

être distingués. Ces « épandages » pouvaient faire intervenir de un à six agents chimiques simultanément. Reprenant les couleurs utilisées pour ces fûts, Thu Van Tran, réalise des sérigraphies où chaque couche d'encre correspond à l'une de ces couleurs. Procédant par superpositions de couche d'encres successives, les sérigraphies, laissent apparaître un gris coloré « le gris des herbicides » qui varie en fonction de l'ordre chromatique choisi. De la vibration chromatique créée, surgit une image abstraite pour évoquer l'Histoire du Vietnam de façon non démonstrative.

**7. Jonathan Martin**, *Bleach*, 2013. *Film 35 mm numérisé, 4 min 50.*  
Courtesy de l'artiste.

*Bleach* signifiant en anglais Javel peut tout aussi bien évoquer l'action de décolorer ou javelliser. C'est aussi, le nom du premier album de rock grunge du groupe Nirvana, groupe emblème des années 90 et de la ville de Seattle. Plongeant et recouvrant des pellicules usagées d'eau de Javel, Jonathan Martin en dissout l'image. Seules apparaissent les traces, les gouttes et en définitive la matérialité de la pellicule de film 35 mm.

Inspiré par la figure du peintre, graveur et poète William Blake et par son procédé de gravure à l'eau forte (inversé par rapport à la technique habituelle), Jonathan Martin décide de rejouer cette inversion par une inversion du titre *Dive* de Nirvana, à la recherche des messages cachés dans le morceau. Le film apparaît alors comme une tentative pour approcher les portes de la perception évoquées dans la citation de Blake « Si les portes de la perception étaient nettoyées, toute chose apparaîtrait à l'homme telle qu'elle est, infinie »

**8. Benjamin Hugard**, *Rouge Négatif (une hantologie)*, 2009. Négatif photo grand format rétroéclairé.  
Courtesy de l'artiste.

*Rouge Négatif (une hantologie)* est un négatif grand format rétro éclairé dans un caisson lumineux. Il représente un graffiti politique qui a été partiellement effacé au kärcher. Dans son geste maladroit d'effacement, le censeur a suivi le texte, de sorte que celui-ci apparaît plus blanc (plus propre) que le mur. Le message ne nous parvient alors que fragmenté, toutefois le mot « capital » au centre ne laisse aucune ambiguïté sur la teneur idéologique de celui-ci. Son enregistrement analogique par la photographie et la présentation du négatif fait "remonter" le texte censuré à la surface. Les spécificités matérielles de la photographie argentique (la teinte rouge du négatif couleur et l'inversion des tons) sont utilisées politiquement afin d'allégoriser la logique spectrale de la photographie, ce que Derrida désigna comme hantologie dans Spectres de Marx. "L'image - comme toute image - porte le signe de son absence. Elle commence avec sa disparition."

**9. Thu Van Tran**, *Pénétrable*, 2015. *Latex, pigments.*  
Courtesy de l'artiste et de la Galerie Meessen De Clercq,

Questionnant dans plusieurs de ses travaux récents, la culture de l'Hévéa importée au Vietnam au moment de la colonisation française, *Pénétrable* consiste en une couche de latex mélangée à des pigments et versée contre un support. Après séchage, le latex est enlevé pour ne laisser que la trace des pigments qui se sont diffusés au mur et sur le sol, dévoilant, l'histoire du lieu de l'installation (les couches de peinture successives, les traces d'enduits, de rebouchage, les anciennes couleurs...) tout en évoquant de façon sous-jacente l'histoire des relations entre la France et le Vietnam. Ce travail interroge ainsi la trace, la part de ce qui disparaît et de ce qui subsiste.

**10. Cécile Hartmann**, *Compulsive*, 2015, (*A natural history - Hiroshima peace garden*), Tirages argentiques noir et blanc sur papier baryté.  
Courtesy de l'artiste.

Des arbres en proie à une invasion foliaire exubérante mais anormale. Des arbres qui gardent la trace, la mémoire de la bombe atomique, mais qui tentent dans le même temps de retrouver ce qui a été perdu, par une suractivité déraisonnée.

**11. Cécile Hartmann**, *Sediments & Lacunas, Wall Street, Hiroshima*, 2014. (Partition 2). Ensemble de 20 images en multiples, impressions numériques sur papier affiche.  
Courtesy de l'artiste.

Mettant ici en parallèle, Hiroshima et Wall Street à la fois pour l'impact de la bombe atomique et celui de la crise financière des subprimes (et du 9/11), Cécile Hartmann produit des images à caractère documentaire qui explorent des phénomènes d'échange et d'entrechoquement entre différentes formes de vie et systèmes en mutation. La mémoire, l'histoire, l'architecture et l'économie sont les représentations sur lesquelles elle engage de manière récurrente une expérience du regard. La question d'une transformation poétique de l'histoire par une articulation du construit et de l'organique est centrale dans son travail. Elle privilégie une abstraction des formes au profit du fragment, d'images au plus près du sol. Le dispositif de monstration évoque aussi bien la question des strates, par les couches de papier qui s'entrecroisent et s'emboîtent à la manière de couches sédimentaires que les forces telluriques à l'œuvre dans le monde contemporain.



Soudain...la neige  
Commissaire : Caroline Cournède

du 5 novembre 2015 au 31 janvier 2016

Philippe Durand, Mimosas Echard, Isabelle Giovacchini, Cécile Hartmann, Benjamin Hugard, Ilanit Illouz, Jonathan Martin, Valérie Sonnier, Thu Van Tran

« Comme toi, je connais l'oubli.

- Non, tu ne connais pas l'oubli.

- Comme toi, je suis douée de mémoire. Je connais l'oubli.

- Non, tu n'es pas douée de mémoire.

- Comme toi, moi aussi, j'ai essayé de lutter de toutes mes forces contre l'oubli. Comme toi, j'ai oublié. Comme toi, j'ai désiré avoir une inconsolable mémoire, une mémoire d'ombres et de pierre. J'ai lutté pour mon compte, de toutes mes forces, chaque jour, contre l'horreur de ne plus comprendre du tout le pourquoi de se souvenir. Comme toi, j'ai oublié...

Pourquoi nier l'évidente nécessité de la mémoire ?... »

*Hiroshima mon amour*, 1959, Alain Resnais sur un scénario de Marguerite Duras

Évocation du temps, celui qu'il fait, celui qui passe, l'exposition rend compte d'une brèche. Celle qui s'ouvre lorsque la neige recouvre et transforme un paysage et qu'une réalité se superpose à une autre. Un effet de dilution ou d'interférence qui, dans certains cas, tend jusqu'à l'effacement du paysage originel. La neige (réelle ou métaphorique) de l'exposition est l'événement perturbateur du récit : elle floute les contours, recouvre la trace, dissout et efface, remet en cause l'état initial ; elle convoque, dans les œuvres choisies, aussi bien le souvenir des premières neiges et la perception particulière qui en découle, que le flottement du temps. Comme autant de résurgences d'une mémoire sensible ou rétinienne, individuelle ou collective, les œuvres de l'exposition naviguent d'un état à un autre, entre dissolution, dilution, parasitage, et tentative de recouvrement. *Soudain... la neige*, comme une manifestation d'un processus implacable et irrévocable, d'une fuite en avant du temps ou la perspective d'une nouvelle histoire.

Libre dérive prenant la neige comme image de départ, l'exposition entend celle-ci comme révélateur : elle vient tout à la fois détruire l'ordre des choses et donner à voir ce qui se soustrait à la vue. Les travaux des artistes portent eux aussi l'empreinte de la déflagration originelle subie : celle qui survient lors de l'explosion d'Hiroshima ou de la crise financière des subprimes, des épandages américains ou de l'irruption de plants d'Hévéa au Vietnam, du premier album de rock « grunge », de la naissance d'une icône du kung-fu, de la disparition de l'enfance, de l'exil, du fait divers... Des événements latents, souterrains, qui transparaissent ou (ré)apparaissent, silencieusement, à la surface des œuvres présentées.

Élément climatique transitoire (du moins dans nos contrées tempérées), la neige se situe en effet toujours sur ce fragile équilibre entre apparition et disparition ; en un instant tout peut surgir à nouveau, le dissimulé peut reprendre le dessus sur sa réplique visible. La neige existe alors autant dans sa réalité physique que dans l'enchevêtrement d'images mentales et de temporalités différentes qu'elle suscite : entre anticipation de son apparition, immédiateté de sa présence, présage de sa disparition, comme postérité de sa mémoire. Car la neige reste inextricablement liée à cette question de la mémoire (l'on se souvient de la neige bien plus que ce que l'on l'éprouve physiquement) et de l'empreinte, celle qui subsiste longtemps après sa dissipation. À l'instar de la neige, les œuvres de l'exposition découlent, elles aussi, de ces entrechoquements de temps et de mémoire ; elles sont les témoignages, les traductions autant de ce qui s'est passé, de ce qui se passe encore, que des perspectives ouvertes sur l'avenir.

Si la question du recouvrement apparaît alors systématiquement dans les œuvres, dans l'action de recouvrement du temps et de la mémoire, elle se manifeste également physiquement, dans certaines des techniques utilisées ou dans le geste exécuté sur le support, dans le motif représenté, ou bien encore dans le mode de monstration des œuvres ...

Ces « recouvrements », entre superpositions, interférences, floutages ou dissolutions, relèvent ainsi de cet étrange point de convergence entre les verbes « recouvrir », œuvrant ici dans le sens d'une dissimulation d'un fait, d'une réalité, ou d'une mémoire individuelle ou collective, et de « recouvrer », le fait de rentrer en possession de ce qui avait été perdu. Le recouvrement intervient alors, tout à la fois, comme une entreprise de dissimulation/obstruction/destruction et celle d'une possible réparation.

Une invitation à voir par et au-delà de l'absence.



**1. Mimosa Echard, *Arena (miroir)*, 2014.** Acrylique et tissu.  
Courtesy de l'artiste et de la Galerie Samy Abraham

Travaillant à partir d'images extraites du film *Opération Dragon*, Mimosa Echard ne retient de l'emblématique scène de combat avec Bruce Lee que les éclats de miroirs brisés. Recouvrant des tirages photographiques d'une couche de peinture, l'artiste détache celle-ci du support après séchage et obtient un fragile reflet de l'image originelle, celle issue du transfert des encres d'un support vers l'autre. Cette œuvre relève ainsi d'un étonnant jeu de miroirs : passant d'une scène de film mythique pour son décor de miroirs à une image-reflet de celle-ci ; d'une scène d'*Opération Dragon* qui se révèle être, en définitive, un simple reflet de *La Dame de Shanghai*, d'Orson Welles (1947). Par ailleurs, la question du fragment brisé rappelle *la Reine des Neiges*, conte d'Andersen dans lequel l'éclat d'un miroir déformant la réalité s'insinue dans l'œil d'un jeune garçon et fausse totalement sa perception de la vérité. Les motifs d'éclats reproduits dans les peintures *Arena*, (miroir), peuvent tout à la fois être perçus comme l'évocation d'un point lumineux tel l'éblouissement provoqué par le soleil sur la neige, que comme un lointain souvenir des formes de flocons de neige dans l'inventaire photographique de Wilson A. Bentley.

**2. Philippe Durand, *Neige*, 2015.** Tirages lenticulaires 3D, édition 1/3.  
Courtesy de l'artiste Galerie Laurent Godin, Paris

Qualifiant sa démarche de « métaphotographique », Philippe Durand représente une chose pour en évoquer une autre. Charge au spectateur de faire son chemin. Dans ses différents projets, l'artiste poursuit son exploration des possibilités de représentations des questions contemporaines, notamment celle des flux liés à l'économie mondialisée. Jouant avec notre perception optique, ces fragments de paysages enneigés, apparaissent à la fois

comme des interférences visuelles, produisant une image mouvante entre apparition et disparition de l'image, que comme une représentation de ces phénomènes de flux mondialisés, photographiés dans le Massif des Bauges, produits à Hong-Kong et encadrés à Paris...

**3. Valérie Sonnier, *Le jardin, L'hiver*, 1997.** Film super 8 et 8 mm, "6'10".  
Courtesy de l'artiste et de la Galerie Nadja Vilenne

Imbriquant plusieurs textures d'images, Super 8 et 8 mm, le film se construit autour d'une double narration où dialoguent des séquences extraites de films amateurs familiaux mettant en scène l'artiste enfant et des séquences où la caméra tourne en boucle de façon obsessionnelle autour d'une maison, la maison d'enfance de l'artiste filmée dans une lumière entre « chien et loup ». Une étrange ambiance se dégage du film et très vite, on devine que la maison est désormais inhabitée et que les images d'enfance qui s'immiscent dans cette histoire sont le témoignage d'une autre vie, d'un temps déjà lointain. Des plages de silence où apparaissent des scènes insouciantes de l'enfance, les jeux de luge, un sapin de Noël où l'or prédomine, l'artiste déguisée en fée ou en infirmière, entrecoupe la brutalité du bruit dans la neige. L'enfant nous regarde, mais c'est déjà comme si elle-ci avait la prémonition de la disparition, du caractère éphémère de l'enfance, de la vie, et une conscience aigüe du temps qui passe. Utilisant un jouet en tant que dolly, un camion acheté dans une brocante qui aurait pu être celui de son grand-père ou arrière grand-père, Valérie Sonnier prend le parti de tourner à ras du sol, presque à hauteur du regard d'un enfant, et rejoue avec ce jouet qui s'anime le premier contact de l'enfant avec le temps qui passe et celui d'une disparition annoncée.

**4. Ilanit Illouz, *Kiryat Ata*, 2008.** Vidéo noir & blanc, 7 min 10.  
Courtesy de l'artiste.

*Kiryat Ata* est un film sans son et sans images. Un film-trajet où les mots défilent au bas de l'écran comme pour sous-titrer les images absentes. Quarante ans après, Ilanit Illouz demande à sa mère de lui raconter son enfance. Son exode d'Algérie à Marseille puis à Kiryat Ata, petit village au nord d'Israël, fait de séjours en centres d'accueil, d'attente, de rendez-vous manqués... Cette trame narrative initiale sert littéralement de prétexte à une réécriture. La traduction s'invente au rythme du témoignage oral, intégrant intonations, silences, bégaiements, hésitations, malentendus. Elle évoque les méandres de la mémoire qui chemine, stagne, se cherche et s'égare à la surface de l'écran.

La vitesse et les particularités de l'énonciation donnent au discours un ton familier, jusqu'à le rendre quasi-inintelligible. Pour autant, il n'en devient pas exclu. L'artiste s'attache à anonymiser le récit, effaçant les noms propres, éludant tout indice géographique ou chronologique et transforme ainsi l'expérience personnelle en histoire universelle du déplacement.

L'ellipse, narrative et visuelle, ménage un espace pour un troisième protagoniste : le spectateur. L'écran vide du trou de mémoire se remplit des souvenirs des uns et des autres, dans un jeu de superpositions et de projection mentale

**5. Isabelle Giovacchini, *Quand fond la neige (étude)*, 2013-2015,** tirages argentiques RC partiellement effacés.  
Courtesy de l'artiste.

Isabelle Giovacchini travaille l'évanescence et l'épiphanie des images par différentes techniques et notamment par la photographie. Leurs détournements et manipulations, qui sont de l'ordre de l'« inframince », expérimentent l'instant incertain entre l'apparition et la disparition des figures et des formes. Imprégnée par l'histoire de la photographie et les sciences inexacts, l'œuvre d'Isabelle Giovacchini est volontairement fragmentaire et parcellaire. Basée sur la latence (ce qui est caché mais peut à tout moment se manifester), elle use d'images et d'objets qui convoquent mémoire et souvenirs dans une esthétique minimale. A partir d'images provenant d'internet et représentant le Massif du Mercantour, Isabelle Giovacchini produit de nouveaux négatifs, qu'elle tire sur papier photo en accentuant l'aspect cotonneux des images, retravaillées par la suite afin de dissoudre les sels d'argent de certaines zones de l'image, laissant ré-apparaître un blanc comme une ouverture vers un paysage mental.

**6. Thu Van Tran, *The Grey of Herbicides*, 2015.** Sérigraphies sur papier Steinbach, 300g. Edition AP 1/2.  
Courtesy de l'artiste et de la Galerie Meessen De Clercq, Bruxelles.

Au moment de la Guerre du Vietnam, les agents chimiques (des désherbants ou des défoliants) déversés par les américains sur les populations vietnamiennes étaient contenus dans des fûts de différentes couleurs afin de pouvoir