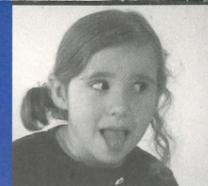


ACCUEIL DES SCOLAIRES



Visite et atelier : Lors de la visite, la classe est scindée en deux groupes, deux conférenciers présentent l'exposition puis (pour les écoles maternelles et élémentaires) animent un atelier de pratiques artistiques visant à mettre en évidence les notions abordées lors de la visite.

Sujet de l'atelier : À l'issue de la visite de cette exposition, les élèves travailleront en peinture (gouache) des ciels sur du papier kraft. Ils expérimenteront des techniques très "liquides" de peinture.

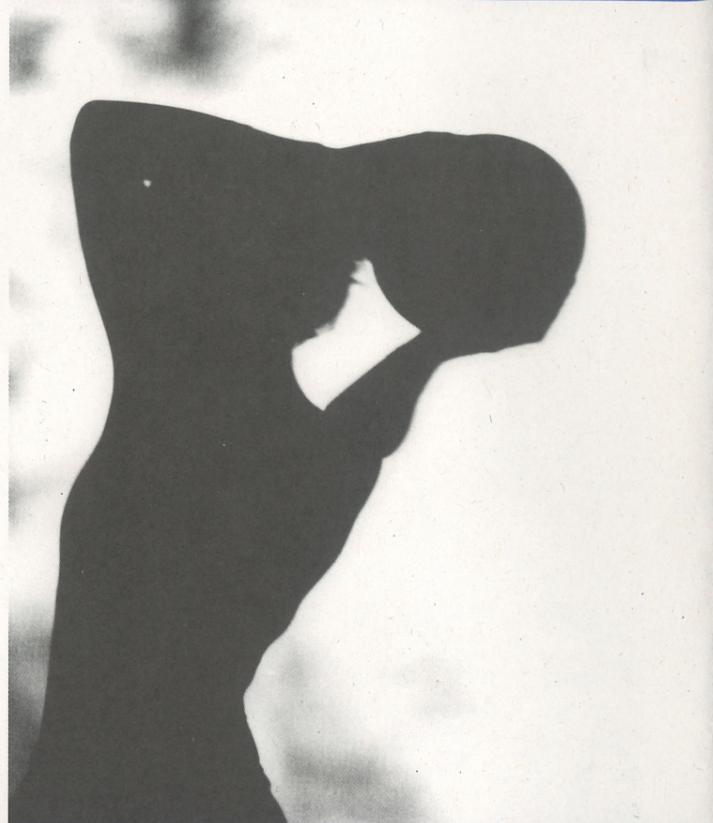
Matériel pour les élèves : deux grands rouleaux de papier kraft ainsi que deux rouleaux de papier kraft adhésif, de la peinture et des pinceaux.

Un cahier pédagogique sera donné à chaque élève. La Galerie élabore et édite une collection destinée aux enfants "Les cahiers pédagogiques" : 8 pages cartonnées (14 x 20) en bichromie. Ce cahier contient toujours une page présentant l'artiste, une page présentant l'exposition, un texte de réflexion sur le thème présent dans l'exposition, un glossaire, des reproductions d'œuvres et quelques jeux où l'enfant doit intervenir en dessinant ou en écrivant.

Une fiche pratique est conçue pour donner à l'enseignant quelques repères sur les artistes ou l'exposition. Au dos de la fiche, un atelier à faire en classe est proposé. Cet atelier pourra être réalisé après la visite à la Galerie Duchamp, où même bien plus tard, voire avec des enfants n'ayant pas vu l'exposition. Ces fiches sont numérotées, perforées et dotées de petites pastilles de couleurs permettant de repérer rapidement la nature de l'atelier.

Réservations : Visites et ateliers sont gratuits pour les scolaires ou les groupes et ont lieu de préférence lundi ou jeudi après-midi ou vendredi matin, pour tout rendez-vous ou renseignement, contacter Fabienne Durand-Mortreuil au 02 35 96 36 90.

Un Service Éducatif vient d'être mis en place en collaboration avec le Rectorat. Si vous souhaitez une aide pour monter un projet pédagogique autour d'une exposition de la Galerie Duchamp ou dans le domaine de l'art contemporain, vous pouvez contacter Jim Le Sain chaque mercredi entre 15h et 16h au 02 35 96 36 90.



galerie Rose Sélavie

Pratique amateur des élèves
École Municipale d'Arts Plastiques

Joëlle Laforge, *Dessins*

du 20 septembre au 11 octobre 2004
vernissage lundi 20 septembre à 18h00

DUCHAMP RAMA BRUNO CARBONNET

Suite étonnée, 10 min, 2004

actrice : Emma Morin ; montage : Alina Abramov
Ce film vidéographique en couleurs a bénéficié de la bourse "images différentes" du Pôle Image Haute-Normandie.

ART CONTEMPORAIN EN HAUTE-NORMANDIE

- au **FRAC Haute-Normandie**, 3 place des Martyrs-de-la-Résistance, 76300 Sotteville-lès-Rouen, tél 02 35 72 27 51
Thomas Fougeirol, jusqu'au 8 septembre
Marylène Negro, du 2 octobre au 5 décembre
- au **Musée Malraux**, 2 boulevard Clémenceau, 76600 Le Havre, tél 02 35 19 62 62
Vagues II. Hommages et digressions, jusqu'au 27 septembre
- sur les **Quais de Rouen**
Festival *Sur les Quais*, 1, 2 et 3 octobre
renseignements au 06 10 60 38 06
- Au **Presbytère de Vattetot sur mer**
Habiter, 19 et 26 septembre
- Au **Musée d'Évreux**, 6 rue Charles Corbeau, 27000 Évreux
Portraits d'arbres, jusqu'au 16 octobre
- À la **Maison des arts d'Évreux**, place général de Gaulle, 27000 Évreux
Le Palais, les Marais, Jean Rault et Michel Four, du 17 septembre au 24 octobre

La Galerie Duchamp est le centre d'art contemporain de la Ville d'Yvetot. Il bénéficie d'une convention Ville-État-Région. Les manifestations de la Galerie Duchamp sont réalisées avec le soutien de :



Remerciements au Pôle Image de Haute-Normandie et à :



Galerie Duchamp
7 rue percée, BP 219, 76190 Yvetot
tél 02 35 96 36 90 fax 02 32 70 44 71
www.galerie-duchamp.com
impression : Imprimerie Duval & fils
dépôt légal : septembre 2004

GALERIE DUCHAMP

le journal des expositions

n°4 Septembre - Octobre 2004

Bruno Carbonnet

Suite étonnée

exposition du 20 septembre au 20 octobre 2004

vernissage vendredi 8 octobre à partir de 18h30

Galerie Duchamp - 7 rue Percée, BP 219, 76190 Yvetot - tél 02 35 96 36 90
du lundi au samedi de 13h30 à 18h30 (sauf jours fériés) - nocturne le lundi jusqu'à 21h30



L'exposition "Suite étonnée" regroupe dans la Galerie Duchamp les derniers travaux de Bruno Carbonnet qui seront donc présentés pour la première fois. La peinture de Bruno Carbonnet s'est enrichie par la confrontation et le métissage avec des médiums qu'il expérimente pour la première fois. Peinture, photographie et vidéo se superposent dans cette exposition qui est l'aboutissement d'une réflexion sur le ciel, sur le paysage et sur le monde qui nous entoure, menée dans son atelier de Fécamp, dans le pays de Caux maritime.

Vous enseignez à l'école d'art du Havre depuis une dizaine d'années, depuis combien de temps vivez-vous à Fécamp ?

Cela fait cinq ans que je suis à Fécamp. J'ai d'abord vécu à Paris en travaillant au Havre, puis vécu et travaillé au Havre et enfin vécu à Fécamp et travaillé au Havre – villes portuaires qui sont autant d'invitations possibles aux déplacements.

Toutes les peintures qui seront exposées dans la Galerie Duchamp ont-elles été réalisées à Fécamp ?

Elles ont toutes été peintes à Fécamp. Je me suis presque installé à Fécamp pour faire ce travail des *Ciels*, pour être dans une relative distance de Paris ou de l'énergie parisienne, et aussi pour être imprégné d'un flux de paysages. J'ai eu une résidence d'artiste à Dieppe et passant de Dieppe au Havre, je m'arrêtais toujours à Fécamp. Je trouvais qu'il y avait un espace particulier ici à Fécamp qui explique peut-être le choix de l'emplacement de l'abbatiale. Bien sûr nous sommes dans une vallée typique mais qui prend la forme d'une cuvette, d'un réceptacle avec l'entourage des plateaux de la ville. Dans la chapelle Notre Dame du Salut, il y a des ex-voto avec des ciels noirs. Je n'avais jamais réfléchi à cette question du ciel noir. La peinture permet de rendre une sorte de noir lumineux, d'arriver à avoir un ciel noir en pleine lumière. Ce paradoxe m'intéresse beaucoup. Ces ex-voto sont tous liés à des naufrages maritimes sous ciel noir avec des éclairs. Ce sont les deux choses qui ont fait naître mon attachement à Fécamp. En voulant le dessiner, j'ai compris une chose évidente à dire : le ciel bouge. Un coup d'œil sur le papier et tout a changé ! Il y a quelque chose du rétinien en permanence, il s'agit d'être dans la circularité, dans l'échange. Il y a des particularités de ciel. À quelques kilomètres d'un point, le ciel peut vraiment changer. Ici, dans le pays de Caux, il a une grosse typologie car il est très près, proche, bas. Il y a une formation de nuages au bord des falaises avec une remontée d'air. Cela explique cette forte proximité du ciel. Cela m'avait frappé lorsque j'étais rentré du Cambodge où j'avais vu des ciels de mousson, des ciels lointains, des ciels d'Asie. D'autre part, je pense qu'il y a une forte relation entre l'humidité et la peinture à l'huile. Ce n'est pas un hasard si ce sont les flamands qui ont mis la peinture à l'huile en œuvre – peinture à l'huile qui pouvait servir à l'étanchéité des bateaux dans son premier usage. Certaines de mes peintures sont bien souvent "trempées" – soit d'essence, soit de vernis ou de peinture – comme dans une sorte de lien avec la matérialogie du ciel. En termes techniques on appelle cela travailler dans le frais, travailler dans la liquidité.

Aviez-vous commencé à travailler le ciel avant de venir à Fécamp ?

Non, en fait, on m'a prêté un petit atelier ici durant trois semaines. Je venais de terminer des séries de fleurs, *Tournesols*, et je ne savais pas trop quoi faire. Dans cet atelier où il n'y avait qu'une lucarne, je n'avais qu'une chose à voir au travers de celle-ci, c'était le ciel. J'ai posé des toiles au sol et je me suis mis à travailler par terre l'espace du ciel. Bien sûr j'avais une attirance pour les travaux du "legs Boudin" au musée du Havre, pour ces peintures qui n'avaient pas recueilli un regard à leur époque. Ce sont les reliquats de l'atelier, tout ce qui n'a pas été vendu à la dernière vente. C'est intéressant pour moi de voir ces tableaux, certains peut-être inachevés et prémonitoires d'une modernité. On voit bien le passage qu'a pu comprendre Monet à travers l'enseignement de Boudin. Il ne s'agit pas de faire de Boudin un énorme précurseur mais il a une sensibilité particulière à l'espace, en tous cas dans les tableaux qui sont au Havre – pas dans les demoiselles sur les plages – où taches, vaches, ciels revendiquent la question de la macule en peinture.

Dans l'exposition qui sera dans la Galerie Duchamp, il n'y aura que des cioux ?

Les *Ciels* sont devenus des sortes d'amalgames de particules. Il y a des parties qui peuvent être des ciels, des choses qui peuvent être liées au maritime – des photos de maritime retournées qui deviennent alors des ciels –, des sortes de cosmos, des indices de la capillarité de la peinture, au fond tout ce qui est lié à des états en modification, en perpétuel changement, à des états chargés d'une temporalité plus large que la temporalité humaine. Les formes des nuages que j'ai vues, d'autres les ont vues, d'autres les verront. Bien sûr il y aura des modifications, mais au fond, la climatologie a un rapport au temps qui est énorme. Le ciel peut être chargé de particules très anciennes ou de sables d'autres continents. C'est vraiment un espace d'échanges et de déplacements. Dans la Galerie, on verra bien sûr des *Ciels*. Je les appelle des ciels et non pas des cioux – ce qui est possible dans une grammaire poétique française – pour ne pas employer le mot

"cioux" avec une connotation trop forte. Ce sont des ciels traversés de cosmos et de particules. Ce sont des possibilités de *Ciels*, mais avant tout des tableaux, des écrans. Le regardeur aura un complément de finitude à faire. J'ai déjà exposé des tableaux plus "achevés" que ceux que je veux présenter. Ici, il y a des zones incertaines, qui deviennent très présentes et qui sont un choix revendiqué par rapport à la place que le regardeur doit occuper, il doit finir ou déterminer les éléments. Par exemple, il y a des tableaux qui ont été suscités à la fois par les images de la destruction du "World Trade Center" et des images de guerre en Irak. Ce n'est pas directement perceptible dans ce qui est donné, mais on voit des ciels dont certains sont assez dramatiques, assez noirs. J'ai une petite anecdote à ce sujet : l'attaque des tours s'est produite pendant que j'avais une exposition sur les *Ciels* à Nîmes au Carré d'Art - Musée d'art contemporain et je devais donner une conférence sur mon travail, sur les *Ciels*, le soir même du 11 septembre. Cela donne encore plus d'acuité à la place de l'artiste et de son travail face aux turbulences du monde. Comment arriver, non pas à rendre compte, mais à être en liaison avec ces turbulences, dire qu'elles sont aussi présentes dans la peinture ? Ce qui m'avait sidéré dans la destruction du "World Trade Center" – mais comme dans toute guerre –, c'est la réduction du ciment, du fer, des ordinateurs et des hommes à la même échelle. Tout était vraiment redevenu de la particule grise, une sorte de matière.

Avant de peindre les Ciels, comment vous placez-vous, comment travaillez-vous concrètement ? Votre peinture n'est pas une peinture de chevalet ?

Ce n'est pas une peinture de chevalet. Les tableaux bougent du sol au plafond. Ce n'est pas non plus une peinture d'après photographie – bien qu'il puisse y avoir des photographies dans mon travail. C'est plutôt un rapport à l'imprégnation, à la mémoire aussi, et à l'environnement. C'est une perception très englobante et non pas focalisée. Il s'agit plutôt d'être dans un bain de ciel et cela permet de faire des peintures liées au ciel. C'est donc être lié à cette dimension même lorsqu'on ne travaille pas. Je ne m'interdis aucune possibilité : la photo, le dessin, un coup d'œil au travers de la fenêtre, un polaroid, une vue vidéographique. Toute matière est bonne matière du moment où elle est sensible à la lumière. Ces *Ciels* sont devenus des "dispositifs-lumière" qui sont là peut-être pour évoquer ce qui fait "ciel-tableau" : comment des échanges d'atomes, des échanges de rayons lumineux, des échanges de liquidité et de sécheresse, arrivent à déterminer une forme.



Dans l'exposition il y a deux types de travaux : des grandes toiles verticales de 140 cm par 85 cm et d'autres travaux sur des supports eux aussi verticaux de 56 cm par 42 cm. Ces formats ne sont pas des formats standards. Comment les avez-vous déterminés ?

Le format des grandes peintures est plus lié à la dimension du corps dans sa verticalité, à l'appréhension du corps, à l'écartement des mains. Ces peintures une fois accrochées sont en dialogue avec le corps, alors que les plus petits châssis sont plus un dialogue avec le faciès. Une tête peut complètement entrer dedans. Il s'agit donc de peintures-corps ou de peintures-têtes, les deux formats ont été pensés comme des liaisons au corps du regardeur. La constante est la verticalité qui est rarement utilisée pour la représentation du paysage. Les grands formats sont des toiles peintes à l'huile avec un châssis et non

encadrées. Elles sont d'une approche plus "classique", il n'y a pas d'insistance sur la matérialité de la chose. Par contre, beaucoup des petits formats ont un support photographique, c'est-à-dire un vrai papier photographique qui peut être noir et blanc ou couleur, qui peut être retravaillé ou pas, mais qui est une sorte de base optique qui me permet de mieux approcher une dimension d'atome de la lumière et une sorte de matérialité de ce que peut être l'optique. Tous ces supports sont des supports papier qui sont des réceptacles de flux lumineux, de liquidités de peinture, ou de rayons lumineux dus au développement photographique. Là aussi tout le travail de laboratoire est extrêmement important.

Vous photographiez le ciel ou la mer mais parfois aussi vos propres peintures, notamment vos peintures de ciel.

C'est un cycle avec des échanges entre les catégories qui permettent des liaisons. Il peut y avoir des photos de peintures que j'ai faites, des photos de peintures réinventées, des photos de traces de capillarité sur des dos de peintures, des photos de bord de mer, des photos de ciel. Tout un dispositif de captation lumineuse qui se met en place.

Dans ces séries là, l'opposition entre figuration et abstraction disparaît. La question de l'abstraction ou de la figuration est ici encore plus caduque qu'à l'ordinaire. Car pour moi il n'y a aucune différence. Ce qui m'intéresse ce sont les possibles présentations de la matière lumière.

En plus de concilier abstraction et figuration, vous "réconciliez" peinture et photographie. On passe de l'un à l'autre sans différence.

Sans la photographie il n'y aurait pas ces peintures là. Ces peintures ont aussi un dispositif d'écran, des manières d'être travaillées qui sont parfois assez proches de la photographie. Il n'y a aucune toile directement sensible photographiquement, la sensibilité est celle du peintre et la manière dont c'est travaillé, mais les deux dispositifs s'échangent en constance sans échelle de valeurs. Ce qui est important – et on le retrouvera dans le film présenté dans le Duchamp Rama –, c'est une constance de la présentation de la lumière à l'œuvre dans toute l'exposition. Ce sera au regardeur de faire ses choix ou ses associations. Par exemple, je pense que la grotte de Lascaux est un énorme appareil photographique. C'est un lieu qu'on devait suivre aidé de flammes, c'est une succession d'images avec une narration, c'est une construction cinématographique. Le mouvement et la lumière, quelque soit le médium est à l'œuvre dans tout cela.

La nécessité de capter la lumière vous a amené à travailler la vidéo.

C'est un médium que je n'avais jamais utilisé directement. J'avais réalisé autrefois des sortes d'installations picturales où il y avait des traces de vidéo. Dans le Duchamp Rama, il y aura un petit film où des échanges lumineux intérieurs et extérieurs ne cessent de se mélanger. Il y a une toute petite narration, un squelette narratif. Des sphères, des sortes de boules lumineuses sont mises en déplacement par une actrice qui vient du théâtre. J'ai voulu une présence hiératique qui a à voir avec la sculpture, le mouvement lent, des sortes de mouvements imperceptibles qui auraient toujours été là et qui sont à l'œuvre, tout simplement pour ne pas perdre de vue que la terre est ronde.

Dans ce film, on voit des fragments de vos peintures, tout comme dans certaines de vos photographies qui ont été repeintes. On retrouve le cosmos, les particules, le mouvement, le paysage... Mais pourquoi cette femme apparaît-elle alors que dans vos peintures ou vos photographies le paysage, ou le ciel, est toujours vide de toute présence humaine ?

Il est vide mais il y a du regard. Ici, c'est peut-être un nouveau franchissement, il m'a semblé qu'il y avait besoin, dans l'espace vidéographique, d'incarner un corps, qu'un corps soit là avec sa sensibilité dans le mouvement. Ce film est aussi un autre travail que celui du dispositif de l'atelier. Le film est le lieu du pluriel. On a besoin d'une technique, d'assistants, d'aides, de conseils, beaucoup plus que dans la peinture. La question de la représentation du portrait se promène de temps en temps dans l'atelier. Ce film est peut-être une étape vers d'autres peintures. Je voulais qu'il y ait une humanité. Je suis un peu plus habitué à l'idée qu'il y a un potentiel d'humanité qui se dégage des peintures ou des photographies, vu leur traitement. J'en suis peut-être un peu moins sûr avec la vidéo. Même si c'est un film de type expérimental, je ne voulais pas qu'il n'y ait qu'une esthétique de la lumière mais qu'on soit face à un autre regard, avec l'humidité des yeux, le mouvement des sphères, et que cette corporalité nous aide à aller dans un paysage éclaté au niveau atomique.

Dans votre travail, quelqu'en soit le médium, vous convoquez des temps très différents. Vous avez évoqué Lascaux, on peut également parfois penser au 19ème siècle en regardant votre peinture ou entrer totalement dans le 21ème devant d'autres toiles. Le film est en couleurs mais muet avec un clin d'œil à Méliès. Au lieu de revendiquer une position d'avant-garde qui abolirait le passé, vous jouez avec les périodes.



C'est plus qu'un jeu, une revendication, un désir de travailler avec différentes temporalités. Ce n'est pas une position post-moderne de jeu entre les différentes strates culturelles. C'est à prendre directement. Le progrès en art, je n'y crois absolument pas. Il y a des mutations, il y a des changements, mais il n'y a aucun progrès en art. Aussi, je ne vois pas pourquoi je m'abstiendrais d'utiliser ce qu'on peut appeler des vieilles techniques comme la peinture. Je n'ai pas envie d'entrer dans ce débat "franco-français". Luc Thuymans est quelqu'un qui a fait des films expérimentaux avant de faire de la peinture. La question ne se pose pas. Elle ne se pose plus pour les jeunes générations. J'essaie d'utiliser les médiums au plus juste de leurs capacités. Lorsque je vois un tableau de Paolo Uccello, il me parle au présent et m'aide à vivre aujourd'hui et à comprendre ce qui m'entoure, au moment où je le vois. Si il y a quelque chose en art qui fait émotion, c'est bien ces différentes strates de temps qui nous parlent au présent avec efficacité, qui ont un dialogue, une conversation avec les questions liées au dispositif artistique qui sont très restreintes et très simples – qu'en est-il de la vie, de la mort, de l'amour, de l'argent, des échanges... À chaque fois, c'est la manière d'aborder ces questions qui fait la qualité d'une œuvre, d'un travail ou d'une démarche. Je me sens aussi proche de Marcel Duchamp que de Paolo Uccello, et cela ne me pose aucun problème de négocier avec ces artistes ou ces œuvres là. Je ne crois pas aux coupures.

Avez-vous un autre film en projet ?

Non, je me pose la question de savoir si "Suite étonnée" est terminé. Il est intervenu à un bon moment. Le lieu où je vais exposer est très important. Cette possibilité de présenter un film dans l'espace du Duchamp Rama m'intéressait. Je souhaitais que les gens puissent voir une partie ou la totalité du film avec une sorte de facilité. C'est la première fois que je montre tous ces travaux ensemble construit. C'est une exposition charnière de mon travail et à la fois une exposition test. Je pense que c'est l'amorce d'une mutation.

propos recueillis par Thierry Heynen, le mercredi 21 juillet 2004