

**Eugen
Gabritschevsky**
(1893-1979)

**Nicolas
Darrot**
*Règne
Analogue*

Boris Chouvellon
Modern express

patio 2016



Eugen Gabritschewsky (1893-1979)

**commissaires de l'exposition (à Paris):
Antoine de Galbert et Noël Le Roux**

Près de trente ans après celle que lui avait consacrée la Collection de l'Art Brut, l'exposition « Eugen Gabritschewsky (1893-1979) », montrée successivement à La maison rouge à Paris, à la Collection de l'Art Brut à Lausanne et à l'American Folk Art Museum à New York, présente plus de 250 œuvres de l'artiste. Bénéficiant de prêts provenant d'institutions publiques et de collectionneurs privés, cette manifestation met à l'honneur la production très riche d'Eugen Gabritschewsky découverte par Jean Dubuffet. Bien qu'une importante donation permit l'intégration de nombreux dessins à la collection du Musée national d'art moderne – Centre Georges Pompidou, il est rare qu'ils soient exposés. L'Art Brut, terme inventé par le peintre Jean Dubuffet pour désigner des ouvrages produits en marge des circuits artistiques conventionnels, fournit une clef d'approche de cet ensemble divers et abondant de plusieurs milliers de gouaches, dessins et aquarelles sur papier. Conçue conjointement par Antoine de Galbert et Noël Le Roux, l'exposition propose de découvrir cet œuvre singulier à partir des premiers dessins exécutés entre 1921 et 1929, peu de temps avant l'interdiction d'Eugen Gabritschewsky en 1931, jusqu'aux dernières réalisations des années 1970.

Documents

Un cabinet ouvre le parcours de l'exposition. La biographie de l'artiste russe y est documentée grâce à des publications scientifiques, des lettres provenant des archives de la Collection de

l'Art Brut à Lausanne et des catalogues d'exposition. Les photographies familiales montrent les parents du peintre : sa mère, ses sœurs, Elen et Irene, et ses deux frères, Alexander, futur historien de l'art, et Georg, dont le rôle est déterminant pour la reconnaissance de l'œuvre d'Eugen Gabritschevsky. Les enfants évoluent au sein d'une famille aisée et cultivée : avant la Révolution russe de 1917, la famille Gabritschevsky passe ses étés dans le sud-est de la Russie, dans le domaine de l'un de leurs grands-pères où ils s'adonnent à l'équitation, à la natation et à la chasse.

Jeunesse

De multiples professeurs particuliers sont engagés pour assurer l'éducation des enfants Gabritschevsky : des cours de philosophie, de langue étrangère, de piano, de violon et de danse classique leur sont dispensés. Formé auprès du peintre Aleksei Mikhailovich Korin, Eugen conçoit dès son plus jeune âge des dessins et des peintures sur papier dans un style qualifié d'« expressionniste » par son frère Georg. Dans les années 1910, Eugen Gabritschevsky s'intéresse à l'essor des avant-gardes russes : il a probablement vu la célèbre collection d'art moderne européen rassemblée par Ivan Morozov. Eugen visite également une des expositions moscovites du Valet de Carreau au cours de laquelle sont réunies des peintures de Natalia Gontcharova, Mikhaïl Larionov, Kazimir Malevitch et Vassily Kandinsky, influencées par l'art des expressionnistes allemands, de Cézanne, de Gauguin et des fauves français.

Art brut

Le terme d'Art Brut apparaît dans les correspondances privées de Jean Dubuffet puis dans ses écrits théoriques à partir de 1945. Il sert à qualifier des ouvrages réalisés par des autodidactes

n'ayant aucun lien avec le monde de l'art, que ce soit à travers leur formation ou la commercialisation de leur production. Pensé en opposition avec l'art des musées, avec l'art dit « culturel », ces réalisations sont l'œuvre de marginaux : prisonniers, malades mentaux ou encore facteurs, mineurs, etc. Rien ne semble plus éloigné de cet Art Brut que les premiers fusains d'Eugen Gabritschevsky auxquels Jean Dubuffet est dans un premier temps confronté : ceux-ci témoignent d'une maîtrise certaine du dessin ainsi que d'une culture personnelle érudite. Dubuffet n'y retrouve pas l'art indemne de culture artistique qu'il recherche et n'acquiert aucune de ces œuvres. Longtemps déconsidérés par les amateurs d'art brut qui ne les ont pas collectionnés, ces dessins, repérés aux États-Unis dans le cadre de la préparation de cette exposition, n'ont pour la plupart jamais été montrés.

Collectionneurs

Jean Dubuffet découvre l'existence d'Eugen Gabritschevsky grâce au psychiatre Anton von Braunmühl, médecin à l'hôpital où est interné Eugen. Informé par von Braunmühl, Georg Gabritschevsky, le frère d'Eugen, commence à correspondre avec le peintre français. Il lui envoie des photographies des premiers dessins d'Eugen et des lettres, exposées en vitrine. Celles-ci témoignent des acquisitions successives destinées à enrichir les collections d'art brut rassemblées par Dubuffet, aujourd'hui conservées à Lausanne. C'est également par l'intermédiaire de Dubuffet qu'Alphonse Chave, galeriste à Vence, acquiert auprès de la famille, la majeure partie du fonds estimé à près de cinq mille pièces. Il en cède plus de six cents au collectionneur et marchand parisien Daniel Cordier et, en 1972, vend cinq peintures de Gabritschevsky au peintre surréaliste Max Ernst. Fruit de la donation Cordier réalisée en 1989, soixante-dix-sept

œuvres sont aujourd’hui conservées dans les collections du Musée national d’art moderne – Centre Georges Pompidou et déposées au Musée des Abattoirs à Toulouse. Pierre Chave et la famille Gabritschewsky, établie aux États-Unis, conservent encore de nombreuses œuvres d’Eugen Gabritschewsky dont beaucoup figurent dans cette exposition.

Rupture

Suite à son séjour aux États-Unis, Eugen Gabritschewsky est de retour en Europe en 1927. Il travaille alors à l’Institut Pasteur et intègre deux ans plus tard l’Académie des sciences de Munich, ville où il réside désormais. Tandis que la diffusion de ses travaux, par la publication d’articles, lui assure une authentique reconnaissance professionnelle, son état de santé s’aggrave. Après un rapide séjour à Edimbourg, Eugen Gabritschewsky est définitivement interné en 1931 à l’hôpital psychiatrique muniçois d’Egfling-Haar où il demeure jusqu’à sa mort en 1979. Il se consacre dès lors entièrement à la réalisation de son œuvre.

Fantaisies

C’est dans la solitude de son hospitalisation que l’artiste russe invente ses « fantaisies », ainsi qu’il les nomme. Celles-ci s’exposent tout au long du parcours à travers une succession de thèmes tel que le paysage auquel la grande salle est consacrée. Des horizons indéterminés aux forêts fantastiques, en passant par les foules et les villes architecturées démesurées, Eugen Gabritschewsky a imaginé des vues d’extérieur, souvent désertes ou quelquefois peuplées de créatures indéterminées, à mi-chemin entre l’homme et l’animal.

À l’intérieur des deux salles jaunes sont réunis des nocturnes dans lesquels l’influence de la musique, de la littérature et du théâtre est manifeste. Les astres et les silhouettes fantoma-

tiques répondent aux carnivals, feux d’artifice et concerts. La présence de rideaux de scène et de personnages masqués théâtralise toutes les mises en scène élaborées par Gabritschewsky.

Techniques

Les techniques mises en œuvre par Eugen Gabritschewsky révèlent et accentuent les phénomènes d’hybridation et de mutation observables dans de nombreuses œuvres. Eugen prélève dans son environnement immédiat les supports nécessaires à l’exécution de ses dessins : papier calque, papier radiographique, pages de magazines et notes administratives sont utilisés et recouverts de crayon, de gouache et d’aquarelle, appliqués à la main ou au pinceau selon différents procédés. Des taches et des pliages infligés à la feuille de papier surgissent des formes auxquelles l’artiste confère des attributs anthropomorphiques ou entomologiques par l’ajout au pinceau ou au crayon de petits détails (mains, yeux, petites antennes, etc.). Le tamponnage, le grattage avec l’extrémité du manche du pinceau, les empreintes de chiffons, les éclaboussures réalisées à l’aide d’une brosse à dents sont aussi explorés par Eugen Gabritschewsky afin de donner vie à ces visions. À la manière du peintre symboliste Gustave Moreau, Eugen Gabritschewsky ne cerne pas les formes et joue des effets de transparence pour compléter certains éléments dessinés. La prise de traitements thérapeutiques au début des années 1950 coïnciderait, selon certains commentateurs, avec la perte d’inventivité de l’œuvre et la réalisation des monochromes.

Créatures

La nature, découverte enfant lors des vacances estivales et observée ultérieurement à travers un microscope, influence les réalisations d’Eugen Gabritschewsky à partir des années 1930.

Amibes, végétations aquatiques, nuées, créatures embryonnaires, etc., peuplent son univers. Des processions de minuscules personnages se succèdent, formant un des possibles fils rouges de l'œuvre gabritschevskienne.

Dans la troisième salle, certaines planches dessinées au trait de la fin des années 1930 donnent à voir des corps féminins hybrides volontairement déformés par le dessinateur. L'indétermination des traits physiques des personnages apparaissant dans l'œuvre des années 1940 confère une valeur caricaturale aux êtres représentés. L'effet grotesque de certains « portraits » n'en est que plus accentué.

Bestiaire

Probablement influencé par la carrière scientifique de son père, Georg N. Gabritschevsky, Eugen se consacre très tôt à l'étude des sciences: il intègre le département de biologie de l'Université de Moscou en 1913. Passionné par l'embryologie et les techniques microscopiques, il se spécialise dans le domaine de la génétique appliquée aux problèmes héréditaires.

Étudiant brillant, il poursuit dès 1925 ses études postdoctorales à l'Université de Columbia à New York grâce à l'obtention d'une bourse. Son intérêt pour les sciences de la nature annonce la récurrence du monde animal dans son travail, observable à travers la création d'un bestiaire fantastique. Les oiseaux, les insectes, les serpents et les tortues voisinent avec les dragons, les larves et les griffons imaginés par l'artiste dans des dessins le plus souvent frontaux où les corps des animaux sont vus de côté. Tandis que des insectes naissent des plieuses des feuilles de papier gouachées, rappelant les planches symétriques des tests de Rorschach, d'autres sont rendus avec une précision quasi scientifique. Les dessins d'observation exécutés par Eugen Gabritschevsky lors des recherches menées avant

son internement en 1931 ne sont probablement pas étrangers à de telles réalisations.

Un catalogue, publié aux Éditions Snoeck, est coédité par La maison rouge (Paris), l'American Folk Art Museum (New York) et la Collection de l'Art Brut (Lausanne). 192 pages

Cette exposition est réalisée en partenariat avec la Collection de l'Art Brut à Lausanne et l'American Folk Art Museum à New York où elle sera présentée successivement à l'automne 2016 et au printemps 2017.





Vues de l'exposition (p. 10-11, 12)

Nicolas Darrot *Règne Analogue*

On pourrait dire de Nicolas Darrot qu'il a les qualités d'un chamane : il développe les savoir-faire et l'expertise nécessaires pour lui permettre d'intercéder entre les mondes. Artiste plasticien, ingénieur, bricoleur, metteur en scène, il multiplie les filiations. Il est de cette lignée de fabulistes qui définissent l'Homme à travers l'animal ; il est d'extraction cinématique pour l'attention qu'il porte au mouvement dans l'art ; il possède des accointances avec les scientifiques, lui qui réalise ses propres automates et sculptures mécanisées.

À mille lieues de sa formation en peinture aux Beaux-arts, sa curiosité pour les nouvelles technologies l'a poussé à s'initier à

l'électronique, à adapter des schémas glanés sur Internet et à frayer avec des créateurs d'effets spéciaux sur les plateaux de cinéma en vue de bâtir ses propres systèmes animés. Que l'on cherche encore, et l'on trouvera chez lui de l'entomologiste, du marionnettiste, du mythologue et du roboticien.

Les multiples talents de Nicolas Darrot sont connus à La maison rouge. L'artiste a, en 2006, investi le patio de la fondation pour y installer quinze corbeaux mécaniques fulminant au passage d'un ballon-sonde. Ses œuvres sont également présentes dans la collection d'Antoine de Galbert depuis près de vingt ans. Retrouvant cet été les lieux à l'occasion d'une exposition moins rétrospective qu'exploratoire, il édifie une histoire parallèle du monde dominée par les presque et les non-humains – ces animaux, machines et êtres fantastiques avec lesquels nous tissons des liens affectifs et sociaux –, un *Règne Analogue* où les atomes s'accrochent différemment pour engendrer des formes alternatives de vie et motivent d'autres approches des sciences de la nature. Le parcours incite le visiteur à être attentif, à s'approcher et tendre l'oreille pour discerner les bavardages de créatures hybrides, à se laisser happer par des récits cosmogoniques qui sondent jusqu'à l'épuisement la nature profonde du vivant, à rire et trembler finalement devant la désarticulation de sa propre humanité : en somme, à jouer le jeu des correspondances entre images, signes et émotions.

La série des *Dronecasts* ouvre l'exposition. Ces insectes guerriers, à mi-chemin entre le jouet et l'arme de guerre, rappellent les machines volantes de l'artiste belge Panamarenko autant qu'ils questionnent les expériences de contrôle menées par des chercheurs sur le système nerveux des papillons et autres coléoptères. Ils constituent une bonne entrée en matière pour saisir ce qui, dans le travail de Nicolas Darrot, touche à un

passage troublant entre l'émerveillement que procure le vivant et la tentation de le disséquer. Dans cette salle, l'*Alpha Leader*, figure tyrannique du chef militaire, pousse cette logique à l'extrême en incarnant un vivant réduit à un corps prothétique.

Au centre de cette salle, le visiteur aperçoit *Véga*, une œuvre inscrite dans la série des animaux-constellations. Une tête de chien transpercée de flèches y est embarquée vers les rives, non pas du Styx, mais d'un royaume lointain, peut-être céleste, puisque Véga est aussi le nom d'une étoile de la constellation de la Lyre. Héraclite mettait justement en tension l'arc et la lyre, deux des attributs d'Apollon, dans leur capacité à réunir les opposés. La vibration de la corde, tendue ou grattée, tenait d'après lui les choses entre elles. Cette dualité cosmique qui implique que les contraires sont uns dans une harmonie supérieure propre à la création divine ou poétique s'accorde aussi avec l'idée d'impermanence : le givre qui recouvre le crâne de l'animal fond et se reforme sans cesse.

Un bien étrange ballet se joue dans l'espace suivant de la salle haute, au rythme de la création sonore composée par Quentin Sirjacq. Deux immenses figures fantomatiques, en toile de parachute, bruissent et s'agitent au-dessus du sol. Elles dessinent un effet d'apesanteur par l'exploitation même de la gravité. Une troisième, camouflée sous des fibres colorées, rappelle les danseurs burkinabés qui avancent masqués lors de cérémonies rituelles : c'est *L'Intrus*, celui dont la présence est importune. L'ensemble, que l'artiste a choisi d'intituler *Ariel*, évoque à la fois l'esprit aérien qui, dans *La Tempête* de Shakespeare, sert le magicien Prospero et un poème célèbre de Sylvia Plath, auteur qui rapproche pouvoir de création poétique et extase mystique. Une autre pièce est d'ailleurs consacrée à la poétesse : *La Rosée suicidaire*, ces deux pieds en bronze portés par de petits êtres minuscules, qui fait se lever le mystère derrière

la lévitation des corps pour dessiner celui des êtres invisibles qui l'engendrent. Au mur enfin, l'artiste réinterprète la vision qu'eut saint Eustache d'une croix rutilant entre les bois d'un cerf, celle-là même qui le fit croyant.

L'espace de l'entresol met à contribution l'aptitude du visiteur à associer un sens à l'autre, sentir un espace, entendre une matière. La brume qui recouvre le *Misty Lamb* inspire, contre toute attente, la douceur d'une toison laineuse et le réconfort apporté par sa chaleur. Darrot réussit le pari d'insinuer un sentiment au moyen d'une atmosphère climatique tout en interrogeant le fonctionnement de nos perceptions. Il pose également la question de l'attraction : ce qui fonde la dynamique relationnelle entre les êtres. Comme Lucrèce dans *De Natura Rerum*, il établit une correspondance entre la force gravitationnelle et le sentiment amoureux qui fait s'élever l'individu au-dessus de lui-même. La dévotion religieuse dont *Misty Lamb* se fait le relai en revisitant le retable de *L'Adoration de l'Agneau mystique* des frères Van Eyck n'est-elle pas d'ailleurs une forme d'amour inconditionnel ? La fontaine de miel, presque de jouvence, illustre quant à elle la fascination de l'artiste pour les phéromones, dont l'action réussit à fixer des corps mouvants, à l'exemple de l'essaim, et fait entrevoir un moment les réseaux invisibles qui lient entre eux les individus d'une même colonie. De l'étoile de mer à la méduse, l'artiste reconnaît la disposition du vivant à développer ses propres stratégies d'existence, à se trouver, s'attacher, se perpétuer peu importe la forme dont la nature l'a doté. Pendant ce temps, *Or Logic Wall* survole l'espace pour dissiper la brume du *Misty Lamb* dans un mouvement constant de va-et-vient. La couverture de survie dont l'œuvre est constituée éclaire l'espace d'un éclat aussi précieux que providentiel, comme pour attacher le ciel et la terre. Discontinuité et convergence, toujours.

Ce qui travaille tout particulièrement l'œuvre de Nicolas Darrot, c'est la question de la frontière édiflée, transgressée, invalidée, cette nécessité qu'a l'Homme de se distinguer de l'état de nature sans jamais cesser d'y revenir. Aristote avait établi une gradation des âmes du végétal à l'humain, réfutée des siècles plus tard par René Descartes pour qui la nature spirituelle de l'Homme le différenciait foncièrement de celle corporelle de l'animal. Il ajoutait que les bêtes s'apparentaient plus aux machines : un raisonnement contesté par le sociologue et philosophe Edgar Morin qui préfère séparer les « machines vivantes » – astres, humains, animaux – de celles artificielles que nous fabriquons. Les atomistes grecs et latins, enfin, concevaient l'univers comme une combinaison de matière et de vide qui s'articule à loisir.

Nicolas Darrot ne tranche évidemment pas, mais il met ces démarcations que nous traçons à l'épreuve. L'histoire d'Amala et Kamala, deux enfants-loups capturées en 1906 au Bengale par le Révérend Singh, lui fait embrasser l'idée d'une humanité qui s'apprend : alors qu'Amala restera muette et n'ouvrira la bouche que pour se nourrir, demeurant plus proche d'une figure animale, Kamala maîtrisera des rudiments de langage. L'acquis demeure néanmoins fragile, signale l'artiste, par l'illumination passagère des pictogrammes qui le représentent.

On l'a vu avec les *Droncasts*, Nicolas Darrot envisage l'avènement cybernétique dans ses dimensions les plus coercitives, celles qui bousculent l'intégrité du vivant à des fins de domination et de contrôle. Des yeux mécaniques scrutent ainsi l'espace alentour, suggérant tout autant les progrès réalisés en matière de reconnaissance biométrique que le *Big Brother* de George Orwell ou l'animal aux aguets.

Mais il arrive que la machine montre aussi des sursauts d'humanité, pas tant dans ses efforts pour mimer le vivant que

dans ses échecs. Nicolas Darrot est de ceux qui, comme Jean Tinguely, préfèrent observer les ratés, les accidents de parcours, les imprévus : ce qui ne tourne pas rond. Les accrocs accaparent son attention en ce qu'ils poétisent les algorithmes savants et les empreignent d'une vulnérabilité touchante. La série des *Injonctions* opère dans ce sens : des coaches zoomorphes donnent des leçons de vie à des apprenants – un larynx artificiel, un ver métallique, une sacoche de voyage – en manque visible de motivation. Aux gesticulations bavardes des uns répond cependant l'apathie des autres, contraints par leur forme à l'absence de réussite. Si le potentiel comique de ces saynètes n'échappe pas au visiteur, leur plongée vers l'absurde illustre aussi la violence du culte de la performance individuelle, plus aliénant qu'émancipateur. On n'ignorera pas que les petits tyrans sont aussi tirés par des fils.

Non loin, les représentants de la *Fuzzy Logic* grincent d'ironie. Ils malmènent nos modes de connaissance rationnelle pour ouvrir d'autres voies à la conception du savoir. Comme les théoriciens de la logique floue, qui ont perçu l'impasse que constituait la pensée binaire, ils façonnent des territoires intermédiaires où l'incertitude, les inscriptions plurielles et les nuances ont leur place. Ici un chamane entre en état de transe, là un cavalier réduit à l'état de squelette entonne un chant festif, ailleurs un perroquet pénètre enfin la logique derrière son enfermement après avoir extrait son cerveau et s'y être reconnecté. L'artiste sonde dans l'animisme, la folie ou encore l'incohérence le lien invisible entre les choses, ce qui agite le principe même de vraisemblance. *Adam* lui-même n'est plus sûr d'opérer les bonnes distinctions : « Hey kid, what kind of animal are you? I can't guess. » *

* « Salut gamin, quelle sorte d'animal es-tu ? Je ne peux pas deviner. »

Dans la dernière salle de l'exposition, Nicolas Darrot investit les multiples échelles du vivant. Il voit minuscule avec les *Curiosae*, sorte de théâtre d'insectes savants comme il s'en faisait de puces au XIX^e siècle, ou *Grande Ourse* qui enfouit un rituel funéraire ou peut-être cannibale. Il voit immensément grand avec *Faune*, dispositif poétique qui envisage les limites de nos capacités cognitives. Lorsque la NASA réalise une photographie d'1,5 milliards de pixels, c'est une prouesse technologique, mais qu'est-ce que cette image merveilleuse sinon une chimère, un vertige terrifiant ? En choisissant de la projeter pixel par pixel, au moyen d'un signal lumineux intermittent, l'artiste s'essaie à rendre la distance et l'immensité célestes. Ce n'est pourtant encore qu'un fragment du cosmos que nous voyons. Échec du cerveau à concevoir le colossal et auquel il faut répondre par un moyen détaché, d'ordre poétique : c'est ainsi que le faune, dans son état d'hybridité, renvoie à l'impossibilité d'arrêter les représentations de l'esprit. La *Petite Ourse* parle quant à elle de l'état d'entre-deux qui est nécessaire à la production : le bronze est ainsi relié à un système frigorifique qui transforme cycliquement l'humidité de l'air en une fourrure givrée, comme une respiration. Quelques bronzes explorent enfin des modalités alternatives de vie et de savoir – *Tropiques* contient le système géocentrique d'Aristote dans un rite vaudou, *Albedo* mesure le pouvoir réfléchissant d'une surface pour l'appliquer à l'astronomie ou la climatologie –, tandis qu'inlassablement, la pièce intitulée *Les Parfums* opère un mouvement circulaire pour tracer des ombres de molécules qui se dessinent puis s'évanouissent sur son passage : une boucle pour finir de comprendre la marche du vivant.

Pénétrer dans l'univers de Nicolas Darrot, c'est finalement accepter de se laisser conduire à travers une succession d'états poétiques qui traduisent l'ambivalence du monde jusque dans

ses réalités les plus troublantes. C'est faire un pas de côté pour observer des concordances cachées et des associations fertiles de sens. C'est accepter que l'analogie – cette méthode de pensée qu'André Breton tenait en une haute estime – puisse éclairer d'un autre jour les ressorts du quotidien. Car poétiser le monde n'est pas une mince affaire : il faut une dose d'exigence, ceci d'imagination, cela de clairvoyance, pour réussir à sublimer les êtres et les choses, plus encore pour les doter du mouvement et de la parole.

Au sortir du parcours, le visiteur hésitera peut-être entre trouble et ravissement, mais à force de répétitions mécanisées, de métamorphoses kafkaïennes et d'images entêtantes, ne s'est-il finalement pas laissé attraper par la rhétorique sensible de Nicolas Darrot ?

Un catalogue de 192 pages est coédité par
La maison rouge et les éditions Fage.

Nicolas Darrot est représenté par la galerie Eva Hober, Paris.



Vue du patio

Boris Chouvellon *Modern Express*

*It's not really work / It's just the power to charm /
I'm still standing in the wind / But I never wave bye bye /
But I try, I try.* David Bowie – *Modern Love* (1983)

Chaque année, l'association des amis de la maison rouge produit une œuvre spécifique pour le patio de la fondation.

Depuis toujours, Boris Chouvellon est fasciné par l'envers du décor, ou ce qu'il nomme « l'esthétique de la zone ». Pour en décoder les motifs, les matériaux et les objets, il arpente les zones périurbaines et les *tiers paysages*. « Tiers paysage renvoie à

Tiers état (et non à Tiers-monde). Espace n'exprimant ni le pouvoir ni la soumission au pouvoir. »¹ L'artiste scrute et analyse ce qui se cache derrière les vitrines de nos sociétés, ce qui (sur)vit sous le vernis. Il procède ainsi par prélèvements et articule des formes et des matériaux issus des tiers paysages avec des objets du quotidien et des références à l'architecture moderne et brutaliste. Nous rencontrons alors les ersatz de piscines dressées, de manèges désossés, de toboggans dégingués, d'estrades impraticables, de poussettes vides et de barques trop lourdes pour naviguer. Les œuvres, ruines futures de la société du spectacle, renvoient aux notions de désillusion, de survivance et de désenchantement total.

Dans le patio de La maison rouge, Boris Chouvellon installe un mobile, *Modern Express*, dont l'échelle est magnifiée. Des artistes Alexander Calder à Xavier Veilhan, en passant par Joana Vasconcelos ou Bruce Nauman, le mobile, à la fois comme sujet et comme motif, trouve différentes traductions formelles, conceptuelles et critiques. Suspendu au-dessus d'un lit d'enfant, le mobile fonctionne comme un générateur de rêves, qui, par son mouvement rotatif et hypnotique, conduit lentement au sommeil. L'objet est à la fois vecteur d'un imaginaire puissant et d'un pouvoir lénifiant. *Modern Express* explore un mode dichotomique non seulement lié au mobile et à sa portée, mais aussi à sa matérialité. Construit à partir de chaînage métallique et de béton, il s'élève à plus de huit mètres de hauteur. De la potence, colonne vertébrale du mobile, s'articulent plusieurs chaînes au bout desquelles sont suspendus des godets de pelleteuses. Chez un revendeur de matériel d'occasion il sélectionne les différents godets pour leurs formes et leurs dimensions. Loin d'être neufs, les objets métalliques sont rouillés

1. Gilles Clément, *Manifeste du Tiers Paysage*. Paris : Sens & Tonka, 2014, p. 13

et marqués par une vie de travail à creuser et à charrier la terre. Une existence laborieuse des outils que l'artiste a souhaité exacerber en les malmenant. Les godets ont ainsi été partiellement fondus, écrasés, frappés, troués et éclatés. Ils se balancent dans les airs, tandis qu'au sol se déploie un paysage reconstitué. Sur un tapis de marbre concassé, Boris Chouvellon dispose de nouveaux godets dotés de dimensions plus modestes et réalisés à partir de différents matériaux : du verre, du bronze, de la feuille d'or et du béton. Le gravier blanc et brillant contraste avec la mélancolie qui se dégage du béton et du métal rouillé. Dans la continuité de ses recherches portées sur l'esthétique de la ruine et du naufrage, il développe ici un paysage où les rapports sont inversés entre ce qui est précieux et ce qui ne l'est pas, entre le corps et la machine, entre la présence et l'absence, entre le travail et le repos, entre la candeur et la clairvoyance.²

L'œuvre de Boris Chouvellon porte un regard lucide et désenchanté sur le monde contemporain. Conscient d'un abandon politique, mais aussi des ravages opérés par le système néolibéral sur nos quotidiens, l'artiste s'empare de ce qu'il voit et trouve pour formuler des échappées. Ses œuvres, anti-spectaculaires et chargées d'une lourde désillusion, se saisissent d'un imaginaire collectif pour désamorcer un sentiment partagé d'aliénation et d'impuissance. Le choix des motifs, le jeu des rapports d'échelles et l'utilisation de matériaux industriels participent d'une stratégie animée par la force poétique d'une pensée objective et révoltée.

2. Le titre de l'œuvre fait référence au nom du cargo panaméen qui a fait naufrage en janvier 2016 dans le Golfe de Gascogne. Le roulier, qui transportait une cargaison de 3 600 tonnes de bois entre le Gabon et Le Havre, a fait l'objet d'une impressionnante opération de sauvetage.

Boris Chouvellon est représenté par la galerie Virginie Louvet, Paris.

la maison rouge

président : Antoine de Galbert
directrice : Paula Aisemberg
chargé de la collection : A. Toqué
chargé des expositions : Noël Le Roux, assisté d'Adèle Hermier
directeur technique : Laurent Guy, assisté de Pierre Kurz, Steve Almarines
équipe de montage : Lorraine Châteaux, Fred Daugu, Stéphane Emptay, Jérôme Gallos, Charles Héranval, Baptiste Laurent, Yann Ledoux, Nicolas Magdelaine, Selim Mohammedi, Noé Nadaud, Arnaud Piroud, Mathieu Roualo, Matthieu Sombret, Franck Têtu
chargée de l'action culturelle et des éditions : Stéphanie Molinard et Véronique Pieyre de Mandiargues, assistées de Mathilde Hivert et Margot Nguyen
chargée de la communication : Aurélie Garzuel, assistée de Félicie Isaac
assistante : Stéphanie Dias
accueil : Alicia Tremoin, Guillaume Ettlinger

relations presse

Claudine Colin communication,
Pénélope Ponchelet, Marine Le Bris

les amis de la maison rouge

présidente : Elisabeth de Rotalier
assistée d'Aude Quinchon

jours et horaires d'ouverture

- du mercredi au dimanche de 11 h à 19 h
- nocturne le jeudi jusqu'à 21 h
- visite conférence gratuite le samedi et le dimanche à 16 h
- les espaces sont accessibles aux personnes handicapées

tarifs et laissez-passer

- plein tarif : 10 €
- tarif réduit : 7 €, 13-18 ans, étudiants, maison des artistes, plus de 65 ans
- gratuité : moins de 13 ans, chômeurs, personnes invalides et leurs accompagnateurs, ICOM, amis de la maison rouge
- billets en vente à la FNAC tél. 0892 684 694 (0,34 € ttc/min) www.fnac.com
- laissez-passer tarif plein : 28 €
- laissez-passer tarif réduit : 19 € accès gratuit et illimité aux expositions, accès libre ou tarif préférentiel pour les événements

textes petit journal

Florence Duchemin-Pelletier (N.D.)
Vanessa Noizet (E.G.)
Julie Crenn (B.C.)

la maison rouge est membre du réseau **TRAM**

© photos : Marc Damage,
Boris Chouvellon
graphisme : Jocelyne Fracheboud
impression : L Graphic

expositions du 8 juillet au 18 septembre 2016

la maison rouge

fondation antoine de galbert

10 boulevard de la bastille

75012 paris france

tél. +33 (0)1 40 01 08 81

info@lamaisonrouge.org

lamaisonrouge.org