

VOYAGE SANS BOUSSOLE

Les textes de ce livret ont été rédigés par Dorothée Deyries-Henry, conservateur du patrimoine, et commissaire invitée pour l'art moderne et contemporain.

Conception du livret : service MédiationS du Musée de Valence

© Musée de Valence, tous droits réservés

L'APPARITION DU PAYSAGE

Un paysage entre ombre et lumière nous accueille à l'entrée du parcours. En son centre, une petite maison en ciment aux vitres teintées pour filtrer la lumière du soleil est environnée d'un poème, d'un soleil placé à contre jour et de photographies dans lesquelles un cowboy chemine dans la pampa mexicaine à la tombée de la nuit. Cet ensemble de **Jean-Pascal Flavien**, *nighthouse at daytime* (2011), dont le titre peut se traduire par « maison nocturne de jour », est pensé comme une architecture : nul besoin d'entrer dans la maison car l'œuvre se déploie autour. Étrange et mystérieuse, elle offre une expérience de la nuit et du paysage, au seuil du visible.

Cette nighthouse, qui prend différentes formes selon les lieux d'exposition, dialogue en outre dans cette salle avec d'autres œuvres et points de vue sur le thème du jour et de la nuit : un dessin de **Joseph Sima**, une photographie de **Ceal Floyer**, et une gravure de **Vija Celmins**.

Le dessin à l'encre de **Joseph Sima** semble lui répondre par un jeu de mots. Ses *Gouttes de lumière* sont noires en effet, car la lumière puise autant dans le noir que dans le blanc et irradie ainsi tout l'espace du dessin. Pour l'artiste tchèque, qui fonde en 1927 le groupe artistique Le Grand Jeu et développe le thème des gouttes de lumière à partir des années 1950, le paysage est une création mentale, il naît dans la nuit de l'esprit lors d'une illumination soudaine.

Cette relation inextricable du jour et de la nuit, de l'ombre et de la lumière est aussi à la base du procédé photographique. La photographie *Viewfinder* de **Ceal Floyer** (2006) a pour sujet le moment de la prise de vue, qui est sensé donner lieu à l'apparition d'une image. Mais ce moment reste en suspens. On ne saura ni ce qui est photographié ni qui prend la photo : on ne perçoit que l'ombre portée, ou le reflet de l'ombre portée, d'une personne invisible. De fait, on ne sait pas très bien ce qu'il y a à voir et peut-être le fond neutre de cette image est-il une page blanche sur laquelle projeter sa propre représentation ?

Ceal Floyer nous associe au processus de création, tout comme *Ocean Surface Woodcut* de **Vija Celmins** (1992), puis dans la salle suivante *Dauphiné Mountain Skyline, Vercors, France* d'**Hamish Fulton** (1995) nous entraînent dans la technique du dessin. Le chemin dessiné chez **Fulton** ou les vagues chez **Celmins** sont en effet une métaphore de l'exploration d'une surface et du travail de l'artiste qui, par un geste répétitif et continu, crée petit à petit une forme.

Pour ces artistes, le jour, la lumière, la nuit, le noir du crayon ou du lavis, la vue ou encore les mots et l'imagination, contribuent à l'apparition de formes et représentations. Ils donnent naissance au paysage, invitant le visiteur au seuil à entrer progressivement dans le parcours.

MARCHER AVEC LES ARTISTES

Dans le hall d'entrée des collections du musée, au rez-de-chaussée, on découvrait l'installation *Paysage au grand galop* de Gerda Steiner et Jörg Lenzlinger (2013), labyrinthe mental et imaginaire, environnement fantastique constitué de matériaux divers et artificiels évoquant la nature, dont certains directement empruntés au site : branchages, petits cailloux et objets de toute sorte, trouvés lors de leurs balades en ville, en Ardèche et en Drôme, ou recueillis auprès des gens qu'ils ont rencontrés.

Hamish Fulton, figure emblématique de l'artiste marcheur, et Julien Discrit, géographe de formation, transposent autrement les sites qu'ils ont traversés et que l'on découvre dans la deuxième salle du parcours. Avec l'installation murale *Fourteen works - My artform is the short journey- Made by walking in a Landscape* (1982-1989) composée de 14 lithographies, Fulton retranscrit les observations et souvenirs rassemblés lors de ses périples. Souvent assimilé au Land art, Fulton ne modifie pas le paysage cependant car c'est la marche, moment d'immersion solitaire, qui fait œuvre d'art. La transcription du site prend ici la forme de lignes esquissées, de formes suggérées, de phrases, d'idéogrammes japonais. L'association des différents panneaux crée un paysage entièrement nouveau, à mi-chemin entre le souvenir, la représentation, et l'idée, nous invitant là aussi à prolonger mentalement ces observations à partir de nos propres liens. Deux autres dessins de Fulton, *Twilight Horizons, Vercors, France* et *Dauphiné Mountain Skyline, Vercors, France* (1995), complètent cette cartographie, cette fois à partir de prélèvements, par le dessin ou par frottages directement sur le site.

Julien Discrit procède lui aussi par prélèvements pour représenter un site et son environnement. Avec *Inframince, Mont-Blanc* (2006), l'artiste enserme dans un cube de résine transparent et lumineux les contours du Mont-Blanc moulés minutieusement à partir d'une carte IGN et son négatif constitué par l'empreinte du ciel. Le paysage est ici matérialisé, à l'intérieur du bloc, par la limite entre ciel et montagne, une ligne impalpable aux détails parfaitement visibles.

Ce qui réunit les deux artistes, les relie à Vija Celmins ou à Jean-Pascal Flavien, c'est aussi l'expérience du terrain et le rapport d'échelle des œuvres. On est loin ici de l'approche romantique, des images sublimes de la nature. Comment en effet représenter l'incommensurable ? Rendre compte d'une expérience sensorielle ? Matérialiser ce qui par essence nous échappe ?

SALLE 17

ŒUVRE-ARCHITECTURE / TOPOGRAPHIES SPATIALES

Si Hamish Fulton se définit comme « un artiste qui marche, pas comme un marcheur qui fait de l'art », ses travaux sont le témoignage et la trace d'une expérience personnelle, physique et spirituelle du paysage sans qu'aucune impression ne soit pour autant dévoilée. C'est aussi à partir de sa propre histoire mais, par opposition, à partir d'un lieu fixe, d'une architecture, qu'Étienne-Martin a construit l'ensemble de son œuvre. Celle-ci en effet trouve son origine dans la forme, la circulation et la structure de sa maison natale à Loriol, dans la Drôme.

Cette troisième salle est dédiée à Étienne-Martin et à son œuvre, centrale dans l'histoire du musée et de ses collections. Mais surtout, la salle place le thème de la maison et de l'architecture, cher à l'artiste, au centre névralgique du parcours moderne et contemporain. À partir de trois pièces emblématiques, *L'Escalier* (1983), *Schème pour une Demeure*, et *Le Dessin fil de fer*, la maison, l'architecture prennent maintenant la forme d'un espace mental, en particulier dans la structure ouverte de *L'Escalier* ou les multiples strates et surfaces de *Schème pour une Demeure*. Les lignes, les maillages, les plans, les superpositions créent un espace labyrinthique, une circulation où s'interpénètrent intérieur et extérieur.

Ces œuvres appartiennent à l'univers des *Demeures* d'Étienne-Martin, que l'on peut situer sur « le plan émotionnel, le plan souvenir, le plan conceptuel »¹. Elles sont associées ici aux maquettes d'architecture de Simone Boisecq, à une peinture de l'artiste conceptuel Robert Barry et à un mur de dessins d'Hervé Garcia, qui représentent diverses explorations et structurations de l'espace par l'esquisse, le langage et la géométrie. La relation de ces artistes à l'architecture et à l'espace peut être perçue comme un chemin qui relie l'espace mental et le lieu parcouru.

1. Étienne-Martin, cat. de l'exposition *Étienne-Martin*, Valence, 1992, p. 104.

SALLE 18

SE PERDRE DANS LE PAYSAGE

La quatrième et avant-dernière salle du parcours développe cette relation. À l'image du radeau d'Éva Marisaldi, des petits bateaux d'Adel Abdessemed ou des paysages océaniques de Sophie Calle, de Pierre Alechinsky et de Gilles Aillaud, elle invite à une dérive dans l'espace et les œuvres.

L'itinérance commence par *Canada-Lac Goëland* de Pierre Alechinsky (1981). L'artiste brouille immédiatement les pistes avec cette carte de navigation submergée par le dessin et les cheminements erratiques de l'encre. À côté, *Renès 2* de Gilles Aillaud (1979) nous emmène sous l'eau, où l'animal, le végétal et le minéral se mêlent. Dans ses paysages maritimes, ses deltas et ses plages, Gilles Aillaud construit des images paradoxales, dans lesquelles s'inversent ciel et terre, terre et mer, figure et fond. Ici, les fonds marins se diluent doucement dans la matière et la couleur, et nous invitent à une contemplation rêveuse. Il suffit d'un regard vers la sculpture de plexiglas d'Abdessemed, toute en transparence et en légèreté pour continuer de voguer, d'un pas de côté vers la palette-radeau de Marisaldi pour laisser son esprit vagabonder vers une île invisible. A moins que l'on ne soit entraîné dans la vaste installation de Sophie Calle, *Pôle Nord* (2008), qui raconte le voyage de l'artiste dans l'Arctique et le rituel réalisé sur les traces imaginaires de sa mère ?

Mais si l'on poursuit notre chemin vers la peinture, c'est une immersion progressive dans la couleur jusqu'à l'explosion des formes qui nous attend. *Le Jardin* de Jean Le Moal (1965-1966) est une évocation libre et lumineuse du végétal métamorphosé par la couleur flamboyante, *La Grande* de Joan Mitchell (1983-1984), une représentation dynamique de la nature dans laquelle les nuances de rose vif, bleu lavande ou électrique sont associées en un geste rapide et expressif. *Das Haus an der Mündung (la maison de l'estuaire)* de Franz Ackermann (2012) associe peinture abstraite, dessin et collage photographique. L'œuvre pulvérise les formes dans une explosion de couleurs, voyage vertigineux et immersif pour notre regard.

En face, la visibilité elle-même a éclaté, les panneaux bleu et jaune de la *Fenêtre* de Pierre Buraglio (1986) sont brisés. Que reste-t-il alors de la vision ? de l'œuvre ? On en arrive à la toile pliée, dépliée, fragmentée de Simon Hantaï, *Tabula* (1980), qui fait table rase de la peinture. Extinction.

Le cycle reprend avec le radeau d'Éva Marisaldi (*Sans titre*, 2001). Retour au calme avec cette palette de chantier capitonnée d'un léger tissu et accompagnée d'un dessin à peine crayonné. L'œuvre fait appel à l'imaginaire collectif (le radeau/ l'île), à notre observation et imagination. On se laisse bercer, et repart peut-être vers le *Pôle Nord* de Sophie Calle, attirés par la lenteur et le silence des images du pôle. Mais le sublime laisse deviner les changements climatiques et devient tombeau. Ces images de la banquise nous parlent de la perte, tout en résistant à la disparition.

Le calme en effet est apparent. « Ce sont d'abord les navigateurs, les marins, qui ont eu recours à cette cartographie céleste imaginaire pour se repérer dans un espace littéralement sans point de repère : la mer »², explique Bouchra Khalili au sujet de sa série *The Constellation* (2011), qui emprunte aux cartes du ciel. Ces constellations qui scintillent sur un fond bleu nuit sont un chemin à l'intersection de l'histoire personnelle de l'artiste, de ses voyages de Marseille à Ramallah, de Bari à Rome, de Barcelone à Istanbul, et de celle collective, souterraine et invisible des flux migratoires clandestins. De même, *Ocean View* d'Abdessemed (2005), symbolise, à travers des bateaux en billets de un dollar posés sur une mer de pacotille, l'Eldorado utopique de la terre d'accueil. Il semble donc qu'il n'y ait jamais vraiment de repos dans ces visions du monde.

Les dessins de Wols, ballet aquatique de formes dans lequel le monde se dilue, ont été réalisés quant à eux pendant la Seconde Guerre mondiale. A l'instar de ceux d'Henri Michaux, produits sous l'emprise de la mes-caline, ils sont les représentations d'un autre espace réel, « l'espace du dedans ».

Comme l'écrit remarquablement Jean Dubuffet à propos de sa peinture *Le Voyageur sans boussole* : « Ce sont des paysages de cervelle. Ils visent à restituer le monde immatériel qui habite l'esprit de l'homme : tumultueux désordre d'images, d'évanouissements d'images qui se chevauchent et s'entremêlent, débris de souvenirs et de nos spectacles mélangés à des faits purement cérébraux et internes, viscéraux peut-être »³.

2. Citée in *The Mapping Journey Project*

<http://www.histoire-immigration.fr/musee/collections/the-mapping-journey-project>

3. Cité in *Collection art moderne, La collection du Centre Pompidou*, Musée national d'art moderne, Éditions du Centre Pompidou, Paris, 2006, p 197.

SALLE 19

IMMERSION

Dedans et dehors se mélangent, dévoilant le lien intime des artistes avec le monde. Qu'ils l'expriment à travers la peinture ou l'installation, la figuration ou l'abstraction, les artistes sont en phase avec l'instabilité du monde.

La dernière salle du parcours, qui réunit des œuvres clés de la collection d'art abstrait du musée, nous plonge dans la peinture et les abstractions. Pour l'Américain **Mark Tobey**, le chemin est solitaire, et toujours au croisement de l'abstraction et de la figuration : « un zigzag à l'intérieur et en dehors des vieilles civilisations, cherchant des horizons nouveaux en méditant et en contemplant [...]. Sur les pavés de la rue et sur les écorces des arbres, j'ai découvert des univers entiers »⁴. La composition de *Wholesale and Retail* (1956) repose sur des réseaux enchevêtrés de signes non figuratifs en effet.

On retrouve **Joseph Sima** avec *Ombres grises* (1960), paysage atmosphérique défini par la lumière, le jeu entre apparition et disparition de la forme et de la matière. Dans *Ponctué de Tal-Coat* (1972), c'est au contraire, la texture, mouvante et calme à la fois, qui domine. La peinture évoque ici la terre, la matière même du paysage. Cette matière anime aussi une œuvre comme *Jardin du noir* d'**Olivier Debré** (1960) mais le noir, qui recouvre imparfaitement les couches colorées sous-jacentes, vient engloutir le paysage. Si Debré peint sur le motif et capte les caractéristiques propres à un lieu à un moment donné, il vise avant tout à nous transmettre les émotions que lui procure ce lieu. Par opposition, les *Miniatures* de **Gerhard Richter** (1996), très concentrées dans leur petit format, ne cherchent pas à traduire les sentiments du peintre. Comme dans ses œuvres figuratives réalisées à partir de photographies, Richter garde ses distances avec l'expressivité au profit de l'énergie et de la densité contenues dans la peinture elle-même.

Enfin, cette salle présente une œuvre de **Jules Olitski**. Largement inconnu en France, le peintre Américain est aux côtés de **Mark Rothko** et de **Clyfford Still**, un des principaux représentants du courant de la Color Field Painting⁵, étroitement liée à l'Expressionnisme abstrait. Dans *Departure of Angels 4* (1982), la surface est animée par la superposition des effets : transparences, taches noires, coups de brosse, variations de couleurs. La lumière semble venir des profondeurs de la peinture.

Le parcours peut se clôturer sur cette œuvre et cet artiste qui, jusque dans ses peintures récentes (dans les années 2000), a dépassé les contradictions, repoussé les limites de l'abstraction, prolongé dans ce langage les implications formelles historiques de Monet, Matisse, et surtout Rembrandt, expliquant comment dans les toiles du maître, « la lumière et la nuit prennent possession du tableau et imprègnent tous les contenus de l'œuvre »⁶.

4. Cité in *Collection art moderne*, op.cit., p 592.

5. Color Field Painting : «Peinture de champ coloré», caractérisée par des aplats de couleurs vives, aux contours nets ou fuyants.

6. Jules Olitski, dans *Jules Olitski : Modern Master*, Museum of Fine Arts, Houston, 2012, 5'33.