

*

EX SITU

N.11

NOUVELLES DE L'ART ACTUEL
MARS-AVRIL 2011

EDITO

Journal étudiant

Nous continuons à écrire sur l'art contemporain, sur son actualité, dans la région. Contre les ballottements des événements, contre les obligations, les impératifs, les fausses culpabilités qu'on nous inflige, les fausses fatalités qui nous contraignent à l'austérité, contre les sondages, conte tout ce qui envahit notre pensée pour nous assigner à l'impuissance face à un avenir nécessaire, sombre et raisonnable, contre l'endettement et le trou de la sécu, nous cherchons du vide, une page blanche, pour voir et écrire sans obéir.

Nous parlons de la fin -qui arrive-, mais pas en beauté, nous parlons des nouveaux rayonnages de l'art avec des objets comme prêts à consommer, et, nouveauté dans nos pages, nous parlons de cinéma.

Ex-situ continue, obstinément, à s'ouvrir, pour faire émerger des espaces blancs où l'on puisse parler des choses les moins nécessaires et donc les plus fondamentales, les œuvres d'art.

A.M.

SOMMAIRE

| | |
|---|-----|
| FUTURÉALISMES / Musée Granet | .2 |
| <i>illustration</i> , Victor Coste | .5 |
| Yves Schemoul - Les Etrusques / Aix-en-Provence | .6 |
| The end is coming project / Nice | .9 |
| Les atomes de Lucrèce [variations fuguées] Isa Barbier / Aix-en-Provence | .12 |
| True Grit de Joel et Ethan Coen / Cinema | .14 |
| Brèves à venir | .18 |
| Vers les expos | .20 |

La ville d'Aix-en-Provence souhaitait depuis plusieurs années exposer le duo Naziha Mestaoui, architecte, et Yacine Aït Kaci, réalisateur, qui se font connaître sous le nom de « Electronic Shadow ». Le musée Granet offre en ce moment un espace considérable à ce duo d'artistes fertile en sobriquets, puisqu'en plus d'être Electronic Shadow, les voilà chantres de « FUTURÉALISMES ». Entre futurisme Italien, qui nous a laissé un goût amer en louant la machine de guerre, la virilité, la violence, avant que la guerre puis le fascisme ne répondent aux exhortations du manifeste du groupe, et réalisme, mouvement créé par l'histoire de l'art, entre Millet et Courbet, nous sommes bien en peine de donner un sens à ce titre, « FUTURÉALISMES ». Quant au "s" final, faut-il y voir les initiales redondantes (Electronic Shadow), encore un nom-signature, ou bien les deux artistes reconnaissent-ils qu'in fine, ils ne font que tracer des possibilités de réalitéS ? Pour nous sortir du doute, le couple accompagne cet -isme autoproclamé d'un « MANIFEST-ES ». Ce texte d'une trentaine de lignes, parcourues de répétitions, oscille entre lyrisme (« nous construisons des réalités hybrides, mi-réelles, mi-virtuelles dont

le corps est l'interface et l'environnement un élément en perpétuelle métamorphose, vivant, vibrant et poétique »), récits et remerciements officiels (« nous multiplions depuis 10 ans installations, prototypes et applications » ; « C'est le désir qui anime notre création depuis dix ans »), et revendication déterminée : « nous sommes résolument des artistes de ce monde, des artistes futuréalistes » (plus loin : « résolument tournée vers l'avenir »).

Avant de pouvoir tenter d'identifier ce qui a pu faire rentrer ce travail dans un écrin aussi prestigieux et l'accompagner de textes des plus laudatifs, forçons nous à regarder les œuvres. La plus grande majorité des installations interactives (il s'agit du qualificatif utilisé sur les cartels) est fondée sur l'utilisation d'images vidéo projetées tantôt dans un espace cubique, tantôt dans des bassins d'eau animés par de modestes pompes (de celles que l'on pourrait trouver avec des tortues et des poissons rouges). Sur un fond sonore (de petites enceintes Bose rythment notre parcours), les images projetées montrent la vie accélérée de personnages silhouettés qui choisissent le décor vidéo dans lequel ils évoluent,

des images de feu, ou diverses données du monde contemporain (énergie dépensée, nombre de naissances, quantité de déchets...). La futurité (à notre tour de barbariser) de ces œuvres tiendrait à la technique de projection -brevetée- qui permettrait aux images d'épouser les volumes sans se déformer, accordant la fiction sur le physique. Mais qu'apporte une avancée technique si elle ne fait que rendre plus séduisantes et plus ludiques les vieilles recettes ? L'interactivité ? Là encore, des procédés connus sont réactualisés à coups de vernis technologiques. Car l'interactivité de ces installations se résume à des "capteurs" : le spectateur s'immobilise sur un emplacement délimité pour lancer une animation. Cette interactivité là n'a pas évolué depuis les pédales de Tinguely. Outre qu'elle est réchauffée, cette interactivité n'en est pas une : interagir, cela implique une action réciproque entre deux éléments. Or, dans ces œuvres, le spectateur se contente de lancer un processus, il déclenche, sans agir sur l'œuvre elle-même, et sans que l'œuvre ne produise une réaction puisqu'il faut demeurer, immobile, sur le capteur... Pour clore ce parcours, intéressons nous à une œuvre présentée dans la première

salle : le Cristal de personnalité. En tapotant sur un écran tactile, le visiteur met à jours les profondeurs de sa personnalité, en se positionnant comme conservateur ou révolutionnaire, intuitif ou émotif, conceptuel ou sensitif... Une fois notre personnalité numériquement cristallisée, s'affiche à l'écran ce qui constitue une publicité : nous pouvons acheter un cristal de notre personnalité à la boutique...

Si Naziha Mestaoui et Yacine Aït Kaci n'avaient pas été accueillis en grandes pompes au musée Granet mais dans une petite galerie, s'ils n'étaient pas couronnés de multiples prix, si l'exposition ne s'accompagnait pas de textes et de déclarations émerveillés, nous aurions pu nous contenter de sourire. Mais cet événement dénote (au moins) deux erreurs de jugement qui sont autant de dangers pour la réalité future : la nouveauté de la technique fait l'actualité de l'œuvre, l'art est accessible lorsqu'il est un produit de notre société. Si une vidéo-projection créant un espace interactif peut questionner notre monde, elle peut aussi en être le symptôme, la manifestation morbide qui, loin de proposer un regard sur le monde, en serait au contraire un produit standardisé. En tant que critiques,

nous jugeons les œuvres d'art selon les caractéristiques plastiques qu'elles présentent, selon l'expérience sensible qu'elles proposent, selon ce qu'elles donnent à voir, à entendre, à penser, de l'humanité et de son actualité. La technique, origine du travail plastique, est fondamentale, mais elle ne détermine en rien l'actualité de l'œuvre. Sauf si être actuel signifie être à la mode, correspondre aux attentes du public, bref, être un bon produit de consommation qui trouve sa place dans les rayons du supermarché. Croire qu'une vidéo-projection est plus "actuelle" qu'une peinture, c'est croire qu'une œuvre ne se juge pas selon l'expérience esthétique qu'elle rend possible mais selon la technique qui l'a produite. Dès lors, tout film serait par essence plus contemporain qu'une photographie, elle-même plus moderne qu'une peinture à l'acrylique, qu'une pièce de théâtre... Et chaque œuvre, et, a fortiori, chacune de ces techniques, serait condamnée à être, un jour ou l'autre, dépassée. Telle une nouvelle console de jeu, la nouvelle technique serait à la pointe de l'actualité, elle permettrait de rejouer les mêmes jeux avec de meilleurs graphiques et plus de réalisme... Croire en l'actualité de la technique, c'est croire que le contenu est, au fond,

toujours le même - d'où la nécessité de rajeunir le contenant- c'est donc croire en l'inactualité intrinsèque de toute œuvre d'art.

L'exposition présente un produit de consommation tout à fait performant, si ce n'est quelques faiblesses technologiques, vites gommées par un assaut de com' et de pub. Le spectateur découvre ainsi, de salles en salles, des slogans toujours traduits en anglais pour plus de compétitivité : L'espace est un media [space is a media] ; L'atome est de l'information [atom is data] ; L'immatériel est de la matière [Immaterial is matter]. Divertissante, l'imagerie genre androïde se greffe sur l'actualité commerciale, et bénéficie ainsi savamment des standards bon/ à acheter que le commerce génère. Ces œuvres gagnent leur accessibilité en épousant les critères, les références, les méthodes, la syntaxe, l'expérience divertissante, des objets à consommer. Ainsi, conservateurs et artistes nous proposent d'explorer une autre temporalité, qui n'est pas celle de l'art - et de son histoire-, mais celle de la marchandise qui cherche sans cesse, pour se vendre, à justifier de son actualité : FUTURÉALISMES.

A.M.



30/04/2011

Galerie LA NON-MAISON, Aix-en-Provence
Yves Schemoul - Les Etrusques

Devant nous, quatre grands formats, presque à taille humaine, sont là, côte à côte, presque les mêmes, et nous regardent de leur silence apparent. Epreuves pigmentaires et non pas des photographies, issues d'un procédé d'inversement numérique. Exposée au soleil, la feuille de papier et la tâche de vernis qu'il y a dessus deviennent une image, comme une ombre chinoise. Une fois photographiée et le négatif tiré, il en ressort en quatre propositions, un jeu où la forme produisant l'ombre se transforme en source de lumière et la surface traversée par le soleil en écran irréprésentable.

On peut observer une grande proximité entre les œuvres de Schemoul et certaines fresques de Fra Angelico. D'après la théorie de Georges Didi-Huberman, on retrouve, chez l'artiste du XV^e la présence de panneaux abstraits en dessous de chaque peinture, à hauteur des yeux. Selon le philosophe, ces pièces étaient sensées happer le visiteur en y devinant le Divin, dans les entrelacs colorés et matiérés de ces marbrés. La chose abstraite nous permettrait donc d'atteindre une transcendance, comme ces tirages numériques, étant dispo-

sés de manière à ce que l'on plonge dedans et à ce qu'on n'y voit rien, sauf une entité impalpable. Juste quatre formes paraissant similaires et une couleur tellement indéfinissable que l'on pourrait la rapprocher de celle qui était utilisée dans la peinture d'icône du Moyen-Age, l'or.

Cet or si prégnant produit par le soleil, divinité laïque pour les artistes, n'est autre que le vide lui-même, la lumière pure, le support cru.

Justesse et réalité du phénomène rappelant l'absolu mystique de l'au delà, nous voguons à travers un paysage régulier en rencontrant dans chacun des aspérités, des micro-reliefs et des imprévus qui provoquent encore plus de puissance à la matière imagée.

Ce grain, terme que l'on retrouve souvent pour dire la texture d'une image est ici le grain caractéristique à l'œuvre de Schemoul. Dans presque chacune de ces peintures présentées lors d'une de ses précédentes expositions on y retrouve quelque trou, bosse ou écartement minime qui, à l'échelle presque unique donne une signature ; paradoxalement à la volonté de l'artiste de se sortir de ses œuvres en amincissant l'intervention de la main. Une presque non-



Etrusque, 2008-2009 © Yves Schemoul
4 épreuves pigmentaires tirées au Studio Franck Bordas sur papier
Photorag 308g, chaque élément 184,5 x 99 cm © Yves Schemoul

perfection qui procure l'équilibre et ce qu'on pourrait retrouver de beau dans l'art : une discrète tâche de sang dans un reste de neige. Allez jeter un œil de plus près, au milieu de cet écran indéfinissable de figures/fonds pour y scruter le point noir, là où le soleil s'est attardé.

Le papier « doré » par la reproduction et la forme, tâche illuminée par le négatif, nous sommes dans l' « à travers », le « pré- » et le « juste avant » : on parle ici de passage.

La feuille de papier entachée originelle a presque disparue, tout est devenu autre chose : ce que sa reproduction a proposé, et surtout ce que l'on déduit, à chaque instant où on la regarde. Nous interprétons sans cesse, nous la rendons étrusquienne. Juste avant qu'elle ne soit ce que l'on en pense, pré-figurée à travers son support.

Et si nous approfondissions quelque peu les questionnements de François Bazzoli à propos de cette pièce, problème que nous venons de mettre en avant : le fait d'apposer un nom sur un travail comme celui-ci. « Etrusques quand même », ce peuple de l'antiquité oublié par certains, presque occulté de nos mémoires ; serait-ce une pertinence de l'étrange de nommer, sans lien direct, cette série « Les

Etrusques »? « Être-usque », l'être et sa continuité, prégnance d'une imago, d'un phénomène absolument naturel que l'œil n'a pas l'habitude de voir. Peut être est-ce pour cela que la pièce aveugle, d'une certaine manière.

De manière évidente, ces quatre épreuves pigmentaires, pour la première fois exposées au musée de Gap en 2009, se sont retrouvées en face d'une stèle « de Briançon », bas-relief en marbre datant du Ier siècle où l'on pouvait y voir quatre personnages. De la difficulté de nommer ou de son impossibilité, Yves Schemoul l'a dépassée en trouvant dans les collections du musée cette œuvre antique (ultime?) qui lui a permis d'établir le lien.

Ce lien avec lequel l'artiste a procédé, ce papier dont nous voyons la bribe a été percuté et même traversé par cet instant aveuglant (une rétine face au soleil). Ce que nous voyons c'est ce que nous étions dans l'impossibilité de voir.

Ici, comme dirait Daniel Arasse, *On n'y voit [vraiment] rien.*

G.T.

Depuis le 3 mars, sous le couvert de l'anonymat, un artiste – qui se fait appeler The End – nous présente sa première exposition personnelle sous le titre évocateur « The end is coming project ». Si tant est que ce titre d'exposition serait plus adéquat à une catégorie d'artistes dont l'art est sur le déclin mais qui persévèrent (souvent avec l'appui des musées et galeries) à produire des œuvres d'un autre âge ; The End prend les choses à rebours en envahissant la salle d'exposition du Volume à Nice. Il est vrai que ce titre, un temps soit peu pessimiste, nous interloque et nous en venons à nous demander si The End ne ferait pas partie de cette catégorie de personnes qui croient, ou qui du moins sont influencées voir conditionnées, par les prévisions ésotériques qui dateraient la fin du monde pour 2012. Pour cette artiste, « 2012 » n'est pas une fin en soi, c'est devenu un moyen. Le battage médiatique qu'il y a eu pour cette prophétie lui permet aujourd'hui de donner à son travail une dimension actuelle et bien plus universelle. Nous pouvons ainsi, sans risque, affirmer que son travail garderait le même visage, si cette prophétie n'avait pas eu lieu. Ainsi des affiches en noir et blanc aux grains volontairement grossis

représentent un homme-sandwich montrant ostensiblement la phrase écrite sur sa pancarte : « The end is coming ». L'image d'origine qui compose ces affiches a été trouvée sur internet, l'artiste a par la suite changé le message écrit sur la pancarte et accentué le grain de l'image. Ces affiches de petit format (A4) sont collées sur l'ensemble d'un des quatre murs de la salle d'exposition comme elles pourraient l'être dans l'espace urbain.

Sur les trois autres murs, huit photographies de grands formats (80 x 120 cm) investissent les lieux. Ces photographies couleurs sont des prises de vues d'affiches publicitaires que nous trouvons dans les abribus ou autres installations de JCDecaux. Préalablement à la prise photographique chaque affiche a été l'objet d'un travail de la part de l'artiste. Les affiches publicitaires choisies par The End représentent toutes des personnages (mannequins et célébrités) posant pour des produits de luxe. La nuit venue, l'artiste s'attaque à ces icônes publicitaires et « retouche » au Posca noir (artisanal) leurs visages et leurs corps, à chaque fois de la même manière. Ainsi sous l'effet du feutre à peinture les visages changent et deviennent des crânes, les mains se dévêtissent de leur

chair et seul les os apparaissent. Il en résulte un squelette effrayant où seule la marque pour laquelle les mannequins ont posé reste apparente.

L'exposition « The end is coming project » présente donc deux sortes de travaux. Nous pourrions nous poser légitimement la question de la filiation que l'artiste établit entre ces deux productions. La première est résolument in situ, basé sur le principe du all-over mais également sur le principe du champien du ready-made assisté.

La seconde est ancrée dans la mouvance du street-art et reprend la notion d'appropriation du réel que nous pouvons retrouver, par exemple, chez Hains et Villeglé à partir de 1949.

Cependant une filiation existe entre ces deux productions a priori distinctes, les thèmes comme ceux de la publicité, de la fin et plus généralement de la mort sont inhérents à cette exposition. Ainsi l'homme qui tient une pancarte annonciatrice de l'apocalypse est un homme-sandwich, il porte sur la poitrine et sur le dos deux pancartes de réclames reliées par des bretelles. L'homme est donc pris en sandwich entre ses pancartes comme peut l'être une garniture entre deux vulgaires

morceaux de pain. Ici les affiches dénoncent non seulement l'image dégradante de la personne qu'induit ce travail mais aussi la situation de l'homme enserré dans un étai de réclame et de publicité. L'homme devient alors garniture à publicité. Le mur recouvert de ces affiches et l'utilisation du all-over accentue cet effet d'écrasement et de soumission du spectateur face au monde de la réclame.

Il est clair que nous ne devons pas voir ici la photographie d'affiche comme une œuvre en soi mais plutôt comme une trace du travail réalisé dans la rue. Exposer dans un lieu comme celui-ci des affiches retravaillées aurait été un non sens, ainsi dépourvues de leur contexte de création et d'exposition d'origine.

Le travail de l'artiste dans la rue participe à ce questionnement sur « le gavage publicitaire » dont nous faisons l'objet. Selon The End la publicité nous impose par des illusions, des désirs et des envies de consommation qui ne sont pas naturelles. Redessiner sur ces affiches sert à questionner le piéton lambda sur la finalité de notre vie. Vit-on pour consommer ? La consommation est-elle notre finalité ? Ainsi à la

critique pure et dure de la société de consommation, The End nous propose plus simplement une « danse macabre entre les objets de désir et notre quotidien qui forme des vanités urbaines, et fait résonner le Memento Mori. »

« The end is coming project » est une réaction à l'intrusion constante de la publicité dans notre vie quotidienne mais c'est aussi une « invitation à une prise de conscience individuelle et collective, une interrogation sur notre manière d'exister et de vivre. » (The End)

G.R.

06/06/2011

Pavillon de Vendôme, Aix-en-Provence

Les atomes de Lucrèce [variations fuguées]

Isa Barbier

Voyage poétique

Du 18 mars au 6 juin, Isa Barbier n'expose pas au Pavillon de Vendôme, elle l'expose, elle investit le lieu, son architecture et son vécu. Elle a travaillé presque une année entière dans cette optique, pour présenter ses dessins, ses photographies, ses installations de plumes, de miroirs et de pétales séchés en ce lieu, y intégrer son univers sans le dénaturer. Elle a aussi souhaité accrocher des pièces de la collection du musée, en lien avec son propos.

Pour comprendre l'exposition, il nous faut faire un petit retour en arrière, du côté de l'histoire du bâtiment. A l'origine de l'édification de cette folie, une histoire d'amour du XVIIe siècle : Louis de Mercœur, duc de Vendôme, l'aurait fait construire pour qu'il abrite sa relation secrète avec Lucrèce de Forbin-Solliès dite la « Belle du Canet », qu'il n'avait pas pu épouser pour des raisons politiques. C'est à travers cette histoire passionnée et ce lieu historique que l'artiste marseillaise a souhaité nous inviter à voyager.

Il y a un véritable parcours orchestré en ce sens, du rez-de-chaussée à la dernière salle de l'étage, nous sommes en-

traînés de l'arrivée discrète et nocturne des amants jusqu'à la consommation de leur amour, dans la chambre. Tout au long de la visite, on ressent leur présence. Au rez-de-chaussée, l'artiste a choisi d'accrocher aux murs leurs portraits, issus de la collection du musée. Sortis du XVIIe s., ils se font face, et surplombent les installations au sol du XXIe s. Ses dessins et ses « chevelures de Bérénice » évoquent la beauté légendaire de Lucrèce, les cheveux symbolisant la séduction. Des fenêtres de l'étage, en observant la fontaine qui trône au centre du jardin, les habitués du lieu verront qu'au fond du bassin sont disposées des structures en forme de « L », initiale de Louis et de Lucrèce.

L'apogée de cette mise en scène reste le fantôme de la belle : une installation faite de plumes blanches qui semblent flotter dans l'air, et qui prennent la forme d'une silhouette vêtue d'une robe d'époque. La légèreté de la plume, sa blancheur immaculée et l'impression que tout est en suspension sont mises en valeur par la lumière naturelle. L'ensemble est aérien. Il en va de même, dans la pièce suivante, pour le lit : le même sentiment d'apesanteur se dégage, mais ici l'œuvre est sublimée par un faible éclairage artificiel,

comme un coup de projecteur délicat dans l'obscurité de la chambre. Il s'agit aussi d'une réelle performance technique, car malgré l'impression de flottement, revenons sur terre, les « atomes de Lucrèce » sont soumis à la gravité. L'artiste accroche les plumes de goéland et les barbulles de plumes de paon blanc, une à une, à des fils de nylon très fins, avec une bille de cire qu'elle chauffe entre ses doigts. Un exercice qui nécessite une patience infinie : il lui a fallu plus de deux jours de travail pour chacune de ces deux œuvres.

Isa Barbier joue aussi avec l'architecture du bâtiment. Devant l'escalier à double révolution, où tout semble être identique de chaque côté, elle a su repérer des différences entre les grappes décoratives qui l'encadrent, et elle souligne cette asymétrie avec les chevelures de Bérénice, des grappes de plumes et de pétales qui font écho aux premières, et qui sont en fait des réutilisations d'installations antérieures. Dans les deux grandes salles du bas, plongées dans la pénombre, des tesselles de miroir, disposées en forme de fers à cheval, nous rappellent que les chevaux traversaient le bâtiment de part en part à l'origine, ils lais-

saient leurs passagers à l'intérieur du bâtiment ouvert. Ces ouvertures sont d'ailleurs visibles sur des reconstitutions d'époque, et elle les souligne avec un jeu de miroirs qui semblent agrandir l'espace des pièces, le prolonger vers l'extérieur. Là encore, l'utilisation de la lumière a son importance : dans l'obscurité, les fins rayons du soleil qui s'infiltrent à travers les volets viennent se refléter délicatement. L'artiste utilise aussi le lien essentiel entre le bâtiment et son parc, en occupant la fontaine et en jouant avec la symétrie de ce jardin à la française.

Le projet que nous présente le Pavillon Vendôme est tout à fait original. L'exposition de l'art contemporain dans un bâtiment ancien n'est certes pas une nouveauté, et elle fait débat, mais cette approche du lieu est inhabituelle. Les installations et dessins de l'artiste prennent sens dans cette folie du Grand Siècle, ils l'habitent et le rendent vivant. La rencontre d'œuvres récentes avec des éléments de la collection du musée, datant de plusieurs siècles et choisies avec soin par l'artiste, est subtilement agencée. L'artiste peut faire taire les détracteurs de cette politique d'exposition de l'actuel dans l'ancien : ici l'un va avec l'autre, ils se

DANS LES SALLES

True Grit
de Joel et Ethan Coen

complètent, se mettent mutuellement en valeur.

Certes, pour saisir toutes les subtilités de ce rapport, il faut connaître un minimum l'histoire du Pavillon. Mais c'est surtout l'œuvre d'Isa Barbier qui séduit. Les jeux de miroirs, l'utilisation savante de la lumière, les installations de plumes blanches dégagent une impression sereine de légèreté et d'apesanteur. C'est dans un univers poétique et aérien que nous entraîne l'artiste, c'est une parenthèse de fraîcheur, c'est un peu de poésie dans le monde souvent brutal de l'art contemporain... et ça fait du bien.

V.G.

A Serious Man débutait déjà par un épigraphe religieux : « receive with simplicity everything that happens to you. » Ce à quoi le personnage principal, accablé par l'effondrement progressif de toute son existence, n'avait pas d'autre choix que de se conformer – et on avait ri jaune de ce Job des sixties s'arrachant les cheveux sur fond de Jefferson Airplanes. True Grit fait un saut dans le [c'est le passé de la conquête de l'ouest, qui est différent des sixties, si tu mets un ça ne marche pas...] passé encore plus lointain de la conquête de l'Ouest, et s'ouvre par une phrase tirée de la Bible : « the wicked flees when none pursueth » – comprendre, « le mauvais fuit quand nul ne le poursuit ». Redondance illustrant simplement la basique histoire de vengeance qui fait la trame du film ? Le « wicked » est alors sans doute le meurtrier Tom Chaney (Josh Brolin), poursuivi avec une détermination très mature par la toute jeune fille de la victime, Mattie Ross, quatorze ans (Hailee Steinfeld), qui n'hésite pas à s'adjoindre les services d'un marshall bourru et alcoolisé, aux méthodes expéditives mais au talent réel (« true grit »), Rooster Cogburn (Jeff Bridges). Ce couple insolite est bientôt rejoint par le Texas Ranger

LaBoeuf (Matt Damon), déterminé à inculper Tom Chaney pour un autre méfait : le meurtre du chien du gouverneur du Texas ayant dégénéré en assassinat du gouverneur lui-même.

La gamine, inattendue dans cet univers de western qui fait bien évidemment référence aux classiques du genre, renverse avec la truculence de son regard décidé mais encore (un peu) innocent nos habitudes de spectateurs. Si personne ne la prend tout d'abord au sérieux, elle n'en est pas moins efficace, car ne pas avoir l'air crédible est une constante chez les Coen, même si ça ne fait pas moins de dégâts – parlez-en aux victimes de Javier Bardem dans No Country For Old Men ou de Peter Stormare dans Fargo. Les corps sont des enveloppes qui ne s'ajustent pas exactement à ce qu'ils renferment vraiment. Jeff Bridges ne joue pas le rôle que John Wayne avait joué dans le True Grit de Hathaway en 1969 sans se sentir un poil héroïque – et pourtant, Cogburn et LaBoeuf se chamaillent sous les yeux de Mattie, et les nôtres, pendant la moitié du film pour savoir lequel tire le mieux. L'homme dissimulé sous ses prétentions héroïques a toute les failles du ridicule, et a tendance à avoir l'humanité fébrile ou avinée. Jeff Bridges est

parfait en ultime cow-boy vieillissant, qui finit par exploiter ses talents dans un cirque pour s'adapter à une société en mutation et prouver une fois de plus que l'Histoire Américaine imprime la légende et (surtout) la met en scène. La splendeur de l'insupportabilité de Matt Damon est quant à elle ingénieusement exploitée – quoiqu'on puisse regretter qu'il ne soit que blessé par le malencontreux coup de fusil de Jeff Bridges. Après tout la mort de Brad Pitt dans Burn After Reading était un soulagement certes fort égoïste mais ô combien jouissif. Les Coen sont aussi forts pour faire souhaiter la mort d'un personnage que leurs personnages à être fragilement vivants.

Car ceux qui sont descendus comme des lapins, points noirs à peine visibles dans la profondeur de champs, n'offrent effectivement pas beaucoup de résistance. Rappel d'un âge d'or où les figurants s'effondraient en silence et où seul le héros avait droit à une agonie digne de ce nom ? Le lendemain matin, les cadavres bleuis et gelés suivent pourtant les vivants d'un regard accusateur. C'est que les Coen aiment bien renverser les tendances et occulter la mort du personnage principal (cf. Josh Brolin dans No Country) : ce sont les personnages secondaires

qui peuvent prétendre à une mort en gros plans, suante, gargouillante et saignante. Quitte à ce qu'il soit complexe, ensuite, de se débarrasser des cadavres (et sans remonter jusqu'à Frenzy de Hitchcock, la réapparition quotidienne de la barge d'ordures servant de cimetière dans Ladykillers en est un parfait exemple). Le corps, aussi grotesquement absurde que sa mort puisse paraître, est un problème qui excède les limites de la vie et occupe même les vivants. Ce n'est pas pour rien que Mattie dort dans l'entreprise de pompe funèbre qui va enterrer le corps de son père, et fait déplacer celui de Rooster Cogburn dans le caveau familial. Ce n'est pas non plus pour rien que le serpent qui va la piquer et lui faire expier par la perte d'un bras la mort de Tom Chaney sort du ventre d'un cadavre.

« The wicked flee when none pursueth », finalement, ce n'est peut-être pas le meurtrier que tout le monde poursuit. Parce qu'alors on aurait la fin de la citation : « but the righteous are as bold as a lion », et Mattie, Rooster et LaBoeuf auraient été sans peur et sans reproche. Mattie pleurerait la mort de son père et non celle de son cheval, elle ne tuerait pas un homme, et Rooster ne courrait pas pour la sau-

ver alors que nul ne le poursuit. Le rachat ressemblerait-il à la culpabilité ? Mais ce qui plane au-dessus du film des Coen c'est le lien entre la première et la dernière image : l'homme abattu gisant dans le cadre de lumière d'une porte de saloon ; une femme en noire tournant le dos à des pierres tombales et s'éloignant dans les hautes herbes d'une prairie. La caméra s'approche en travelling du mort, elle laisse la femme partir en demeurant à côté des tombes. Au milieu de cet encadrement macabre, Mattie Ross, dont la première apparition juvénile a lieu en gros plan derrière la vitre d'un train où se reflète la construction de l'Amérique, aura été un témoin qui a payé de son corps sa participation à la naissance morale et métaphysique d'une nation.

P.S.

EN BREF

Mobilité en Méditerranée
Du 9 mai au 5 juin 2011

[mac] Musée d'art contemporain de Marseille

Le [mac] accueillera en mai les artistes Michelangelo Pistoletto et Hervé Paraponaris pour un colloque et une exposition autour des problématiques soulevées par les échanges autour des deux rives de la Méditerranée.

Le colloque « Mobilité en Méditerranée » sera l'occasion d'activer le Parlement Culturel, conçu par Michelangelo Pistoletto autour de son œuvre, La Table de la Méditerranée*, taillée dans un miroir figurant la forme de cette mer et entourée de chaises représentant les pays du littoral méditerranéen. Artistes et intellectuels prennent place autour de l'œuvre et en deviennent les performers. Au programme : débats et visites. Les 10 et 11 mai 2011.

Pour l'exposition « M.U. (Mediterranean Undersea) », Hervé Paraponaris propose un projet futuriste avec ses étudiants de 2ème et 3ème année de l'Ecole Nationale Supérieure d'Architecture de Marseille. Il a imaginé un réseau sous-marin de transport, une sorte un métro sous la Méditerranée, et pour lequel il développe des stations immergées et flottantes, villes utopiques au milieu de la mer. Du 10 mai au 5 juin 2011, vernissage le 9 mai.

V.G.

EN BREF

Le Festival des Arts Ephémères
Du 19 mai au 29 mai 2011

Villa et parc de Maison Blanche, Marseille

Au mois de mai se tiendra la troisième édition du Festival des arts éphémères, une initiative qui a pour but de favoriser la diffusion de l'art contemporain en invitant des artistes à une rencontre avec le grand public, dans l'un des plus beaux et des plus anciens parcs marseillais.

En plus de se dérouler principalement en plein air et de questionner les effets de la temporalité sur l'art, l'originalité de cet événement réside dans le fait que cohabitent en un même lieu les œuvres d'artistes confirmés et les étudiants des ateliers amateurs de l'Ecole Supérieure des Beaux-Arts de Marseille. Cette année, quatorze artistes reconnus ont répondu présents : Rémi Bragard, Paul Destieu en collaboration avec Colson Wood, Yifat Gat, Guillaume Gattier, Christian Jaccard, Victoria Klötz, Catherine Melin, Anita Molinero, Stéphanie Nava, Jean-François Roux, Erik Samakh, Pascal Simonet, Stauth & Queyrel, et Susanne Strassmann.

La manifestation prend de l'ampleur depuis 2009, en termes de qualité et d'ouverture. Pour cette nouvelle édition, les organisateurs ont souhaité introduire un art vivant, la danse. Ainsi, le Ballet National de Marseille participera à l'évènement. Le danseur et chorégraphe Marcos Marco exécutera un duo le soir du vernissage, sur le thème du couple, en référence aux séances photo de jeunes mariés qui se déroulent régulièrement dans le parc. Une vidéo du Ballet sera présentée tout au long du Festival.

V.G.

VERS LES LIEUX

Musée d'Art Contemporain
69, avenue d'Haïfa - 13008 Marseille
04 91 25 01 07
Ouvert tous les jours de 10h à 17h
Fermeture hebdomadaire le lundi et les jours
fériés.

Galerie La Non-maison
22 rue Pavillon, 13100 Aix en Provence
<http://www.galerielanonmaison.com/>

Le Volume
6 rue Defly, 06000 Nice
04 93 26 75 20
info@source001.com
de 20h à 1h

Musée Granet
Place Saint Jean de Malte, 13100
Aix-en-Provence
04 42 52 88 32
<http://www.museegranet-aixenprovence.fr>
Ouvert tous les jours sauf le lundi de 12h à 18h.

Parc de Maison Blanche
150, boulevard Paul Claudel - 13009 Marseille
04 91 14 63 50
Ouvert tous les jours, de 10h à 18h

Pavillon de Vendôme
13, rue de la Molle ou 32, rue Célony
13100 Aix-en-Provence
04 42 91 88 75
Ouvert tous les jours sauf le mardi, de 13h30 à
17h puis de 10h à 18h à partir du 16 avril

Ex-situ, cinquième année, 11ème numéro toujours gratuit

Comité de rédaction :
**Virginie Gaillat ; Marie-Charlotte Raina
; Gwenn Riou ; Piera Simon ; Guillaume
Tamisier**

Travaux plastiques:
Victor Coste

Mise en page :
Gwendal Sartre

Directeur de rédaction :
Aldric Mathieu

Contacts :
ex-situ@hotmail.fr

Adresse :
**Courant d'art, Université de Provence,
bureau B079, 29 av. Robert Schumann,
13621 Aix en Provence Cedex 1.**

Ex-Situ est une activité de l'association Courant d'art. L'association a été créée en novembre 2002 au sein de l'Université de Provence par des étudiants en Histoire de l'Art dans le but de favoriser l'information, la communication et les échanges entre étudiants, et ce par le biais de manifestations culturelles régionales et nationales.

Association Courant d'Art
Présidente : **Virginie Gaillat**
courantdart@hotmail.com
Local B072



Ex-situ est soutenu par:
l'Université de Provence

GRATUIT
EX-SITU MARS-AVRIL 2011