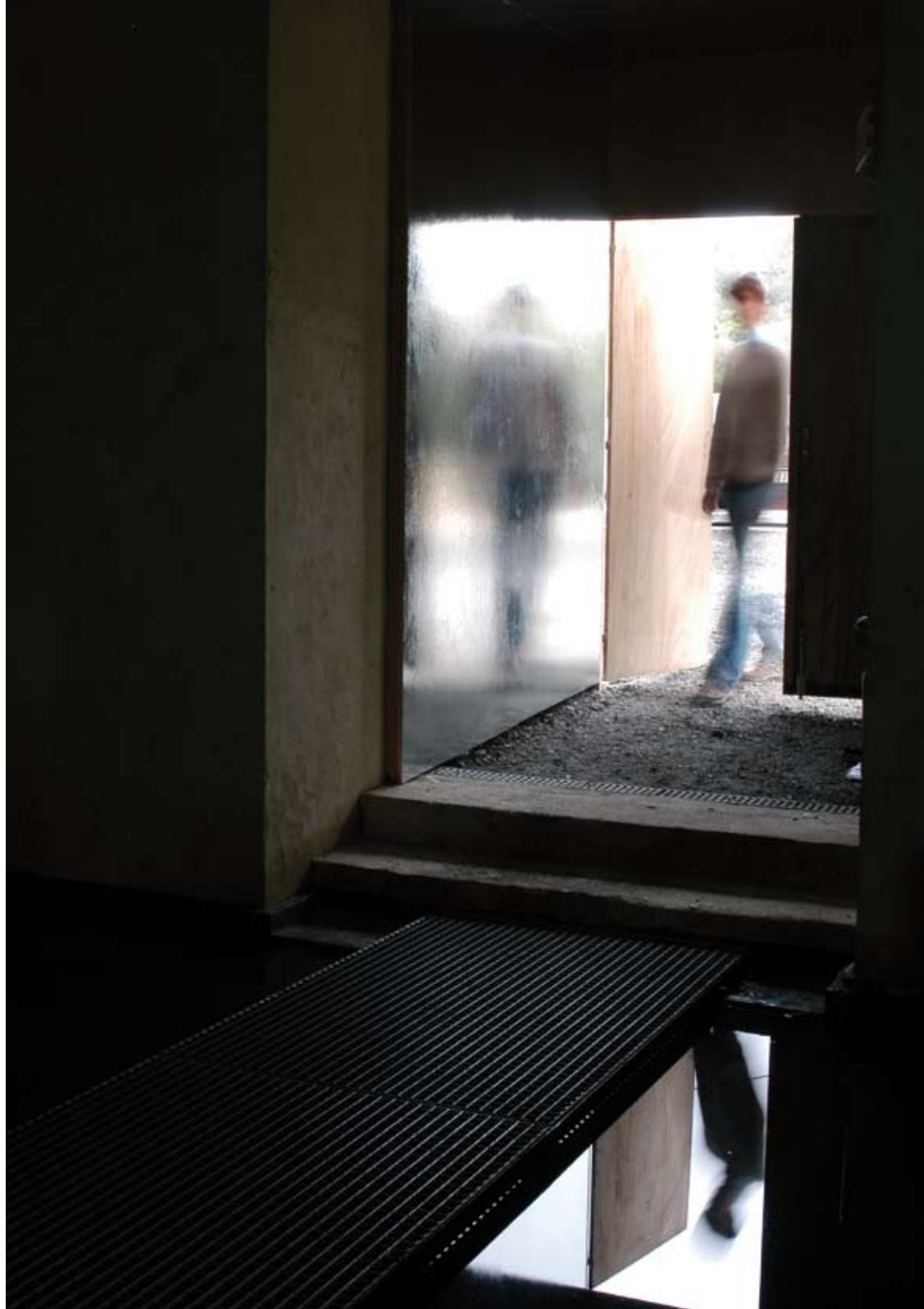




01

NATHALIE
BREVET_—
HUGHES
ROCHETTE

























◊

[A] venirNathalie Brevet_Hughes Rochette2 octobre – 28 novembre 2005

Éric Degoutte

◊

L'intervention artistique proposée à Nathalie Brevet et Hughes Rochette a été la première manifestation inscrite au calendrier d'une « saison 0 », préfiguration du fonctionnement du futur centre d'art de la ville de Chelles, qui s'est déroulée de novembre 2005 à mai 2008. Cette « saison 0 » a permis au public de rencontrer et voir les propositions d'autres artistes invités (Véronique Ellena en 2006 et Nicolas Floc'h en 2007). Elle se termine avec l'ouverture du centre d'art contemporain et la diffusion de *Real Remnants of Fictive Wars I* de Cyprien Gaillard.

Cette saison initiale posait les bases de ce qui constitue le projet artistique du centre d'art contemporain : investir la question des territoires (au sens le plus large du terme : territoire urbain, paysager, culturel, humain, économique, social, etc.) et des formes de vie, d'usage qui les caractérisent.

Période d'anticipation d'un usage attendu (celui d'un espace de diffusion de pratiques contemporaines) et période d'expérimentation des conditions du possible par lesquelles chaque proposition des artistes invités a été portée, développée et réalisée grâce au soutien matériel, technique, humain et financier de la ville de Chelles. Temps anachronique que cette saison « hors les murs », investissant les lieux dans un accès immédiat (*[A] venir*, *Real Remnants*

◊

of Fictive Wars I) ou dans une proximité relative (*Ensemble* de Véronique Ellena, *PLATEFORME* de Nicolas Floc'h). Intervention surprenante que celle de Nathalie Brevet_Hughes Rochette dans un site tout juste « émergeant » au lendemain d'une première période de restauration portant sur les églises Sainte-Croix et Saint-Georges, espace d'accueil du centre d'art contemporain. L'installation a été conçue spécifiquement pour le lieu. Elle s'est construite autour d'un point central, une structure lumineuse intitulée *[A] venir* qui a donné son nom à l'exposition, et du principe d'une inondation mesurée des bâtiments. En créant artificiellement une nouvelle base de perception (une source de lumière, un plan d'eau, surface purement plastique, éphémère et ponctuelle, faisant actes de réflexion - le pluriel ici étant de mise), ils ont remarquablement su traduire, qu'en ce lieu en attente de changement et de ses nouvelles formes de vie, qu'en ce lieu en devenir, les conditions du regard pouvaient basculer... Leur proposition artistique a plongé le public dans un univers de perception fascinante, de découverte et de surprise qui a été le gage d'appréhension d'une présence multipliée de points de vue portés sur les éléments constitutifs du site et d'une réflexion sur la situation du regardeur dans sa relation à une œuvre d'art. Leur choix s'est inscrit dans une approche historique du lieu qui dépassait l'axe principal de décryptage et d'appropriation de ce patrimoine, acté souvent et restrictivement à la seule présence de l'abbaye royale dont ces édifices sont les derniers vestiges.

◊

Mais l'histoire est de l'ordre du long cours. Préalablement à toute identification historique, le site est né de modifications paysagères successives (modification du cours de la Marne et des cours d'eau annexes, érosion et sédimentation, etc.) sur lesquelles s'est ensuite jouée l'appropriation par l'homme de ce qui est devenu de l'ordre de l'espace de vie, d'usage et de construction.

Cela fut valable pour les temps anciens. Cela le sera pour les temps futurs.

Dans un face-à-face troublant (et peu à peu troublé par l'altération de la surface de l'eau au fil des jours), par le jeu du double, du reflet ajouté, tout au long des parcours sur les passerelles, l'œuvre exposée nous a invités à envisager des glissements de perception, à aborder la notion de « sens tremblé » cher à Roland Barthes conjuguant assez justement pensée, imagination et affect par lesquels se fait l'accès aux choses et au monde.

Abordage et bord à bord simultanés, ces lisières du basculement, ces lieux de mélange des limites de l'un à l'autre, œuvrant et ouvrant aux conditions d'une perception prolongée, inquiétante et étrange pour certains (l'abîme), source d'une poésie inédite pour d'autres et par laquelle se tissaient et se révélaient des airs de famille entre des architectures voisines, telle la charpente devenant, inversée, la coque interne d'un navire.

Au terme du cheminement, le glissement de la perception d'une nef à une autre. Cette navigation construite sur deux aspects temporels (passé et devenir), nous incite à plonger aux confins de la contemplation et du regard.

◊

[A] *venir* prolonge la réflexion engagée au fil des œuvres de Nathalie Brevet_Hughes Rochette (images, vidéo, installations) sur les conditions du regard, sur ce qui constitue, pour tout un chacun, des espaces de vie et détermine leur perception.

Dimensions paysagères, urbanistiques ou sociologiques sont tour à tour mises en jeu dans l'élaboration de leur langage artistique. Les modes de déplacement, comme contexte du regard porté sur le monde environnant, sont un des axes privilégiés pour rendre compte de leur démarche. Ils pourraient être considérés comme des arpenteurs de l'urbain, des géographes du paysage, des géomètres spécialisés en une sorte de tectonique des images.

Ils travaillent donc sur la perception d'un environnement ; une perception modifiée par tout déplacement qui s'y produit.

Ils pointent, dessinent ou désignent (notamment par le recours à la photographie, à la vidéo et à l'installation) ce qui donne corps à une situation d'analyse, de cognition et ouvre aux conditions de la perception, support de penser le monde.

Un penser le monde qui pose les questions de l'objet à mesurer, de la détermination d'un champ de possibles, d'un espace logique et langagier qui soit une grille instrumentale, d'une réelle dimension d'« ustensialité¹ » par laquelle puisse s'opérer un rapport aux choses. Nathalie Brevet et Hughes Rochette se questionnent en tant qu'artistes - et nous questionnent en tant que spectateurs - sur les logiques constitutives de ces « images mentales », toutes chargées qu'elles sont

1. Jacques Bouveresse - *Le philosophe et le réel*, Hachette, 1998.

◊

de leurs modes d'usage (information, orientation, identification, économie, culture, etc.)².

Ils donnent à voir dans leurs réalisations des outils d'intelligibilité par lesquels ils invitent le spectateur à se positionner dans un prolongement factuel de l'image (un reflet par exemple) qu'ils isolent et remotivent en jouant du déplacement, la situant dans un autre contexte d'usage, celui de l'espace d'exposition. Ils confèrent alors à cette image une possibilité d'élargissement de sa perception en l'ouvrant sur la notion de fait, tout en respectant sa réelle dimension objectale et sans prétendre à la déterminer comme objective ou totalisante. L'idée d'image « prolongée » pourrait être à ce titre un postulat d'analyse de leur travail ouvrant sur leurs disponibilités à côtoyer ainsi la dimension iconique de l'image sans recourir à sa surcharge symbolique.

Par glissement et déplacement, ils se positionnent - regardeurs attentifs - dans un voisinage proche, dans un espace d'appréhension conçu comme cadre de vie, gage d'épreuves et d'expériences renouvelées qui constituent à part entière une forme de vie associée.

C'est pour cela qu'il était important qu'ils viennent habiter ce lieu.

Le résultat en fut remarquable.

2. Que ce soit l'idée de « fenêtre ouverte » chez Alberti, de « cosa mentale » pour de Vinci, de « vorstellung » chez Schopenhauer, de « monade » chez Leibniz, de « critique et de jugement » chez Kant, d'« analyse » pour Freud, d'« urbild » aristotélicienne, de grille cubiste, de touche impressionniste, de ready-made chez Duchamp, d'usage du monochrome, de « darstellung » chez Ludwig Wittgenstein, de nouvelle plasticité chez Mondrian (la liste n'est là qu'entrouverte).

◊

Surfaces Sensibles :[R] venir et autres réflexionschez Nathalie Brevet et Hughes Rochette

Audrey Illouz

◊

À l'automne 2005, Nathalie Brevet et Hughes Rochette concevaient, sur le site de préfiguration du futur centre d'art de Chelles, une installation in situ [R] venir, que j'avais analysée à l'époque à l'aune d'un motif récurrent dans leur travail, celui de l'eau. Cette installation s'avère, rétrospectivement, être un moment charnière dans l'évolution de leur travail, comme dans celle du centre d'art, site alors en devenir. Apparaissait dans cette analyse ici revisitée un rapport à la surface réfléchissante comme moyen de faire image. Depuis les trois années qui se sont écoulées, la surface de projection me semble toujours être au cœur de leur œuvre mais le motif de l'eau a laissé place à d'autres mécanismes pour interroger plus largement l'impact des mots dans l'espace urbain et leur capacité à faire image. Les différents prismes que peuvent être les notions de *cadre*, de *miroir*, d'*ancrage*, de *signe*, sont au cœur de l'installation [R] venir et plus généralement de la démarche des deux artistes.

« CADRE »

L'installation [R] venir s'articule autour de la redécouverte d'une abbaye – un site qui, par le passé, avait lui-même fait l'objet de transformations paysagères. À cette première approche historique du territoire succède une

◊

réappropriation physique et intime de l'espace dans laquelle l'eau agit comme un révélateur. Le principe de l'installation est surprenant par son dépouillement et l'effet pourtant hypnotique : le sol de l'abbaye est inondé, une passerelle en caillebotis permet au visiteur de déambuler dans l'espace, un panneau publicitaire « désossé » ou plus exactement une structure en aluminium sur laquelle sont fixés 16 tubes fluorescents (référant aux panneaux publicitaires de la marque Avenir) est l'unique source lumineuse dans la pénombre. Cette source d'éclairage dénote un déplacement du regard, un déplacement de la position du récepteur face aux signes perceptibles dans l'espace urbain : le panneau publicitaire est détourné de sa fonction initiale. Un détour par le minimalisme et notamment par deux œuvres de Dan Flavin comme *A Primary Picture*, 1964 ou *Untitled (to the « innovator » of the Wheeling Peachblow)* 1966-1968 peut éclairer le propos. Là où chez Dan Flavin l'objet utile, le néon, était décontextualisé, détourné de sa fonction initiale et isolé pour acquérir une nouvelle puissance plastique, spectrale et fonctionner comme un cadre, chez Nathalie Brevet et Hughes Rochette l'objet utile est recontextualisé, il demeure utile mais sa fonction est réinvestie. S'il s'agissait uniquement de revisiter des objets utiles à l'aune du minimalisme et de leur conférer ainsi une puissance sculpturale, la tentative serait perspicace, le trait intelligent mais sans doute un peu vain. L'installation trouve sa force dans le rapport qu'entretient l'objet utile en question – le panneau publicitaire – avec les notions d'image et de cadre. La sculpture ne devient

◊

signifiante que dès lors qu'elle est repensée dans son rapport à l'espace urbain où l'image nous est constamment imposée. Ici le panneau ne génère plus aucune image contrôlée. Les indices de l'image (le panneau publicitaire) n'en offrent aucune qui soit figée. Au visiteur d'en réactiver d'autres.

La pièce [A] *l'œil* ne fait qu'augmenter la démultiplication des points de vue : plusieurs œilletons sont placés à différentes hauteurs sur les panneaux de bois fixés à l'emplacement des vitraux. Depuis l'extérieur du bâtiment, le visiteur peut ainsi regarder, de jour comme de nuit, ce qui se passe à l'intérieur.

La pièce [A] *créditer*, présentée au musée Alfred Bonno, prolonge l'installation [A] *venir*. Un panneau publicitaire, trouvé au hasard d'une déambulation et à son tour désossé, cadre directement le réel. À défaut d'affiche, il révèle le paysage urbain et fait image. Toujours dans une logique de démultiplication des perceptions, la photographie de cette image absente est distribuée sous forme d'affiche au visiteur.

« MIROIR »

Dans [A] *venir*, au contact de cette source lumineuse, l'eau fonctionne comme une surface réfléchissante produisant des images dérivées ouvrant vers de nouveaux territoires.

Au miroir, les voûtes nous renvoient à des profondeurs abyssales. L'installation *Psyché* (2001) ou la vidéo *État d'une réflexion* (2005) jouent également sur le décalage entre les signes visibles dans l'espace urbain et leur détournement incongru – poétique et politique – au contact d'une surface réfléchissante. Dans *État d'une réflexion*,

◊

les trois bandes irrégulières et verticales (bleu, blanc, rouge) qui apparaissent à l'écran sont le reflet inversé d'une enseigne de grande distribution qui se reflète sur le sol détrempé d'un parking. L'enseigne n'est plus identifiable. Seules demeurent les trois couleurs à charge symbolique qui s'effacent ou s'entremêlent les unes aux autres au gré des mouvements de l'eau. *Psyché* est composée d'une vidéo en boucle et d'une bande-son séquence dans laquelle l'image est le reflet d'un tag inscrit sur les murs d'un blockhaus du port de Saint-Nazaire. La bande-son réalisée simultanément aux images enregistre un groupe d'adolescents traversant cette ancienne base sous-marine. L'installation permet au visiteur de voir la vidéo des deux côtés de l'écran, ou plus exactement, des deux côtés du miroir (le terme psyché désignant, entre autres, un miroir mobile produisant une légère déformation des corps). L'injure contenue dans l'inscription (*Fils de Pute*) n'est plus identifiable, les signes déformés se dilatent dans le reflet de l'eau et alternent avec des striures bleutées aux allures psychédéliquies. Les reflets offerts par l'eau agissent ici comme un contrepoint poétique à la virulence de l'injure. Le signe au contact d'une surface réfléchissante se charge d'un nouveau pouvoir visuel. L'eau agit comme une surface sensible dans laquelle le reflet grossissant ou déformant n'est jamais littéral.

« ANCRAGE »

L'installation [A] *venir* propose un parcours. De part et d'autre de la surface inondée, un chemin (le caillebotis métallique) nous mène au panneau publicitaire « désossé ». Dès lors que le visiteur

◊

accepte de se prêter au jeu, ce parcours est le seul possible. Il s'inscrit donc dans la durée et revêt une valeur métaphorique : au bout du chemin, pas de graal, pas d'image préétablie, imposée. Cette évolution dans le temps rejoue donc ce que va devenir ce bâtiment : un lieu dédié à l'image qui va interroger le statut des images. La notion de parcours, qui convoque à la fois l'espace et le temps, nous renvoie à la fonction future du bâtiment, à son ancrage fonctionnel. La topographie est ici métaphorique.

Location (2006) fonctionne sur un mode inverse. *Location* réfère à la signalétique de manière absurde : un grand disque bleu sur lequel est découpée une flèche pointe vers le bas. Elle évoque un point de localisation sur une carte. À la différence de *[A] venir* qui était liée au mouvement et à la circulation, *Location* fixe l'espace dans lequel l'œuvre est située. Cette pièce est née de la découverte d'un élément de localisation : un panneau installé par un promoteur sur un chantier indiquait une localisation (« vous êtes ici rue Thomas Mann »), or cette localisation n'avait pour l'heure, aucune contrepartie dans le réel, elle était alors totalement fictive. Cette preuve par l'absurde, si chère aux artistes conceptuels¹, est à replacer dans un contexte urbain qui, lui, a une contrepartie dans le réel. *[A] venir* déploie un mouvement centrifuge, *Location* un mouvement centripète. Néanmoins tout comme le panneau *[A] venir* nous privait de l'image escomptée, (même « à l'œil » cette attente se voyait frustrée), *Location* nous invite à aller chercher ailleurs que dans ce qui est nous est donné une tentative de localisation. *Location*

1. Je pense notamment à l'œuvre d'Art & Language *Map To Not Indicate, Canada, James Bay, Ontario...* (1967)

◊

prend le réel à contre-pied. Elle réduit la fonction d'une localisation à une forme et une couleur. Elle ne fait que désigner l'espace qu'elle circonscrit. Elle s'autoréfère. Dans *[A] venir*, l'image n'est pas dans le réel, nous en sommes privés, il faut se la fabriquer. Dans *Location*, le réel lui-même nous trompe. Seule réalité tangible : une tautologie.

« SIGNE »

Les mots et les jeux qu'ils occasionnent sont au cœur de la démarche de Nathalie Brevet_Hughes Rochette. *AUD-802* (2002-2005)² donnait le ton en prenant pour titre une plaque d'immatriculation. Ce titre aux consonances métonymiques s'intéressait à l'objet emblématique de la mobilité – la voiture – à l'aube des années 2000 pour dresser une archéologie, par anticipation, de formes urbaines liées à son histoire (parkings, autoroutes, déviations...).

[A] venir joue clairement sur le nom de la marque publicitaire et sur la nécessité d'une chronologie. *[A] l'œil* et *[A] créditer* jouent respectivement sur la position de voyeur (regarder gratuitement par le trou de la serrure, se rincer l'œil...) et sur le statut même de l'image (comment créditer une image directement prélevée dans le réel?). À la suite de *[A] venir*, les deux artistes ont entamé une série intitulée *Réflexions urbaines* (2006-2007). À partir de photographies de messages urbains trouvés en arpentant les villes, ils n'en conservent que la trace. À l'aide d'un projecteur, ils mettent, au sens propre comme au sens figuré, ces aphorismes en lumière. Seul indice d'une inscription dans

2. Le projet *AUD-802* a été réalisé en collaboration avec Joël Rudebert.

◊

le paysage urbain : le graffiti. J'insiste sur la dimension manuscrite car si des rapprochements formels avec des artistes conceptuels peuvent être établis (je pense à Ed Ruscha notamment)³, il ne s'agit plus ici de signes offerts par les enseignes et autres panneaux d'affichages mais de messages inscrits sur les murs. En donnant un coup de projecteur à des signes urbains, l'aphorisme revêt une valeur universelle, le mot fait ici image. La question de la prévalence du mot sur l'image reste entière quand est projetée une image comportant l'inscription « Seuls les mots peuvent ». Néanmoins, la puissance du mot permet à son tour de convoquer des images mentales, un peu comme le faisait l'absence d'image dans *[R] venir*. Dans ces « écritures exposées »⁴, le projecteur a remplacé l'eau. C'est par cet artifice que s'opère la réflexion (au sens physique du terme), il définit un cadre, une surface de projection.

L'idée du mur-image est encore plus prégnante dans la série *Somebody says...* (2007). Chacun des messages photographiés était tagué sur un panneau de « sens interdit ». Que se passe-t-il quand on se met à écrire sur une surface interdite ? Pour matérialiser ces petites transgressions, l'image est sérigraphiée sur verre et tramée en rouge. Le graffiti, révélé en transparence, devient d'autant plus lisible que le mur blanc, sur lequel la plaque de verre sérigraphiée est accrochée, fait image. Sans le prolongement du mur, l'image n'est pas totale. En ce sens, ces transgressions langagières, ces « inter-dits »⁵ ne font image qu'au contact d'une surface de projection.

Tout comme *AUD-802* jouait, par anticipation,

3. La série *Trademark* reprenant le logo 20th Century Fox en est sans doute l'exemple le plus marquant.

4. Amiando Petrucci, *Jeux de lettres, formes et usages de l'inscription en Italie, XIe-XXe siècles*, Paris : Ed. de l'École des hautes études en sciences sociales, 1993.

5. Gilles Boudinet, *Pratiques tag. Vers la proposition d'une « transe-culture »*, L'Harmattan, 2001.

◊

sur le caractère archéologique d'un objet c'est ici la trace d'une société contemporaine qui est mise en lumière. Les sources lumineuses et réfléchissantes reviennent sur le processus même de fabrication des images.

Chez Nathalie Brevet et Hughes Rochette le signe se heurte à une surface de projection que peuvent être le mur révélé par des artifices (projecteur, plexiglas) ou les surfaces miroitantes. Ces miroirs du monde refusent pourtant toute forme de spectacularité. Si la dimension monumentale du bâtiment invitait à une installation du même ordre, la force de ce projet réside justement dans la simplicité d'un geste ; mis en œuvre de manière minimale. Ce qui impressionne la rétine dans les œuvres de Nathalie Brevet et Hughes Rochette, c'est précisément cette capacité à générer des images à partir de signes urbains ; à partir de traces collectées dans le paysage urbain. Il n'est donc pas étonnant que ces archéologues du présent aient réalisé une installation ancrée dans le temps.



Les églises édition 01

à venir

02 Véronique Ellena

03 Nicolas Floc'h

04 Saison 0 : Nathalie Brevet_

Hughes Rochette, Véronique Ellena,

Nicolas Floc'h & Cyprien Gaillard

05 Angela Detanico & Rafaël Lain

06 Raphaël Grisey

07 Cyprien Gaillard

08 Raphaël Zarka

09 Marie Legros

En couverture :

[A] venir

Crédits photo © Franck Thibault,

Nathalie Brevet_Hughes Rochette

www.nathaliehughes.com

Textes © Éric Degoutte, Audrey Illouz, 2008

Détail de l'installation *[A] venir* :

[A] venir (aluminium anodisé, acier peint,

tubes fluo - 320 cm x 140 cm x 287 cm /

h 440 cm) + eau + caillebotis + sas

(contreplaqué, papier miroir) + *[A] l'œil*

(aluminium anodisé - 0,5cm) + échafaudage

Conception graphique :

Frédéric Teschner Studio

Impression : GDS imprimeurs, Limoges, 2008

Dépôt légal : septembre 2008

Cet ouvrage est publié à l'occasion de l'inauguration des églises,

centre d'art contemporain de Chelles en regard de l'exposition

[A] venir de Nathalie Brevet_Hughes Rochette réalisée sur site

en novembre 2005.

À chaque exposition, une publication est éditée par la ville de Chelles.

Les églises, centre d'art contemporain de la ville de Chelles est

un établissement municipal.

Remerciements :

Les services techniques municipaux de la ville de Chelles.

Le musée Alfred Bonno.