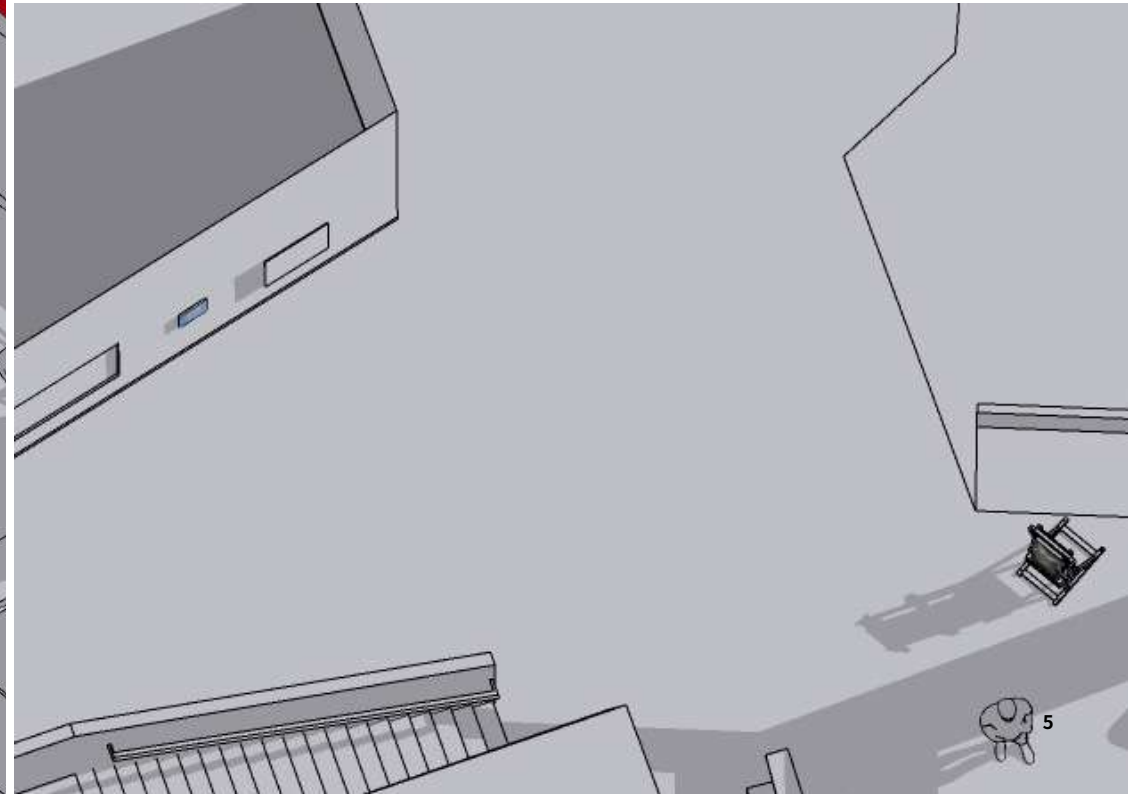
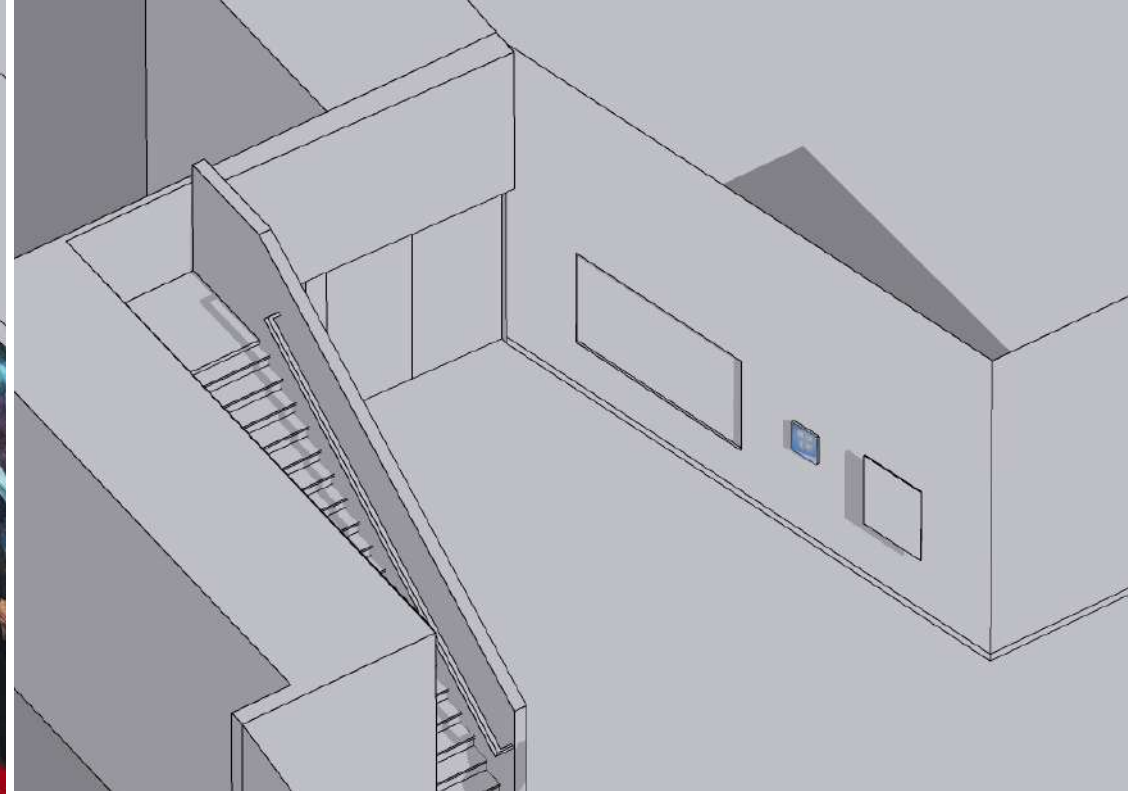
Franck VOGEL / P56

Rose WONG / P62

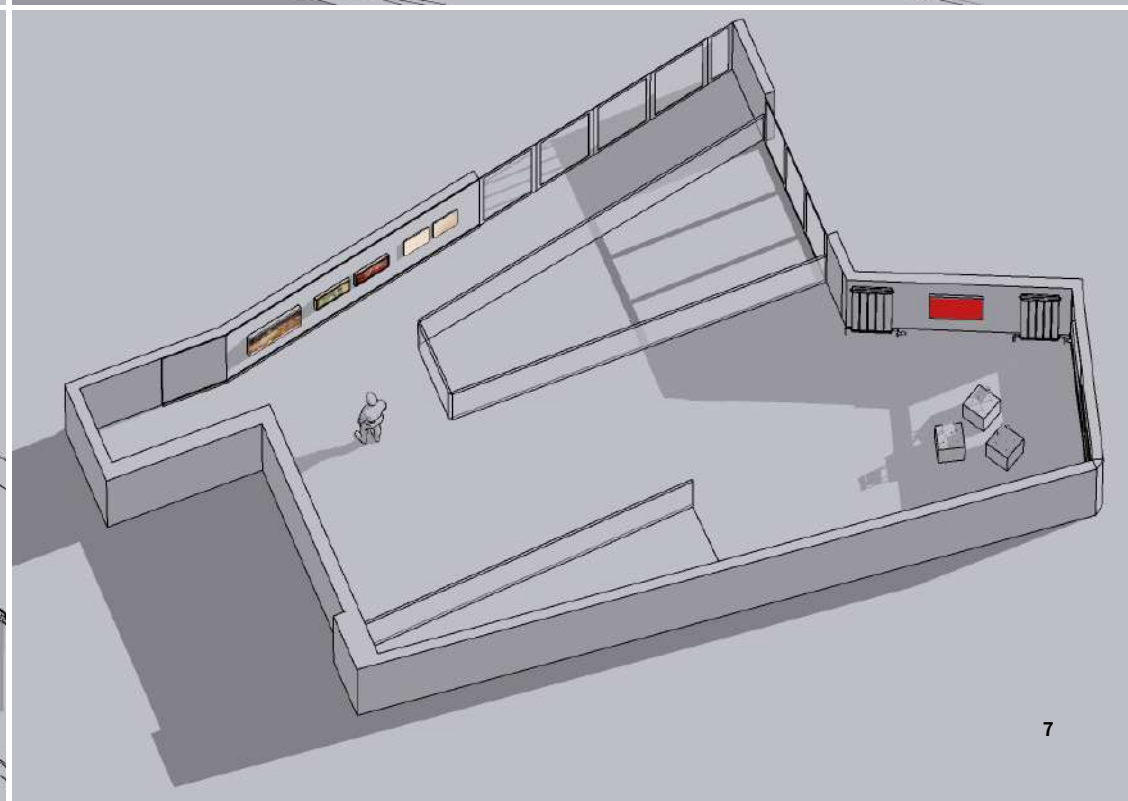
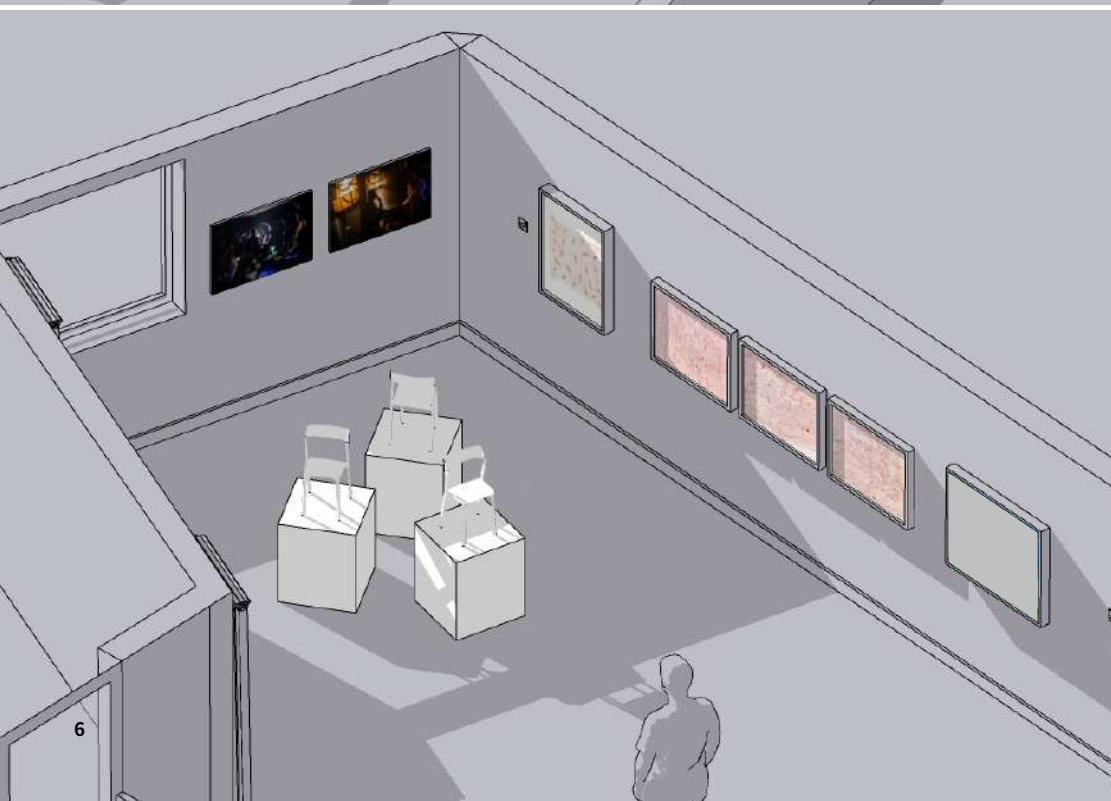
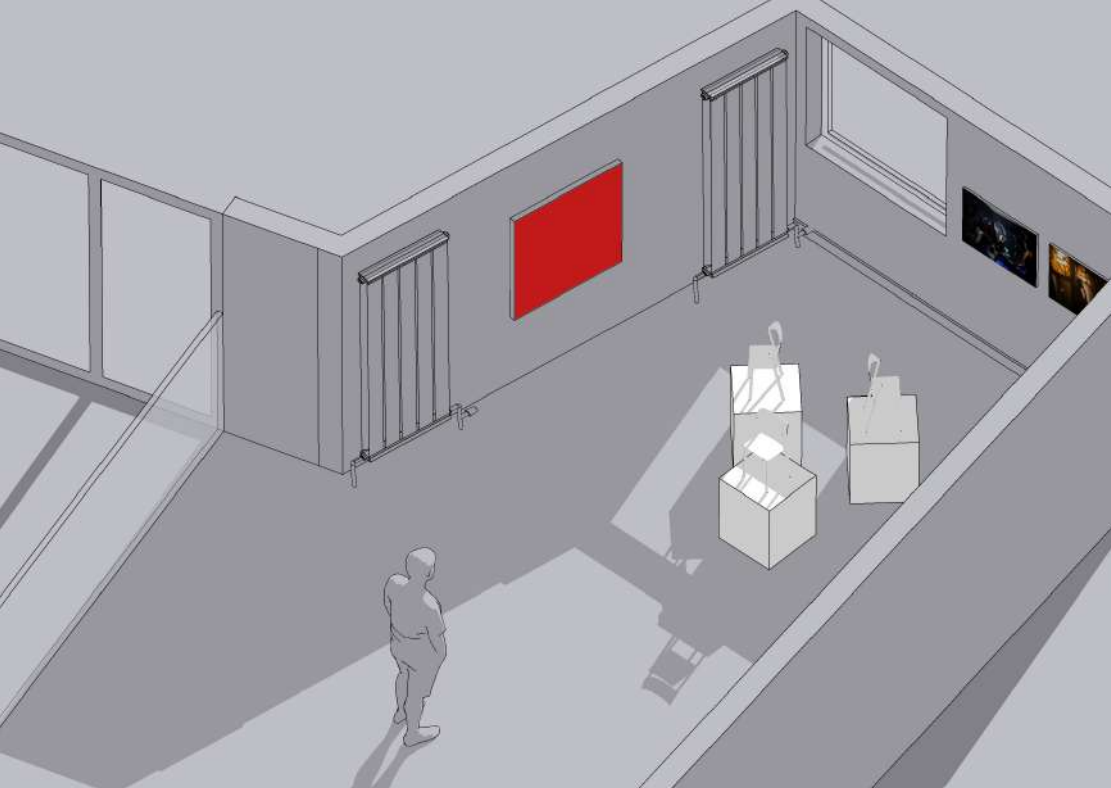
Yi YANG / P64



4



5



Troubler pour donner à voir

L'œuvre vit du regard qu'on lui porte. Elle ne se limite ni à ce qu'elle est ni à celui qui l'a produite, elle est faite aussi de celui qui la regarde. Ma peinture est un espace de questionnement et de méditation où les sens qu'on lui prête peuvent venir se faire et se défaire.

— Pierre Soulages

Stéphane Gaulier

Directeur du Patronage laïque Jules Vallès

L'art délivre-t-il toujours une émotion, un message, une idée ? Une œuvre d'art qui se défend de ne plus avoir de sens est-elle encore une œuvre d'art ? A chaque époque, l'art a su poser son lot de questions, et ces interrogations ont toujours fini par trouver leur justification, leur adéquation avec les enjeux sociétaux auxquels elles étaient confrontées. Pour autant, l'art échappe à toute assignation et, de lui-même, propose sans cesse de nouveaux défis à la créativité humaine. En ce sens, on peut dire que l'art incite l'artiste à *décoïncider*, pour reprendre le concept forgé par le philosophe François Jullien ; que l'art n'existe que par sa capacité à se défaire et se désengager de son adaptation/adéquation pour rouvrir des possibles.

Si pour chaque époque l'art est intrinsèquement lié à une préoccupation à la fois sociale et sociétale, c'est par un mouvement de dés-adéquation qu'il a pu se maintenir en essor et se régénérer. Car rien n'est vraiment radicalement nouveau en art. Il y a seulement du nouveau vu, du nouveau entendu, de l'inouï dont la présence n'a pas encore été décelée et perçue comme une ressource capable de faire jaillir de nouvelles potentialités artistiques.

L'histoire nous le montre bien. Le Moyen-âge bâtit un art éminemment religieux, où les artistes s'attachent à diffuser et valoriser les symboles de la foi chrétienne. La Renaissance a placé l'Humain au centre des préoccupations esthétiques et philosophiques, d'où naîtra un art profondément humaniste allant de pair avec l'émergence d'une société plus urbaine et plus tolérante, ainsi qu'une prise de conscience croissante de l'individualité et de la dignité humaine. Les XVIIe et XVIIIe

siècles, période dite « baroque », se caractérisent par un mouvement artistique et culturel d'une grande expressivité propice à l'art du décor et de l'ornement ; c'est un art d'apparat. Quant aux XIX^{ème} et XX^{ème} siècles, ils affichent un art délibérément politique, voire revendicatif, où les artistes accompagnent fidèlement grands troubles sociaux et changements sociétaux, mais également toutes les formes d'idéologies. Or, l'art du XXI^{ème} siècle ne semble plus être en lien avec celui du siècle précédent car de nouveaux enjeux interrogent les artistes. Ces enjeux troublent autant la question du statut de l'artiste que celle du sens à donner à la création contemporaine. Trouble, du fait que l'art ne se loge plus dans des idéaux nouveaux, ni ne se complait dans des révolutions esthétiques, ou encore ne joue de provocations calculées. En ce sens, l'art peine à trouver sa place dans ce qui fait événement. Néanmoins, il semble se réaliser dans le discret et le banal.

Le discret, car l'art ne fait plus « école » et donc n'attend aucun chef de file, ni ne brandit de manifeste. L'art coule à bas bruit, nuitamment dans notre société, et se montre à qui veut bien s'y intéresser. Les artistes qui ne sont ni des modernistes inspirés, ni des artisans du numérique, deviennent des scrutateurs attentifs du réel et de l'inouï de notre quotidien.

Le banal, car l'art, comme une partie de la philosophie contemporaine, s'intéresse au vivre dans ce que ce terme ne dit plus (ou presque). Vivre sans projeter de soi vers un ailleurs ou un meilleur, mais simplement vivre pour goûter la vie qui se présente. Pour ce faire, rien de mieux que l'observation du banal de nos existences et du réel posé là devant nous, celui que l'on peut saisir. Ce réel, qui n'est pas la réalité, et dont Clément Rosset l'a si bien exprimé, ne possède pas de double. A peine dessoulé d'un trop-plein d'imagination, dont il aurait si souvent abusé pour servir de refuge à ce que nous ne pouvons pas supporter, l'art aurait-il aujourd'hui de nouvelles velléités ? Ne disant rien des préoccupations actuelles, et pourtant si prégnante au sein de nos sociétés, la fiction quant à elle ne deviendrait-elle pas lassante, voire ennuyante ? Cette imagination dont on prête tant de qualités, ne se serait-elle pas inclinée face à l'observation minutieuse du banal de nos expériences afin d'y féconder un art prêt à entendre prosaïquement le monde, à l'écoute de son immanence ? Dans son développement, l'art contemporain nous permettrait-il d'affronter le monde sans l'aide d'artifice tel que l'imagination ou la métaphysique ? De goûter davantage au réel et à la présence ?

L'exposition Trouble questionne le devenir de l'art en menant une réflexion collective sur la reconfiguration du statut de l'artiste et celui de l'œuvre d'art. Trouble initie un chemin de compréhension actuelle qui met en tension le créateur et son œuvre, en incluant le spectateur de l'œuvre.

Trouble une stratégie innovante

Ziqi PENG

Commissaire de l'exposition

Co-fondatrice du Festival Environnement et Innovation

Troublant

C'était le début de 2020, en un clin d'œil, nos yeux s'ouvrent et nous sommes déjà en 2023. Rien n'a changé mais tout est métamorphosé.

Pendant trois ans, à plusieurs reprises, nous avons eu des doutes sur l'avenir de nos métiers créatifs et événementiels. Les événements physiques allaient-ils disparaître ? Pendant trois ans, nous avons observé ce besoin collectif de se rapprocher avec la Nature malgré une distance psychologique et psychique grandissante. Et puis un jour, ça s'arrête. Certains reprennent leurs anciennes routines, d'autres s'aventurent sur de nouvelles voies. Contrairement à ce qui est montré dans le 7e art, après la crise, les hommes sont soudés malgré la destruction des espaces urbains et sauvages. Après cette crise sanitaire planétaire, les infrastructures restent, les hommes changent.

Grâce à quoi, le Patronage laïque Jules Vallès implanté dans le 15e arrondissement de Paris, continue d'accueillir la réflexion, la formation et des échanges ouverts à tous. Avant le Covid-19, j'ai déjà eu la chance de collaborer avec cet organisme de ressources sur les valeurs républicaines et laïques, dans l'objectif de développer « le vivre ensemble », par le biais d'expositions d'art contemporain ainsi que de diverses animations artistiques et interculturelles. Quel honneur en tant que curatrice d'avoir une carte blanche.

Troublé

La racine des termes curateur et curatrice est « cure ». Dans ma pratique de l'art curatorial, j'appréhende donc naturellement la notion de soin et de thérapie. Pourtant, comme la plupart de mes confrères, nous avons interrompu nos expositions physiques pendant plusieurs années. Avant, proposer une exposition signifiait proposer une possibilité thérapeutique. Aujourd'hui, j'ai d'abord un besoin urgent d'évolution intérieure. Je me soigne en profondeur avant de pouvoir prendre soin de l'environnement extérieur et des autres.

Sur ce chemin introspectif, nous avons fondé le concept de FEI, Festival Environnement et Innovation, en partant d'un constat simple : les mentalités ont changé. Retour à la nature, télétravail, intérêt pour les nouvelles technologies, engouement pour les formations... Il est devenu indispensable de suivre les évolutions technologiques, et ne pas y avoir accès peut être source d'exclusion. En même temps, avec la technologie les gens sont devenus moins sociables alors qu'ils réclament plus de liens humains. Ce paradoxe se manifeste dans la vie personnelle, au travail et vis à vis de l'environnement. Chaque adaptation au changement est une innovation. Et l'art est une solution, voire une guérison.

Fissure

En art contemporain, comment distingue-t-on une œuvre d'art d'une production de loisir créatif ? Est-il vrai que « tout être humain est un artiste » comme Joseph Beuys a déclaré il y a un siècle ?

Comment définir un lieu d'exposition pour l'art contemporain alors que l'espace alternatif est en vogue ? En quoi consiste une résidence d'artiste et un incubateur artistique et créatif ? Quelle légitimité artistique pour les NFTs et le métavers ? L'hybride, Art Toys et objets artisanaux à côté d'œuvres d'art, est-il désormais le goût dominant des collectionneurs d'art ?

Est-ce qu'aujourd'hui le trouble est la stratégie de survie de l'art ?

En termes d'exposition d'art contemporain, la 15e édition de Documenta, un des festivals les plus importants dans le monde de l'art, a nommé un groupe artistique indonésien, ruangrupa, comme commissaire général. Pourtant, ce groupe ne se compose pas seulement d'acteurs dans le monde de l'art. Comme il le revendique, « le nombre de membres de l'ékosistem de ruangrupa est passé à 50. Chacun a un parcours différent en termes de discipline, de géographie, d'appartenance ethnique et religieuse. »

Le trouble, est aussi une nouvelle voie/voix imprégnant dans la réalisation des événements artistiques.

En reliant les constatations précédentes et en combinant les notions de l'art thérapie, l'environnement et l'innovation, l'exposition *Trouble* propose seize créateurs de différents horizons artistiques - art plastique, art vidéo, design, art sonore, littérature – montrant vingt-sept œuvres sur papier, sur toile, fresque, installation, sculpture, photo, vidéo.

Les œuvres sont issues de différentes provenances. Certaines œuvres sont des prêts d'ateliers ou issues de collections particulières, d'autres ont été créées spécialement pour l'exposition.

Nous interrogeons les mythes, le patrimoine, la notion temporelle, la mémoire collective dans le contexte d'aujourd'hui. Que ces œuvres transversales et hybrides, qui naviguent aux frontières troubles de la réalité et de la fiction, dialoguent avec vous. Et nous sommes persuadés que l'art a le pouvoir de transformer, de connecter et d'éclairer.

Le trouble des coups de peinture dans l'histoire de l'art

Ming WU

Commissaire de l'exposition
Docteur Philosophie et Arts

« Le battement d'ailes d'un papillon au Brésil peut-il provoquer une tornade au Texas ? » Cette expression mondiale connue comme « l'Effet papillon » résume une métaphore concernant le phénomène fondamental de sensibilité aux conditions initiales de la théorie du chaos, dont une des nuances est le trouble. Un dicton chinois évoque aussi le trouble - "Si nous ratons d'un millimètre, la perte est d'un kilomètre." Un mini changement au début cause des conséquences gigantesques.

Nous sommes dans une ère incertaine. Quelques soient les influences et les flux entre "le trouble intérieur" et "le trouble extérieur", nous posons une question en commun: comment prendre soin de soi face à ce monde chaotique ? Voilà la genèse et la motivation de cette exposition. Nous souhaitons que cette exposition génère un effet papillon auprès du public.

Restons-nous "troubles" dans le chaos ? Ou alors cherchons nous à être à l'aise avec nous-même avant d'affronter le monde ? Ou encore conformons nous au maximum à la nature pour atteindre la liberté spirituelle et la libération, telle la pensée de Zhuangzi ? Je m'envole dans la philosophie de Zhuangzi, du Zen asiatique, et des problématiques autour de l'attitude de vie. Il n'y a pas de différence entre le bien et le mal, pas de différence entre le haut et le bas, pas de différence entre le grand et le petit, d'où le trouble. Le trouble dans le Zhong Yong, le premier des livres du fondement du confucianisme par Zi Si, "Il doit y avoir un degré modéré sur les émotions tels que la colère, le chagrin et la joie". Le trouble dans le traité bouddhiste Xin Jing : "Toutes les choses sont illusoires, n'ont jamais existé, ne sont jamais nées et sont donc immortelles". Le trouble dans le Tao Te King de Lao Tseu "Nous devons suivre les lois de la nature, se conformer à l'opération de la nature, ne pas avoir à interférer avec l'opération de la nature, ne pas faire de choses inutiles,

mais nous devons aussi suivre la logique de la nature."

En ce qui concerne le trouble dans l'art, il y existe plein de thématiques passionnantes: les tournants des nouvelles ères, les bouleversements des traditions, les évolutions des courants artistiques, les personnalités clés qui troublent l'histoire de l'art... Pourtant, il me semble trop vaste et macro pour être clairement exprimé en quelques pages. J'aimerais me focaliser sur un sujet précis et micro lié à la peinture et en écho au trouble. De ce fait, je vous invite à survoler le trouble des coups de peinture dans l'histoire de l'art.

Des origines de l'art de la peinture à son état diversifié d'aujourd'hui, il a traversé une longue période d'hybridation, de mélange et de trouble. Dans les œuvres anciennes, les coups de pinceau étaient les éléments de base de la peinture. Dans la peinture traditionnelle chinoise, les coups de pinceau transmettent la maîtrise du pinceau et de l'encre, et ils reflètent la personnalité, le goût et le talent de l'artiste. En analysant le poids des tracés et l'épaisseur de la peinture, nous arrivons à reconnaître "les marques de fabrique" de différents artistes justement grâce aux utilisations des coups de pinceau. L'esthétique exprimée par ces tracés influence la métamorphose des styles artistiques.

Les œuvres des grottes préhistoriques peuvent être considérées comme le point de départ de la peinture. En raison de l'instabilité des pigments (un mélange de charbon noir et de minéraux colorés), ils ne peuvent être conservés longtemps. Cela explique la lenteur du développement de l'histoire de la peinture pendant cette période. Même jusqu'à la période grecque antique, un grand nombre de peintures conservées reste seulement des peintures murales. Plus tard, pendant la période romaine antique, les fresques sont apparues à Pompéi. Elles étaient réalisées par des ouvriers / peintres inconnus mais techniquement remarquables pour cette époque. Ils poursuivent le style réaliste de la Grèce antique, avec un certain intérêt décoratif, et reflètent également les coutumes de l'époque. Ce type de fresque nécessite l'utilisation d'une truelle lisse pour enduire d'abord plusieurs couches de plâtre sur le mur, puis de créer une forme et un contour, et enfin de peindre rapidement avec des pigments minéraux lorsqu'ils sont encore à moitié humide. Cette matière sèche rapidement et ne peut plus être modifiée. La couleur s'infiltré dans le mur, avec une perte de de la saturation. La majorité des premières peintures étaient des peintures murales, qui servaient à la décoration intérieure. Les créateurs ne signaient pas leurs noms, c'étaient plutôt des travaux d'artisans. Il n'y avait pas encore de distinction entre l'art et les arts appliqués.

Au Moyen Âge, le style a beaucoup changé mais les coups de pinceau utilisés par

les artistes étaient encore limités en raison des contraintes du médium et du sujet à peindre. A cette époque, la peinture était principalement mélangée à du jaune ou du blanc d'œuf, et peinte sur une planche en bois avec du plâtre comme le fond. La perspective n'existant pas encore, l'expression picturale était à plat, sans volume, et les sujets étaient similaires. Cela donnait aux personnages un manque de vivacité, de relief et d'originalité. Nous pouvons d'ailleurs remarquer que l'art byzantin, l'art roman et l'art gothique sont très proches.

Les premiers peintres ont longtemps aimé la méthode classique de peinture transparente multicouche, représentant des changements subtils dans le niveau des tons, de sorte que l'image soit plate et sans traces. Jusqu'au début de la Renaissance au XVe siècle, le peintre hollandais Jan Van Eyck a perfectionné la technique de la peinture à l'huile. En utilisant l'huile comme agent de concoction, le pigment peut être à plusieurs reprises taché, modifié, empilé, recouvert et les coups de pinceau sont presque invisibles. Désormais, les artistes peuvent peindre les détails du sourire, la lumière et l'ombre naturelles, avec des couleurs riches. Ainsi, les peintres commencent à exprimer leurs compréhensions du monde.

Les premières œuvres de Léonard de Vinci utilisaient la peinture à la détrempe et la méthode des taches mixtes de peinture à l'huile. Cette technique est très délicate, douce et raffinée, sans cadre ni contour. Les taches empilées multicouches peuvent obtenir un effet mystérieux et flou. Comparé à la technique au trait de Botticelli, les œuvres de de Vinci sont plus naturelles et plus vives. Dans l'école de peinture vénitienne du nord à la fin de la Renaissance, les peintres rajoutent la poudre de verre dans la peinture afin de rendre les couleurs plus éclatantes. Titien a été le premier peintre à avoir des coups de pinceau expressifs. Son empâtement rendait ses coups de pinceau énergétiques sous tous les aspects. Nous ouvrons ainsi un nouveau chapitre dans la création de la peinture à l'huile avec les innovations appliquées de la couleur, de la composition et du coup de pinceau.

Sur cette base, El Greco a fait une autre transformation audacieuse. Il a d'abord essayé la technique du grattoir pour peindre et appliquer une peinture épaisse, puis il a tenté d'utiliser un pinceau à poils durs pour laisser des traits texturés afin d'obtenir un effet rugueux et granuleux. Sa méthode n'était pas populaire à l'époque, mais quelques siècles plus tard, Manet, Cézanne et Picasso en furent grandement influencés.

Le peintre de cour espagnol Velasquez peignait avec un pinceau sec à plumes. Pendant l'époque baroque, Rubens peignait avec de la peinture à l'huile diluée à l'essence de térébenthine. Tous les deux ont réussi à exprimer de fortes

caractéristiques de tracés : nets, libres, vibrants, plein de vitalité. Tout comme Rembrandt, qui combine les techniques de traits fins et d'empâtement pour peindre, avec une recherche perpétuellement de nouvelles possibilités dans son expression artistique. Dans la période du romantisme tardif, Delacroix était plus audacieux encore, faisant des coups de pinceau comme des flammes brûlantes. Le peintre paysagiste britannique Constable a utilisé des pinceaux durs et des grattoirs pour représenter des textures de la nature. Turner, qui a inspiré le peintre impressionniste Monet, avait également ses propres astuces : il maîtrisait la transparence et les tons dégradés dans les couches de peinture, et excellait dans la création d'atmosphère picturale aussi bien à l'aquarelle qu'à l'huile.

Après la Révolution française, la société commença à prêter attention aux besoins et aux droits des citoyens, ce qui déclencha le mouvement du réalisme. Afin de mieux exprimer la nature qu'il voyait, Corot alla à l'extérieur pour peindre avec des pinceaux secs fins et légers, rendant les peintures dynamiques et élégantes. Au XIXe siècle, grâce au commerce international, l'Ukiyo-e japonais est devenu populaire en Europe. Manet a été profondément influencé par ce mouvement artistique et l'a intégré dans ses créations. Il abandonne la méthode traditionnelle basée sur la délicatesse des couleurs, et lui préfère l'utilisation de la couleur noire et la peinture de blocs de couleur entourés de larges traits. Il applique des coups de pinceau fluides pour capturer l'expression des personnages. Au même siècle est apparue l'invention de la photographie. Les appareils photos, qui représentent objectivement la réalité, ont failli remplacer la peinture. En parallèle, l'invention des boîtes de peinture portable offre une grande commodité pour les croquis en extérieur.

Partant de l'impressionnisme et du développement de la couleur, Seurat a inventé la peinture pointilliste, qui utilise des points de couleur très purs à tamponner sur la toile, laissant le public imaginer la scène avec leur propre vision. En 1872, Monet a créé le fameux Impression, soleil levant. Il a utilisé des coups de pinceau agiles et nerveux pour capturer les changements de lumière. Ses peintures en fin de carrière sont allées à l'extrême : la peinture était plus fine, se concentrant sur les diverses possibilités de lignes et de blocs de couleurs. Renoir a utilisé une peinture encore plus fine que Monet, révélant jusqu'à la couleur de la toile. Influencé par Cézanne, il aime l'effet unique des tracés du pinceau sur la toile. Il a donc appliqué directement les couleurs sur la toile. Cela se rapproche du style des postimpressionnistes.

Quant au postimpressionniste Van Gogh, ses coups de pinceau épais et ses couleurs fortes expriment des sentiments intérieurs plutôt que des faits objectifs. Ses coups de pinceau sont comme un rayon de soleil dessinant l'ombre d'un arbre

: plein de vitalité et d'exubérance. Le coup de pinceau tourbillonnant provoque une sensation de peinture en mouvement, comme si le public pouvait observer son état de folie quand il était au travail. En comparaison, les peintures de Gauguin sont relativement calmes. Il adopte la méthode du tracé des lignes et du remplissage en couleur, qui est une méthode très simple et basique en soi. Comme les œuvres de Gauguin sont très colorées, elles ressemblent aux objets en cloisonné chinois, avec une forme généralisée mais des arêtes vives et des couleurs individuelles.

Cézanne est connu comme le "père de l'art moderne". Il a complètement abandonné la pratique des traits droits avec de gros pinceaux en privilégiant la création du volume et de la sensation de volume grâce à de petits traits ininterrompus. Les directions des traits n'ont aucun rapport avec le contour de l'objet. Il emploie un noir épais et les traits sont presque disposés parallèlement en diagonale pour former la texture de la surface. Cézanne est attentif à toutes les couleurs, il traduit la méthode de traitement des objets par la lumière et l'ombre dans la peinture classique, par la superposition de couleurs en petits coups de pinceau.

Au XXe siècle, les coups de pinceau jouaient un rôle de premier plan dans la peinture moderne. Les peintres montraient sciemment les coups de pinceau, qui faisait partie intégrante de l'esthétique de l'œuvre. La peinture n'était plus nécessaire pour satisfaire des exigences poétiques ou narratives, mais était plus préoccupée par la peinture elle-même. Picasso et Braque ont créé le cubisme, il démonte des objets dans leurs formes géométriques les plus élémentaires, en recherchant les possibilités des relations internes de chaque élément et leurs possibilités de réorganisation. D'ailleurs, l'intégration des objets sur la toile de ce courant artistique reste une des grandes évolutions de l'histoire de l'art moderne.

Après s'être débarrassé du réalisme, l'expressionnisme abstrait, qui utilise les formes et les couleurs pour exprimer les émotions intérieures, le subconscient et l'anti-récit, a amené l'art dans des concepts purement spirituels. Yves Klein et Jackson Pollock en sont des personnalités significatives. Yves Klein n'utilise pas de pinceaux traditionnels pour peindre, mais il mobilise le corps humain pour créer sur la toile, en imprimant les traces de la forme et de la posture du corps. Jackson Pollock a posé une immense toile sur le sol, a éclaboussé de la peinture sur la toile avec une boîte percée de petits trous, un bâton, un pinceau ou un pulvérisateur, et a tracé des lignes complexes avec des mouvements inconscients répétitifs. Le peintre chinois Zao Wou-ki a utilisé les techniques d'éclaboussure et de frottement de l'encre et du lavis de Chine modernes dans ses peintures à l'huile. Il combine les concepts d'art abstrait occidental avec la peinture traditionnelle chinoise,

peignant de grands traits sur toile avec de la peinture à l'huile. Lucio Fontana est allé à extrême en "peignant" en coupant la toile au couteau et en faisant des trous. Il a ouvert une nouvelle dimension de l'espace sur toile, et ses œuvres font partie du socle du minimalisme.

En termes de l'art contemporaine, Anselm Kiefer est un révolutionnaire. Il a hérité de l'art des ready-made de Marcel Duchamp et des créations avec des matériaux non conventionnels de Joseph Beuys. Il a ainsi élargi les frontières du langage de la peinture. Kiefer, en tant que peintre, il peint non seulement à partir de peinture à l'huile, mais aussi d'éléments naturels. Parmi les supports qu'il emploie, nous pouvons citer certains matériaux organiques tels que la paille, les coquelicots, le sable et les pierres. Nous remarquons que Kiefer s'intéresse aux médiums mixtes tels que les cendres, l'argile, le plomb, la gomme laque, le fer au plomb, l'asphalte, les photos, les vêtements, etc. La texture riche et les grandes dimensions de ses peintures dégagent un fort sentiment du passé. Le choc sensoriel et sensoriel dépasse l'impact généré par une peinture classique. Le public est étonné de voir que ces matériaux qui n'ont aucun rapport avec l'art, puissent aussi être utilisés comme "coup de pinceau" dans une œuvre d'art.

(texte traduit par Ziqi PENG)

Trouble de l'art

Trouble dans l'art

Daniel BERGEZ

Docteur d'Etat ès Lettres et Sciences Humaines

Ecrivain d'art et artiste-peintre

La multiplication des modes d'expression dans la société contemporaine peut apparaître tout autant comme une hybridation multiforme et exponentielle de la créativité, que comme une dilution de la notion même de création artistique. Le travail de la vidéo, des « installations » et des « performances » diverses est-il en rupture radicale avec les productions des artistes des siècles passés que nous contemplons dans les musées ? Qu'en est-il donc de l'art actuel, et de quelle manière cette question rejaillit-elle sur la définition de l'art dans les époques antérieures ?

Ces interrogations ne sont pas nouvelles dans leur fondement. Mais elles se font plus pressantes depuis le développement des avant-gardes au XX^{ème} siècle. L'apparition de l'art abstrait, qui autonomise l'œuvre en abolissant non seulement la notion de mimésis mais encore toute référence à ce qui n'est pas elle, a marqué une rupture radicale sans commune mesure avec les lentes mutations esthétiques que répertorie l'histoire de l'art. L'audace des artistes est devenue plus grande pour des raisons esthétiques, techniques (avec l'invention de nouveaux médiums de création), sociologiques et philosophiques (notamment le développement de l'individualisme, qui assigne à l'artiste la mission de transcrire sa propre intériorité, et non pas de se soumettre à l'injonction d'un « beau » idéal et supposé universel). Mais c'est aussi que le public et les conditions de la création se sont profondément modifiées. Un peintre de la Renaissance travaillait pour les princes, un public

choisi et restreint ; un artiste contemporain vise le public élargi des galeries, des foires, d'Internet, et les supports de la vidéo et de la télévision dont l'audience est immense.

Ce public-là ne partage pas les connaissances et références des spécialistes de l'histoire de l'art. Il attend des créations contemporaines une surprise, un choc, une expérience inédite qui lui procure des émotions neuves. Jean Cocteau avait repris le mot de Diaghilev concernant la mission de l'artiste : « Etonne-moi ». La frontière est ainsi devenue poreuse – et incertaine – entre le travail artistique et la logique – spectaculaire et généralement marchande – de l'« événementiel ». Le renversement, la rupture ostensible, sont progressivement devenus des critères essentiels de l'œuvre d'art dans une société médiatisée.

Ce « trouble » de la création contemporaine peut être tout autant apprécié dans ses fondements (est-ce bien d'« art » qu'il s'agit alors ?) qu'évalué dans ses modalités. Beaucoup d'« installations » contemporaines reprennent le schéma de subversion qu'avait cultivé Marcel Duchamp. Son « ready-made » Fountain (un urinoir renversé) avait fait scandale lorsqu'il fut présenté en 1917 à la Société des artistes indépendants de New-York, qui le refusa. La répétition aujourd'hui de ce type de subversion peut la transformer en un poncif dévitalisé et privé de teneur artistique. La transgression érigée en système peut-elle encore déranger ? Le spectateur n'est-il pas installé dans le confort du déjà vu, de l'immédiatement reconnaissable, lui procurant le frisson facile d'une audace sans conséquence ? Il est loisible de le penser notamment lorsque ces transgressions ostensibles s'accompagnent de visées discursives explicites que certains n'hésitent pas à ranger dans un catalogue du prêt-à-penser. La dénonciation de la société de consommation, de l'oppression politique, de la guerre, etc., n'est pas le propre d'une œuvre artistique. C'est d'abord le produit d'un acte de conscience, que l'on peut supposer assez communément partagé. Si l'on veut transmettre des messages, il y a actuellement pléthore de moyens pour cela. L'œuvre d'art en fait partie, comme toujours, mais sans pour autant en tirer l'essentiel de sa légitimité : Les Ménines de Velazquez sont un remarquable tableau de commande qui remplit parfaitement la fonction politique qui lui était assignée, mais sa teneur d'œuvre d'art ne se réduit aucunement à cette assignation.

Là est précisément le « trouble » qui caractérise toute œuvre véritable : non pas dans un détournement univoque qui s'épuiserait dans une provocation spectaculaire, mais dans une polysémie qui lézarde souterrainement l'image du monde, et questionne même le spectateur. La représentation de la famille de Philippe IV d'Espagne dans *Les Ménines* est un dédale et une énigme pour le regard. Impossible de fixer le centre du tableau, entre la présence des jeunes filles sur le devant de la scène, celle du peintre presque au premier plan juste derrière la toile perçue à l'envers, et l'image du souverain qui se dessine dans l'ouverture d'une porte au fond de la pièce. Si le tableau est d'un réalisme saisissant, il interroge jusqu'au vertige le rapport du peintre au pouvoir royal comme celui de la peinture à la réalité, prise dans un jeu de miroirs multiples. Picasso ne s'y est pas trompé, qui a multiplié les variations sur cette œuvre.

Le trouble de l'art est précisément dans ce pouvoir de fissurer nos habitudes, optiques comme philosophiques, les plus convenues et paresseuses. Un tableau de Van Gogh n'est pas une négation de la réalité, mais produit un ébranlement du regard, une vibration qui intensifie notre sentiment de l'existence par la violence cadencée des touches. Le réel n'est ni renversé ni subverti ; il est réinvesti et redécouvert dans les rythmes souterrains qui l'animent, et le dotent d'une prodigieuse énergie – puissance de mort autant que de vie. C'est dans cette ambiguïté féconde que se tient un artiste, et que se loge le « trouble » qu'il suscite.

Cette polysémie, activant plusieurs foyers de regard, Diderot la notait avec brio en commentant un tableau de Chardin, *La Raie dépouillée*. Après avoir joué le jeu de l'illusion mimétique - « c'est la chair même du poisson. C'est la peau. C'est son sang ; l'aspect même de la chose n'affecterait pas autrement » - il redécouvre le tableau dans sa factualité matérielle : « Ce sont des couches épaisses de couleur, appliquées les unes sur les autres, et dont l'effet transpire de dessous en dessus. D'autres fois on dirait que c'est une vapeur qu'on a soufflée sur la toile. (...) Approchez-vous, tout se brouille, s'aplatit et disparaît. Eloignez-vous, tout se recrée et se reproduit. » (Salon de 1763)

Le « trouble » de l'art est dans ce vacillement du regard, qui compose et décompose simultanément son objet, ouvrant des abîmes de questions possibles sur la nature du réel et la possibilité même d'une représentation. On mènerait de semblables analyses sur les œuvres dites « classiques »,

quand bien même elles ont pendant des siècles, depuis la Renaissance, obéi à des canons esthétiques puisés pour l'essentiel dans l'Antiquité, et fondés sur les notions d'harmonie, de cohérence, etc., s'appliquant de plus à une conception très hiérarchisée de la peinture (distinguant tableaux d'histoire, portraits, scènes de genre, etc.). Ces canons esthétiques, tentant d'imposer une vision normative du « beau », sont au service d'une volonté de réformation du réel et non pas d'imitation au sens de reproduction servile. Ils produisent ce que Baudelaire nommera « une déformation sublime de la nature, ou plutôt (...) un essai permanent et successif de réformation de la nature » (« *Eloge du maquillage* », *Le Peintre de la vie moderne*). L'application de ces conceptions normées est d'ailleurs toujours changeante d'un artiste à l'autre ; chacun y introduit une dissemblance, un écart, une marque propre, qui trouble la rigidité supposée du modèle. Nul ne saurait ainsi apparier un nu de Léonard de Vinci à un nu de son presque contemporain Michel Ange.

Cet écart par rapport à une norme supposée ou alléguée constitue le « trouble » propre à chaque œuvre. Une création authentique déroute toujours le spectateur. Elle mêle l'adhésion et le refus ; elle est engagement dans le monde et contestation de celui-ci. Elle propose à des degrés divers un contre-monde qui trouble celui où nous nous croyons installés. Elle est un ajout, un complément, une contestation, un acte de protestation ou de réformation... Elle déjoue le rapport simplement binaire, instrumental, au réel, en lui imposant l'écran, ou le filtre, d'une conscience active et créatrice. Telle est sans doute l'une de ses fonctions essentielles.

D'imperceptibles rivières au flanc du laurier peint

Sylvie DALLET

Professeur des universités : arts et histoire culturelle

Directrice de production et essayiste française

On parle de la double vue, rarement de la trouble vue. Pour un peintre comme un voyant le mot même du trouble, égare sur des chemins noirs. L'irréalité de la turbulence entraîne le désarroi : le vin, le silence, la beauté même peuvent être troublés. Du proverbe islandais “ la paix nourrit, le trouble consume” , on ressort pantelant, les idées par dessus tête.

Le peintre Braque écrit que la magie de l'art ne se peut expliquer et de renchérir pour ceux qui s'obstineraient : “l'art est fait pour troubler, la science rassure” . Le poète René Char renforce le premier avis : l'oeuvre qui n'apporte aucun trouble ne mérite pas l'attention...

Troubler par des tableaux est la promesse d'un rêve confus qui s'incarne sur une surface que l'on ne peut contourner. Le trouble s'exprime par un geste, un regard, une couleur qui surgit au moment où la réalité la refuse, comme une apparition étrange. La matière a le dessus sur le trait.

Je peins sur des surfaces froissées, où des papiers en peau d'éléphant guident mon dessein et le détournent à leur profit. Ce rectangle de papier que je travaille, collé sur de la gaze blanche, reste rétif aux détails que je voudrais y mettre, mais me guide fortement dans ses accidents : un sillon, une étoile, une blessure, comme si des sagaies inconnues avaient égratigné une cuirasse ancienne. La matière, faite de laurier compressé, garde les qualités prophétiques de la plante, dont les Anciens se ceignaient la tête et qu'aujourd'hui, plus simplement, les enfants cachent sous leur oreillers pour éviter les cauchemars nocturnes. Lauriers des poètes, toujours gardiens de

l'esprit.

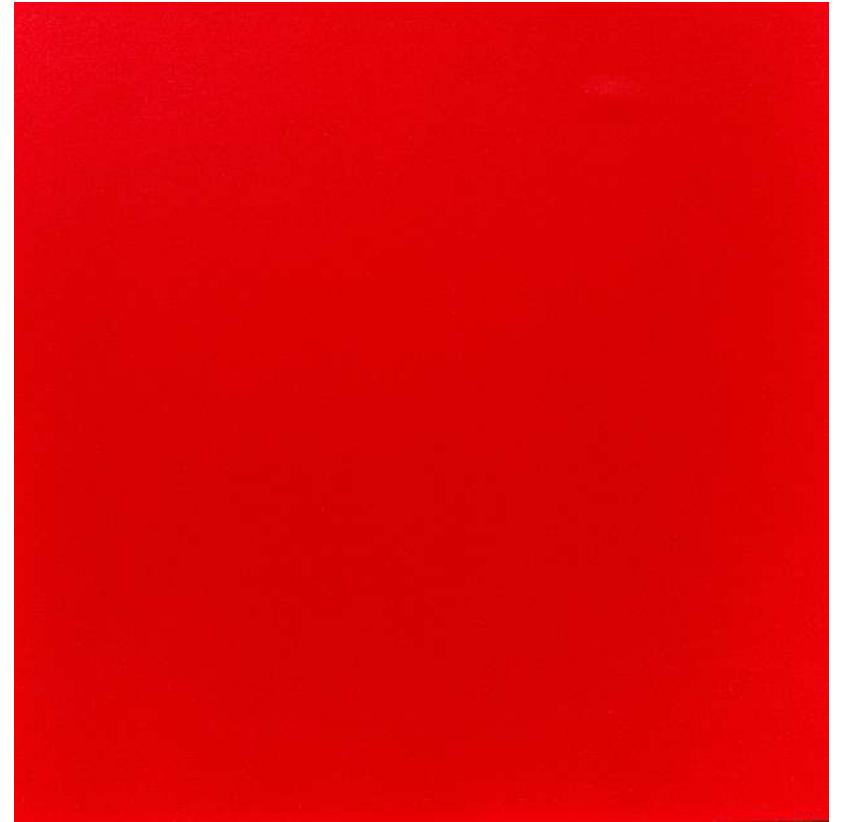
Je peins donc à l'écoute des feuilles de laurier, de leur géographie souterraine, qui fait dévier le feutre que j'applique, mais qui se plait aux rivières de la couleur. Il est impossible de travailler cette matière mamelonnée autrement que de façon mixte, mélangée : feutres, crayons, pastels, acrylique, collages parfois, tout ce qui, sous la main offre à la fois un pouvoir de résistance et de couvrance à la matière froissée, creusée d'imperceptibles rivières.

Pour ouvrir dialogue au plus fort : l'or arrive pour participer du combat et le laurier l'accepte. Pour quelles raisons mystérieuses, la feuille aime t'elle cette couleur ? L'or devient la chair des personnages, tandis que le support foncé reste l'arrière-plan où les animaux s'incrument. Les bêtes sortent du végétal et le suivent à travers leurs formes ondoyantes ou ramassées.

Après l'or qui fait chatoyer les tableaux selon les heures du jour, le bleu turquoise fait son apparition. Le dieu du feu est, pour les peuples premiers, le maître de la turquoise, solaire et apaisante à la fois. Le vert et le turquoise sont les changeantes couleurs de la vie. Je ne peux consacrer longtemps du rouge sur le terreux de la feuille. Le bleu, le vert et le fauve conviennent à mes forêts des âmes.

Dans un visage, je commence toujours par les yeux. Ceux-ci équilibrent tous les personnages, humains et animaux. Le blanc des yeux est très prononcé. Leurs regards égyptiens contemplent le spectateur, mais plus encore, interrogent le mystère des formes entr'aperçues qui palpitent autour des rondeurs juvéniles. D'où ce trouble persistant, cette insistance des présences, parfois discrètes, comme effacées par la végétation, un arbre, une feuille, une arabesque. Peut-être est ce la nymphe Daphné qui respire encore, emprisonnée dans ce laurier du Népal, mais qui ouvre ses bras aux couples et aux enfants. Nemorosa, la bellifontaine “rose de personne” , devenue hôtesse de tous.

Les animaux et les humains ont le même regard, en premier comme en arrière-plan. Ils font face et parfois dansent dans les fleurs géantes qui les enserrent: ce sont des nymphes, des fées, des mères, des chamanes. Les animaux sont calmes et les oiseaux stylisés aux ailes déployées accompagnent et traduisent l'esprit des lieux.



Rouge

Anonyme
Huile sur toile
100X100cm
2005
Collection particulière



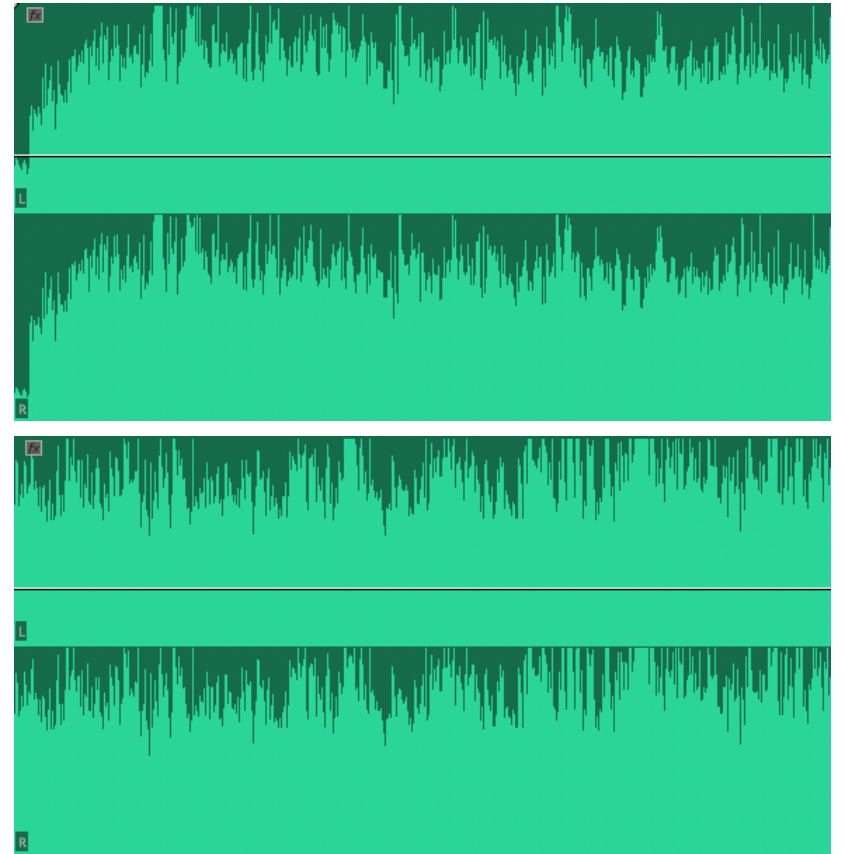
Sans titre

Anonyme
Technique mixte
79.5x82cm
20e siècle
Collection particulière

Tabouret

Anonyme
Porcelaine
30X30X70cm
Collection particulière





Trouble

B Collectif
Installation sonore
Durée variable
2023



Dispersion, I, 1

Daniel BERGEZ
Huile sur toile
81X116cm
2015



Fascination

Sylvie DALLET
Technique mixte sur papier laurier
47X72 cm
2016



Chevaucher (La fée à cheval)

Sylvie DALLET
Technique mixte sur papier laurier
47X72 cm
2018

Miséricorde

Sylvie DALLET
Technique mixte sur papier laurier
72X47 cm
2022





Trône 1

Chengdong GUO
Maquette plâtre
Dimensions variables
2021



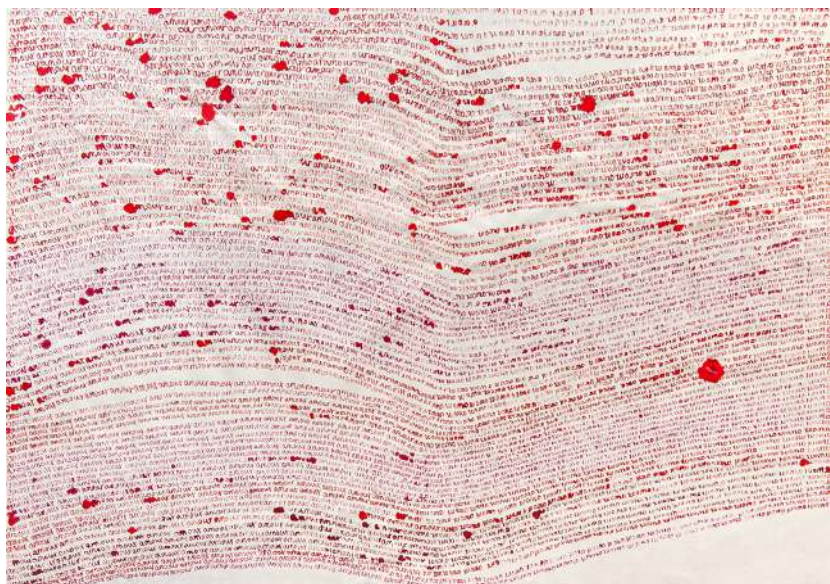
Trône 2

Chengdong GUO
Maquette plâtre
Dimensions variables
2021

Trône 3

Chengdong GUO
Maquette plâtre
Dimensions variables
2021

Handwritten text in a cursive script, likely a historical document or manuscript. The text is densely packed and covers the entire page. There are several large, dark red circular marks scattered throughout the document, possibly indicating corrections or specific points of interest. The ink is dark, and the paper appears aged and slightly yellowed.



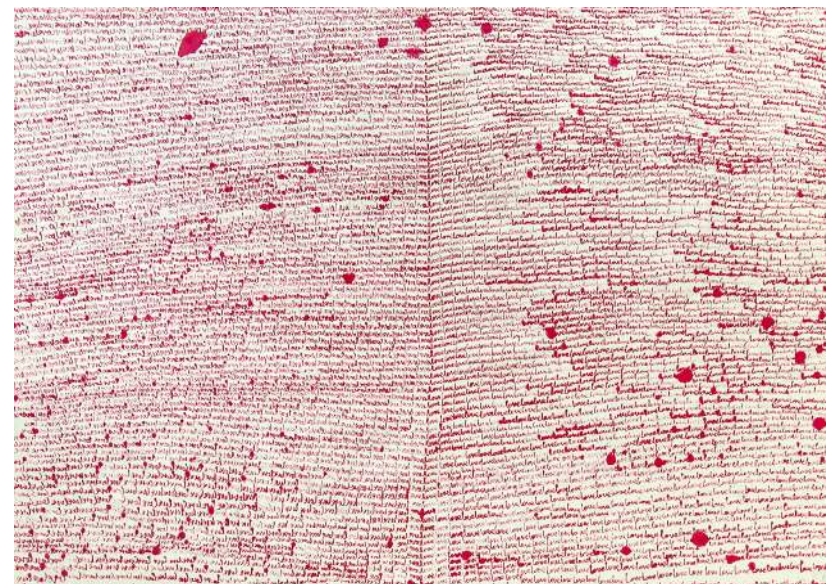
Amour

Qin HAN
Encre sur papier
55x70 cm
2015
Collection particulière

(Page précédente)

爱

Qin HAN
Encre sur papier
55x70 cm
2015
Collection particulière



Love

Qin HAN
Encre sur papier
55x70 cm
2015
Collection particulière

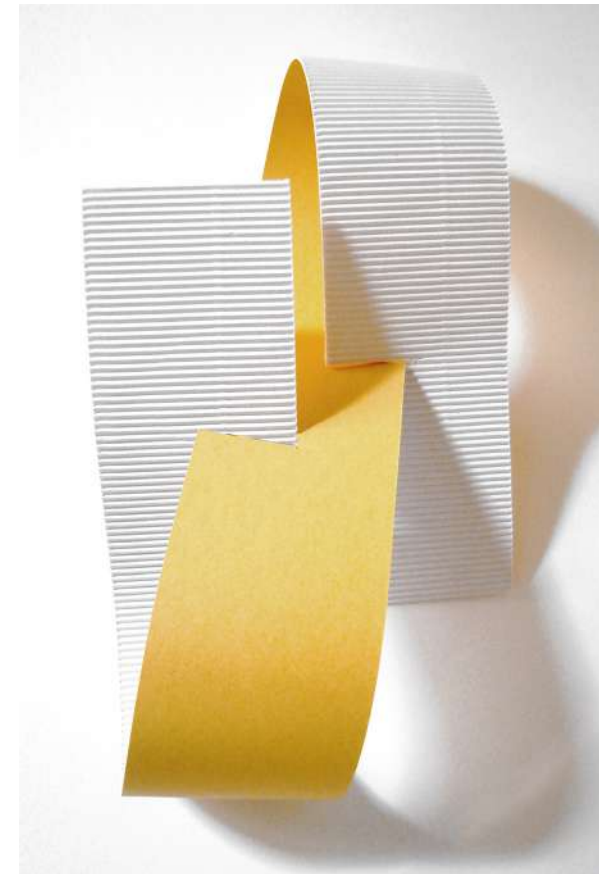


Âne

Hang LU
QR codes
42cm x 32cm x 4
2022

Huile sur toile
240 x 145 cm
2022





Le ruban sans fin

Cristina PASSIMA
Cartons ondulés, plexiglas, tiges cylindriques
Dimensions variables
2011



Journal, avril 2022

Kevin PEARSH
Aquarelle
25.5X21X2 cm
2022



**《533》
Mécanique de gaz
pneumatique**

Ni QIN
Huile sur bois
65X54cm
2022



**《133.353 3》
Procédé divinatoire
de mécanique de gaz**

Ni QIN
Huile sur bois
65X54cm
2022



Body Parts I

Han REN
Peinture, plâtre, bois, polystyrène, papier
65.5x37.5x6.5 cm
2022



The Mask 1

Franck VOGEL
Photographie
53x73cm
2014
Collection particulière



The Mask 2

Franck VOGEL
Photographie
53x73cm
2014
Collection particulière



Tree Of Life

Franck VOGEL
Vidéo
Durée variable
2015



Cow Farm

Franck VOGEL
Vidéo
Durée variable
2015

Bloom

Rose WONG
Sérigraphie
76.5X57.5 cm
2017
Collection particulière





La chasse

Yi YANG
Fresque
35X40X3.5cm
2022

Organisateurs

ACTISCE

Patronage Laique Jules Vallès – Mairie de Paris
Festival Environnement et Innovation

Commissaires de l'exposition

Ziqi PENG, Ming WU

Producteur de l'exposition

Art Vision Monde

Communication visuelle

Jackie TUO

Relations publiques

Franck VOGEL, Celia HSU, Ling REN

Contact et informations: **Art Vision Monde**

+33 6 26 33 01 70 - avms.mag@gmail.com

www.artvisionmonde.com

FEI2024

www.fei2024.com

#fei2024 #troubleexpo



Organisateurs



Partenaire majeur



Partenaires stratégiques



Partenaire presse

