



13.02.14

11.05.14



Vue de l'exposition

Philippe Artières et Mathieu Pernot *L'Asile des photographies*

En 2010, le photographe Mathieu Pernot (né en 1970) et l'historien Philippe Artières (né en 1968) ont été invités par le centre d'art de Cherbourg (Le Point du Jour) et la Fondation Bon-Sauveur à travailler ensemble sur les archives de l'hôpital psychiatrique de Picauville, à une quarantaine de kilomètres de Cherbourg. À la veille de la destruction des vieux bâtiments, les soins étant désormais administrés ailleurs, l'institution souhaitait conserver, d'une manière différente, l'histoire du lieu. L'artiste et l'historien ont déjà collaboré à plusieurs reprises lors de projets concernant l'univers carcéral et l'enfermement¹. Ils portent un intérêt commun à une « histoire de l'ordinaire », qu'ils cherchent

à évoquer par un usage croisé de l'image et du texte qui n'est ni une illustration, ni un commentaire, ou une appropriation, mais qui propose une autre voie, documentaire et allusive. Pour *L'Asile des photographies* leur intervention a consisté à explorer, puis sélectionner et mettre en scène les archives écrites et visuelles de l'hôpital psychiatrique, pour raconter leur version de son histoire, leur expérience du lieu. Mêlées à ces photographies anonymes, sont présentées quelques images réalisées par Mathieu Pernot à Picauville, qui proposent à la fois le regard d'un artiste sur le lieu et poursuivent d'une autre façon le travail de mémoire.

À travers les archives qui composent *L'Asile des photographies* se lisent plusieurs histoires : la « petite histoire », celle du quotidien banal d'une institution psychiatrique ; mais aussi la « grande histoire », celle notamment de la Seconde Guerre mondiale et des bombardements de Normandie ; l'histoire de la psychiatrie également et son évolution au XX^e siècle ; enfin et surtout l'histoire du médium photographique et de ses multiples usages : portraits d'identité, photographies d'architecture, imagerie médicale, photographie de vacances, reportages, instantanés domestiques, cartes postales ou images officielles.

Loin de la vision dramatisée de la folie dominante depuis le XIX^e siècle, les archives de Picauville renvoient à une forme de banalité qui désamorçait tout voyeurisme. Comme toutes archives, elles posent néanmoins la question des images manquantes...

Sauf indication contraire, tous les textes sont de Philippe Artières, extraits de *L'Asile des photographies* (Le Point du Jour, 2013).

1. *Hautes Surveillances* (Actes Sud, 2004) ; *Archives de l'infamie. Michel Foucault, un musée imaginaire* (Bibliothèque municipale de Lyon / Les Prairies ordinaires, 2009) ; *L'Impossible photographie. Prisons parisiennes 1851-2010* (Musée Carnavalet / Paris-Musées, 2010).

Mathieu Pernot, *Le Dortoir des agités*, 2010-2014

Faire revenir les fantômes de l'image. Ces fantômes sont agités et les images violentes. L'installation *Le Dortoir des agités* évoque les premières représentations photographiques de la folie : les hystériques du docteur Charcot à l'hôpital de la Salpêtrière à la fin du XIX^e siècle. L'installation a été réalisée pour la première fois dans les anciens dortoirs d'un bâtiment désaffecté de l'hôpital de Picauville en 2010. Attachés par des cordes aux lits, les matelas sont en proie à des convulsions, traversés par l'histoire des corps en souffrance. Mathieu Pernot

Photographies de l'hôpital juste après le D-Day

On ne les a découvertes que plusieurs mois après notre arrivée ; elles sont sans doute les premières images prises après le débarquement ; elles ont pour auteur un photographe de l'armée américaine. Certaines furent classées « confidentiel ». Au premier regard on ne saisit pas leur importance, et pourtant, cet espace photographié, cette malle, sont les restes de la vie d'avant ; celle d'avant la guerre. La malle contenait les bijoux des patients et l'ensemble des actes de propriétés de la communauté religieuse. Ces quelques liasses constituent le trait d'union entre l'asile fondé en 1837 et celui que nous avons connu en 2010.

Album-souvenir : Cérémonies du centenaire du Bon-Sauveur, 1937 Ruines de Picauville / Pont-l'Abbé, 1944

En l'ouvrant, on espère qu'il contiendra des images des jours de bombardements ; toujours l'envie que la photographie nous ramène à la scène première, qu'avec elle l'on se retrouve soudain un soir de juin 1944. Mais il n'en est rien. Nul cliché du jour le plus long. L'album porte cette absence, ce trou. Il renferme ensemble – et sans doute est-ce une part de sa magie – des photographies d'avant et d'après.

Sur les premières, on voit de grandes processions dans les rues du village et dans les allées de l'asile. Des religieuses au regard sévère s'avancent vers le photographe ; elles marchent sans doute en chantant des psaumes [...] C'est le jour de la célébration du centenaire, un jour de 1937. Les sœurs ne savent pas que bientôt la guerre va éclater, que bientôt le décor qu'elles traversent va disparaître ; le photographe ne sait pas qu'il saisit là les derniers instants d'un monde.

En tournant la page, on découvrira le même paysage dévasté, un village en ruine, une institution réduite à quelques bâtiments, elle qui en comptait une douzaine. Étrange objet que cet album où les clichés sont collés de guingois, en désordre, comme si le support des images était lui-même victime du chaos représenté. [...] Objet incomplet dont certaines pages manquent, d'où des clichés ont été extraits, laissant comme seules traces des restes de colle.

Représentation théâtrale *Les Mains ouvertes*, Picauville, 1937

Sous les amas de pierres, il y a une histoire, celle d'une institution, celle d'une mission. Tout avait commencé cent ans plus tôt, avant l'avènement de la psychiatrie moderne, avec une œuvre de bienfaisance. Faire le bien en prenant en charge les dérangés, les aliénés. Se servir de l'invisible, de sa foi, pour fonder un lieu, ouvrir des bâtiments, prodiguer des soins, construire au milieu des marais. De cette maison de santé, il ne reste rien ; rien sauf un ensemble de photographies qui montrent l'événement – représentation ou reconstitution. Ces images datent du centenaire de 1937 ; elles ont échappé à la destruction de 1944. On y voit une succession de scènes en costumes, devenues tableaux. C'est une exhibition de reliques, une cérémonie.

Les Mains ouvertes raconte la création de l'institution en 1837 par Sophie de Riou, une aristocrate philanthrope qui en

deviendra la mère supérieure. Le photographe a saisi la pièce comme telle. Surtout ne pas exprimer un point de vue sur ce qui se passe, mais saisir cet instant unique d'une synchronie parfaite de l'image et du texte.

Religieuses de la communauté Espérance de Picauville, 1950-1970

Traces vivantes de l'origine de l'institution, elles ne sont pas seulement des personnages sur les images. [...] Les cloîtrées se prennent en photo dans chacune de leurs occupations, marchant dans le jardin, à la cuisine, à la laverie... Elles n'hésitent pas non plus à se mettre en scène dans des poses parfois inattendues. Ces clichés servent aussi à la production d'images pieuses. Ou bien les carmélites en font des albums que l'archiviste conserve. C'est souvent l'une d'entre elles qui sera la seule auteure des images, la photographe. Lorsque la communauté est de sortie, elle mitraille. Involontairement, on expose alors un autre visage de la vie religieuse, celle d'une communauté de filles qui s'amuse, rigole parfois; une vie joyeuse en somme. Lors des sorties avec les patients, la photographie capte aussi une étrange complicité entre les deux communautés; les corps et les uniformes semblent moins rigides, on sent des affinités et des complicités. On se donne la main, on se tient par l'épaulé. [...]

Ces photographies n'ont pas pour vocation de sortir de l'institution, mais sans doute, à date régulière, de produire un instantané de la communauté; souvent à de rares détails, le cliché est le même d'une année sur l'autre. [...] La photographie ne viole aucun interdit; elle se tient dans les limites de la Règle, mais elle permet un petit écart, un infime plaisir.

Mathieu Pernot, *Les Herbes folles*, Picauville, 2010

Les grands bâtiments fruits de l'aliénisme du XIX^e siècle ont été abandonnés au profit de petites unités construites au début

des années 70; ils sont désormais les monuments d'un savoir passé, la stèle de milliers de patients, « maniaques », « mélancoliques », « psychotiques » ou encore « maniaco-dépressifs ». Ils sont ainsi des lieux d'oubli, envahis comme en résistance à ces typologies, par des mauvaises herbes, des plantes bâtardes, sans qualité. N'est plus visible aujourd'hui l'architecture disciplinaire, mais sa mise en échec. Le mur d'enceinte est attaqué par le lierre, la cour envahie par une abondante végétation qui ne cesse de venir brouiller le regard. Quant aux constructions, les voici désormais semblables à des tombeaux abandonnés dont la mémoire aurait été négligée.

Hôpital de Picauville après les bombardements de juin 1944

Il y a les clichés de la catastrophe, ceux des mois qui ont suivi, lorsque les compagnies d'assurance et les responsables de l'État sont venus constater les dégâts, évaluer les travaux à mener et estimer les sommes à verser au titre des dommages de guerre.

Les assureurs et le préfet ont dépêché des photographes sur place pour documenter le dossier. Ils ont inventorié les ruines avec la précision d'un archéologue. Ils sont les premiers photographes. Ils ont procédé avec méthode: il s'agit par la photographie de saisir tout ce qui n'est plus.

L'enveloppe qui sera jointe au constat contient tous ces clichés; à partir d'eux, les experts ont sans doute calculé, affiné et validé ce qu'ils avaient in situ estimé. Reste aujourd'hui de cette opération complexe une simple enveloppe avec des tirages. La photographie comme reste d'une activité comptable.

Cartes postales, Picauville, 1930-1980

On croyait devoir faire les sites spécialisés en vente de cartes postales, et, pour notre plus grand bonheur, tout est là; les séries en entier; rien ne manque: les promenades en images dans

l'institution, les jardins, la chaufferie, la cuisine, les ateliers; mais ce sont les dortoirs et les chambres individuelles qui sont l'objet du plus grand nombre de clichés.

On pourrait, d'année en année, suivre la manière dont chaque espace a été aménagé, modifié, réaménagé... Magie de la carte postale quand elle s'obstine sur des micro lieux. Le classeur les tient en ses pages comme si toutes ces images, faites par l'institution pour produire son autoportrait, ne devaient pas être séparées. Surtout maintenir cette impression de continuité, faire en sorte que la ligne ne soit pas brisée, que les photographies constituent un récit à une seule voix.

Mathieu Pernot, Intérieurs, Picauville, 2010

Le Dortoir, Picauville, 2010 (installation réalisée et photographiée)

La Fondation change comme elle a changé au fur et à mesure de son histoire, intégrant de nouveaux bâtiments, supprimant les plus vétustes; la guerre a fait le reste. En parcourant ces salles, à nouveau au milieu des ruines, on réalise soudain qu'on est les témoins de la fin d'une époque de la psychiatrie. En arrivant dans les grands dortoirs déserts, on se prend à voir des lits à jamais en ordre, devenus soudain sculptures.

« Hôpital psychiatrique. Plan directeur », Picauville, années 1950

[...] « *Malgré les événements de 1944, l'hôpital psychiatrique du « Bon-Sauveur » a su fonctionner au mieux. [...] Les sœurs méritent des félicitations pour leur belle attitude et leur sang-froid pendant la bataille. L'une d'elles a été tuée, on a aussi à déplorer la mort d'un infirmier. Il ressort d'autre part de la lecture de ce rapport qu'il est devenu nécessaire de créer un service ouvert, c'est-à-dire un service non soumis à la loi de 1838 sur l'internement (certificat médical timbré concluant à l'internement) qui serait considéré comme un hôpital libre pour maladies mentales. Ce ne*

serait pas quelque chose de nouveau – ces services existant dans d'autres régions. Il n'en coûterait rien au département en ce qui concerne la construction et l'aménagement, il y contribuerait en participant au prix de journée qu'il paye de toute façon. Il en résulterait des avantages, car les familles et les médecins répugnent à placer les malades suivant la loi de 1838 et ne les conduisent que lorsqu'ils ne peuvent plus les garder dans les familles, ils sont alors devenus incurables et aussi peuvent vivre des années à l'asile d'aliénés, en attendant leur mort, alors que pris plus tôt, ils auraient pu être rendus à leur famille, à la société, à leur travail. Pour les malades à la charge du département, il en résulterait une économie notable. La commission de la Santé et de l'Hygiène émet à l'unanimité de ses membres le vœu qu'un service ouvert soit créé au Bon-Sauveur. » Conseil général du Calvados. Rapport médical sur le fonctionnement en 1944 de l'hôpital psychiatrique du Bon-Sauveur.

Plans d'une cité imaginaire, René Leichtnam, Picauville, années 1980

Dispersés dans les salles de l'ancien hôpital, des rouleaux de papier raisin; nous les avons déroulés sans trop savoir ce qui pouvait s'y cacher. Et soudain la cité de René Leichtnam a surgi avec ses pavillons, ses maisons identiques, ses immeubles, son stade... Soudain dans ce lieu voué à la destruction, dans l'espace même de l'enfermement, quelqu'un avait imaginé un dehors, quelqu'un s'était rêvé bâtisseur.

Travaux d'assainissement et d'agrandissement, années 1970

Ouvrir une brèche dans le mur d'enceinte, creuser une tranchée dans une cour, ailleurs encore, poser une première pierre; l'hôpital ne cesse d'être un chantier architectural en même temps que les soins, les traitements et la prise en charge évoluent. Ici il faut sans cesse ajuster, moderniser, adapter, moins aux besoins des patients qu'aux normes médico-sanitaires.

Mathieu Pernot, *L'Inventaire*, Picauville, 2010

Établir un inventaire des objets. Chercher les masques des bals costumés, identifier le nom des patients auxquels étaient destinés les gobelets situés sur les plateaux des traitements et revoir les dessins que René Leichnetm adressait à François Mitterrand. Photographier les appareils photos et projecteurs de films abandonnés. Constituer une archéologie des appareils qui ont vu.

Mathieu Pernot

Portraits de patients, correspondance, dossiers médicaux et documents administratifs, Picauville, 1900-1980

La composition des dossiers surprend par l'omniprésence des images et pourtant par la rareté des portraits photographiques. Le bertillonnage, cette technique qui a consisté à ficher par milliers des individus, ne fait partie des pratiques ni de l'aliénisme fin de siècle ni de la psychiatrie du premier XX^e siècle. Cela ne signifie pas pour autant qu'elle n'a pas stigmatisé ces populations, qu'elle n'a pas montré du doigt les troubles et les délires, qu'elle n'a pas exercé sur eux des violences ; mais l'œil photographique n'a pas été, avant le moment nazi, l'instrument de cette exclusion. [...] On comprend ainsi pourquoi à Picauville, comme dans la majorité des institutions de prise en charge de la maladie mentale, il n'y eut pas de studio de prises de vue, pas de tabouret à cet effet, pas de fond neutre. L'image du malade dans le dossier n'est pas, ou rarement, photographique ; elle est accumulation de signes. Sur du papier pelure, un médecin a noté jour après jour, séance après séance, ses observations ; ses notes n'avaient pas vocation à être lues par d'autres, elles constituaient les traces d'un travail en cours ; presque illisibles. On y reconnaît quelques mots : aucun jargon médical ici, mais des mots simples, crus, presque grossiers. Plus loin, des courriers reçus de la famille.

Patients dans la cour du service hommes, Picauville, sans date

[...] La cour est fermée ; en débouchant du petit couloir qui y mène, on ressent l'étrange présence de ceux qui, pendant au moins cinquante ans, l'ont occupée. Ils nous environnent. On pourrait tourner la tête et voir à quelques pas, un jeune homme agenouillé regardant fixement un point de la dalle ; à gauche, sur le banc, un patient plus vieux serait allongé, fumant une cigarette les yeux fermés ; devant, pourrait passer un troisième homme qui ferait les cent pas, en répétant la même phrase.

Carnavals, kermesses, fêtes et sorties, 1960-1980

Ce sont les images des groupes, souvent en extérieur, faites pour être regardées collectivement : des films, des diapos qui sont projetées en grand après les vacances. Occasion de se souvenir de moments singuliers : les sorties, les fêtes, les séjours au dehors... [...] On sort de soi, des rôles ordinaires, par les jeux, les dégagements, les repas de fête ; à l'occasion de la kermesse, c'est le monde du dehors qui entre à l'intérieur. Pendant l'été, c'est l'hôpital qui part en vacances. On est en groupe, en couple, presque en famille. Comme un équivalent de la vie au-dehors où parfois pourtant un mari, une femme, des parents vous attendent et qu'on voudrait rejoindre. On fait sa valise et on monte dans l'autobus du Bon-Sauveur. [...] Quand les beaux jours arrivent, on fait des excursions, avec le fameux pique-nique préparé par la cantinière : au pont de Tancarville, au zoo, à Saint-Malo... Mais l'été c'est différent [...] ; on déménage au-dehors – on s'installe pour au moins deux semaines au fort de Ravenoville, la maison de vacances. Le temps est alors rythmé autrement ; ce ne sont plus les rendez-vous avec le médecin qui ponctuent la vie quotidienne ; on n'attend plus les visites, il n'y en aura pas – vacances aussi pour les familles. Désormais, ce seront la baignade, les repas et les jeux. Tout s'achève par la fête de fin de séjour...



Vue de l'exposition

Florian Pugnaire et David Raffini *Le coefficient de Poisson*

Chaque hiver, l'association des amis de la maison rouge produit une œuvre spécifique pour le patio de la fondation. Cette année, les membres de l'association ont choisi le duo Florian Pugnaire (1980) et David Raffini (1982).

Florian Pugnaire et David Raffini, basés à Nice, se sont rencontrés lors de leurs études à la Villa Arson, dont ils sont diplômés respectivement depuis 2006 et 2007. Ils déploient simultanément depuis lors un travail personnel et une production à deux. Leur collaboration, dans les domaines performatif, pictural, sculptural et cinématographique s'articule souvent autour des processus de création et de fabrication de l'œuvre d'art et sur

la problématique de la sculpture comme « œuvre événement », gardant la trace d'une action performative. La réalisation de leurs sculptures repose sur des processus de mise en tension, pression, compression, choc, froissage, explosion, frottement, etc. qui mettent à l'épreuve la structure et la résistance des matériaux, souvent industriels.

Le titre de leur projet pour le patio de la maison rouge, *Le coefficient de Poisson* renvoie à leur mode opératoire : soumettre la matière à des actions mécaniques jusqu'à leur point de rupture. Il fait en effet référence au principe physique mis en évidence par le mathématicien français Denis Poisson (1781-1840) : « L'allongement d'un objet quand il est soumis à une force de traction s'accompagne d'un rétrécissement de sa section. Le coefficient de Poisson est le rapport entre le rétrécissement dans une direction perpendiculaire à l'effort subi et l'allongement dans la direction de l'effort ».

C'est une forme emblématique de la sculpture minimale des années 1970, un cube en inox poli, qui a été choisi par Florian Pugnaire pour expérimenter ce coefficient. Étiré en six points par des palans, il est maintenu dans l'espace par une structure polyédrique, qui renvoie aux schémas classiques de la géométrie euclidienne (on pense aux dessins réalisés par Leonard de Vinci pour illustrer *La Divine proportion*).

La sculpture au sol est le résultat de la poussée d'un vérin sur une plaque d'acier. Déformée, la surface réfléchissante s'apparente à une eau tourbillonnante et vient offrir une nouvelle perspective céleste et un point de vue différent sur l'environnement.

Un grand tableau sur bois de David Raffini surplombe l'œuvre. Il constitue le témoin des aléas créatifs de l'atelier : les panneaux de bois ont d'abord été posés au sol et recouverts d'une

toile sur laquelle se sont accumulés les surplus et déjections de l'activité picturale de l'artiste durant quelques jours. La toile une fois enlevée révèle des marques aléatoires sur la surface des panneaux. Ces motifs abstraits, qui sont ensuite retraités, créent une sorte de paysage onirique qui peut faire penser à la peinture romantique de Caspar David Friedrich ou aux paysages atmosphériques de William Turner.

Si les composants sculpturaux sont figés juste avant leur point de rupture, et si le mouvement qui les a engendrés est arrêté, l'installation, elle, est en métamorphose permanente, car ce sont désormais les aléas du temps, de l'extérieur et du ciel parisien, qui viendront s'inscrire dans l'œuvre. Ces jeux de reflets unissent les trois éléments de l'installation en un élan onirique qui s'attache à réunir dans une métamorphose continue l'espace de l'atelier, l'espace réel et l'espace rêvé.

La première œuvre commune de Raffini et Pugnaire, *Expanded Crash* (2009), qui réunit sculpture et documentaire, a été conçue pour le Palais de Tokyo et produite par Le Fresnoy — Studio National des arts contemporains (Tourcoing). En 2010 l'exposition *Dynasty* au MAM de Paris les révèle au grand public. Leur travail est ensuite exposé à Berlin par la Galerie Carlier Gebauer lors de l'exposition *Berlin Paris 2011*, en Corse à plusieurs reprises (en 2011 et 2012) et à la Galerie Torri (Paris, 2013).



Vue de l'exposition

Berlinde De Bruyckere et Philippe Vandenberg *Il me faut tout oublier*

Commissaire : Berlinde De Bruyckere

Les liens qui unissent la maison rouge à Berlinde De Bruyckere (née à Gand en 1964, où elle vit et travaille) remontent à 2005. Un an à peine après son ouverture, la Fondation organisait la première exposition personnelle en France de l'artiste flamande, devenue depuis une artiste internationalement reconnue (elle a représenté la Belgique à la 55^e Biennale de Venise en 2013). Elle revient à la maison rouge avec la double fonction d'artiste et de commissaire d'exposition pour nous faire découvrir, aux côtés de son œuvre, celle de Philippe Vandenberg (né à Gand en 1952 et décédé à Bruxelles en 2009), un peintre flamand avec

lequel elle entretient de profondes affinités, et dont le travail reste encore peu connu du public français.

Il n'est pas rare que des œuvres formellement éloignées les unes des autres semblent reliées par un fil invisible. « Voir ce qui ne se voit pas *est une nécessité vitale pour approcher les choses de l'art, qui ne seraient sinon que formes et couleurs. C'est cette âme, ce mystère existant derrière le tableau, ces questionnements communs, cette amitié entre deux œuvres, que le texte de Berlinde pour le catalogue et l'accrochage nous font clairement percevoir.* » (Antoine de Galbert)

Les œuvres du peintre et de la sculpteur ont déjà été présentées ensemble en 2012, au musée De Pont de Tilburg (Pays-Bas). À l'invitation de l'Estade Philippe Vandenberg, Berlinde De Bruyckere avait sélectionné dans le fonds d'atelier de l'artiste, des dessins et des peintures placés en dialogue avec ses propres œuvres. Cette fois, pour l'exposition de la maison rouge, en plus d'un choix d'œuvres, elle a réalisé sept nouvelles sculptures, présentées conjointement : « [le travail de Vandenberg] a cet impact sur moi : je me retrouve dans un monde où je dois me réorienter, et ce n'est possible qu'en le convertissant en sculpture. »

Les deux œuvres expriment de manière très différente une même conception de la nature humaine : celle d'un homme en constante métamorphose, qui se construit dans l'expérience sans cesse renouvelée de la souffrance et de la beauté.

Philippe Vandenberg se met à peindre à la fin des années 1970 et est très vite remarqué par la critique. Dans les années 1980, le musée du Guggenheim de New York achète l'une de ses toiles, et il compte parmi les artistes flamands les plus renommés de sa génération. Sa pratique se caractérise par une exploration

incessante des possibilités et des limites de la peinture, par une lutte avec la matière et le sens même du langage pictural, à travers des grandes séries thématiques, sur lesquelles il peut revenir inlassablement. Mais il ne s'arrête pas à cette recherche et dans les années 1990, prend un tournant radical. C'est le début d'une deuxième partie dans sa carrière, celle qui est montrée ici. Écriture et dessin prennent de plus en plus de place dans sa pratique, et débordent dans sa peinture. Son champ artistique s'élargit, nourri par ses connaissances de l'histoire de l'art, de l'iconographie religieuse, par son amour de la mythologie, de la littérature (Céline, Beckett, Artaud), par sa vie personnelle et son regard sur le monde, par sa philosophie. Celle-ci est radicale : « L'art est la seule façon d'essayer de se réconcilier avec cette existence de souffrance et de mort, une existence que nous n'avons pas demandée. » La mort vient clore brutalement cette existence en 2009.

Vandenberg laisse derrière lui une œuvre complexe et troublante, qui déroute par la « franchise impitoyable » du peintre sur lui-même et sur l'homme, par ses revirements de style, et son extrême sensibilité. Si les histoires qu'il nous raconte ne sont pas drôles, du moins les raconte-t-il sans pathos. Comme Baudelaire faisait de ses « pensers brûlants une tiède atmosphère », il expose des sujets violents dans une ambiance douce, des sujets sombres dans un flamboiement de couleurs. Une scène cruelle est accompagnée d'une pastorale à peine visible ; des animaux contemplent les « durs tourments » des hommes. C'est l'humour discret, souvent présent, qui permet la distance et laisse libre.

Les peintures qui ouvrent l'exposition montrent l'étendue de son registre, de l'art figuratif à l'art abstrait. Dans *Aimer c'est flageller II* (1981-1998) et *Il importe peu où le berger se couche*

(1997-1998), des « flagellants » évoluent dans un paysage abstrait. Leur chemin ne mène nulle part, comme leur douleur est vaine. *Exil de peintre* (1998-2003) fait écho à cette idée de labyrinthe sans issue. La toile est emblématique d'un des brutaux revirements stylistiques qui émaillent la carrière du peintre. L'œuvre porte le titre du livre de gravures qu'il publie en 2003, rassemblant des œuvres abstraites caractéristiques de cette période, où les toiles sont basées sur le motif de la croix, la matrice de tous les symboles.

Dans la salle suivante, la série de dessins *Il me faut tout oublier* (2005-2008) marque un autre moment de rupture. Chaque phrase forme à elle seule un tableau. Tracées d'une écriture rageuse, ces phrases expriment des conflits intimes : *arrêtes de souffrir nous les massacrerons, kill them all and dance...* Mais elles peuvent se lire aussi comme une injonction artistique : faire table rase de toute l'histoire de l'art, tuer symboliquement les autres artistes pour trouver sa propre voie, unique, exempte de tout compromis. Berlinde De Bruyckere a imaginé cet accrochage dense et imposant, pour lequel elle a précisément choisi chaque dessin, tant pour sa forme que son contenu. Les phrases se répètent comme un mantra, une psalmodie, une incantation, mais font aussi penser au graffiti et à la violence rageuse de slogans punk, comme le souligne Damien Sausset dans le catalogue de l'exposition. « Les grandes différences de formes entre nos œuvres sont inversement proportionnelles aux différences de notre fouillis intérieur, dans notre lutte avec la condition humaine. En nous, il y a un sentiment sous-jacent de vulnérabilité, de cruauté » dit Berlinde De Bruyckere en parlant de ce qui unit son œuvre à celle de Vandenberg. Cette dualité devient visible et lisible dans cette série, de manière poignante.

Cet ensemble de dessins dialogue avec trois nouvelles sculptures de Berlinde De Bruyckere, qui s'inscrivent dans la suite de la pièce réalisée pour la dernière biennale de Venise (*After Cripplewood, I, II, III, 2013-2014*). Les corps humains en cire et les dépouilles de chevaux de ses œuvres précédentes ont laissé la place à des silhouettes d'arbres. Le procédé du moulage à la cire caractéristique de sa pratique, révèle l'écorce dans ses moindres détails. Mais la palette de tons rose et chair, les membres noueux renvoient étonnamment à une morphologie humaine ; les branchages s'apparentent à des os, des muscles, des tendons, des veines, de la chair, de la peau. Les structures métalliques au graphisme appuyé présentes dans les trois œuvres jouent un rôle ambigu. Elles portent les troncs, mais les contraignent en même temps comme dans *After Cripplewood II, 2013-2014*, à la fois soutenu et garroté par une fourche métallique, ou *After Cripplewood III, 2013-2014* qui s'appuie sur une plaque de métal s'enfonçant métaphoriquement dans la « chair » de l'arbre. En contrepoint, les tissus et lanières de cuir qui enserrant certaines parties font figure de bandages, pansant des plaies. De Bruyckere réactualise ainsi un thème fréquent de la mythologie : celui de la métamorphose de l'humain en végétal, comme dans le mythe de Daphné transformée en laurier pour fuir l'amour d'Apollon, qu'avait notamment illustré Le Bernin en sculpture. Mais c'est ici un processus inverse : l'arbre se métamorphose, par le travail de sculpture, en un corps vivant et souffrant.

Plus loin, une série de peintures sur panneaux de bois introduit une figure fréquente dans l'iconographie de Vandenberg : celle d'un homme prétentieux (qui se prend pour un roi, reconnaissable à sa couronne), mais par ailleurs nu, rabougri et montré en bourreau ou dans des situations humiliantes. Dans l'un

des panneaux, il est sur le point d'être déchiqueté par ses chiens, comme Actéon dans la légende à laquelle se réfère également la sculpture de De Bruyckere dans la salle suivante.

Dans *Les Métamorphoses*, Ovide raconte comment Actéon surprend un jour Diane, déesse de la chasse, prenant son bain et, fasciné par sa beauté, ne peut s'empêcher de la contempler. Furieuse, celle-ci le transforme en cerf; devenu méconnaissable, Actéon est dévoré par ses chiens. Berlinde De Bruyckere en figure la dépouille dans *Actaeon III*. La douceur des cousins, la sensualité du velours entourent avec délicatesse le « corps » écorché.

À gauche, les deux œuvres de Vandenberg *N'est pas œuvre facile, jamais n'est œuvre facile* (1998) relatent un autre supplice. L'homme pendu par les pieds et coupé en deux à la scie renvoie au martyr de Saint Simon, représenté notamment en gravure par Lucas Cranach l'Ancien. La scène occupe le centre d'une grande svatiska, symbole ici du mal, dont les branches forment des chemins qu'empruntent d'autres personnages dessinés (comme cette silhouette d'artiste vagabond, souvent associé à un enfant, symbole d'innocence). Plus loin, *La misère du jour* (1998-1999) évoque l'iconographie chrétienne avec une couronne d'épines christique, mordue par quatre femmes souffrant en silence. Mêlant sang et peinture blanche, la toile parle de sacrifice et de purification. Dans *L'ennemi intérieur* (2003), ce sont quatre hommes à genoux qui occupent le centre de la toile. Les chiens perchés sur leur dos sont-ils leurs compagnons ou leurs bourreaux ?

Au sous-sol, dans de petites pièces comme des cellules, alternent des dessins et sculptures de De Bruyckere avec des dessins extraits des nombreux carnets de Vandenberg. Dans

le carnet *Sur la faculté d'être lièvre et/ou le poids de ses conséquences...* (1997) il élabore une version fantasmée de la Genèse dans de délicates aquarelles. Un roi et une reine se trouvent autour du serpent et du pommier du jardin d'Eden qui se transforme en arbre à pendus, (une référence aux gravures de Jacques Callot *Les grandes misères de la guerre* de 1633). Le phallus-arbre du roi, portant sept pendus comme les sept péchés capitaux, devient le symbole d'Eros et de Thanatos: les pulsions de vie et de mort, souvent associées dans l'œuvre de Vandenberg.

En écho à ces dessins, sont accrochées deux œuvres plus récentes de De Bruyckere, qui sont comme des dépouilles d'Actéon. Elles sont présentées non loin d'une série de dessins (*Romeu « my deer »*, 2010-2011) qui ont précédé la sculpture. Ils résultent d'une performance du danseur Romeu Runa, inspirée par *Actaeon III*: pour ressentir la métamorphose et analyser les mouvements de son corps contraint par ces attributs animaux, Romeu a dansé avec des bois de cire, s'emportant jusqu'à les briser.

En face, une œuvre plus ancienne de Berlinde De Bruyckere *Amputeren zei je* (2008), qui rappelle la peinture de Francis Bacon, figure un cri humain, un cri de douleur que laisse échapper une bouche béante de cire. Dans les bouleversants dessins-poèmes des *Carnets de Marseille* exposés en face, la bouche du modèle est cousue, « car par elle viendra la douleur de te perdre ». Ces œuvres mettent en évidence un procédé récurrent chez Vandenberg: l'association du texte et du dessin, l'un générant et complétant l'autre, sans hiérarchie.

Deux salles sont consacrées au carnet *Indonésie* (1996) dans lequel Vandenberg transpose des thèmes religieux en motifs érotiques, sur un mode blasphématoire qui rappelle le Marquis de Sade. La sculpture de Berlinde De Bruyckere à deux faces qui y est associée évoque simultanément un phallus et une

vulve, leur union ne formant qu'une seule entité fragile, qu'il faut protéger sous verre comme un bien délicat et précieux.

La thématique du grand amour, de sa quête et de sa perte, est aussi le sujet de la série *Un grand amour suffit*, que l'artiste transforme parfois en *Aucun grand amour ne suffit*.

Sur le dernier mur de l'exposition, *Met tere huid I, 2013-2014* fait partie de la toute dernière série de Berlinde De Bruyckere, réalisée à la suite d'une visite dans un abattoir. Un collier de cheval, dont la béance n'est pas sans évoquer un sexe féminin, est recouvert par endroits de cire rose, qui en renforce l'aspect anthropomorphe. Le cuir noir et dur est associé à de la cire ductile : cette combinaison opère comme un portrait métaphorique des deux artistes : « Et si lui et moi pouvons rendre le réel tolérable, c'est justement parce que nous sommes tous les deux des chercheurs à la peau tendre. »

Dans la dernière salle, un court film (8 mn) basé sur l'un de ses textes, « La lettre au nègre », donne la parole à Philippe Vandenberg pour clore l'exposition :

Blesse ta peinture, sa blessure me guérira.

L'innocence, c'est justement : ne jamais éviter le pire.

partenaires de la maison rouge

Télérama

iCuzzini

HISCOX

SVB
RICHARD DE LA BAUME
ASSURANCES

la maison rouge est membre du réseau Tram

TRAM

la maison rouge

président : Antoine de Galbert

directrice : Paula Aisemberg

chargé des expositions : Noëlig

Le Roux, assisté de Daniela Perez

chargé de la collection : Arthur

Toqué, assisté de Camille Malherbe

régie : Laurent Guy assisté

de Pierre Kurz, Steve Almarines et

Raphaël de Montalembert

équipe de montage : Frédéric Daugu,

Stéphane Emptaz, Jérôme Gallos,

Nicolas Julliard, Emmanuelle Lagarde,

Nicolas Magdelaine, Noé Nadaud,

Arnaud Piroud, Ludovic Poulet,

Estelle Savoye

chargée des publics, programmation

culturelle : Stéphanie Molinard,

assistée de Martina Mosca et

Guillaume Clerc

petit journal : Stéphanie Molinard,

Marie-Claire Mérigot

chargée de la communication : Claire

Schillinger, assistée de Lou Royer

assistante : Stéphanie Dias

accueil : Natura Ruiz, Guillaume

Ettlinger

relations presse

Claudine Colin communication,

Laure Jardry, Pénélope Ponchelet

les amis de la maison rouge

présidente : Ariane de Courcel,

assistée d'Aude Quinchon

et de Clémentine Rougier

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 : 8 €

- tarif réduit : 5,50 €, 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 : 21 €

- laissez-passer tarif réduit : 15 €

- accès gratuit et illimité
aux expositions, accès libre ou tarif
préférentiel pour les événements
- visite conférence : sur réservation,
droit d'entrée

et aussi au Jeu de Paume

l'exposition *Mathieu Pernot*,

La Traversée, du 11 février au 18 mai

tarif préférentiel au Jeu de Paume
(5,50 € au lieu de 8,50 €) sur
présentation du billet d'entrée de
l'exposition *L'asile des photographies*,
1 Place de la Concorde, 75008 Paris
www.jeudepaume.org

Philippe Artières et Mathieu Pernot
L'Asile des photographies
Berlinde De Bruyckere et Philippe Vandenberg
Il me faut tout oublier
Florian Pugnaire et David Raffini
Le coefficient de Poisson

la maison rouge
fondation antoine de galbert
10 boulevard de la bastille
75012 paris france
tél. +33 (0) 1 40 01 08 81
fax +33 (0) 1 40 01 08 83
info@lamaisonrouge.org
www.lamaisonrouge.org