

Martine Bedin. «La Charlotte». Meuble-bar, Memphis, Milan 1987.
(© Santi Caleca)

1992) en référence avec ceux des maisons provinciales d'autrefois remplis de linge et de vaisselle. En 1995, sa première maison prototype, *la Maison rouge*, est bâtie sur les hauteurs de Bordeaux. En 2002, elle s'installe à Rome, dessine et produit des pièces uniques.

Chez Martine Bedin, on glisse d'une étape à une autre, d'une figure à une autre par un processus où l'aller conditionne le retour et où le retour annonce la possibilité d'autres boucles. S'avancer dans une direction, ce n'est donc pas tourner le dos à une autre, c'est se mettre en situation de s'engager dans l'une avec l'idée de revenir vers l'autre. C'est une action qui se réitère et puise dans le déplacement, le retournement et le recommencement une efficacité renouvelée. Le point de départ ne se définit pas par rapport à un point d'arrivée, mais par rapport à sa réactivation permanente qui en

fait obstinément un point de passage. Les objets-virus des années 1980 s'introduisent dans l'habitat bourgeois comme des éléments d'insécurité ou de métamorphose. Les productions industrielles des années 1990 affirment leur mesure dans les secrets rouages qui nouent rêverie et cohérence. Le canapé *Persona non grata* (1992) convoque des visions indéfiniment rappelées, dissoutes et resurgies. La commode *Louis Bobine* (1996) ne cache pas sa filiation avec les meubles portuaires bordelais des 18^e et 19^e siècles. La délicatesse du meuble en porcelaine *Manuscrit* (2001) échappe à un usage ordinaire. Le tapis coloré *Archéologie(s)* (2001) se souvient de la période Memphis. Et de 1981 à 2003, le chemin parcouru est un continu va-et-vient entre des polarités qui se mettent à coexister en dehors de toutes limites précises.

Didier Arnaudet

marseille

CARLOS KUSNIR

Frac Paca / Red District
15 février - 22 mars 2003

Depuis 1991, Carlos Kusnir pose à terre et à distance du mur de grands tableaux peints ou sérigraphiés, qu'il désigne du terme générique de *Façades*. Le tableau est donc un objet autonome, mobile et décoratif. Chez Red District, il présente une longue palissade de bois, superposant trois couches : sur une vieille tapisserie est sérigraphiée une trame agrandie, le tout peint d'un rose sale ; cette *Façade* installe un décor et une ambiance, idée que souligne un accompagnement – un «ameublement» – musical. Au Frac, les trois grandes *Façades* (2003) peintes évoquent les panneaux d'un décor de théâtre en trompe-l'œil, avec leur palette suave et l'effet illusionniste d'une bassine débordant du cadre et versant du rouge sur la surface.

Avec un ton constant d'humour léger, Kusnir joue sur les registres traditionnels de l'histoire de la peinture, en particulier l'ornement et le décor, à laquelle réfèrent explicitement le terme de *Façade* et l'utilisation de motifs. Ainsi les *Façades* mobiles renouent-elle avec la théâtralité de l'ornement en la conjuguant avec l'installation. Présentées en extérieur depuis 1997, ces panneaux ornements transforment la réalité en un décor, ou bien, jouant avec ironie du concept classique de paysage et de vue, ils obstruent le point de vue du paysage. Placé dans un environnement, le tableau-façade est aussi un «ovni», qui franchit et fait communiquer des mondes différents : le dehors et le dedans de l'art. Le déplacement concrétise l'utopie d'une pratique «sans lieu». Dès les années 1980,

ses peintures intégraient des objets et jouaient de la troisième dimension de l'installation, mettant en scène des situations.

Dans ses *Autoportraits*, le peintre écrit sur des petits formats, d'une écriture sale, maladroite et dégoulinante, son nom ou un terme qui le désigne (*Menteur I*). Les *Autoportraits* et les *Façades* ont la même composition : sur un fond uni se détache une trame lâche. Traversant celle-ci, l'œil entre dans cet impalpable lieu de la représentation, où flotte donc parfois son nom écrit. Le mot est celui d'esprit – du *Witz* –, condensé de significations paradoxales. Il désigne les postures de l'artiste narcissiste, séducteur ou lucide, comme autant de ruses, et se moque de l'équation entre l'art et la signature. Dans un esprit baroque (il est argentin) et surréaliste, le peintre manie les jeux d'illusion et l'ironie – parfois trop avec ses tableaux musicaux – mais, efficaces, ses paraphes de l'autodérision signent son idée de l'art comme théâtre, second degré, duperie et jeux de dupes.

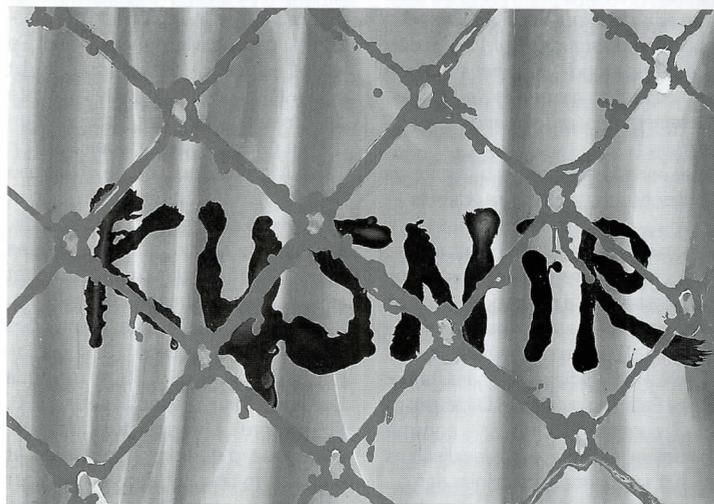
Anne Bonnin

paris

STÉPHANE BELZÈRE

Galerie RX
20 mars - 9 mai 2003

Lorsqu'il évoque ses peintures présentées à la galerie RX, Stéphane Belzère suggère qu'il s'agit d'une *histoire de bocal*, histoire commencée en 1995, date à laquelle il entreprend l'exploration du Muséum d'histoire naturelle, envisagé comme un espace propice au développement de son activité artistique qu'il pense en terme de déplacement. Déplacement entre Paris et Berlin, les lieux où il travaille, déplacement entre ce que son regard



Carlos Kusnir. «Sans titre (autoportrait bleu)». 2002. Peinture/bois.
(Ph. J.-C. Lett)

croise, entre les *Cours* et les *Tunnels* de 1992-1994 (1), les *Bocaux anatomiques* (1996) et les *Bocaux alimentaires* (1996). Déplacement qui, en donnant en permanence une direction nouvelle à son œuvre, en constitue par là-même l'histoire.

Histoire de bocal, histoire de peinture qu'il prend en charge parce qu'histoire toujours à faire et à refaire. Histoire qui, pour se faire, doit savoir mettre l'histoire à distance. L'espace du Muséum d'histoire naturelle lui est apparu comme une immense réserve de formes et de couleurs – «*Picasso en bocal (2)*», dit-il – lesquelles, n'appartenant pas à l'histoire de la peinture, lui permettent de se situer dans un rapport non historiciste à celle-ci. Histoire de bocal, histoire de temps. Stéphane Belzère a consacré, dans un premier temps, de longues heures, au point d'être «*presque comme dans un bocal soi-même*», à l'observation quasi scientifique de la collection de bocaux contenant des fragments anatomiques, notamment des organes génitaux de mammifères. Collection, rayonnage, rectangle du tableau, autant de glissements qui s'opèrent et qui aboutissent à une série de toiles aux formats horizontaux sur lesquels sont peints «*des cylindres verticaux de verre*» disposés les uns à côté des autres sur des étagères. La saturation de l'espace rend compte de son désir de saisie complète de l'objet de son étude, désir qu'il exprime clairement : «*Je veux représenter ce que je vois, directement*»; c'est-à-dire sans illustration, sans narration, sans recherche d'effets. Démarche qui ne vise pas une forme de réalisme, mais qui interroge la nature même de l'image picturale et pose la question de la visibilité. La série de peintures exposée à la galerie RX traduit, en effet, l'expérience de la dimension énigmatique du visible. L'espace pictural se concentre sur le contenu des bocaux et oblige notre regard à s'immobiliser sur des restes dérisoires de corps morts, des fragments d'anatomie, des organes que la conservation dans le formol a dilatés et dont la matière picturale achève la transmutation. Affrontement de ce qui terrifie, répulsion et beauté mêlées devant cette chair sans substance qui semble flotter. Malgré la transparence du verre du bocal, le visible s'enveloppe d'opacité. Malgré la précision du trait, le rendu des détails, il est impossible de nommer ce que l'on voit : un agrégat de formes difformes qui envahissent la surface et que le jeu avec l'échelle et le format rend encore plus inquiétantes. Plus leur présence s'étale à la surface, plus elles se retranchent dans la profondeur du plan. Les couleurs, malgré leur douceur, ont la froideur de la mort. Et c'est l'absence de parole dans le face-à-face avec cette chair inerte.

Ces peintures ne constitue-t-elles pas une forme contemporaine de *memento mori* qui fait entrer en fusion une histoire de bocal et une histoire de peinture pour «*retracer le chemin de cette chair*» observée au Muséum d'histoire naturelle, de toute chair ?

Amélie Pironneau



Stéphane Belzère. «*Sika Hortulorum 1930-293*». Peinture vinylique et acrylique/toile. 250 x 55 cm

(1) Tableaux accrochés ce printemps chez Pierre Pradier, avenue Montaigne à Paris.
(2) Toutes les citations : Stéphane Belzère, «*Les organes génitaux des animaux. Un dialogue mental*», *Revue Histoire de l'art*, n° 49, novembre 2001.

paris

CÉCILE BART

Galerie Frank

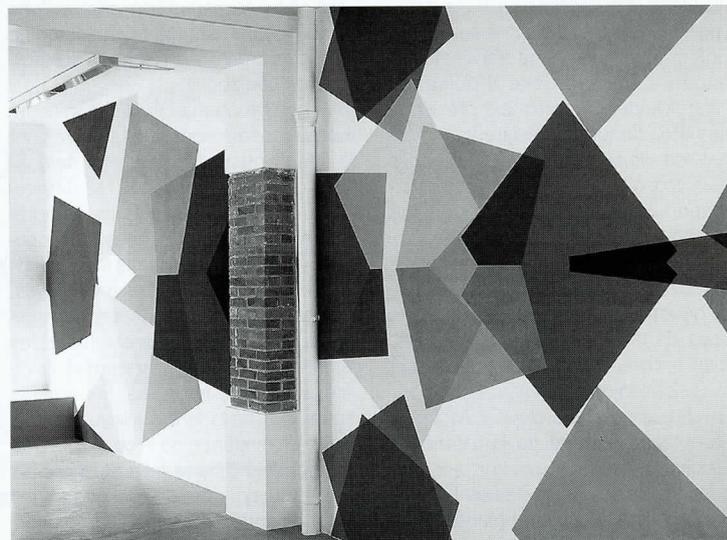
22 mars - 10 mai 2003

Il y a quelques années, confrontée au volume tout en hauteur de la Chaufferie à Strasbourg, Cécile Bart avait présenté ses peintures/écrans suspendues à différentes hauteurs, à l'horizontal dans l'espace, de telle sorte que le spectateur circulait sous elles, les yeux levés vers une espèce de ciel de lit composé de toiles superposées dont les couleurs se modifiaient à mesure qu'il se déplaçait. L'exposition de la galerie Frank pouvait être envisagée comme un prolongement de cette présentation, à cette importante nuance près qu'au lieu de flotter dans l'espace dans leur cadre métallique, les peintures, ici, réduites à la fine toile de Tergal régulièrement utilisée par l'artiste, étaient collées sur les murs où elles constituaient comme les motifs d'une fresque abstraite rythmée de formes carrées de différentes couleurs et dimensions. Chaque apparition du travail de Cécile Bart est en effet une mise à l'épreuve dans un environnement particulier d'un principe simple dont les déclinaisons – à l'instar de celles qu'induit le travail de Buren – semblent varier à l'infini. Dans le langage de l'artiste, les œuvres présentées dans le nouvel espace parisien se définissent comme des «*peintures/collages*». Adhérent au mur, elles se situent avec plus d'évidence que les

peintures/écrans du côté de la peinture, c'est-à-dire de la peau, de la tactilité et de cette jouissance que procure un arrangement harmonieux immédiatement perceptible. Si les peintures/écrans sollicitent le corps appelé à se mouvoir, les peintures/collages placent le regardeur comme devant un spectacle ou un paysage qui se livre tout d'un bloc à son appréhension.

Cette notion d'instantanéité était parfaitement rendue par le titre de l'exposition : *Kaléidoscope* – titre à entendre au sens d'une «*suite rapide de sensations vives et variées*». Se déployant sur les trois murs de la galerie en une vaste et unique frise, *Kaléidoscope* formait une configuration frappante par son caractère inhabituellement chahuté. Le dynamisme particulier de cette danse des formes tenait à la combinaison de plusieurs facteurs. La fragmentation de l'espace d'exposition, scandé par des piliers, avait d'abord conduit Cécile Bart à utiliser trois formats de carrés (90 x 90, 135 x 135 et 200 x 200 cm) qui déterminaient des effets troublants de rapprochement et de mise à distance. Le souci d'une unité d'ensemble, allié à la volonté de déranger l'ordre compositionnel par des ruptures d'échelles et de formes, l'avait ensuite amenée à organiser ses motifs en fonction d'une ligne horizontale médiane autour de laquelle la frise se déployait comme en miroir, engendrant de part et d'autre de l'axe de symétrie des figures géométriques inattendues, – véritables «*monstres*» au regard des simples quadrilatères ayant servi de matrice au dispositif. Enfin, la gamme des couleurs, enrichie des nuances créées par la superposition aléatoire des toiles monochromes, renforçait l'aspect vif et primesautier annoncé par le titre et mis en œuvre avec finesse dans l'exposition.

Catherine Francblin



Cécile Bart. Vue d'ensemble de l'exposition «*Kaléidoscope*». 2003. Peinture glycérophallique sur tergal plein jour.