

# Affinités

La rubrique Affinités est créée dans l'optique de déployer l'espace de l'exposition dans un espace de publication. A chaque exposition, l'espace critique des œuvres trouvent un prolongement dans ces cahiers pratiques ouverts sur les artistes et les œuvres exposées. C'est le lieu d'interroger Ici et Maintenant des pratiques.

Pour lignes singulières, L'espace du Triage se déplace au fil des pages : on alterne la rencontre avec d'une part les entretiens et d'autre part la reproduction des œuvres. De pages en pages, de salles en salles, la ligne singulière continue.

## Sommaire

Lignes singulières / Entretiens avec Cécile Marie

<b>JÉRÔME BOUTTERIN</b> Jamais assez riche, ni assez mince P.8	<b>BÉATRICE CUSSOL</b> Dans ma bouche P.12	<b>ELSA SAHAL</b> Détours P.16	<b>OLIVIER NOTTELLET</b> Le dessin comme une échappée belle P.20
<b>MICHEL GUILLET</b> Traversées P.24	<b>FRÉDÉRIQUE LUCIEN</b> Le dessin dans ses éléments P.28	<b>ANTOINE SCHMITT</b> Quels desseins ? P.32	<b>KRISTINA SOLOMOUKHA</b> Lignes de fuite P.36
<b>PASCAL LIÈVRE</b> Play-back P.40	<b>PATRICE PANTIN</b> D'un trait P.44	<b>LYDIE JEAN-DIT-PANNEL</b> Dans la chambre P.48	<b>OLGA BOLDYREFF</b> Et quelque chose que nous ne savons pas P.52

Décider d'ouvrir un nouveau lieu d'exposition pour l'art aujourd'hui, au cœur d'un environnement urbain dans la périphérie, par une exposition consacrée au dessin est une idée juste.

Cette pratique est plus actuelle et plus passionnante que jamais par sa proposition, profondément moderne, d'un art qui n'est jamais un agencement, un arrangement original, destinés à la communication d'un argument ou d'un propos. L'art, avant tout, se manifeste, dialogue, circule de l'un à l'autre grâce à une forme libre qui ne cesse d'être interprétée. Cette interprétation infinie le fonde. Très modestement, presque par inadvertance, le dessin est le premier outil et le plus *formidable* moyen pour, dans tous les sens du terme, « installer » l'art, le faire venir ou le faire entrer dans l'espace réel.

Comme chacun sait, le dessin ne date pas de ce jour. Serait-il donc archaïque comme certains, malgré la négation des artistes, se plaisent à l'affirmer... archaïque parce que traversant les siècles? N'est-ce pas, au contraire, la preuve qu'il est toujours un « nouveau-né » et plutôt qu'archaïque n'est-il pas « premier » parce que vivant pour celui qui s'en empare. Il ne serait plus un geste moderne mais comment définir, précisément, le moderne? Si le dessin n'est que la répétition d'un métier clos, sûr de lui-même, sans progression intérieure et sans nécessité, sans doute est-il passablement usé. Mais n'est-ce pas le cas de toute œuvre quand le métier, neuf ou vieux, n'est qu'*imitation*... de l'actuel comme de l'ancien? Que dire, alors, du manque d'authenticité ou d'approfondissement de l'expérience cognitive ou

---

## la force du dessin

///

par Olivier Kaepelin

---

Plus que jamais, indépendamment des intentions, des théorisations, des volontés de communiquer, tel ou tel sens sur tel ou tel sujet, l'art a besoin de la forme. Qu'elle soit classique ou novatrice, faite de langages ou d'attitudes, elle est, pour l'art, la seule manière d'établir une relation au monde différente de celles obtenues par d'autres modes, ceux des discours par exemple. L'art n'a que peu d'intérêt s'il oublie cette singularité car, « tout compte fait », il se résume alors à une illustration de propos tenus ailleurs et en dehors de lui, ce qui signe sa perte. Le dessin est donc une bonne question ou une bonne réponse posée à l'identité de l'art. Il a cette qualité - non consciente ou inconsciente? - de permettre, dès son origine, à la fois d'exprimer la pensée et de la déborder par une figure échappant aux présupposés et à l'économie d'un énoncé. Quelles que soient les hypothèses d'un créateur concernant une peinture, une sculpture, une installation, une action, une vidéo, une proposition conceptuelle... le plan est dérouté ou modifié par cet acte simple à qui il faut reconnaître un être propre, une existence d'impondérables, d'impromptus incarnant une nature rétive à la langue. Le dessin est un des premiers pas vers l'altérité, vers l'autre, en soi ou hors de soi, que les mots ne suffisent pas à mettre à jour.

émotive, quand il est au centre de travaux utilisant les conceptions ou les technologies du jour! Le vieillissement n'est-il pas d'autant plus criard que les agencements se parent de moyens nouveaux sans qu'il n'y ait rien, véritablement, de neuf dans les œuvres présentées. Employer des techniques nouvelles sans sincérité ni justesse, n'est que le fruit de l'air du temps. N'est-ce pas le plus sûr chemin pour ne rien expérimenter, ne rien comprendre de ce temps? Bien plus moderne et original est celui qui, quel que soit le genre, trouve la forme indispensable à sa pensée concernant ce qu'il vit et ce que nous vivons, que ce genre soit ou non le rejeton de l'époque. Un créateur serait-il plus perspicace, plus capable de signifier et transformer le réel parce qu'il utiliserait les figures de l'heure au regard d'un autre qui, par détour, achronie, décalage, héritage et hérésie, se servirait de pratiques initiées avant sa venue au monde. Ce serait une erreur de le croire et l'art fourmille d'exemples contraires. Le réel est, plus vivement, saisi ou percé à jour en dehors des doxas de l'époque. C'est souvent par ces interventions anachroniques, décadées, dégagées de toute contrainte que se construisent les œuvres les plus incisives, les plus éclairantes mettant en jeu l'être humain et la vie qui l'englobe.



Nous parlons, donc de liberté et le dessin en est une affirmation tangible. Il n'est sans doute pas inutile, en des temps menaçants et de grande pauvreté pour une partie du globe, de rappeler qu'avec les instruments les plus ordinaires, un artiste, en dessinant, peut créer les visions les plus complexes et les plus intenses. Cette liberté ne se résume pas au politique ou à l'économie, elle est aussi l'essence même du dessin qui est d'abord la

///

manifestation d'une pensée mobile créant, comme elle l'entend, toutes les possibilités de tracés, d'architectures de l'espace, de rythmes, pour inventer non seulement les formes perceptibles mais aussi toutes les virtualités qu'elles recèlent. Le dessin est une forme en devenir. Il s'enrichit de ce que ne comprend pas le lexique et le virtuel est l'âme des figures qu'il crée. C'est, sans doute, pour cela que son expérience est essentielle car toujours en dialogue avec «ce qui ne s'épuise pas». Le dessin résiste à l'exégèse. Il n'y a pas de dessin tranquille. Pensée et forme s'embrasant et se dérochant l'une à l'autre, il ne livre jamais tout ce qu'il est. Ainsi, naturellement, et sans stratagème qui le perdrait, il conserve une part de secret. C'est pour cela, toujours, que notre désir nous porte à sa rencontre, là où, précisément, par la forme, il prend corps.

Olivier Kaepelin

Le Triage dessine avec l'exposition Lignes Singulières un nouveau site de diffusion et de création des arts visuels dans lequel, douze artistes et leurs œuvres sont invités. En rupture avec les perspectives historiques critiques qui construisent avant ou après le temps de l'œuvre, le Triage accueille Ici et Maintenant une exposition autour du dessin et de ses débordements. Cet événement arrive parce qu'une nouvelle génération d'artistes dispose d'un lieu à investir, d'un site où faire œuvre et sens. Leur singulière réunion est déjà une proposition.

## Lignes singulières

Cécile Marie

Lignes singulières constitue un espace critique, un site où l'âge du tri, est celui d'une réalité, l'expression et l'affirmation manifeste de choix mis en situation.

L'ensemble des œuvres nécessite de s'installer dans cet espace critique qui se déplie et se déploie : d'un côté le temps et l'espace de la rencontre avec l'ensemble des œuvres installées et rassemblées au Triage ; de l'autre le temps et l'espace de la rencontre avec l'ensemble des entretiens rassemblés dans le premier ouvrage de la collection Affinités.

Douze artistes unis par leurs pratiques singulières et leurs affinités secrètes autour du dessin et de ses débordements. L'ensemble des œuvres et des réponses aux douze entretiens constitue la Manifestation d'une

contemporanéité. Non pas celle d'une position mais celle d'une situation. Non pas celle d'un sujet psychique mais celle d'un sujet corporel qui ose et s'autorise en toute jouissance, une liberté conquise.

La fonction critique s'exerce dans l'exercice et l'existence même du dessin ou de la peinture : mon dessin, ma peinture a lieu. Mon existence, le dessin la dessine. Le féminin devient verbe, c'est un nouveau commencement.

Il y a dans l'œuvre entier de chacun, une fluidité du moyen d'expression et du moyen d'investigation. Tout est pris dans un flux vital, imaginaire et corporel sans précédent. Le dessin n'est pas simple répertoire d'idées,

il est potentiel de libération, lieu des développements possibles. L'événement de ces lignes singulières est un envahissement, l'accueil de la vie même, une vie continue, une ligne de vie. L'événement de la peinture est le fait de cette vie même. Rien de statique dans ces douze situations, toujours une dynamique à l'œuvre. Apaisement d'une génération liée à cette acceptation du monde, œuvres continues qui s'arrêtent pour se reprendre : moment de suspension, d'apaisement comme caractéristique d'une œuvre sortie de la crise tant commentée.

Lignes singulières : percevoir le monde d'un trait, prendre le monde tel qu'il est, construire son identité en dehors de toute figure référencée et différenciée.

Lignes singulières : assumer la nécessité, oser l'indifférencié, s'autoriser, repousser les limites, frayer avec la mobilité : « relancer la machine à dessiner que je suis devenu » (O. Nottellet) ; « Personne n'a rencontré la même personne et tous dessins inventés se manifestent comme le pli d'un dessin précédent » (B. Cussol). Fragments continus d'une pratique amoureuse, affirmations de singularités, lignes de conduite qui émergent d'un sujet corporel prédominant et libre. Œuvres manifestes, présence libérée, écoute du corps comme objet du désir, comme vrai sujet de la peinture. Lignes singulières : l'individu, le singulier s'épand dans tout l'espace, l'œuvre d'art est déterminée de l'intérieur par les mouvements qui la déploient.

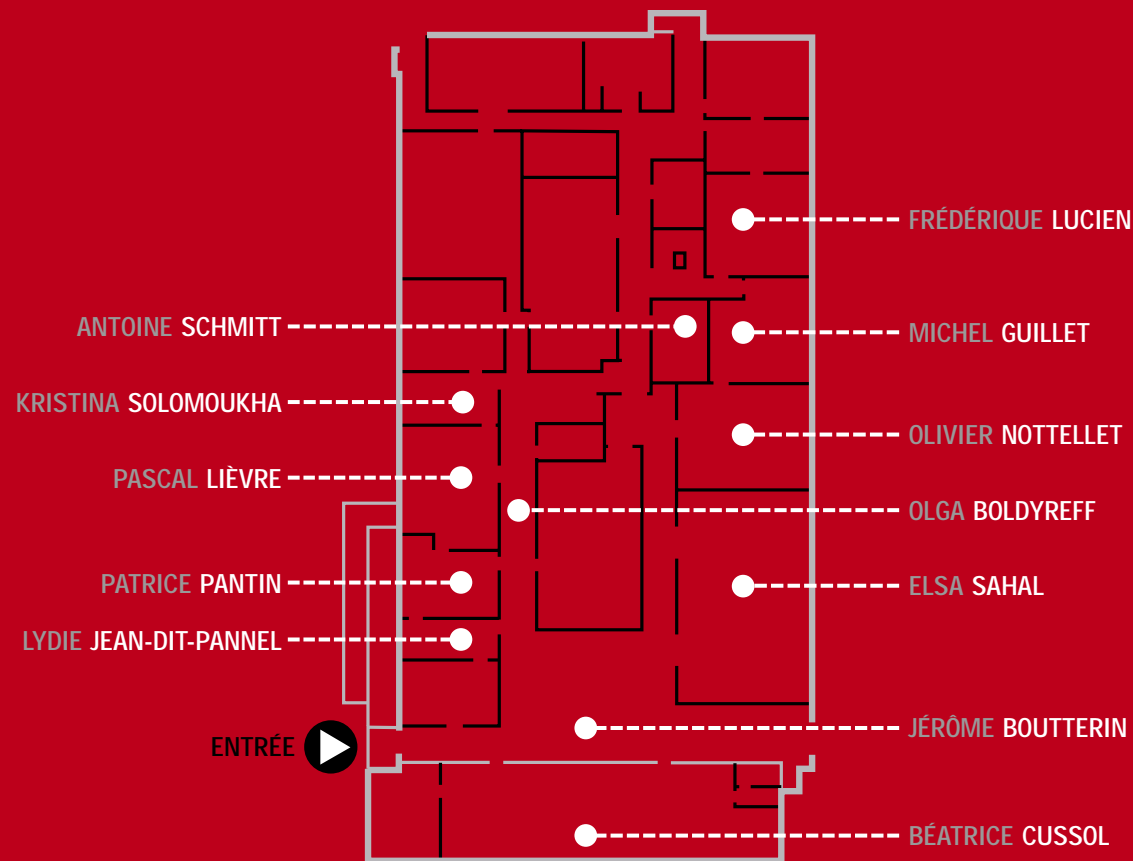
Lignes singulières : espace critique constamment chahuté par la rumeur du monde.

Lignes singulières : fonction critique induite par des nécessités personnelles.

Le Triage, lieu de rencontres, de transit, de mobilités. Principe d'un choix, le tri est aussi une manière de faire face à la surcharge d'information. Sous l'abondance de la quantité faire émerger la qualité : douze œuvres, douze artistes, en situation. Cahiers pratiques d'une œuvre en situation, la collection Affinités prolonge cet espace critique. L'œuvre est actualisée par son passage à travers un corps singulier : Lignes singulières comme trait d'époque.

Cécile Marie

Châteaufort, le 3 mai 2003



## ■ Jamais assez riche, ni assez mince

**Cécile Marie / Quelles définitions donneriez-vous du dessin par rapport à votre travail, en quoi la pratique du dessin est-elle un élément constitutif de votre œuvre ?**

**Jérôme Boutterin /** Le travail qui mêle crayon et peinture cherche à montrer un mécanisme en train de se faire, un projet de peinture et souvent un dépiautage de celle-ci.

Le dessin devient instable, parfois en amont où il a le rôle de projet, parfois à la fin du processus où il conclut. Il est malmené.

Dans la série des « haw » le dessin finit le tableau. C'est inverser alors un parcours où son rôle préparatoire est contredit. Il a aussi parfois des choses à faire qui ne lui conviennent pas : remplir une surface trop grande.

A l'inverse des « haw », où le crayon essayait de « monter » au niveau de la peinture, dans la série des « ghost », c'est la peinture qui tente de « descendre » au niveau du crayon.

Ici, tout se mêle, l'esquisse du sujet, l'esquisse des taches elles-mêmes, le recouvrement et parfois le débordement de ce squelette par la peinture délavée. Et enfin des scènes primitives, comme un chaos général qui mêle figures, fonds, retouches, ...

**C.M. / L'économie de moyen que représente le dessin est-elle un élément important dans le processus d'élaboration de votre projet, et quels sont les enjeux de vos choix esthétiques ?**

**J.B. /** Je préfère combiner l'économie à la surcharge. Je mise sur la solitude du tableau, sur ma capacité à renouveler ce face à face, donc se joue à l'intérieur du tableau une question latente, c'est-à-dire une capacité à se faire et se défaire dans une immobilité. Je risque seulement à ce jeu de me tromper, et l'enjeu c'est de le savoir à la fin, quand les choses seront faites.

**C.M. / Comment s'articule la frontalité et la bi-dimensionnalité du dessin avec l'installation dans l'espace d'exposition que vous investissez au Triage ?**

**J.B. /** L'articulation est dans la proportion des toiles... J'ai fait de grandes toiles parce que l'espace est grand. J'ai poussé au maximum entre les murs du Triage, les portes de mon atelier et les sorties de secours. Je les souhaite monumentales parce qu'elles sont légères. Ensuite il y a l'intention de plusieurs face à face, Le hall est composé de deux angles, l'un haut (4,50 m), l'autre bas (2,50 m). Cette disposition rend possible le dialogue de deux démarches présentes dans le travail : introspective et souterraine appuyée sur l'angle bas, expansive et centrifuge adossée à l'angle haut. On passe ainsi d'une concentration maximale à une quasi-dilution. Ce rapport à l'espace est important, mais je ne souhaite pas oublier qu'il est momentané. Les peintures restent autonomes et c'est cette autonomie qui continue à m'intéresser même dans ses pires faiblesses.

**C.M. / Pline l'Ancien relate l'ingéniosité et l'habileté du peintre Apelle dans sa « bataille des lignes » avec son rival Protogène. Compétition à l'origine du fameux « Nulla dies sine linea » (Pas un jour sans une ligne). Quelle histoire de la ligne se dessine à travers vos propositions ? Quelles sont les lignes singulières que vous nous proposez... Quels sont vos partis pris ?**

**J.B. /** Oui, pas un jour sans une ligne, cette insistance est primordiale pour arriver à dépasser nos habitudes et découvrir autre chose.

Je dessine pour peindre, sachant que la limite du dessin c'est qu'il n'enlève pas radicalement de la lumière. Il ne recouvre pas. La série des « GR » part de cette question.

Les « GR » étaient dans cette exaspération, la toile est recouverte de peinture (huile et acrylique) par fragments, qui forment une paroi verticale avec de rares trouées, on peut dire que la peinture est bouchée ; et j'attends la tombée de la nuit pour recouvrir par endroits avec un marqueur indélébile noir ces petites peintures. Il se dessine alors une obscurité sur une obscurité.

**C.M. / Quel dialogue établissez-vous entre le langage directement issu du répertoire du dessin (traits, lignes, pictogrammes...) et les autres codes du langage et modalités de l'écriture ?**

**J.B. /** Il me semble que l'écriture peut toujours continuer, alors que le dessin n'existe que lorsqu'il s'arrête. C'est dans cette fixation qu'il devient dessin.

**C.M. / La légende de Dibutade nous renvoie d'une part au dessin mural, d'autre part à une histoire d'amour. Qu'en est-il du dessin et de ses débordements dans votre pratique (humour, incongruité, etc.) ?**

**J.B. /** Cette question est ma préférée parce qu'elle parle de peinture et d'histoire d'amour. Dibutade était le nom d'un petit village, à l'Est de Split. En 1230, une jeune femme arriva dans ce village. Elle était peintre et elle était très belle. Moi à cette époque j'étais cultivateur, je cultivais de l'orge au Nord-Est de Dibutade, dans une petite vallée qui s'appelait Birna. J'étais épuisé. Sandra (c'était le nom de la jeune femme) devait faire une fresque dans la chapelle à l'entrée de la vallée.

Elle commença la fresque, avec une craie noire. C'était très beau, comme avant que l'orge ne pousse ; Les Saints n'étaient pas des Saints, juste des bouts

d'hommes, les bois n'étaient pas des bois, juste des salissures, le ciel n'était pas lumineux.

Je lui disais que c'était beau comme ça, que ça suffisait. Elle se moqua de moi et me dit que le prêtre n'accepterait jamais cette ébauche, qu'elle avait du métier et qu'elle me le montrerait. Je serai émerveillé par la carnation des chairs, le ciel, le bleu et la précision des fourrures - je lui répétais que non.

Il se faisait tard et le soleil se couchait, toutes les couleurs rosissaient, ça devenait mauvais.

Elle se retourna, prépara une pâte épaisse pour continuer. Moi, j'étais fatigué, je me mis contre elle et je l'étranglais doucement. J'essayais de lui faire comprendre qu'il ne fallait pas qu'elle continue. Ses yeux ouverts, un peu saillants me disaient clairement qu'elle se concentrait pour comprendre. Je prenais des exemples : la forêt, à gauche ne pouvait pas être plus foncée - ce n'était pas possible, car elle allait ressembler à la forêt de Dibutade, et alors ça ressemblerait à ma vie. Finalement je pris sa tête et je la cognais violemment contre la marche pour que tout s'arrête.

Pour que tout s'arrête là où je le voulais. Au début.

**C.M. / Comment voyez-vous votre position en tant qu'artiste dans la société ?**

**J.B. /** J'ai d'abord une position fiscale qui me rattache aux professions libérales. Ceci n'est pas une boutade, c'est fondamental, elle engage un rapport immédiat avec ce que je fais.

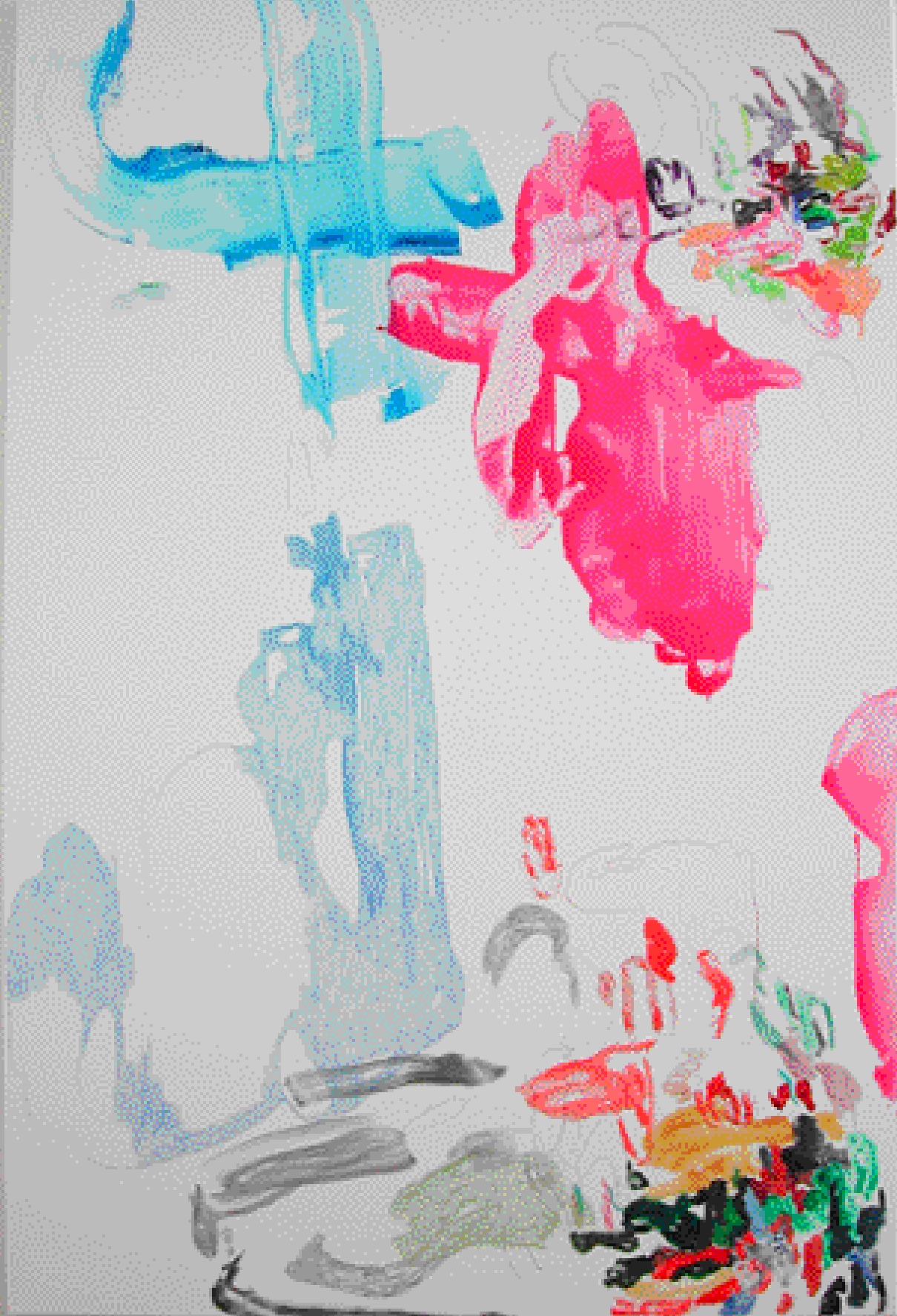
Peut-être peut-on parler d'intransigeance, je fais uniquement ce à quoi je crois.

Donc dans la vie de la cité, je suis celui qui ne fait pas ce qu'il ne pense pas absolument nécessaire. Pour l'instant.

Enfin dans le rapport avec les autres, je me suis aperçu que, plus j'étais proche de mes convictions, plus l'échange s'établissait.

Sur ce qu'est une position, un exemple m'obsède, celui de Hans Hartung. Il est de bon ton, actuellement de trouver décoratif ses œuvres. Il s'est battu pour combattre le nazisme, il s'est arrêté de peindre ; il est revenu amputé d'une jambe et il a repeint.

Sa peinture a priori ne parlait pas immédiatement de la société... son corps oui.



## ■ Dans ma bouche

**Cécile Marie / Quelles définitions donneriez-vous du dessin par rapport à votre travail, en quoi la pratique du dessin est-elle un élément constitutif de votre œuvre ?**

**Béatrice Cussol /** S'agit-il d'une des formulations internes de la pensée ? Le dessin définit et constitue mon travail. Je définis le dessin en dessinant, je le découvre à chaque fois, je le redécouvre toujours quand je recommence à dessiner. Mon dessin n'est pas une bouche qui parle, mais j'y reste tout le temps. Je voudrais partir d'images qui me hantent et c'est ce que je fais.

**C.M. / L'économie de moyen que représente le dessin est-elle un élément important dans le processus d'élaboration de votre projet, et quels sont les enjeux de vos choix esthétiques ?**

**B.C. /** J'ai choisi le dessin pour sa rapidité, c'est vrai : quand j'ai commencé à dessiner, mais après ? Soudain je vois le dessin, et il me faut vite le dessiner avant que la vision ne s'échappe. « Bien que le lien de causalité soit distendu jusqu'à devenir irrationnel, il est resserré jusqu'à l'identité », ai-je lu quelque part, bien que celle de l'auteur s'écharpe ; un lecteur de Platon, sans doute. Oui, les phrases volent et se ravissent. Mais peindre est long, vous savez, et cinq jours passent jusqu'à finir.

Mon jeu joue des choix et « ravitaille-toi grâce aux choix », demande ma vie, mais c'est un jeu sérieux auquel j'invite chacun.

Le dessin n'est pas fait non plus uniquement pour exprimer des idées rapides, mais pour se raconter de longues et inépuisables histoires, curieusement différentes à chaque fois qu'on revient vers le dessin.

**C.M. / Comment s'articule la frontalité et la bi-dimensionnalité du dessin avec l'installation dans l'espace d'exposition que vous investissez au Triage ?**

**B.C. /** Ah, voilà le châtement qui attendait chacune de moi-même... Sweet Trash, tous les plans ne sont pas encore tagués, tu vois... Ce qu'on dit vraiment dans ces cas-là en général est très artificiel. Le mur sera ma page. Mais le mur, le savez-vous, est déjà ma page chaque jour, un certain mur de mon atelier où je dessine à la verticale ; ainsi donc ce ne sera pas un tel dépaysement. Dans le mur qui est la page comme d'une profondeur mienne, je ferai apparaître une zone, comme on fait apparaître un monde à partir d'une cellule, comme Darger des Viviane-girls à partir de la sienne ; et pousserai en mai hors de moi ma cellule rarement fragilisée par les alentours, comme pour faire sortir de soi en poussant quelque chose comme un être, une matière, un liquide, un argument, une loquèle, des grumeaux, un propos, une histoire, un aveu ; jours et heures du sol au plafond, colorierai – chose délicieusement interdite – ma nouvelle chambre dès son aménagement.

**C.M. / Plin l'Ancien relate l'ingéniosité et l'habileté du peintre Apelle dans sa « bataille des lignes » avec son rival Protogène. Compétition à l'origine du fameux « Nulla dies sine linea » (Pas un jour sans une ligne). Quelle histoire de la ligne se dessine à travers vos propositions ? Quelles sont les lignes singulières que vous nous proposez... Quels sont vos partis pris ?**

**B. C. /** Je ne prends plus tellement de cocaïne et je ne choisis pas de faire quelque chose de singulier. Je reprends de vieilles choses, obsessions, tatouages, vignettes, et ça montre la vitalité et la permanence du mythe personnel difficile à cerner par une enceinte. La ligne, c'est ma manière à moi d'entrer en scène : à chaque jour ses actes de métempycose ? Si on remonte à la source, d'une loqueteuse logorrhée d'images comme une sorte de diaporama avant l'endormissement j'appelle le trait pour le lendemain. La nuit parfois, oui, une ligne, alors, dans l'obscurité.

**C.M. / Quel dialogue établissez-vous entre le langage directement issu du répertoire du dessin (traits, lignes, pictogrammes...) et les autres codes du langage et modalités de l'écriture ?**

**B. C. /** On retombe dans le paradoxe du tout est hapax. Écriture et dessin ne se croisent pas. Ce que j'écris n'est pas simplement à lire, mais à voir. Le sens des phrases affleure aux bords des yeux comme une image visuelle, ou comme quand surgit, par visions, un souvenir. Alors que les dessins que je peins racontent des histoires. J'articule pas les différentes manières de pensées.

Par leurs sons, les mots font cligner des images qui me renvoient à d'autres. C'est ainsi qu'on peut être mené à penser.

Un autre lien : ce sont les personnages qui sont au centre de la pensée du dessin et de la pensée de l'écriture. Plus qu'une énigme, je place au cœur du roman un personnage qui pense à la direction qu'il va prendre.

**C.M. / La légende de Dibutade nous renvoie d'une part au dessin mural, d'autre part à une histoire d'amour. Qu'en est-il du dessin et de ses débordements dans votre pratique (humour, incongruité, etc.) ?**

**B. C. /** Il doit y avoir une raison, perdue dans un avenir lointain au fait que non, à l'instar d'Angot, l'érotisme ne me regarde pas. Cela dit, chaque jour encore, on

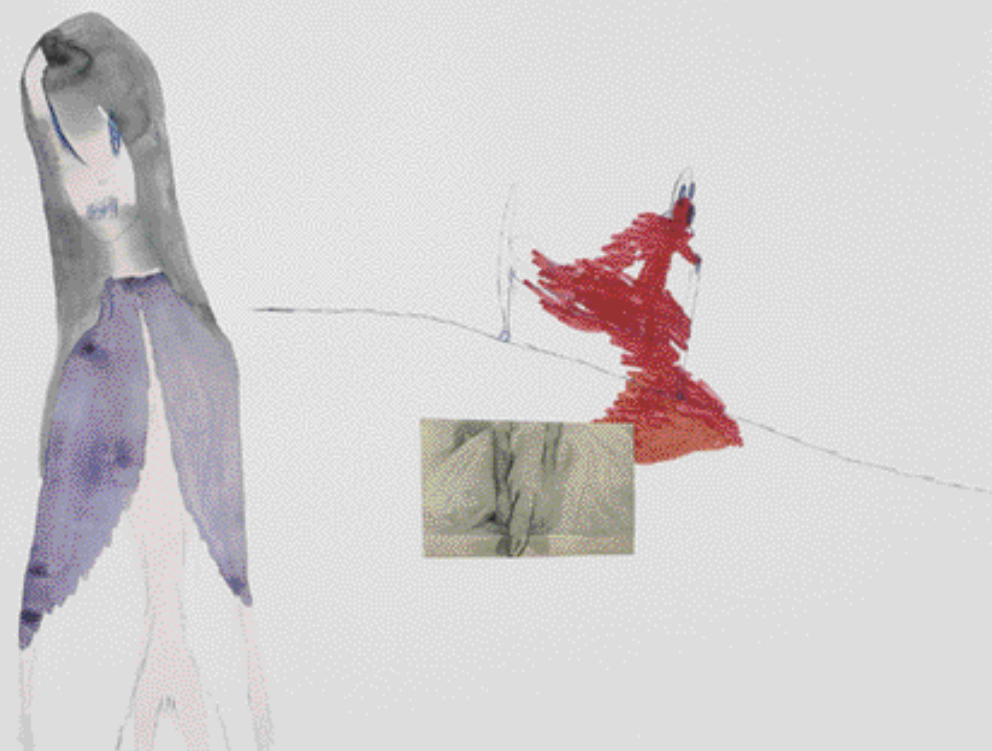
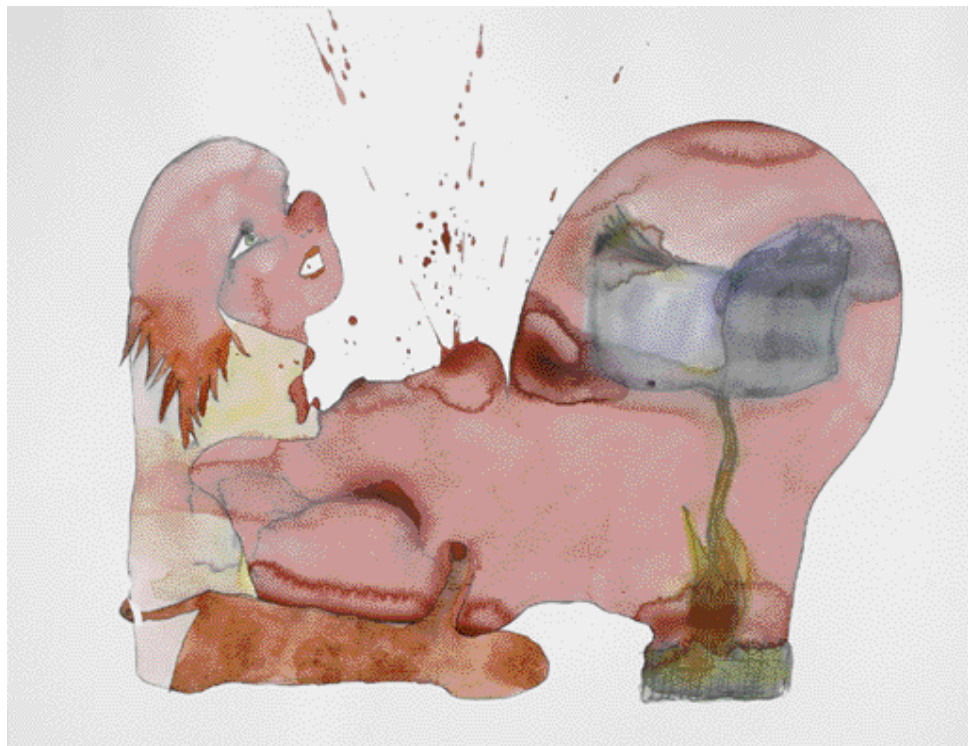
phantasme le débordement, on rêve de glisser sur le mur, de traîner les yeux fermés un crayon à la main de murs en murs, de coller ses propres images dans les rames du métro, de faire déborder incognito l'écriture du roman et ses questionnements sur des sites internet en signant de son puissant pseudo de star... Mais j'aime la sagesse des délimitations du papier, bien rester à l'intérieur du champ, tracer des délinéations précises à main levée, bien ranger ses encres de couleurs, bien aligner ses crayons.

Une ombre au tableau : les histoires d'amour sont belles et bien présentes, et aussi les détails, camouflés sous les multiples emprunts, de la vie privée.

**C.M. / Comment voyez-vous votre position en tant qu'artiste dans la société ?**

**B. C. /** La femme que je suis d'abord, exigeante à l'égard d'elle-même, non endormie, est dans mes bras, au cœur de mes bras, dans les morsures de mes bras. Un peu pute, mais jamais soumise... Je la serre de près jusqu'à vouloir qu'en nous croisant on puisse y croire immédiatement. Mes héroïnes ont un genre et se donnent un genre qu'elles choisissent elles-mêmes. Elles jouissent d'une sorte de liberté idéale et absolue, rêvée. Rien n'existe en dehors d'elles-mêmes, d'où leur tranquillité. Elles fabriquent leur propre histoire de toutes pièces, sans générique ni paradoxal étiquetage queer. Personnellement, je fais toujours croire que je ne dis jamais rien, même si quelqu'un vend la mèche. Je faisais, et je ferai croire que je n'avais rien à dire. De tout façon, à chaque fois, tout est à refaire.





■ Détours

**Cécile Marie / Quelles définitions donneriez-vous du dessin par rapport à votre travail, en quoi la pratique du dessin est-elle un élément constitutif de votre œuvre ?**

**Elsa Sahal /** Le dessin est une activité très importante pour moi, même si je cherche surtout à faire des sculptures. Mais ce ne sont pas des croquis préparatoires de sculptures.

L'espace de la feuille est un terrain d'expérimentation. Un premier espace de liberté avant les trois laborieuses dimensions du réel. On peut y prendre tous les risques, suivre l'inconnu d'une tache qui se répand, réagir spontanément, intégrer l'accident... C'est très ouvert, immédiat. On est déjà dans une pensée débarrassée du langage et on devient libre. Sur sa pratique du dessin, Joël Kermarrec écrit : «...le plaisir est une inlassable compulsion du sens jamais assouvie, une promenade erratique sans borne ni repère.

Tout y est possible et bienvenu, à notre mesure propre.

Le dessin est si proche et si vite qu'il permet sans trop de nuisance toutes les erreurs (tant dans ses moyens que dans l'esprit) qui deviennent un nouveau regard, c'est un aiguise œil/méninge, il permet de sortir de l'enfoui, de l'inattendu, pas vu à l'instant de l'émergence - loin d'être une "expérience", c'est un bricolage qui en constitue la possibilité. »

C'est exactement ça.

**C.M. / L'économie de moyen que représente le dessin est-elle un élément important dans le processus d'élaboration de votre projet, et quels sont les enjeux de vos choix esthétiques ?**

**E.S. /** ...pas de manutention, pas de fournisseur, pas de mal de dos, juste du papier et des couleurs, c'est plus reposant, très certainement.

Plus désespérant : si rien ne vient, le vide est flagrant, pas camouflé par la sueur ni l'effort, ni l'énergie, ni les moyens mis en œuvre. Un mauvais dessin n'arrivera pas à épater la galerie.

Le dessin est le moyen le plus évident pour couper les ponts et s'avancer seul, en dehors de tout système. J'essaie de garder cette liberté dans mes sculptures mais il faut beaucoup plus d'énergie car le temps de fabrication est beaucoup plus long.

Il y a la présence rassurante de la terre, des gestes, du malaxage et du bricolage. On peut toujours remouiller la terre et la retransformer. Par contre, le dessin c'est quitte ou double : le temps est condensé, mais la feuille est condamnée par la tache.

**C.M. / Comment s'articule la frontalité et la bi-dimensionnalité du dessin avec l'installation dans l'espace d'exposition que vous investissez au Triage ?**

**E.S. /** En ce qui concerne l'installation des sculptures dans l'espace d'exposition du Triage, je vais les installer toutes directement au sol, insister sur leur rapport au sol. Le lieu le permet car on a beaucoup de recul, de clarté.

Ensuite il s'agit de créer une disposition, comment les installer les unes par rapport aux autres, créer des itinéraires possibles.

Les sculptures modifient la perception de l'espace autour d'elles, elles influent et elles déteignent les unes sur les autres. L'installation des pièces est un moment très curieux, le sens se joue dans l'espace. Il y a quelque chose de l'ordre de la variation à mettre en place.

**C.M. / Pline l'Ancien relate l'ingéniosité et l'habileté du peintre Apelle dans sa « bataille des lignes » avec son rival Protogène. Compétition à l'origine du fameux « Nulla dies sine linea » (Pas un jour sans une ligne). Quelle histoire de la ligne se dessine à travers vos propositions ? Quelles sont les lignes singulières que vous nous proposez... Quels sont vos partis pris ?**

**E.S. /** Je ne cherche pas du tout l'habileté, je n'aime pas spécialement l'élégance.

Mon intention quand je dessine, c'est justement de sortir d'une logique intention-exécution-bien fait-mal fait. J'essaie de ne plus penser à rien, d'accepter le vide, et voir ce qui peut se passer d'imprévisible.

**C.M. / Quel dialogue établissez-vous entre le langage directement issu du répertoire du dessin (traits, lignes, pictogrammes...) et les autres codes du langage et modalités de l'écriture ?**

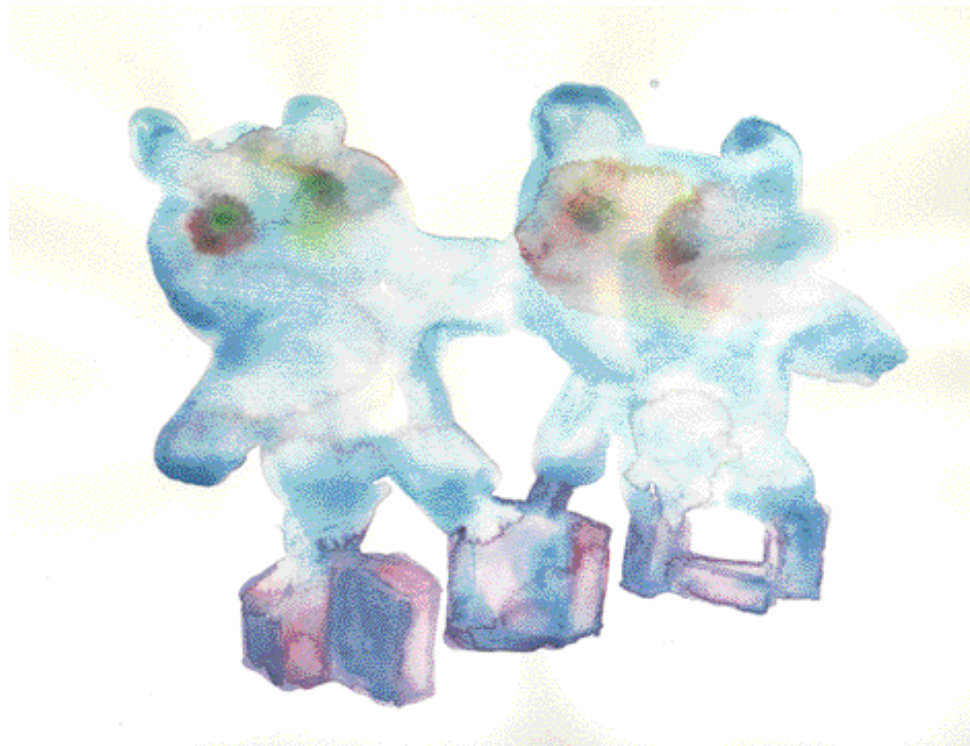
**E.S. /** Pas de mélange dessin langage dans ma pratique. Je ne donne pas des titres spontanément. Généralement ils viennent des autres ou des coups de tête. Sinon, j'aime beaucoup inventer des mots pour nommer les sculptures. Ça ne les enferme pas dans un sens. Le mot sonne comme la sculpture. Par exemple je trouve que « Bouglure » ressemble beaucoup à une bouglure. Le mot doit avoir sa petite présence à part entière. Et finalement quand les choses ont un nom on en parle beaucoup plus facilement !

**C.M. / La légende de Dibutade nous renvoie d'une part au dessin mural, d'autre part à une histoire d'amour. Qu'en est-il du dessin et de ses débordements dans votre pratique (humour, incongruité, etc.) ?**

**E.S. /** ... la vie l'art l'amour ... Bien sur que ça déborde, ça dégoûline parfois.

**C.M. / Comment voyez-vous votre position en tant qu'artiste dans la société ?**

**E.S. /** Je fais de l'art pour moi. C'est ma manière de vivre, de rendre ma vie plus intéressante. Je ne me sens pas investie d'une mission vis-à-vis de la société. Je fais ça égoïstement.



## ■ Le dessin comme une échappée belle

**Cécile Marie / Quelles définitions donneriez-vous du dessin par rapport à votre travail, en quoi la pratique du dessin est-elle un élément constitutif de votre œuvre ?**

**Olivier Nottellet /** En ce qui me concerne le dessin est à la fois le nerf du travail et en même temps il en constitue la trame, c'est un peu comme ces filets élastiques qu'on utilise en sport, je peux tirer par un bout faire réagir l'ensemble et en même temps l'ensemble se réajuste et se constitue par ce mouvement, cette impulsion. Ce qui implique que le dessin n'est pas une partie du travail c'est le tout : la méthode comme le résultat et même s'il peut m'arriver de faire une exposition où le dessin, au sens littéral du terme, est absent, sa présence sera quand même effective en ce sens où il arme mon espace mental, mon espace de travail, comme le béton s'arme d'une structure invisible.

**C.M. / L'économie de moyen que représente le dessin est-elle un élément important dans le processus d'élaboration de votre projet, et quels sont les enjeux de vos choix esthétiques ?**

**O.N. /** Mes choix esthétiques tournent autour du déplacement : déplacement dans les styles, les sens, les espaces. Ma liberté est mon premier choix esthétique. En découle une économie particulière qui n'a rien à voir avec cette fameuse économie de moyen associée au dessin qu'on nous ressort comme une tarte à la crème à chaque entretien. Economie de moyen ça ne veut pas dire : pas ou peu d'argent, c'est simplement ajuster le pouvoir économique que je possède au processus créatif qui me fonde. Et là le

dessin prend toute sa force et sa place. Il assure la survie de mes projets, de mes désirs et de leurs développements. Il me permet d'être là où l'institution - qui oublie facilement de payer les artistes - ne me permettrait pas d'aller. Aujourd'hui on utilise l'expression « économie de moyen » dans le sens de : faire des économies, c'est un non-sens qui révèle bien la confusion de statut dans laquelle on place les artistes. Parce qu'il y a souvent une relation d'extrême précision entre un choix esthétique et ce qu'il génère. C'est une économie. C'est cela qu'il faut approfondir.

**C.M. / Comment s'articule la frontalité et la bidimensionnalité du dessin avec l'installation dans l'espace d'exposition que vous investissez au Triage ?**

**O.N. /** Je ne m'intéresse pas à ce genre de problèmes, la forme, oui, est un élément important dans mon travail, mais elle ne s'élabore pas du tout sous cet angle. La question de l'architecture se pose aussi, mais comme une vraie coïncidence entre mes images et le lieu investi. Mes projets se construisent autour d'un mouvement permanent du travail, tout se recalculé en fonction de chaque espace. Ça ne se joue pas entre bidimension et dessin, mais entre moi et Le Triage. Et là, ça n'est pas seulement géométrique, c'est une dimension politique : je capte le lieu, je le transforme, comme un constructiviste prisonnier d'une ruine.

**C.M. / Plin l'Ancien relate l'ingéniosité et l'habileté du peintre Apelle dans sa « bataille des lignes » avec son rival Protogène. Compétition à l'origine du fameux « Nulla dies sine linea » (Pas un jour sans une ligne). Quelle histoire de la ligne se dessine à travers vos propositions ? Quelles sont les lignes singulières que vous nous proposez... Quels sont vos partis pris ?**

**O.N. /** Ma ligne est une façon d'agir qui implique sa façon de montrer et donc de voir.

J'ai coutume de dire que j'utilise le dessin comme une matière et plus particulièrement comme une mélancolie au sens étymologique du terme c'est-à-dire une mélasse qui coule et tout le travail consiste à mettre en place dans chaque nouvel espace à investir un système de lecture, d'irrigation de cette masse pour le regardeur. Ma ligne c'est aussi inmanquablement ce temps nécessaire à l'élaboration de sa disparition puis de ses possibles réapparitions au hasard des espaces que l'on me propose. La compréhension définitive des images et des lieux ne m'intéresse absolument pas, le syndrome d'une idée = une œuvre m'ennuie profondément, je préfère générer des articulations entre les images et leurs formes, les espaces et leur sens de lecture.

**C.M. / Quel dialogue établissez-vous entre le langage directement issu du répertoire du dessin (traits, lignes, pictogrammes...) et les autres codes du langage et modalités de l'écriture ?**

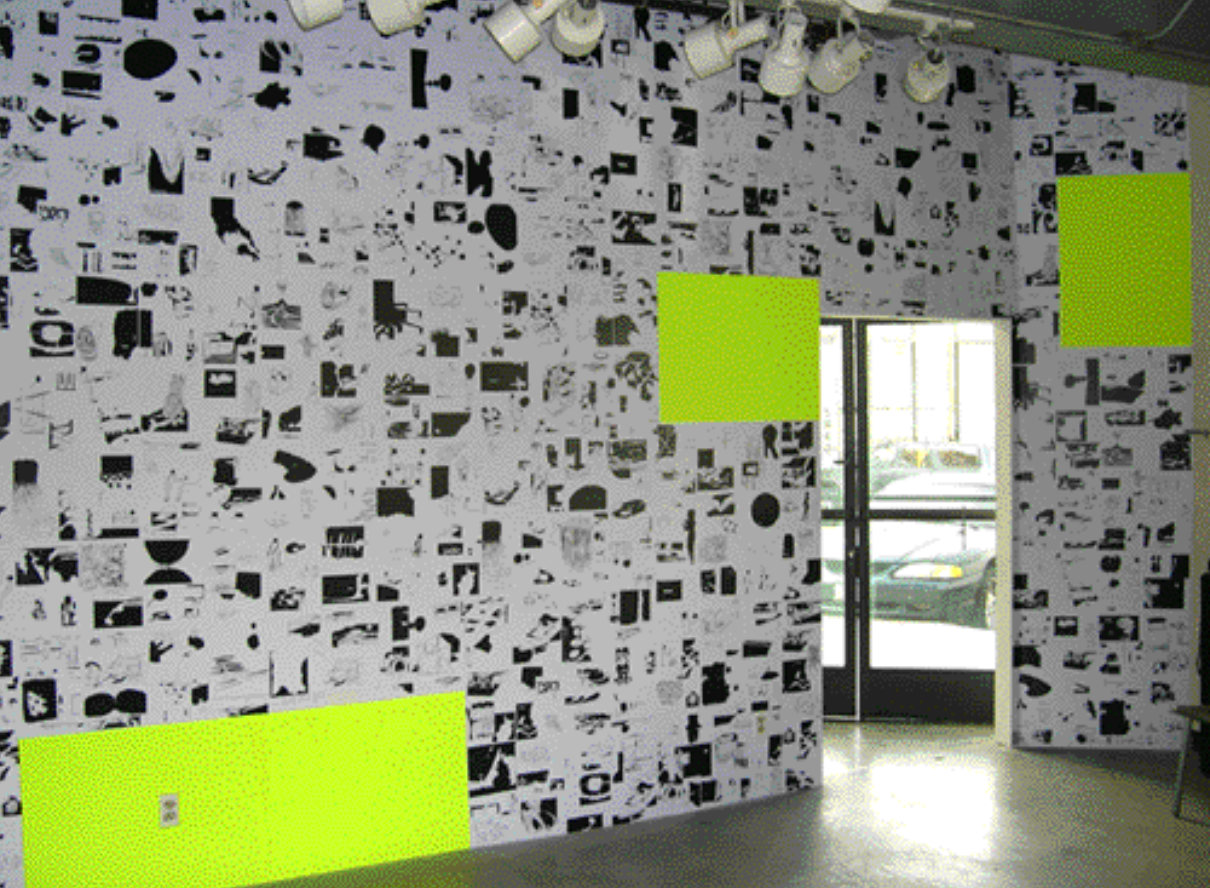
**O.N. /** Ma conception du dessin échappe complètement à ce que vous évoquez dans la question : récemment dans une exposition j'ai mis en relation des chaises de bureaux noires à roulettes et un ensemble de dessins, ce qui m'intéressait dans ces chaises c'est justement que tout à coup elles devenaient des dessins, ou des origines de dessins, elles étaient à la fois des formes, des lignes, du langage, des histoires, des signes, elles impliquaient les dessins que j'avais mis au mur, elles les commençaient autant qu'elles les achevaient, elles s'y évaporaient. C'est un continuum, écriture et images se superposent de fait et en pensée, lorsque je décide de présenter les dessins sous forme de papier peint par exemple, les dessins deviennent autant de signes et le tout finit par agir comme une écriture ou une partition là encore le travail ne peut pas se dissocier de son mode de lecture.

**C.M. / La légende de Dibutade nous renvoie d'une part au dessin mural, d'autre part à une histoire d'amour. Qu'en est-il du dessin et de ses débordements dans votre pratique (humour, incongruité, etc.) ?**

**O.N. /** Par définition c'est un débordement, du sens, du lieu puisque ma pratique « quotidienne » consiste à remplir des carnets, des feuilles et de réactiver le tout en fonction des projets, le carnet est un noyau dur qui ne se conçoit que dans son expansion, sa prolifération et bien sûr là il va s'agir de désir, d'envie de caresser ou non la logique du regardeur, je pense même qu'il y a une notion d'érotisme dans mon travail au sens où l'entend Bataille d'une chose forcément discontinue, d'une vision fragmentée qui tendrait vers une captation globale de l'espace sans jamais y parvenir. Mes débordements envisagent le mur comme une surface de réparation sans autre but que de faire face à la complexité des images ou des signes.

**C.M. / Comment voyez-vous votre position en tant qu'artiste dans la société ?**

**O.N. /** Je la vis c'est tout.



## ■ Traversées

**Cécile Marie / Quelles définitions donneriez-vous du dessin par rapport à votre travail, en quoi la pratique du dessin est-elle un élément constitutif de votre œuvre ?**

**Michel Guillet :** Surtout pas envie de définition particulière, il y a « fini » dans définition. Je préfère laisser les choses disponibles à la pensée et au désir, les déplacer dans divers champs ; le dessin, un outil simplement simple, et peu démonstratif.

Des chaises, des jacks, du orange, un dictionnaire, du son, une silhouette, un lbook, une lampe, de la bâche agricole, du dessin...

**C.M. / L'économie de moyen que représente le dessin est-elle un élément important dans le processus d'élaboration de votre projet, et quels sont les enjeux de vos choix esthétiques ?**

**M.G. /** Economie de moyen pour signifier, évoquer le réel, créer des amorces de fiction. Avec une esthétique du peu remodeler l'espace, en créer d'autres qui s'y intègrent ou s'y ajoutent. L'effacement de l'œuvre après exposition m'intéresse, si elle est à nouveau réalisée elle sera différente, dans la mesure où les œuvres réalisées sont spécifiques au lieu.

**C.M. / Comment s'articule la frontalité et la bi-dimensionnalité du dessin avec l'installation dans l'espace d'exposition que vous investissez au Triage ?**

**M.G. /** Rencontre du dessin et de l'objet, pervertir les codes, le rapport mental et physique au réel, interroger la représentation.

**C.M. / Pline l'Ancien relate l'ingéniosité et l'habileté du peintre Apelle dans sa « bataille des lignes » avec son rival Protogène. Compétition à l'origine du fameux « Nulla dies sine linea » (Pas un jour sans une ligne). Quelle histoire de la ligne se dessine à travers vos propositions ? Quelles sont les lignes singulières que vous nous proposez... Quels sont vos partis pris ?**

**M.G. /** Les lignes utilisées dans mon travail, empruntent à la BD, à l'architecture, aux électro - encéphalogrammes, aux spectrogrammes sonores. J'emploie ces différents vocabulaires comme des signes chargés de leur propre univers.

**C.M. / Quel dialogue établissez-vous entre le langage directement issu du répertoire du dessin (traits, lignes, pictogrammes...) et les autres codes du langage et modalités de l'écriture ?**

**M.G. /** Eventuellement existe un rapport entre l'onomatopée et sa représentation graphique.

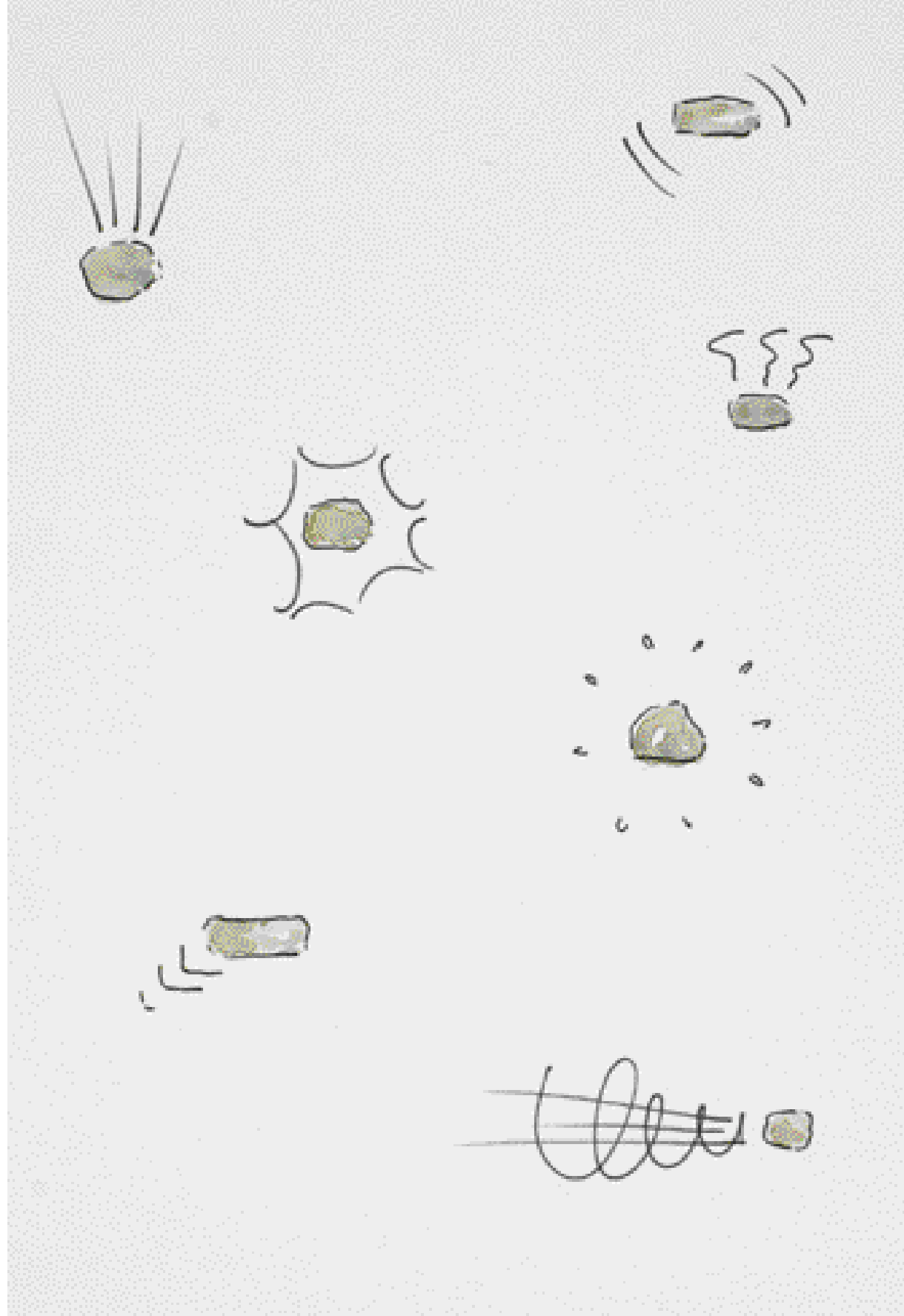
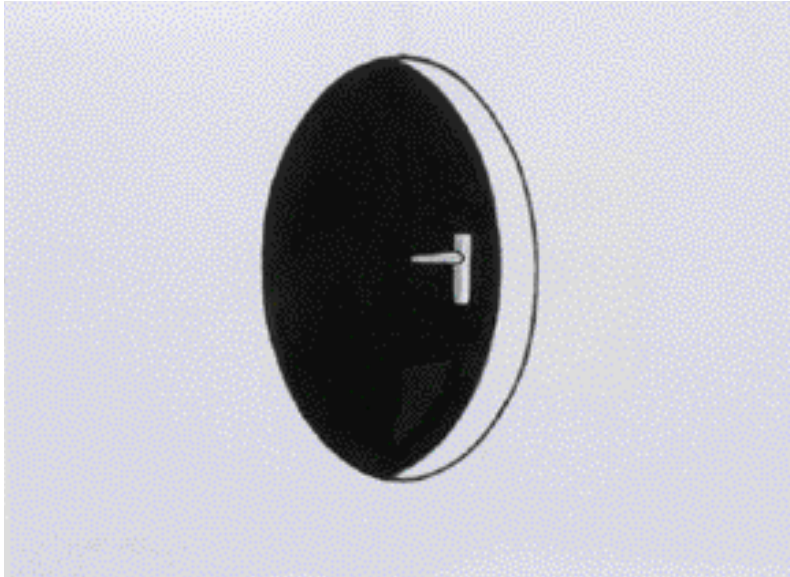
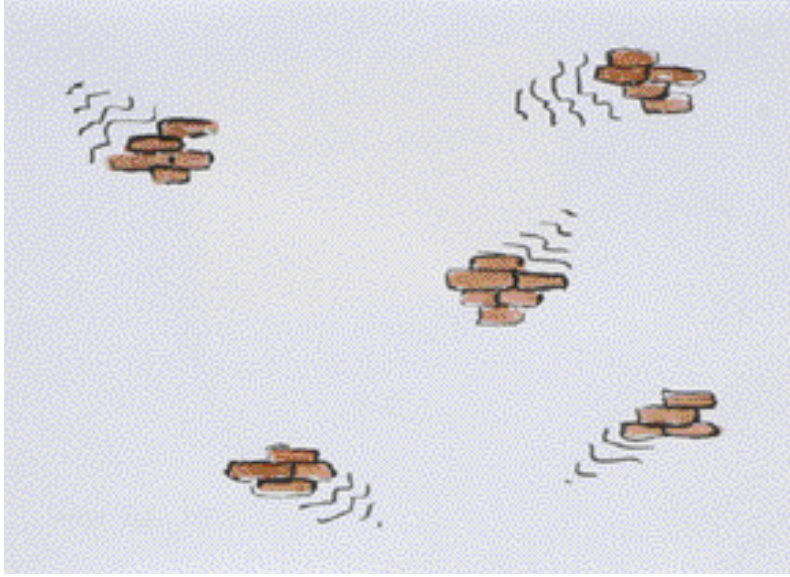
**C.M. / La légende de Dibutade nous renvoie d'une part au dessin mural, d'autre part à une histoire d'amour. Qu'en est-il du dessin et de ses débordements dans votre pratique (humour, incongruité, etc.) ?**

**M.G. /** Le dessin peut jouer un rôle de perturbation, de brouillage de la perception de l'espace dans lequel il se développe, parfois de manière absurde ou déplacée, affirmée ou délétaire. Je parlerais plus de mobilité que de débordement, d'un dessin qui ne s'attarde pas. Il me permet de traverser les espaces, les objets et les codes dans une dynamique fictionnelle, le dessin comme une tangente venant effleurer divers aspects du réel, l'instrument d'une rencontre entre l'envie et le monde.

**C.M. / Comment voyez-vous votre position en tant qu'artiste dans la société ?**

**M.G. /** Libre... le plus possible, comme tout un chacun.





## ■ Le dessin dans ses éléments

**Cécile Marie / Quelles définitions donneriez-vous du dessin par rapport à votre travail, en quoi la pratique du dessin est-elle un élément constitutif de votre œuvre ?**

**Frédérique Lucien /** Le dessin, comme forme première et immédiate pour l'expression des perceptions, mais aussi comme dispositions particulières pour saisir le réel et de plus, au-delà de celui-ci, comme outil à même de transcrire de pures inventions subjectives n'a rien perdu de son actualité. « Le dessin est la première chose à chercher, ensuite les valeurs, les rapports des formes et des valeurs » note Camille Corot vers 1860 dans un de ses livres d'esquisses. Il formule ainsi un credo dont nombre d'artistes se réclameront à sa suite. Le dessin est entendu pour moi non pas seulement comme choix de matériaux ou de supports spécifiques, mais également comme composition, comme processus de travail et comme élaboration de contenus. Les formes et leurs conditions de préexistence sont avant tout liées à la personnalité d'un artiste donné, et non aux contingences propres à tel ou tel médium.

**C.M. / L'économie de moyen que représente le dessin est-elle un élément important dans le processus d'élaboration de votre projet, et quels sont les enjeux de vos choix esthétiques ?**

**F.L. /** La relation de proximité avec la feuille de papier, l'action de l'apesanteur, de la gravitation dans les limites de la fragilité du support, la gestuelle, mais toujours dans le sens d'une concentration physique, le dessin comme geste, mouvement de la main sur le

papier, dans l'espace, dans le temps, sont pour moi au commencement de tout travail. La gestuelle corporelle, toujours dans le sens d'une extrême maîtrise trace pour moi le premier sillon dans le champ de l'expression visuelle quel que soit le médium envisagé. Le dessin est réfléchi, pensée où la spontanéité est liée à une pratique intense, voire quotidienne, mais aussi aux accidents maîtrisés, émanant du choix des matériaux.

Pour les « encres » de 2001-2002, les dessins étaient travaillés dans un double désir d'être à la fois, les contenant d'un liquide (eau-encre) et la courbure d'une forme. Ils évoquent autant un espace qu'ils répondent à la nécessité physique de l'imprégnation d'un support par un pigment, afin de rendre compte d'un niveau de contenu dans un contenant, tant abstrait que concret.

**C.M. / Comment s'articule la frontalité et la bi-dimensionnalité du dessin avec l'installation dans l'espace d'exposition que vous investissez au Triage ?**

**Pline l'Ancien relate l'ingéniosité et l'habileté du peintre Apelle dans sa « bataille des lignes » avec son rival Protogène. Compétition à l'origine du fameux « Nulla dies sine linea » (Pas un jour sans une ligne). Quelle histoire de la ligne se dessine à travers vos propositions ? Quelles sont les lignes singulières que vous nous proposez... Quels sont vos partis pris ?**

**F.L. /** Pour moi ces différentes questions appellent une même réponse. De part sa légèreté de mise en œuvre et sa constante confrontation à la réalité des murs, mon travail s'articule autour des notions d'échelle et de plan aux différents sens du terme. Les murs sont des supports privilégiés, où les outils

et les matériaux que j'utilise rencontrent une inscription dans l'espace architectural pour en mieux révéler ses qualités.

Dans le projet pour le Triage, un design sonore écho au travail pictural, permet d'interroger également d'autres qualités spatiales ou urbaines propres à la situation et aux proportions de l'espace donné, ouvert sur les lointains confins accessibles ou fantasmés de la modernité, tant picturale (impressionnisme, réalisme) que ferroviaire (les trains passant par le triage de Nanterre au XIX<sup>ème</sup> vont vers la mer, Courbet notamment, les a emprunté pour aller affronter les tempêtes à Etrepat).

**C.M. / Quel dialogue établissez-vous entre le langage directement issu du répertoire du dessin (traits, lignes, pictogrammes...) et les autres codes du langage et modalités de l'écriture ?**

**F.L. /** Le dessin constitue à mon sens une approche complète et valable de ce qu'est une démarche artistique en son entier et non une étape préliminaire. Le dessin est un langage, un signe, un élément de communication, il est même à l'origine de l'architecture et de bien des objets, c'est aussi un élément abstrait, une manière d'écrire et de décrire, atmosphères, sentiments, expressions du senti, ou du ressenti.

Comme le dit Olivier Kaeppelin dans le catalogue de l'exposition réalisée lors de mon séjour à la Villa Médicis, à Rome : « vous vous servez de la série, de la répétition pour créer de grands ensembles... ». C'est en effet un des moyens, par lesquels mes recherches, tout d'abord au format du dessin, trouvent dans l'achèvement de la totalité du travail une dimension ample autorisant la confrontation réelle et franche à l'échelle d'une architecture donnée.

**C.M. / La légende de Dibutade nous renvoie d'une part au dessin mural, d'autre part à une histoire d'amour. Qu'en est-il du dessin et de ses débordements dans votre pratique (humour, incongruité, etc.) ?**

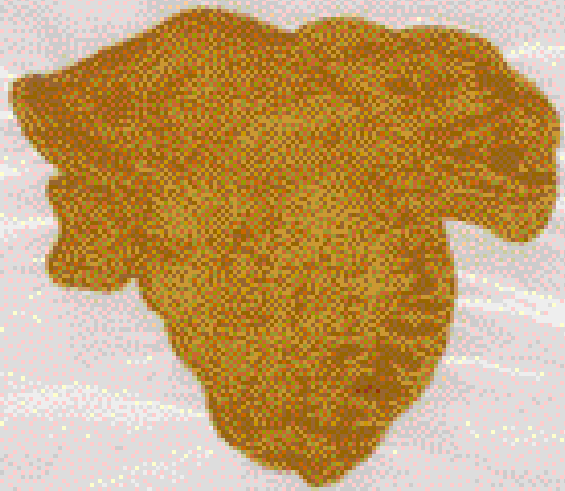
**F.L. /** La veille du départ de son amant, la jeune corinthienne Dibutade dessina sur un mur le profil de celui-ci pour en conserver le souvenir. Là est la légende de l'origine de la peinture.

La peinture est donc féminine, de, par, et pour une femme. L'histoire ne dit pas si la mélanographie de l'ombre d'un beau corinthien sur un mur était une mégalographie phallique, ou le simple profil d'un

visage. Mais depuis cette origine, la peinture fût entendue de, et par les hommes, comme un attribut du pouvoir. En peinture de chevalet, le profil du portrait est avant tout celui du monarque, de manière emblématique celui du roi Jean II, le Bon vu de profil, représentation d'un pouvoir patriarcal, peint à la détrempe vers 1355. Il n'est pas indifférent de penser que le roi fut l'un des premiers grands mécènes, dont les fils poursuivirent et développèrent l'activité, la « richesse » de ces profils est celle qu'on retrouve sur les monnaies, elle est bien loin de l'austère poésie primordiale du dessein de mémoire de la jeune Dibutade, c'est cette austère poésie primordiale du dessin qui m'intéresse...

**C.M. / Comment voyez-vous votre position en tant qu'artiste dans la société ?**

**F.L. /** Comme le sociologue Pierre-Michel Menger le décrit dans son livre "Portrait de l'artiste en travailleur" : « Dans les représentations actuelles, l'artiste voisine avec une incarnation possible du travailleur du futur, avec la figure du professionnel inventif, mobile, indocile aux hiérarchies, intrinsèquement motivé, pris dans l'économie de l'incertain, et plus exposé aux risques de concurrence inter-individuelle et aux nouvelles insécurités des trajectoires professionnelles. Comme si, au plus près et au plus loin de la révolution permanente des rapports de production prophétisée par Marx, l'art était devenu un principe de fermentation du capitalisme. Comme si l'artiste lui-même exprimait à présent, avec toutes ses ambivalences, un idéal possible du travail qualifié à forte valeur ajoutée ». Cet idéal n'est pas le mien, il me semble, comme le défendait Adorno en son temps, qu'il reste toujours aux artistes d'autres possibilités que de se dissoudre dans la logique d'un système où le sens des œuvres finit par se perdre.



## ■ Quels desseins ?

**Cécile Marie / Quelles définitions donneriez-vous du dessin par rapport à votre travail, en quoi la pratique du dessin est-elle un élément constitutif de votre œuvre ?**

**Antoine Schmitt /** Le principal rapport que je fais entre le dessin et mes questionnements artistiques est de l'ordre de l'analogie : le passage de l'idée à la chose, et ceci non spécifiquement pour l'artiste dans une optique néoplatonicienne, mais de manière générale pour les objets vivants. Ce que je travaille dans mes œuvres, ce sont les forces sous-jacentes aux mouvements. Ce qui m'intéresse, et que je recrée dans mes œuvres, c'est l'instant précédant le geste, cet instant dans lequel se concentre le passé vécu, le futur immédiat et enfin le dessein.

**C.M. / L'économie de moyen que représente le dessin est-elle un élément important dans le processus d'élaboration de votre projet, et quels sont les enjeux de vos choix esthétiques ?**

**A.S. /** Le dessin me sert très en amont, à noter une idée ou à imaginer l'espace d'une installation, sous forme de croquis préparatoires. Ces dessins sont accompagnés de notes sur le comportement des objets en jeu.

Pour ce qui est de l'esthétique, celle dans laquelle je place mon travail est une esthétique de la cause, c'est-à-dire ancrée dans la dynamique causale du mouvement. Je ne peux reproduire cette dynamique dans le dessin en tant qu'objet final. Celui-ci me sert par contre à préciser une forme visuelle, en général minimale, servant au mieux le propos de l'œuvre, c'est-à-dire dépouillée de tout ornement.

**C.M. / Comment s'articule la frontalité et la bi-dimensionnalité du dessin avec l'installation dans l'espace d'exposition que vous investissez au Triage ?**

**A.S. /** Par la bidimensionnalité, je m'insère dans la tradition picturale du tableau. L'œuvre que je présente au Triage, Le Pixel Blanc, comme la plupart de mes œuvres, s'insère dans un cadre projeté sur un mur. Ce cadre sert de contexte de monstration, tout comme d'écosystème de l'objet mouvant. Il est à la fois la fenêtre ouverte sur l'œuvre, l'écran séparant le monde réel de celui des forces qui meuvent l'objet, et le cadre de vie de cet objet mouvant.

Pour Lignes Singulières, j'ai voulu que ce cadre s'inscrive sur le mur brut, manière de rendre plus poreuse l'interface entre les deux mondes. Ainsi non seulement le spectateur partage le temps présent avec le Pixel, mais aussi le monde physique.

**C.M. / Plin l'Ancien relate l'ingéniosité et l'habileté du peintre Apelle dans sa « bataille des lignes » avec son rival Protogène. Compétition à l'origine du fameux « Nulla dies sine linea » (Pas un jour sans une ligne). Quelle histoire de la ligne se dessine à travers vos propositions ? Quelles sont les lignes singulières que vous nous proposez... Quels sont vos partis pris ?**

**A.S. /** Avec le Pixel Blanc, la question qui se pose est « est-ce un dessin ? », ou d'une autre manière « cela a-t-il un dessein ? ». Le dessin en train de se faire a quelque chose de la vie en train d'être vécue : ce n'est qu'à la fin qu'on voit si tout cela a un sens. Mais le Pixel Blanc dessine la trace de son mouvement vital à l'infini, nous frustrant ainsi de la fin porteuse de sens, et nous confronte ainsi continuellement à l'instant présent, sans sens, a-sémantique dirait Alexandre Gherban<sup>[1]</sup>.

Le Pixel Blanc nous renvoie au premier trait de crayon sur la page blanche. Pourquoi tel trait plutôt que tel autre. Quelle force nous pousse à tracer une ligne, et à la tracer comme cela ?

**C.M. / Quel dialogue établissez-vous entre le langage directement issu du répertoire du dessin (traits, lignes, pictogrammes...) et les autres codes du langage et modalités de l'écriture ?**

**A.S. /** Le Pixel Blanc tient de l'infra-langage, du niveau animal. Ce que l'on voit n'est le signe de rien d'autre que des forces à l'œuvre. Notre attention est attirée non par le sens de ce que l'on voit, mais par sa dynamique, par sa manière de bouger, son mode d'être.

L'ensemble de mon travail se place en rapport avec cette dimension de l'infra-langage, à ce niveau où ce qui se passe se passe et reste indicible. Stan Brakhage écrivait : « imaginez un monde avant "qu'au commencement est le verbe" ». Le Pixel Blanc se situe à la limite de ce monde et du nôtre, celui de l'être humain doté du langage.

Bien que les traces du Pixel ne veuillent rien dire, nous y voyons des formes, des desseins. Notre esprit oscille entre le savoir que ces formes ne sont que des traces et l'envie d'y voir autre chose. C'est qu'il a pourtant bien l'air très déterminé, ce Pixel. Et que peut-il bien vouloir si ce n'est nous dire quelque chose ?

**C.M. / La légende de Dibutade nous renvoie d'une part au dessin mural, d'autre part à une histoire d'amour. Qu'en est-il du dessin et de ses débordements dans votre pratique (humour, incongruité, etc.) ?**

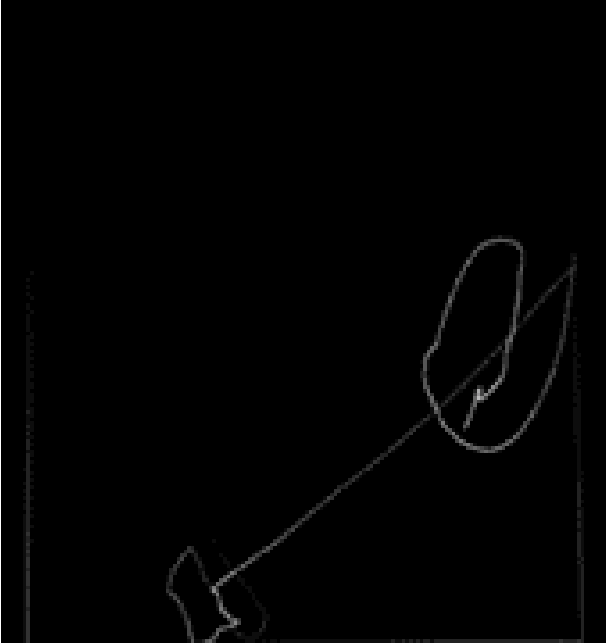
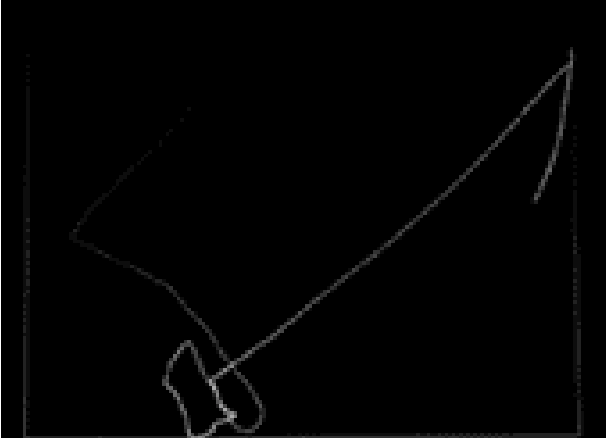
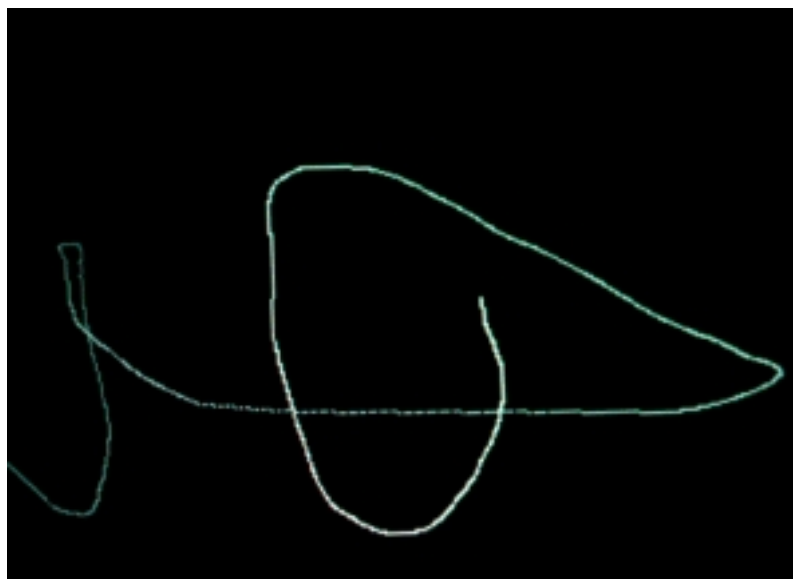
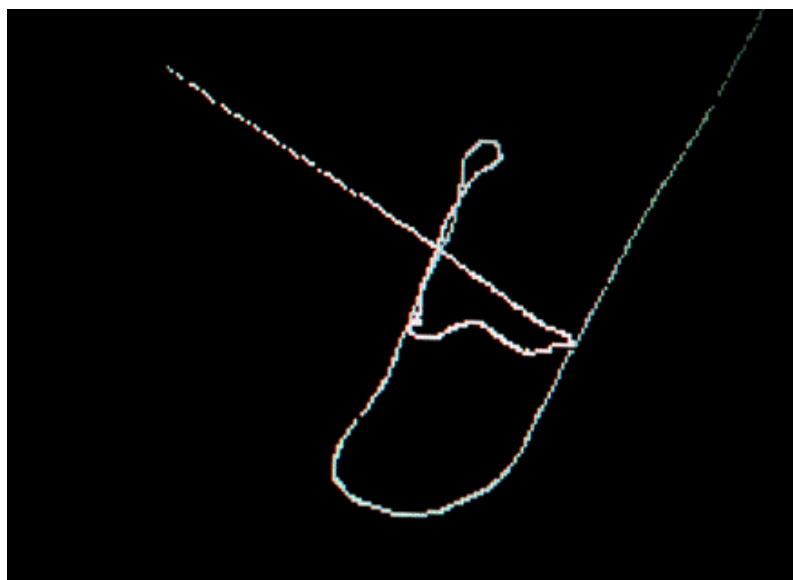
**A.S. /** Ma pratique tire sa matière des pulsions internes à l'être humain, et surtout des conflits qui naissent entre ses différentes pulsions. Le Pixel Blanc lui-même contient vraiment un système antagoniste conscient/inconscient, dont nous voyons les effets à travers ses mouvements. D'après Freud, l'économie des pulsions et autres forces à l'œuvre dans la psyché constitue la source de tous les comportements. Malgré l'implacable logique de l'inconscient, ses effets défient parfois toute logique apparente, menant à des situations incongrues, amusantes et surtout inquiétantes d'étrangeté.

Cette étrangeté tient non pas à la forme de ce qui est perçu, mais bien à ses causes.

**C.M. / Comment voyez-vous votre position en tant qu'artiste dans la société ?**

**A.S. /** Je pense que la science et l'art abordent le même sujet : la distance infernale entre les mots et les choses. La science tente de réduire cette distance. L'art joue avec. C'est ainsi que je conçois ma position : je montre la distance entre les mots et les choses.

<sup>[1]</sup> Co-fondateur en 2003 de *Transitoire observable* : regroupement d'artistes numériques, auquel A. Schmitt est lié. <http://transitoireobs.free.fr>



## ■ Lignes de fuite

**Cécile Marie / Quelles définitions donneriez-vous du dessin par rapport à votre travail, en quoi la pratique du dessin est-elle un élément constitutif de votre œuvre ?**

**Kristina Solomoukha /** Le dessin est présent dans mon travail sous des formes très différentes. J'ai un carnet comme la plupart des artistes dans lequel je note des choses. Des notes entre les mots et les images témoins de cet écart entre l'évidence des formes et la complexité des mots par lesquels on peut les nommer. Mes aquarelles sont issues de ces associations d'idées. Parfois ce sont des illustrations de jeux de mots. Certains dessins sont des esquisses pour des réalisations tridimensionnelles, c'est le cas par exemple de l'installation Paysage économique, présentée au Triage.

**C.M. / L'économie de moyen que représente le dessin est-elle un élément important dans le processus d'élaboration de votre projet, et quels sont les enjeux de vos choix esthétiques ?**

**K.S. /** Je dirais plutôt que le choix des « moyens d'action » fait partie intégrante du processus du travail et donc de son contenu. Certaines de mes réalisations montrent le processus de leur propre développement, les conditions dans lesquelles elles prennent forme.

En 1994, j'ai commencé un ensemble de dessins Journal intime qui se prolonge aujourd'hui. Ce sont des dessins qui retranscrivent à travers des pourcentages, des camemberts, des organigrammes, le contexte dans lequel mon travail se développe, en mettant en évidence ses composantes. Journal intime est un autoportrait réalisé avec des moyens de représentation institutionnels et économiques...

**C.M. / Comment s'articule la frontalité et la bidimensionnalité du dessin avec l'installation dans l'espace d'exposition que vous investissez au Triage ?**

**K.S. /** J'ai choisi de présenter A suivre..., dessin animé, Paysage économique, réalisation tridimensionnelle d'un graphique économique et Maisons logos, projets pour les architectures utopiques. Ce sont trois formes différentes de dessin qui échappent à la bidimensionnalité, leur juxtaposition dans l'espace de l'exposition, les liens qui se tissent entre eux constituent un territoire.

**C.M. / Plin l'Ancien relate l'ingéniosité et l'habileté du peintre Apelle dans sa « bataille des lignes » avec son rival Protogène. Compétition à l'origine du fameux « Nulla dies sine linea » (Pas un jour sans une ligne). Quelle histoire de la ligne se dessine à travers vos propositions ? Quelles sont les lignes singulières que vous nous proposez... Quels sont vos partis pris ?**

**K.S. /** L'ensemble de mon travail est issu de la réflexion sur l'espace urbain et la ville comme contexte politique, social, géographique..., celui que nous construisons et qui nous construit. Ce qui m'intéresse, c'est comment l'architecture est-elle capable de produire ce contexte, quelles sont les raisons économiques, sociales, politiques, topographiques, financières, idéologiques de produire cette forme-là dans un moment donné, dans ce territoire-là. Et surtout comment ce contexte influence et structure la vie de ses habitants. Dans "Deux ou trois choses que je sais d'elle" au début du film, Godard parle de visage comme un paysage et de paysage comme un visage. C'est effectivement une notion qui est très présente non seulement dans mon travail mais aussi dans ma vision des choses.

**C.M. / Quel dialogue établissez-vous entre le langage directement issu du répertoire du dessin (traits, lignes, pictogrammes...) et les autres codes du langage et modalités de l'écriture ?**

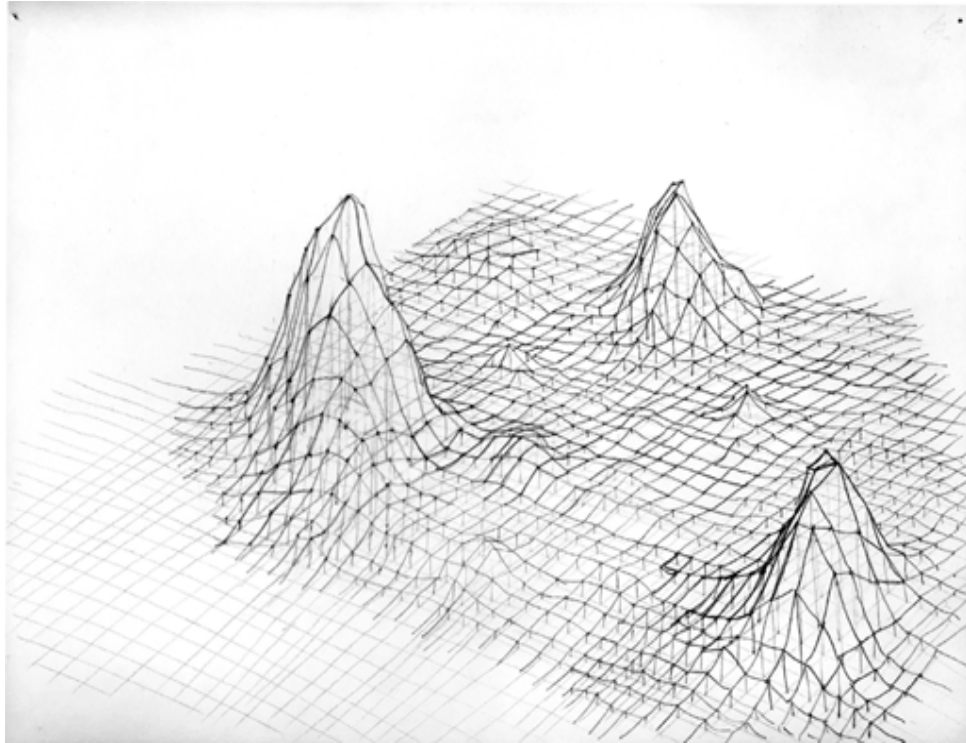
**K.S. /** Il me semble que, dans les deux cas, il s'agit de produire dans une certaine manière la Pensée, lui donner une forme, de la figurer à travers des objets ou des signes. Les jeux de mots ou l'humour sont des moyens très riches qui permettent de formuler les choses de telle manière qu'on ne se retrouve pas devant justement une forme affirmative ou fermée. Cette forme particulière d'humour, comme dans "Bartleby" de Melville ou chez Kafka, ne fait pas toujours rire mais elle permet de produire une distance critique. Car il ne s'agit pas seulement d'exprimer une pensée – celle de l'artiste – mais aussi de permettre au spectateur de se l'approprier. Dans le dessin animé A suivre..., ce qui m'intéresse, ce n'est pas de dénoncer les choses en les pointant du doigt, mais de proposer des points de vue décalés, de court-circuiter les affirmations.

**C.M. / La légende de Dibutade nous renvoie d'une part au dessin mural, d'autre part à une histoire d'amour. Qu'en est-il du dessin et de ses débordements dans votre pratique (humour, incongruité, etc.) ?**

**K.S. /** En effet, le dessin peut être un moyen rapide et simple de garder un souvenir, noter une forme. Mais la question de « celui qui regarde » fait partie intégrante du travail, qui se définit aussi par rapport au spectateur, l'important pour moi est non seulement ce que je propose mais comment j'invite à voir les choses. Mon approche, je la situe là où les champs se superposent, là où l'imaginaire personnel déborde vers ce qui peut être l'imaginaire collectif. C'est une sorte de contingence ou d'hybridation...

**C.M. / Comment voyez-vous votre position en tant qu'artiste dans la société ?**

**K.S. /** Peut-être en citant Goya « J'ai vu ceci... ».



## ■ Play-back

**Cécile Marie / Quelles définitions donneriez-vous du dessin par rapport à votre travail, en quoi la pratique du dessin est-elle un élément constitutif de votre œuvre ?**

**Pascal Lièvre /** Le dessin est, pour moi, le symbole d'un traumatisme d'enfance. A l'âge de sept ou huit ans, j'ai dessiné un Mickey à l'aide d'un papier calque et je l'ai montré aussitôt à mes parents. Ils se sont extasiés dans un premier temps, mais quand je leur ai expliqué que j'avais utilisé un calque pour reporter le dessin, ils se sont moqués de moi en me disant que c'était trop facile et que j'avais triché.

Leur réaction stoppa net toute relation et tout désir vis-à-vis du dessin pendant presque vingt ans. Le fait d'avoir été accusé de mensonge et de tricherie parce que j'avais utilisé un modèle, m'avait été insupportable. Paradoxalement, c'est maintenant ce traumatisme même qui est à l'œuvre quand je dessine, et la relation entre le dessin et le mensonge (ou la vérité) opère toujours. Je recopie les œuvres des autres, dans un geste de mimesis, je trace les contours des sujets peints et je les remplis ensuite. Je soustrais donc à la peinture de nombreux paramètres afin de la réduire à un dessin originel, presque à une structure minimale, à un pictogramme.

**C.M. / L'économie de moyen que représente le dessin est-elle un élément important dans le processus d'élaboration de votre projet, et quels sont les enjeux de vos choix esthétiques ?**

**P.L. /** Je ne dessine jamais en dehors de l'atelier. Le dessin est pour moi le seul et unique résultat vers lequel je tends. Il n'est jamais préparatoire, il est une finalité.

Le sens de « l'économie » dans ma démarche artistique est lié à la réduction des œuvres originales en pictogrammes, en logos, comme si l'une des conséquences du travail consistait à appauvrir l'œuvre, à la conduire dans le lieu même de l'illusion d'un affaiblissement de sa représentation, par le dévoilement de ses mécanismes, et à penser l'affaiblissement du dévoilement lui-même.

**C.M. / Comment s'articule la frontalité et la bidimensionnalité du dessin avec l'installation dans l'espace d'exposition que vous investissez au Triage ?**

**P.L. /** L'espace de l'exposition est capital dans mon travail. Tel un curator je choisis des œuvres d'artistes issues de la centaine des dessins constituant ma base de données, une série d'ombres sur papier, soit une centaine d'œuvres traduites en ombre chinoise, de Cimabue à Maurizio Catellan, que je présente comme une tentative de play-back d'une histoire de l'art. Je traduis ensuite cet « alphabet » sur des toiles pour les présenter dans l'espace d'exposition les unes aux autres. En cela je parle d'espace de rencontre. Dans "1955 Jeff Koons / Mode et travaux" il y a un passage du tri au bidimensionnel, d'un objet/sculpture traduit en objet/peinture et la rencontre entre l'année de naissance de l'artiste, une de ses œuvres

réalisées en 1986 et des modèles à reproduire de la fameuse revue, une certaine familiarité peut être lue dans le graphisme simple du lapin de Koons et de ces dessins.

Le dialogue se passe donc à l'intérieur de la toile mais aussi entre les toiles elles mêmes : on pourrait parler d'une esthétique relationnelle des objets.

**C.M. / Plin l'Ancien relate l'ingéniosité et l'habileté du peintre Apelle dans sa « bataille des lignes » avec son rival Protogène. Compétition à l'origine du fameux « Nulla dies sine linea » (Pas un jour sans une ligne). Quelle histoire de la ligne se dessine à travers vos propositions ? Quelles sont les lignes singulières que vous nous proposez... Quels sont vos partis pris ?**

**P.L. /** Dans cette recherche sur l'histoire de l'art, je me confronte aux lignes des autres mais aussi à la linéarité d'un discours historique sur ces lignes tracées. Je joue avec et entre ces lignes.

Dans "Uccello grenadine", je reprends la scène de la bataille de San Romano en dessinant les contours du sujet principal et en éliminant le paysage. En réduisant ainsi toutes les couleurs à un noir mat, la scène devient une ombre chinoise en suspension dans un espace grenadine. La puissance du sujet apparaît dans sa nudité. Toute la construction quasi mathématique du peintre et sa volonté de traduire au plus juste le réel se trouvent anéanties, traduites dans un langage autre. Ce tableau est important, car il illustre à la Renaissance un moment d'excellence dans la construction des perspectives. Je le projette dans un espace autre, celui d'un monochrome pop.

**C.M. / Quel dialogue établissez-vous entre le langage directement issu du répertoire du dessin (traits, lignes, pictogrammes...) et les autres codes du langage et modalités de l'écriture ?**

**P.L. /** Tout mon travail se fonde sur des jeux de langage et de traduction. Par exemple, le tableau "Saint Antoine battu par les monstres" de Sassetta, présenté au Triage, est peint en rose pop sur un fond jaune fluo et ces couleurs, très présentes aujourd'hui dans la peinture japonaise, apparentent ce tableau de la Renaissance à un manga. La lecture de cette œuvre en est très joyeusement altérée.

Comme dans mes vidéos, les œuvres des artistes du passé et du présent sont interprétées, comme dans un karaoké, sur des couleurs pop. Cette terminologie

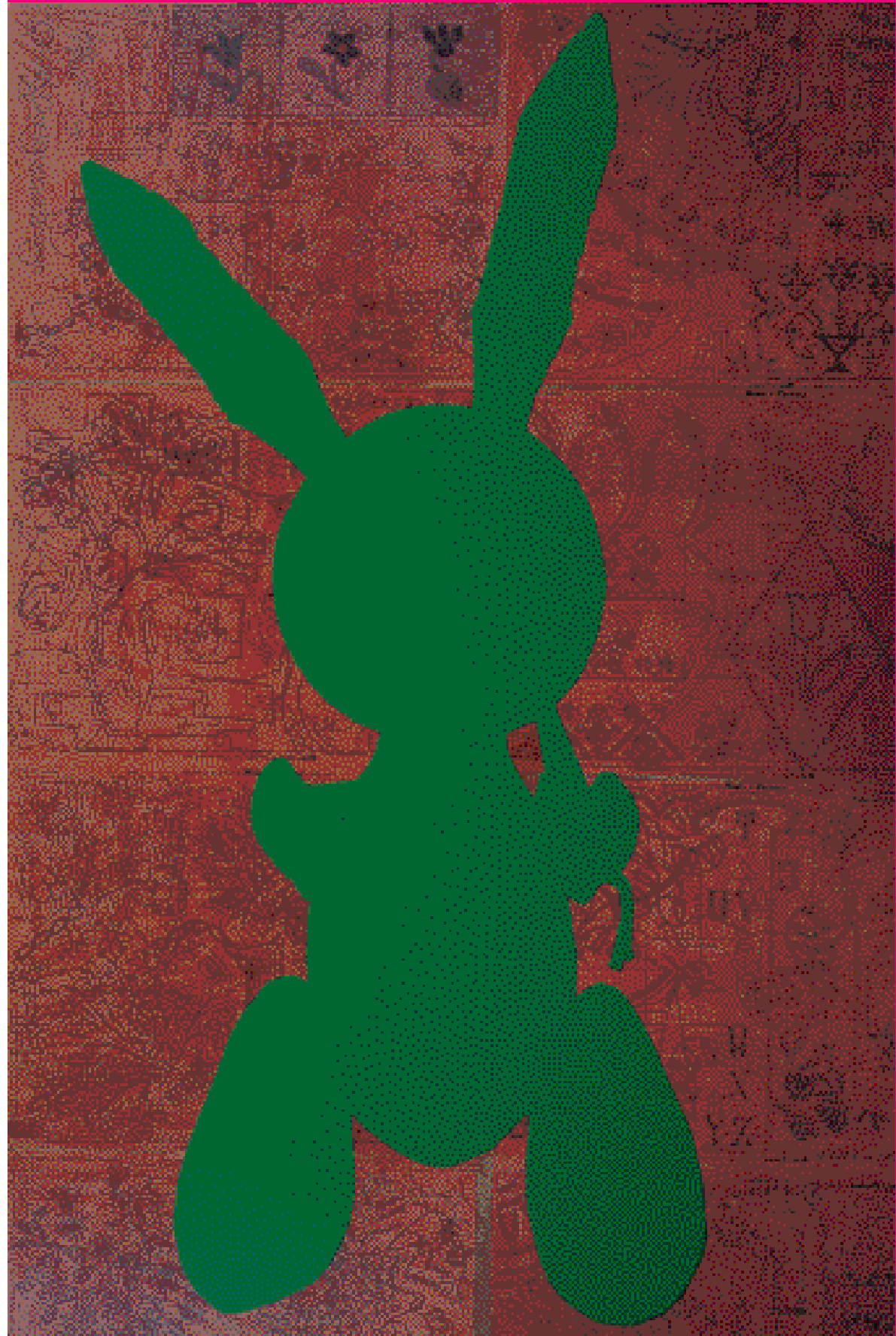
habituellement utilisée pour parler de la musique populaire, s'applique ici aux œuvres plastiques. Le langage crée ainsi un autre de l'art, créateur de liens entre les « différentes histoires » de l'Histoire de l'art.

**C.M. / La légende de Dibutade nous renvoie d'une part au dessin mural, d'autre part à une histoire d'amour. Qu'en est-il du dessin et de ses débordements dans votre pratique (humour, incongruité, etc.) ?**

**P.L. /** Je suis tous les jours confronté à cette problématique entre espace public et espace privé, que ce soit pour les images que je peins, ou pour les sons et les textes que j'utilise dans mes vidéos, car ils ont été créés par d'autres artistes, et cela revient à m'approprier des espaces privés pour les présenter au public. J'ai dépassé, ou transcendé, mon impuissance à représenter le réel en montrant comment les autres le traduisent, car pour moi le réel n'a jamais été une notion très claire. Le réel de l'autre m'intéresse toujours beaucoup plus... jusque dans mes relations amoureuses où le désir de l'autre est toujours celui qui prime. Quand j'étais plus jeune, je pensais ne pas avoir de personnalité. Alors j'ai commencé à observer les autres afin de comprendre et de chercher très vite à utiliser leurs modèles. J'ai ainsi passé un temps infini à me mettre dans la peau des autres afin de trouver ce qui m'appartenait et où pouvait finalement, se placer ma propre singularité. Ce long apprentissage, m'amène aujourd'hui à jouer avec tous ces modèles, mais aussi à révéler mon impuissance à être. Je ne suis pas peintre, je peins les tableaux des autres ; je ne suis pas chanteur, je chante les textes et les musiques des autres, et c'est dans ces traductions personnelles que je me mets à être, à exister. C'est par l'autre, les autres que je suis, et mon espace privé est public.

**C.M. / Comment voyez-vous votre position en tant qu'artiste dans la société ?**

**P.L. /** Quant à « être contemporain », pour moi c'est se confronter à la question de l'histoire, c'est comment raconter l'Histoire, les histoires, et surtout dans quel langage.



## ■ D'un trait

**Cécile Marie / Quelles définitions donneriez-vous du dessin par rapport à votre travail, en quoi la pratique du dessin est-elle un élément constitutif de votre œuvre ?**

**Patrice Pantin /** Je suivrai ici la définition littérale du filigrane : marque, dessin se trouvant dans le corps d'un papier, que l'on peut voir par transparence, et dont on devine la présence à l'arrière-plan ; qui n'est pas explicite. (Petit Larousse)

**C.M. / L'économie de moyen que représente le dessin est-elle un élément important dans le processus d'élaboration de votre projet, et quels sont les enjeux de vos choix esthétiques ?**

**P.P. /** Je distingue quatre étapes différentes pour l'élaboration d'un dessin. Je recouvre le papier d'adhésif, j'incise le support sur toute la surface et tous les millimètres, je mets en couleur par le geste et la liquidité, je retire sélectivement l'adhésif.

L'étape de l'incision est parfois lente, fastidieuse ; elle constitue néanmoins le passage obligé de la couleur à l'intérieur du papier. Au moment de peindre, la prise de risque est totale : le liquide s'insinue en flot dans les stries, c'est une rencontre entre le désert du dessin et le déluge de la peinture.

**C.M. / Comment s'articule la frontalité et la bidimensionnalité du dessin avec l'installation dans l'espace d'exposition que vous investissez au Triage ?**

**P.P. /** La salle du Triage a trois ouvertures, elle permet aussi d'aborder les œuvres de profil. Une vision d'angle révèle la couleur captive dans l'épaisseur du papier. De face, pris dans les plans qui se superposent, l'œil se perd et revient à la surface du dessin. Entre le fil de la lame et la couleur diffuse, apparaît une membrane (le papier en transparence), c'est une « vitre embuée », il se passe là quelque chose qui matérialise un nouvel espace pour le regard, en nous séparant de l'objet regardé.

**C.M. / Plin l'Ancien relate l'ingéniosité et l'habileté du peintre Apelle dans sa « bataille des lignes » avec son rival Protogène. Compétition à l'origine du fameux « Nulla dies sine linea » (Pas un jour sans une ligne). Quelle histoire de la ligne se dessine à travers vos propositions ? Quelles sont les lignes singulières que vous nous proposez... Quels sont vos partis pris ?**

**P.P. /** Je pense souvent au rituel de la scarification ; le signe prend corps et marque une identité. Hostile à l'idée d'un dessin « dessus », je ne peux faire autrement, et depuis toujours, que de faire « de l'intérieur » : creuser, remplir, et rendre visible du dedans. Nous séparer de l'objet regardé.

Dessiner / peindre, c'est quoi ? Dessus, toujours. Peindre quoi ? Dessus, toujours. Et si c'était « entre » ? C'est entre !

Ce qui m'intéresse, c'est la capacité des lignes dessinées dans un réseau à stopper net la couleur liquide, à lui donner forme et découpe selon un plan établi (effet de tressage, damier, courbe, pli, relief ...) et c'est à cet endroit que s'imbriquent pour moi les questions mêlées de peinture et de dessin, (questions communes à l'art rupestre, H. Matisse, et S. Hantai, entre autres).

**C.M. / Quel dialogue établissez-vous entre le langage directement issu du répertoire du dessin (traits, lignes, pictogrammes...) et les autres codes du langage et modalités de l'écriture ?**

**P.P. /** La ligne est une onde et l'acte une défloration irréversible.

D'un trait, j'épuise toutes les autres possibilités du dessin.

Puis j'accumule ; premier geste mille fois reconduit ; le papier est passé au crible : exploration totale de la main dans le sillage de laquelle apparaissent un chemin, un méandre. La vibration dans la répétition invente parfois dans une cartographie improbable.

**C.M. / La légende de Dibutade nous renvoie d'une part au dessin mural, d'autre part à une histoire d'amour. Qu'en est-il du dessin et de ses débordements dans votre pratique (humour, incongruité, etc.) ?**

**P.P. /** Le microbe est invisible mais sa présence est envahissante.

J'ai la conviction qu'il y a davantage à dire par l'idée de la couleur, la suggestion de celle-ci que dans la sensation immédiate ; que « 1 kg de vert n'est pas plus vert que 100 gr de vert ».

Là c'est dans le corps du papier que s'infiltre, par le biais d'un geste précis. Cette succession répétitive d'incisions plus ou moins courbes, toujours parallèles, devient la trame dans laquelle la peinture se répand pour finalement se dissimuler.

Dibutade, ne pouvant faire le deuil de l'amant disparu, invente la trace qui restitue la présence. Ne pouvant prendre son parti de la mort de la peinture, ce travail la rend accessible, pour ceux qui la cherchent, au-delà du voile des apparences.

**C.M. / Comment voyez-vous votre position en tant qu'artiste dans la société ?**

**P.P. /** Nécessairement à l'écart. Le destin d'une ligne dans une œuvre qui se déploie autour d'elle importe peu, et pourtant, il y a dans le choix d'une expression aussi solitaire la force, je l'espère, d'une confiance propre à toucher l'immense minorité.



## ■ Dans la chambre

**Cécile Marie / Quelles définitions donneriez-vous du dessin par rapport à votre travail, en quoi la pratique du dessin est-elle un élément constitutif de votre œuvre ?**

**Lydie Jean-Dit-Pannel /** Je ne dessine pas.

Je ne sais pas dessiner.

Au sens où vous l'entendez ici.

Je ne trace pas de traits sur un papier.

Je ne reproduis pas le réel ou mon imaginaire par des formes ouvertes ou fermées.

Je ne me sers d'un crayon que pour écrire.

Pourtant, à mon sens, je dessine.

Mes séquences vidéo, et plus certainement mes « papiers peints chambre et couloir » sont des dessins, chaque nouvelle collection est un carnet de croquis, un carnet de notes.

**C.M. / L'économie de moyen que représente le dessin est-elle un élément important dans le processus d'élaboration de votre projet, et quels sont les enjeux de vos choix esthétiques ?**

**L.J-D-P. /** « Dans la vie, je sais qu'il n'y a pas assez de place pour tout garder »

Richard Brautigan, *Tokyo-Montana Express*

Je vis avec cette utopie de garder, d'accumuler, d'amasser, d'archiver le maximum de choses, vues et vécues. J'édifie mon PANLOGON ainsi.

Le croquis vidéo (mes "papiers peints") est la meilleure façon que j'ai trouvée pour garder. Ne pas oublier et partager.

« Avant que les os, les muscles et aussi le sang ne s'en aillent, avant que le cœur ne se fonde à l'oubli, avant que toutes les maisons où l'on a vécu n'aient disparu, avant que tout autour de soi les gens ne se demandent si la civilisation qui fut la vôtre jamais vraiment exista. »

Richard Brautigan, *Tokyo-Montana Express*

**C.M. / Comment s'articule la frontalité et la bi-dimensionnalité du dessin avec l'installation dans l'espace d'exposition que vous investissez au Triage ?**

**L.J-D-P. /** Le vieux palais de Florence, la basilique Saint-Sernin de Toulouse, la tour de la Mangia de Sienne, la tour Saint-Michel de Bordeaux, le Mont-Saint-Michel, la tour de l'église Sainte-Augustine de Goa, la basilique du Pilar de Saragosse, la tour fenestrelle d'Uzès, l'église Sainte-Catherine de Honfleur, la cathédrale Notre-Dame de Rodez, le phare ancien et le nouveau de Saint-Clément des Baleines, les deux tours de Bologne, l'église Matthias

de Budapest, la Sagrada Familia de Barcelone, la cathédrale Nhà Tho Dúc Bà de Ho Chi Minh ville, la mosquée d'argile de Djenné, l'église de la Vierge de Nuremberg, la basilique de Saccargia, le pavillon de la Ville de Paris de l'exposition de Bruxelles en 1935, la tour Hover de l'université de Stanford, la mosquée de la Médina d'Ain Choke à Casablanca, la tour de Saudon de Chalon-sur-Saône, le Rockefeller Center de New York, le Saint James Palace de Londres, le temple de Virupaksha de Hampi, le rocher Saint-Michel du Puy, la mosquée Koutoubia à Marrakech, la Custom House de Boston, la tour de la télévision de Shangai, les tours Pétronas de Kuala Lumpur...

C'est sous forme de cartes postales, pensées du bout du monde ou d'à côté, que ces tours vont encadrer la diffusion de mes papiers peints.

Une collection de souvenirs collectifs face à une collection de souvenirs personnels.

**C.M. / Pline l'Ancien relate l'ingéniosité et l'habileté du peintre Apelle dans sa « bataille des lignes » avec son rival Protogène. Compétition à l'origine du fameux « Nulla dies sine linea » (Pas un jour sans une ligne). Quelle histoire de la ligne se dessine à travers vos propositions ? Quelles sont les lignes singulières que vous nous proposez... Quels sont vos partis pris ?**

**L.J-D-P. /** Je n'ai pas de parti pris. Pas un jour sans un plan. Je brode sur ma time-line<sup>[1]</sup>.

**C.M. / Quel dialogue établissez-vous entre le langage directement issu du répertoire du dessin (traits, lignes, pictogrammes...) et les autres codes du langage et modalités de l'écriture ?**

**L.J-D-P. /** Il y a un processus qui me fascine.

Je visualise toujours précisément, à l'avance, chaque image vidéo que je veux réaliser (je ne parle pas ici de mes papiers peints (que je tourne et monte seule), mais plutôt des chambres du PANLOGON). Pour qu'elle prenne corps, l'image imaginée doit visiter un producteur, une première assistante, un chef opérateur, un cadreur, un monteur, un truquiste... dans les schémas « classiques », ceci se fait par le dessin, par le story board. Mais je ne sais pas dessiner. Alors je parle, je raconte, je mime. J'écris, je décris. Je lis et fais lire (toujours Brautigan). Je fais des collages, avec des ciseaux et des vieux livres. J'esquisse ainsi mes situations et mes univers. Et on dessine pour moi. Marie Maquaire dessine mes story boards.

Et puis de discussion en discussion, les images passent d'un imaginaire à celui d'un autre, et au final, sur l'écran, c'est toujours mon image qui arrive.

**C.M. / La légende de Dibutade nous renvoie d'une part au dessin mural, d'autre part à une histoire d'amour. Qu'en est-il du dessin et de ses débordements dans votre pratique (humour, incongruité, etc.) ?**

**L.J-D-P. /** « Je passe une grande partie de ma vie à m'occuper de petites choses, de petits bouts de réel qui sont aussi minuscules que la pincée de sel qu'on ajoute à un plat si compliqué qu'il faut deux jours, parfois même plus, pour le faire cuire. »

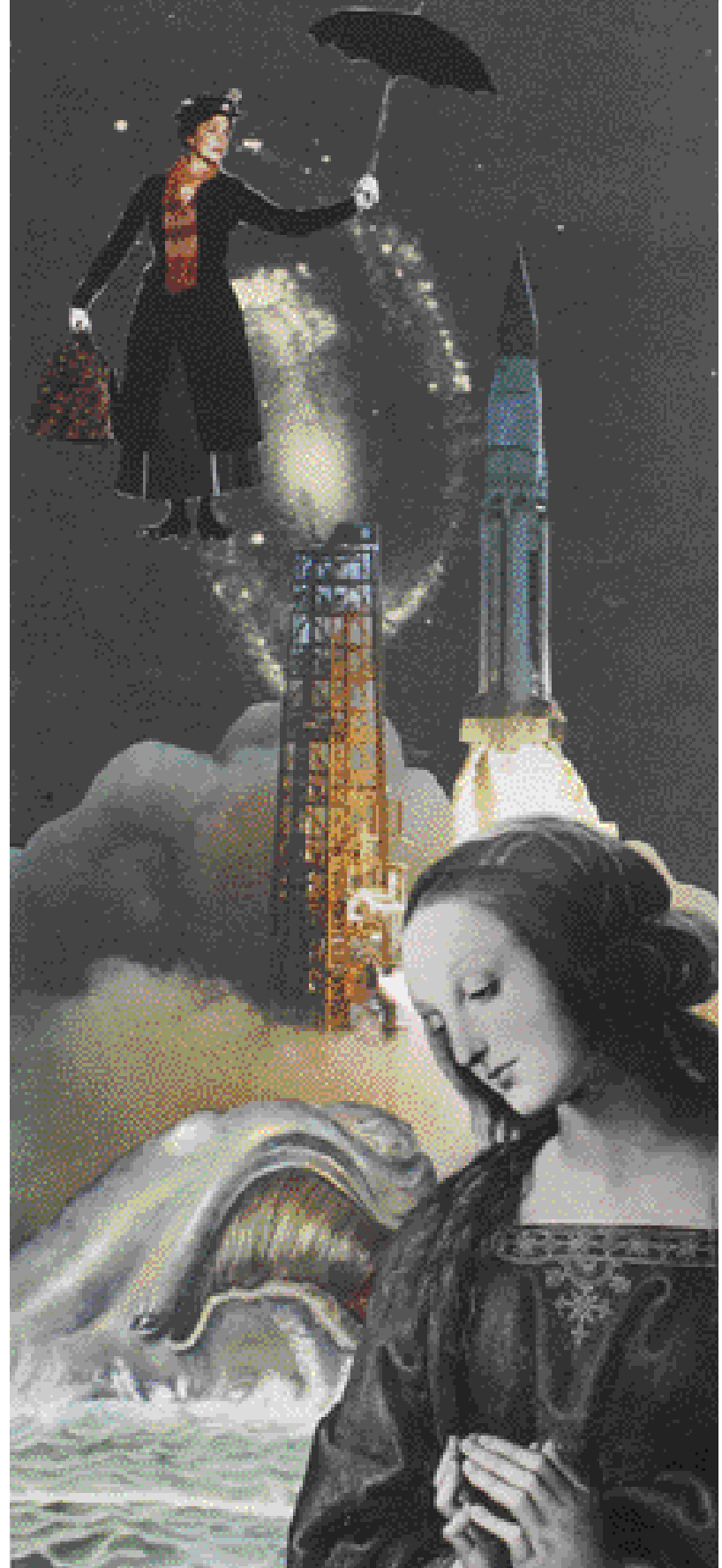
Richard Brautigan, *Tokyo-Montana Express*

**C.M. / Comment voyez-vous votre position en tant qu'artiste dans la société ?**

**L.J-D-P. /** « Comme si dans l'Histoire chacun n'avait pas un rôle à jouer. / Comme si moi, mon rôle, ce n'était pas de m'occuper des nuages. »

Richard Brautigan, *Tokyo-Montana Express*

<sup>[1]</sup> time-line = ligne temps sur un ordinateur de montage.



## ■ Et quelque chose que nous ne savons pas

**Cécile Marie / Quelles définitions donneriez-vous du dessin par rapport à votre travail, en quoi la pratique du dessin est-elle un élément constitutif de votre œuvre ?**

**Olga Boldyreff /** Le dessin au sens élargi du terme est au cœur de ma démarche. L'œuvre que je développe traverse différents champs d'expressions (dessin, photographie, écriture, performance) qui ouvrent à de nouveaux territoires de pensée. Aux formes et aux attitudes spectaculaires, je privilégie les pratiques furtives, certains diront discrètes voire clandestines. Je pense sincèrement que le dessin en tant qu'écriture intime ne peut exister sans une forme de clandestinité. Le dessin est un chuchotement, toujours à la marge.

**C.M. / L'économie de moyen que représente le dessin est-elle un élément important dans le processus d'élaboration de votre projet, et quels sont les enjeux de vos choix esthétiques ?**

**O. B /** Qu'il soit de feu ou de fil, tracé sur le papier, tendu sur le mur ou brodé sur le tissu, j'interroge avec une grande économie de moyens les limites du dessin, en tant que pratique traditionnelle des beaux-arts. Au pyrograveur, à l'aiguille ou au tricotin, j'élabore un long travail d'élimination pour ne conserver que l'essence de la forme.

**C.M. / Comment s'articule la frontalité et la bi-dimensionnalité du dessin avec l'installation dans l'espace d'exposition que vous investissez au Triage ?**

**O. B /** Le dessin échappe à toutes les finalités. Il me permet d'effleurer le monde qui m'entoure en me maintenant dans une forme d'errance. Les espaces d'expositions qui m'accueillent deviennent à leur tour des lieux d'errance. Il en est ainsi au Triage où j'ai délibérément choisi d'investir le couloir. J'aime les zones intermédiaires, les endroits délaissés, mis au rebus.

Déployer mes dessins, notamment mes wall-drawings n'est jamais anodin. Pointés à même le mur, ces dessins se servent du vide pour créer le plein. Ils peuvent disparaître à tout instant et retourner sous forme de pelote dans la boîte qui les abrite. Mes wall-drawings au tricotin se font et se défont en permanence. J'aime leur aspect nomade, ni rassurant, ni confortable.

**C.M. / Pliny l'Ancien relate l'ingéniosité et l'habileté du peintre Apelle dans sa « bataille des lignes » avec son rival Protogène. Compétition à l'origine du fameux « Nulla dies sine linea » (Pas un jour sans une ligne). Quelle histoire de la ligne se dessine à travers vos propositions ? Quelles sont les lignes singulières que vous nous proposez... Quels sont vos partis pris ?**

**O. B /** La ligne est essentielle dans mon œuvre. Elle se plie et se déplie, s'enroule et se déploie. Elle est infinie, sans début, sans fin. Elle possède un grand pouvoir expressif et descriptif. Ici elle brûle, creuse, transperce, entrelace et poursuit son chemin plus loin dans le fil d'une conversation. Ligne brûlée au pyrograveur, brodée, tissée au tricotin, ligne en train de naître et photographiée entre les mains des anonymes que je rencontre ou précieusement abandonnée sur un banc public, la ligne est une impulsion.

**C.M. / Quel dialogue établissez-vous entre le langage directement issu du répertoire du dessin (traits, lignes, pictogrammes...) et les autres codes du langage et modalités de l'écriture ?**

**O. B /** J'éprouve le dessin comme une forme d'écriture intime. Je parle d'écriture-dessin ou de dessin-écriture. J'ai toujours fonctionné ainsi. Enfant, je m'exprimais dans un mélange de français et de russe. J'ai donc eu de réelles difficultés à apprendre correctement la langue française. Je me souviens commençant une phrase en français, un mot m'échappe, je le dessine. Les années ont passé, je n'ai pas beaucoup changé. Je continue ce va-et-vient très naturel pour moi entre ces deux espaces.

**C.M. / La légende de Dibutade nous renvoie d'une part au dessin mural, d'autre part à une histoire d'amour. Qu'en est-il du dessin et de ses débordements dans votre pratique (humour, incongruité, etc.) ?**

**O. B /** Dans ma manière d'aborder le dessin, je crois qu'il y a quelque chose de bancal. Tout d'abord, je ne parle pas de dessin, mais de dessin élargi. J'ai besoin de brouiller les pistes, d'explorer des espaces mal définis, d'être dans ce qui semble facile pour mieux m'échapper. J'aime le hasard non domestiqué. Vivre le dessin comme je le vis, c'est avoir en quelque sorte un rendez-vous d'amour illicite.

**C.M. / Comment voyez-vous votre position en tant qu'artiste dans la société ?**

**O. B. /** Le dessin est souvent considéré comme une catégorie esthétique établie. Avec un sens non dénué d'humour ludique et subversif, je tente de déstabiliser cette donnée et d'ouvrir de nouveaux passages, en détournant des techniques dites mineures et populaires de leurs fonctions premières pour les réintroduire dans le langage de l'art contemporain. Je brouille volontairement les définitions. Où se situe la frontière entre l'art dit noble et l'art dit populaire ? Quelles interactions peut-il exister entre l'espace public et l'espace privé ?



Une passion  
pour les petites folies dans  
toutes les langues

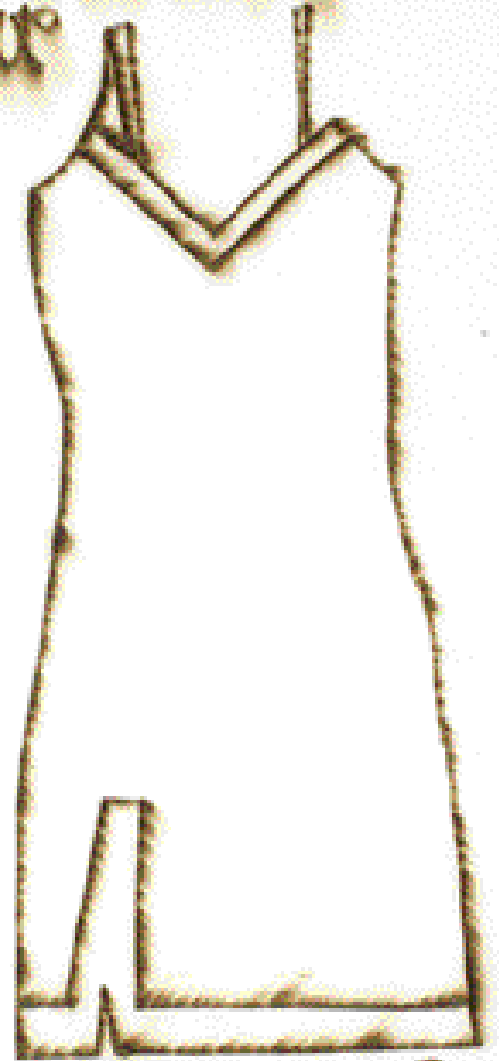


l'heure



inauvouable

Une légèreté  
pour fondre  
de plaisir



ici



## Et + si affinités

Une rubrique ouverte pour créer des passerelles, développer et citer les projets, les actions menées au sein du Triage en rapport avec les thématiques de recherche des expositions. Espace de convivialité en fonction des affinités des divers partenaires du Triage.

En prolongement de la rubrique Affinités, « Et + si Affinités » est une plateforme qui souhaite accueillir des projets spécifiques, poursuivre et étendre des collaborations selon les intérêts et affinités. Espace qui s'adaptera en fonction des propositions, et des choix des invités.

Pour l'exposition Lignes singulières autour du dessin, c'est à travers la question du film d'animation que s'effectuent les débordements et prolongements possibles. En liaison, avec Lignes singulières et la question de l'écriture, nous avons décidé d'inviter un éditeur et ses choix.

FILMS  
D'ANIMATION  
JAPONAIS

P.57

MICHAEL  
WOOLWORTH  
PUBLICATIONS

P.59

VINCENT MEYER  
La dimension  
expérimentale

P.60

LÉGENDES  
DES ŒUVRES,  
quelques repères

P.62

## Auditorium : « Animations »

En prolongement de « Lignes singulières », une programmation intitulée « Animations » autour du dessin et de ses débordements. Cette programmation est aussi l'occasion de développer des passerelles avec le Pôle Multimédia et d'ouvrir des collaborations avec d'autres lieux et responsables de programmation artistiques et culturelles.

### Honneur au Japon :

Programmation : l'animation ? - déroulement d'images par intermittence environ 79'45

Ce programme se compose de films, tournés image par image suivant les méthodes du film d'animation ; toutefois ce n'est pas selon la technique du dessin animé habituel que nous pouvons voir à la télévision. C'est une proposition, qui permet de revoir un des systèmes basiques de la cinématographie, pour rechercher des points communs entre l'art plastique et le travail du cinéma sur la pellicule. Les cinéastes sélectionnés utilisent des photographies, la technique de la peinture, la technique du dessin au fusain, la photocopie et également la technique du grattage de la pellicule pour réaliser leurs films.

- **Blue foot bridge**, Tomohiro Nishimura - 2001, 16 mm, coul., son-opt., 5'

Film réalisé par accumulation et assemblage de segments de photographies. Par le mouvement répétitif sur



un motif, il produit des décalages aléatoires de ces images fragmentées. Un pont pour piétons est photographié par le réalisateur en plusieurs prises pour constituer une vue panoramique de 360°. L'accumulation et le défilement de ces photographies, dans la répétition, donnent un effet de mouvement rotatif. Par la suite, il rassemble des segments horizontaux de deux photographies prises suivant un certain cadrage et en répétant cet assemblage de manière méthodique au montage, il s'attachera à produire des décalages aléatoires.

- **Planet**, Kazuhiro Sekiguchi - 2000, 16 mm, coul., muet, 4'

Ce film présente cinq versions différentes de l'évolution et des transformations d'une planète.

- **Move**, Keiji Aiuchi - 1988, 16 mm, coul., son-opt., 8'
- L'image cinématographique (développée à partir d'une photographie) du paysage de Manhattan... au bout d'un certain temps se transforme en dessins. L'auteur nous fait transiter entre le monde de la réalité photographique et de l'imaginaire dessiné. Ce film a été réalisé à partir d'une expérimentation sur la photographie en

mouvement comme un hommage aux frères Lumière. C'est aussi une recherche sur le temps perdu dans le passage d'une image à l'autre.

- **Old papier on the table**, Hoshu Kurokawa - 2002, 16 mm, coul., son-opt., 6'

La problématique de Kurokawa se situe dans le questionnement de l'objet même du cinéma : rendre compte du mouvement. En filmant un objet inerte (une boule de papier froissé) il réalise une nature morte pour démontrer les illusions cinématographiques. Le réalisateur va se donner comme contrainte une systématisation de la prise de vue image par image et s'écarter de toutes les illusions produites par le cinéma : le mouvement de l'objet, le mouvement de la caméra, l'écoulement du temps, les éclairages.

- **A little planet**, Jun Miyazaki - 2002, 16 mm, N & B, son-opt., 7'

Une balle brillante en inox de 360 grammes, telle une petite planète flottante, se confronte au paysage de Tokyo. Ce film a été filmé, image par image, en lançant la balle devant une caméra. C'est par une intervention extérieure que le cinéaste réussit à donner l'illusion - sur l'écran pendant 7 minutes, soit environ 20 000 images - d'une balle flottant dans l'air.

- **A feather stare at the dark**, Naoyuki Tsuji - 2002, 16 mm, coul., son-opt., 6'

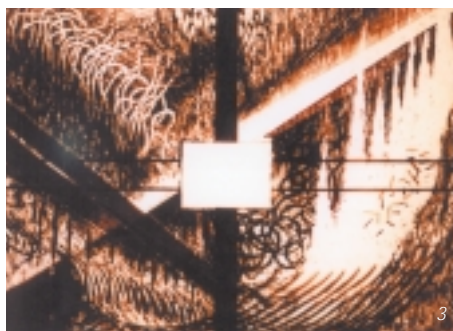
Ce film d'animation réalisé en dessin au fusain raconte une histoire sur le rêve, sur l'illusion et sur le mythe. La particularité de ce film réside dans le fait que l'auteur, toutes les deux séquences d'images, a filmé son dessin en ajoutant des touches ou en effaçant ces touches.

- **Blue Film**, Goh Harada - 2000, 16 mm, coul., muet, 9'45

14 000 sortes d'images bleues... Sans caméra, sans cadre, il utilise juste une bande-amorce transparente et réalise les images à la main avec des pigments Bleu de Prusse.

- **L'art la fugue**, Takashi Ishida - 2001, 16 mm, coul., son-opt., 19'

Les sensations qu'il ne peut pas exprimer par le langage, en particulier les phénomènes émotionnels liés à la musique ou les variations de la lumière dans le temps, ont amené Takashi Ishida à réaliser ce film. Il peint comme s'il entendait chaque thème de L'art de la fugue et il filme comme s'il « jouait » la musique en suivant la partition. Il n'y a pas de story-board, ni d'image de synthèse. Les sensations semblent apparaître entre abstraction et figuration et restituent à la forme, à la perspective et au déroulement du temps une particularité de l'expression cinématographique.



[1] Keiji Aiuchi, [2] Goh Harada, [3] Takashi Ishida, [4] Hoshu Kurokawa, [5] Jun Miyazaki, [6] Naoyuki Tsuji, [7] Kazuhiro Sekiguchi.



## En liaison avec l'exposition Lignes singulières, Le Triage invite Michael Woolworth.

Michael Woolworth, imprimeur lithographe américain, vit et travaille à Paris depuis plus de 20 ans ; il utilise des techniques anciennes pour créer des œuvres contemporaines et innovatrices. Parmi les éditions de son atelier, quatre artistes ont été réunis pour cette occasion. Chaque image est imprimée, chacune avec une approche distincte.

Frédérique Lucien découpe des formes pures dans un contreplaqué pour les passer à travers une presse taille-douce sur un papier japon fin.

Marie-Ange Guillemot sur-pixellise ses images photographiques et les transfère sur matrices lithographiques.

Le barcelonais Miquel Mont, quant à lui, transforme ses prises de vue couleurs en noir et blanc par la photocopie classique avant de les reporter par la lithographie sur les zones de couleurs géométriques à partir de plaques de bois.

Jeune artiste australien, Mark Themann a entouré ses empreintes rondes en cire à cacheter de phrases en typographie.



## La dimension expérimentale

**Le travail de Vincent Meyer est – pour une part – proche de celui de l'ingénieur, mais les lois qui fondent son travail s'expriment dans un monde d'abstraction où les constructions défailtantes peuvent occuper une place réelle. Aujourd'hui nos machines programmées sont capables de reconstituer la réalité. Cette puissance Meyer la détourne. Les failles, les parasites et les artefacts de reconstitution sont autant de support à la création d'une dimension expérimentale et se rajoute aux quatre dimensions conventionnelles.**

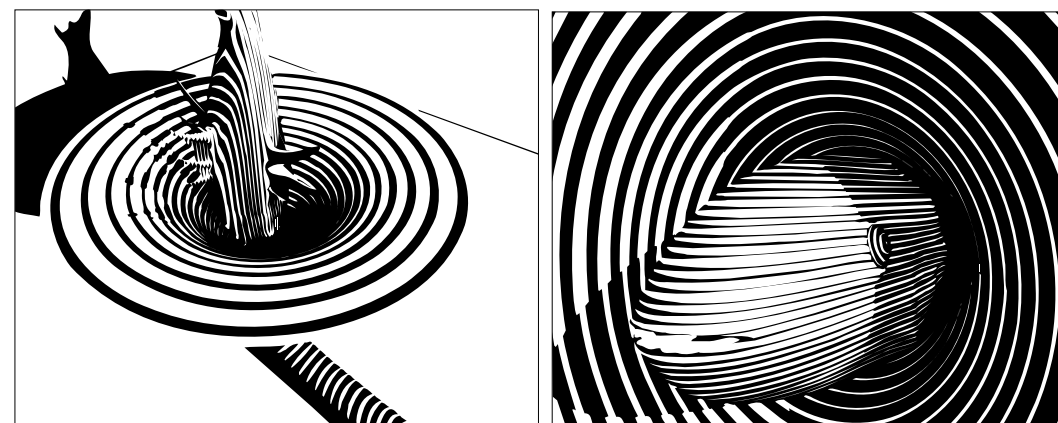


**[Alexandre CASTANET] Comment présenteriez-vous votre approche ?**

**[Vincent MEYER]** Elle contredit les idées préconçues sur l'animation 3D, en révélant d'autres possibilités pour cette technique. Ce domaine a une réputation négative dans les milieux artistiques. Pourquoi les outils de l'animation 3D, si performants sont au mains d'utilisateurs si peu créatifs. Leur potentiel est illimité, pourquoi produisent-ils toujours les mêmes lieux communs, les mêmes clichés. Quelle peut bien être la raison de ce rapport inversé, entre technique et créativité ?

**[A.C.] Pensez-vous que cela est en train de changer ?**

**[V.M.]** Depuis environ une décennie, de nombreux projets – souvent réalisés par des étudiants – laissent entrevoir un changement de situation. Ce changement est en partie lié à la démocratisation des outils. J'y participe, en proposant une vision alternative à celle de l'industrie cinématographique commerciale. « L'esprit de notre temps », « Mémoire et cetera », « Grain S », sont chacun à leur manière, des étapes dans cette direction. Je ne cherche pas un rendu réaliste, ni la reconstitution ni la tromperie, mais des animations aux partis pris graphiques forts. Les images doivent être riches en concepts, très lisibles. Le domaine de la 3D a été peu exploré par les modes d'expressions expérimentaux.



**[A.C.] Comment présenteriez-vous vos films ?**

**[V.M.]** « Grain.S », un homme construit un mur éternellement rectiligne à l'aide d'une gigantesque machinerie, un grain de sable vient enrayer son outil. Il occupe une place à part, seul film réalisé avec un collaborateur, Cédric Nicolas. « L'esprit de notre temps », une statue se réveille et va skier dans une ville vide. « Mémoire et cetera », c'est le rêve d'un tromboniste : un poisson vit dans son instrument. Ces deux derniers forment un ensemble dont j'aimerais prolonger la continuité, en développant les pistes d'expérimentations comme celle de l'image numérique minimale, presque abstraite.

**Légendes des œuvres,**  
quelques repères

## Affinités

### P. 8 / 11 - JÉRÔME BOUTTERIN

Né en 1960 à Villemomble. Vit et travaille à Paris.  
2002, Malerei, avec Bertold Mathes, Städtische Galerie Waldkraiburg, Institut Français Freiburg, école Supérieure des Beaux Arts de Toulouse.  
Taché-Lévy Gallery, Bruxelles, Belgique. 2001, Abbaye Saint-André, Centre d'art contemporain, Meymac.  
**Œuvres reproduites** : p. 10 : « Ghost 46 », mine de plomb et huile sur toile, 146 x 114 cm, 2002.  
p. 11 : « Haw 36 », crayon de couleur et acrylique sur toile, 195 x 130 cm, 2003.

### P. 12 / 15 - BÉATRICE CUSSOL

Née en 1970 à Toulouse. Vit et travaille à Paris.  
2003, Galerie Rachlin-Lemarié, Paris. 2001, Galerie Françoise Vigna, Nice. 2000, Galerie Porte Avion, Marseille. A également publié un livre d'entretien avec Paul-Armand Gette « Diane ? » (2003), éditions Al Dante, et deux romans : Pompon (2001) et Merci (2000), collection Le Rayon, éditions Baland.  
**Œuvres reproduites** : p. 14 : « Numéro 283 », aquarelle et encre, 50 x 65 cm, 2002.  
p. 15 (haut) : « Numéro 280 », stylo-bille, aquarelle et feutres, 50 x 65 cm, 2002.  
p. 15 (bas) : « Numéro 278 », photo collée, stylo-bille, aquarelle et marqueurs, 50 x 65 cm, 2002.

### P. 16 / 19 - ELSA SAHAL

Née en 1976. Vit et travaille à Paris.  
2002, Dessins et sculptures, au Musée National de la porcelaine Adrien Dubouché, Limoges.  
« Sculptures », galerie Papillon Fiat.  
**Œuvres reproduites** : p. 18 : « Sans titre », aquarelle, 42 x 60 cm, 2002. p. 19 : « Nu montant », céramique, 120 x 45 x 35 cm, 2001.

### P. 20 / 23 - OLIVIER NOTTELLET

Né en 1963. Vit et travaille à Toulouse.  
2002, Liberté libre t'es chérie, Galerie de l'ancien collègue Chatelleraut. 2001, Peinture murale, chez Katy Quemener, Vincennes. 2000, Papier peint pour les locaux de la société Nogushi, Paris.  
**Œuvres reproduites** : p. 22 (haut) : Papier peint et papier fluo, dimensions variables, Raids Projects, Los Angeles, 2002.  
p. 22 (bas) : Encre, sans titre, 2003.  
p. 23 (haut) : Encre, sans titre, projet peinture murale, 2003.  
p. 23 (bas) : Chaise de bureau, peinture murale, encres, dimensions variables, Marseille, 2003.

### P. 24 / 27 - MICHEL GUILLET

Né en 1961 à Nantes. Vit et travaille à Paris.  
2003, Mr. Burrow, galerie Ipso-Facto, Nantes.  
2002, I've been waiting..., galerie du Wazoo, Amiens.  
2001, Habiter, Centre d'Art Contemporain, Annemasse.  
**Œuvres reproduites** : p. 26 (haut) : « Pierres émotives », aquarelle encre, 2003. p. 26 (bas) « Hole black », aquarelle et encre, 2003. p. 27 : « New movement », aquarelle encre, 2003.

### P. 28 / 31 - FRÉDÉRIQUE LUCIEN

Née en 1960 à Briançon. Vit et travaille à Paris et Saint-Ouen.  
2003, Grandes galeries, Aître Saint-Maclou, Ecole des Beaux-Arts de Rouen. 2002, « F. Lucien 1985-2002 », Musée du dessin et de l'estampe originale de gravelines. 2001, Centre d'art contemporain de Vassivière en Limousin. « Œuvres récentes », arthothèque de Caen.  
**Œuvres reproduites** : p. 30 : « Sans titre », terre de sienne bleu, gouache sur papier japon, 26 x 18 cm, 2003. p. 31 : « Sans titre », ocre, gouache sur papier japon, 26 x 18 cm, 2003

### P. 32 / 35 - ANTOINE SCHMITT

Né en 1961. Vit et travaille à Paris  
Travail primé dans plusieurs festivals internationaux en 2002 : Festival international de vidéo-danse, Paris ; Life 5.0, Madrid. 2001 : Transmediale 0.1, Berlin. 2000 : Interférences, Belfort.  
**Œuvres reproduites** : p. 34 / 35 : « Le Pixel Blanc », ordinateur pixel blanc algorithme de comportement, 1996 - 2001.

### P. 36 / 39 - KRISTINA SOLOMOUKHA

Née en 1971 à Kiev. Vit et travaille à Paris et à Berlin.  
2003, AlaPlage, Toulouse. Exposition, au 9 bis, Saint-Etienne. « Le jardin du Copyright », Saint-Etienne. 2002, galerie Martine et Thibault de la Châtre, Paris. 2001, K. Solomoukha, K. Bisch », Paris Project Room. K. Solomoukha, galerie Jorge Alyskeywycz, Paris.  
**Œuvres reproduites** : p. 38 : « Paysage économique », crayon sur papier, 21 x 29,7 cm, 2001.  
p. 39 : « A suivre... », dessin animé.

### P. 40 / 43 - PASCAL LIÈVRE

Né en 1963. Vit et travaille à Paris.  
2003, Galerie Roger Castang, Perpignan ; Jeunisme 1, FRAC Reims. 2001, Galerie Christine Phal, Paris.  
**Œuvres reproduites** : p. 42 : « Mike Kelley Untitle », acrylique sur toile, 160 x 120 cm, 2003.  
p. 43 : « 1955 Koons / Modes et Travaux », acrylique sur toile et papier marouflé, 200 x 130 cm, 2003.

### P. 44 / 47 - PATRICE PANTIN

Né en 1963. Vit et travaille à Pantin.  
2003, L'art dans les chapelles, Saint-Thuriau. 2002, Galerie municipale, Vitry-sur-Seine. 2001, Envers et contre, Galerie Nicola Kiwall, Paris. 2000, galerie Eof, Paris.  
**Œuvres reproduites** : p. 46 « Triptyque », 2003. p. 47 « Incisions », incisions sur papier, 2003.

### P. 48 / 51 - LYDIE JEAN-DIT-PANNEL

Née à Montbéliard. Vit et travaille dans le Gard.  
2003, espace Camille Lambert, Juvisy-sur-Orge. 2002, Rencontres vidéos Arts Plastiques, Hérouville Saint Clair. 2000, Le PANLOGON, exposition au festival Vidéoformes, Clermont-Ferrand.  
**Œuvres reproduites** : p. 50 : « PANLOGON », collage, papier peint, 2003. p. 51 : « PANLOGON », collage, papier peint, 2003.

### P. 52 / 55 - OLGA BOLDYREFF

Née en 1957 à Nantes, de parents russes.  
Vit et travaille à Nantes et un peu partout.  
2002, Rendez-vous à l'appartement, Frac Nord Pas de Calais, Dunkerque. Dessins brodés, dessins gravés, dessins brûlés, dessins tissés, ESAC, Pau. Le jardin de Bellevue, Centre d'Art Contemporain Faux Mouvement, Metz. Voyage au bord d'une tasse de thé, Galerie Granit, Belfort. 2001, Une sélection d'œuvres de 1980 à 2000, Centre d'art Passerelle, Brest.  
**Œuvres reproduites** : p. 54 : « Une passion pour les petites folies dans toutes les langues », dessins, 11,6 x 16 cm ; « L'heure inavouable », dessin, 11,6 x 16 cm. p. 55 : « Une légèreté pour fondre de plaisir », dessin, 23, 5 x 16 cm, 2003.

## Et + si affinités

### p. 58 : Films d'animation japonais.

### TOMOHIRO NISHIMURA

Né en 1963, Tomohiro Nishimura réalise des films depuis la fin des années 80 et il a fait plusieurs expositions personnelles comme Apparence tournante en 2001 et Blue foot bridge en 2002. Il a participé également à plusieurs festivals internationaux comme Screening Japan en 2000 à Copenhague et Image Festival en 2001 à Toronto. « Blue foot bridge » 2001, 16 mm, coul., son-opt., 5'.

### KAZUHIRO SEKIGUCHI

Né en 1952, Kazuhiro Sekiguchi a participé à plusieurs festivals nationaux et internationaux comme le Festival International du film d'animation à Shangai en 1998, POSAF 2000 en Corée, FAN international animation Festival 2001 en Angleterre, Golbang Art Film Festival 2002 en Corée, et le premier festival international du film d'animation en Grèce.  
« Planet » 2000, 16 mm, coul., muet, 4'.

### KEIJI AIUCHI

Né en 1949, Keiji Aiuchi, a obtenu de nombreux prix notamment à la Biennale Internationale de vidéo à Tokyo, au concours d'art audiovisuel de Kanagawa et de la TVK télévision. Il enseigne à l'école d'art Asagaya, est chargé de cours à l'Université Nippon et à l'Université des Beaux-Arts de Tama.  
« Move » 1988, 16 mm, coul., son-opt., 8'.

### HOSHU KUROKAWA

Né en 1954, Hoshu Kurokawa base son concept artistique sur la création de ce qu'il nomme « Genetic Space ». Il réalise des performances, des films, des vidéos... Ses films importants sont Celluloïd Desert (1981), Nikkoku (1989), Book of sand (1996), Iconoclasme n°1 (1999), Iconoclasme n°9 (2000), Still Life Movies (2001). « Old papier on the table » 2002, 16 mm, coul., son-opt., 6'.

### JUN MIYAZAKI

Né en 1965, Jun Miyazaki commence ses activités en 1985. Il réalise de nombreux vidéo-clips pour des musiciens et des publicités pour la télévision en plus de ses activités artistiques. L'accumulation de photographies est une particularité de son travail de réalisateur.  
« A little planet », 2002, 16 mm, n & b, son-opt., 7'.

### NAOYUKI TSUJI

Né en 1972, Naoyuki Tsuji est diplômé de l'Université de Tokyo Zokei. En plus de la réalisation de films d'animation, il travaille comme illustrateur et plasticien.  
« A feather stare at the dark », 2002, 16 mm, coul., son-opt., 6'.

### GOH HARADA

Né en 1963, Goh Harada a suivi les cours de Peter Kubelka, Film et Cuisine, et obtenu le diplôme supérieur de la Stadthochschule für Bildende Kunst de Francfort.  
« Blue Film », 2000, 16 mm, coul., muet, 9'45.

### TAKASHI ISHIDA

Né en 1972, Takashi Ishida a une activité de peintre et de cinéaste. Ses intérêts sont d'ordre pluridisciplinaire développant des collaborations avec d'autres artistes. Avec sa pièce Chambre/Forme, il a obtenu le prix spécial du Festival Image Forum en 1999. Il réalisa trois films de la série Emaki.  
« L'art de la fugue », 2001, 16 mm, coul., son-opt, 19'.

### P. 59 - MICHAEL WOOLWORTH

**Œuvre reproduite** : Miguel Mont. « Mono Tones », 2002. Bois gravé et collage, 65 x 50 cm, sur vélin de Johannot 125 g et papier calque. 30 exemplaires. Michael Woolworth Publications.

### P. 60 / 61 - VINCENT MEYER

Né en 1977. Vit et travaille à Toulouse et à Paris. Etudes de design en France et à l'Helsinki University of Art and Design.  
Fasciné par les films de Piotr Kamler, Jan Svankmajer, Patrick Bokanovski, il décide de se spécialiser dans l'animation 3D.  
**Œuvres reproduites** : Mémoire et Cetera – animation 3D / « Grain.S », co-réalisateur Cédric Nicolas, animation 3D / L'esprit de notre temps, animation 3D.

## Remerciements

L'équipe du Triage remercie chaleureusement :

Monsieur Serge Kirszbaum - Monsieur Olivier Kaepelin, conseiller du Président de Radio France pour la politique culturelle - Yo Ota et Masahiro Handa, fondateurs et coordinateurs pour la tournée du cinéma expérimental japonais en France - Madame Maryse Jean-Guyot, Directrice du Centre d'art Faux Mouvement, à Metz - Madame Agnès Renoult et l'agence de presse Heymann-Renoult - Monsieur Serge Haziza et Artribu - Monsieur Alain Mouchère et 4M Impressions - Madame Isabelle De Luca, et l'agence de communication Sur Les Quais.

## Rédaction

La collection Affinités est dirigée par Cécile Marie

**Ont participé à ce numéro :** Olga Boldyreff - Jérôme Boutterin - Alexandre Castanet - Claude Comeau - Béatrice Cussol - Michel Guillet - Olivier Kaepelin - Lydie Jean-Dit-Pannel - Pascal Lièvre - Frédérique Lucien - Cécile Marie - Vincent Meyer - Olivier Nottellet - Patrice Pantin - Elsa Sahal - Antoine Schmitt - Kristina Solomoukha - Michael Woolworth.

**Design graphique et maquette :** Agence Sur les Quais

**Crédits photographiques :** J. Boutterin (p. 10 - 11), B. Cussol /Cathy Royer (p. 14 - 15) ; E. Sahal /Denis Amont (p. 18 - 19) ; O. Nottellet (p. 22 - 23), F. Lucien (p. 30 - 31), A. Schmitt (p. 34 - 35), K. Solomoukha / Courtesy Galerie de la Châtre (p. 38 - 39), P. Lièvre (p. 42 - 43), P. Pantin (p. 46 - 47), L. Jean-Dit-Pannel (p. 50 - 51), Olga Boldyreff (p. 54 - 55), T. Nishimura, K. Sekiguchi, K. Aiuchi, H. Kurokawa, J. Miyazaki, N. Tsuji, G. Harada, T. Ishida (p. 58), M. Mont / M. Woolworth (p. 59), V. Meyer (p. 60 - 61)

**Diffusion :** Le Triage, site de création et de diffusion des arts visuels, 1 rue Noël Pons, 92000 Nanterre.

[www.letriage.com](http://www.letriage.com)

Tél : 01 56 05 05 03 - Fax : 01 56 83 02 10

Claude Comeau, Présidente,  
[ccomeau@letriage.com](mailto:ccomeau@letriage.com)

Cécile Marie, Directrice artistique.  
[cmarie@letriage.com](mailto:cmarie@letriage.com)

