



21.06.12

23.09.12



Vue de l'exposition

Louis Soutter (1871-1942) *Le tremblement de la modernité*

Commissaire de l'exposition :
Julie Borgeaud

Soixante-dix ans après sa mort, l'œuvre de Louis Soutter reste très peu connue du public français. L'exposition de la maison rouge souhaite faire découvrir ce travail exceptionnel, longtemps assimilé à l'Art brut. Elle montre toutes les étapes de son développement, depuis les œuvres de jeunesse, jusqu'aux « dessins aux doigts » des dernières années, dont l'originalité et la modernité provoquent un réel choc esthétique lorsqu'on les découvre pour la première fois.

En guise d'introduction, le rappel de quelques éléments biographiques sur la vie de Louis Soutter pourra éclairer les visiteurs sur les raisons de cette reconnaissance lente et tardive : son œuvre s'est presque entièrement développée en retrait des milieux artistiques, pendant son placement à l'asile pour vieillards et nécessiteux de Ballaigues, petite commune suisse du canton de Vaud, où il a passé les vingt dernières années de sa vie. Loin des critiques, des musées, l'œuvre a mis près de 20 ans à être montrée dans un cadre institutionnel. La première rétrospective de Soutter est organisée par le Musée cantonal des Beaux-Arts de Lausanne en 1961. Cette œuvre complexe a longtemps résisté aux historiens de l'art, tant elle s'accommode mal des grilles de lecture et des schémas de développement artistiques habituels. Mais elle mérite qu'on lui accorde une place de choix dans l'histoire des formes de la modernité.

Pas de modernité sans académisme : les œuvres de jeunesse, 1895-1915

Seule une cinquantaine d'œuvres produites avant le placement de Soutter à Ballaigues sont à ce jour répertoriées. Ce sont en majorité des dessins à l'encre de Chine, d'une facture réaliste extrêmement minutieuse, et assez conventionnels, comme le *Portrait de Beethoven*, offert en hommage à son maître et ami, le musicien et chef d'orchestre Eugène Ysaÿe, auprès duquel il étudia le violon pendant trois ans. Il existe également quelques peintures et des dessins à la plume, de facture plus libre, comme cette *Marchande de légumes*, produite après son retour des États-Unis. Contrairement aux dessins de cahiers ultérieurs, ces œuvres de jeunesse sont souvent signées, voire datées. Elles correspondent à une période durant laquelle Soutter est considéré comme un artiste professionnel.

La tradition revisitée

Entre 1915 et 1923, Soutter, mis sous tutelle parce que trop dépensier, dessine peu. Il gagne sa vie tant bien que mal, en jouant du violon. C'est son placement à l'asile de Ballaigues en 1923 qui marque le véritable déploiement de son œuvre artistique originale. Tout en continuant à pratiquer la musique, Soutter se (re)met à dessiner, pour lui-même. N'ayant pas de matériel à sa disposition, et pas de ressources pour s'en procurer, il dessine sur tous les supports qu'il trouve : enveloppes, papiers d'emballages, dos de lettres, et surtout des cahiers d'écolier, aux pages lignées, quadrillées ou blanches. Soutter décline dans ces cahiers des séries de thèmes comme un musicien ferait des gammes, mais en se forçant à utiliser sa main gauche afin d'entretenir la souplesse de son poignet.

On estime que Soutter a dû réaliser plus d'une cinquantaine de ces cahiers entre 1923 et 1930. Leurs pages sont maintenant présentées comme des œuvres indépendantes, que l'on distingue facilement des travaux postérieurs par leur petit format. En général, des dessins et inscriptions figurent également sur leur verso. Julie Borgeaud a entrepris de reconstituer l'ordre d'origine des pages de cahiers démantelés. Une étape de ce travail de longue haleine est présentée sur écran.

À Ballaigues, Soutter, qui a toujours évolué dans un milieu cultivé, réalise des séries d'interprétations d'œuvres importantes de l'histoire de l'art, en puisant son inspiration dans des livres et des magazines illustrés. Les références dans son œuvre sont multiples : la mythologie gréco-romaine, les fresques de Pompéi, la peinture classique, la Renaissance italienne... La plupart de ces modèles sont identifiés (Carpaccio, Cimabue, Botticelli, Raphaël, Tiepolo, Watteau...), d'autres sont plus généraux, renvoyant à des grands thèmes récurrents de l'histoire

de l'art : vie du Christ et de la Vierge, ou portraits aux miroirs, par exemple.

Ces sujets nourrissent la période des cahiers, ainsi que la période dite « maniériste », qui se caractérise par de plus grands formats, et une profusion de détails empruntés à la peinture de la Renaissance italienne (comme les colliers de perles, omniprésents). D'une période à l'autre, le style de Soutter a évolué. On trouve dans les cahiers des esquisses, des dessins au crayon plus aboutis, des œuvres à l'encre de Chine aux traits ondulants dans l'esprit Art Nouveau, ou formés de hachures très fines, proches de la gravure. Mais surtout, c'est toute la surface de la feuille qui est traitée graphiquement. Le fond des dessins plus tardifs est, quant à lui, moins saturé. Les figures se détachent davantage sur la feuille, et les contours sont plus marqués.

Si l'étude et la copie des maîtres anciens est courante chez un artiste ayant suivi une formation académique, la manière dont Soutter les interprète, les recadre, les transforme, voire les déforme est en revanche assez inédite à cette époque.

La période dite « maniériste » (1930-1937)

Durant cette phase, les formats s'agrandissent, tandis que les thèmes se restreignent. Les visages occupent une place centrale en particulier des portraits de femmes, seules ou en groupe. Elles apparaissent à la fois comme séductrices et menaçantes, comme dans l'iconographie symboliste en vogue à la fin du XIX^e siècle. Les yeux, les cheveux, et le sourire de ces femmes sont l'objet d'exagérations. Les volutes des cheveux se fondent parfois avec les éléments décoratifs des fonds.

Une série de dessins du milieu des années 1930 représentant des groupes d'hommes et de femmes nus porte le titre de « Sans Dieu » ou « SD ». Soutter s'en explique dans une lettre à son cousin Le Corbusier de 1935 : « *Les Sans Dieu sont des êtres*

douloureux, une caste pure, surélevée par le mal torturant de l'isolement. » À la lumière de cette citation, il est tentant de voir dans l'homme du groupe un autoportrait de l'artiste, abandonné de Dieu et des hommes.

Placée en transition entre deux sections, *Parfum d'une rose* illustre une certaine logique onirique dans le processus créatif de Soutter. On a l'impression que l'artiste, à partir du tracé des feuilles, a laissé agir sa main et s'est abandonné aux coagulations de l'encre pour ouvrir de nouvelles pistes au dessin. Les silhouettes noires, proches des «dessins aux doigts», suggèrent une fusion entre le végétal et l'humain.

Quelques pages dans l'inachevé

Par-delà les différences de techniques déjà évoquées, les dessins des cahiers sont liés par des caractéristiques formelles propres à Soutter. Il y a d'abord une gestualité affirmée: on sent dans les dessins le va-et-vient de la main, un rythme frénétique des lignes, une sorte de tremblement continu sur toute la surface.

L'envahissement total de la page, de bord à bord, par un réseau linéaire dense est une autre constante: les sujets sont rarement isolés au milieu du blanc de la page, mais émergent au contraire de la surface texturée du dessin. Les formes se construisent souvent sans contour: il n'y a pas de ligne venant enserrer la forme, mais le blanc de la feuille en réserve prend corps par le travail de la texture autour. Soutter creuse ainsi des «vides actifs» au cœur de la matière réticulée.

Certains thèmes reviennent dans les cahiers avec régularité dont plusieurs regroupements sont proposés ici.

Le premier rassemble des œuvres liées à la thématique du désordre, du chaos. Tremblement de terre, tempête, révolution,

guillotine... le déchaînement des éléments et la folie des hommes fournissent un prétexte à l'agitation du trait, jusqu'à l'indiscernable. On ne peut s'empêcher, devant une œuvre comme *La Citadelle des fous*, de penser aux dessins de Victor Hugo, se laissant guider par les accidents de la plume pour «fixer des vertiges». Le poète fait d'ailleurs partie des lectures de Soutter, qui le cite dans plusieurs titres de ses dessins.

Par contraste, les représentations de la nature sont parmi les plus apaisées de l'œuvre de Soutter. Feuilles, fleurs, arbres, branches, fruits, bouquets semblent tenir à distance ses démons et offrir un cadre accueillant. La couleur apporte un sentiment d'allégresse, par ailleurs assez absent des autres thématiques. La nature n'est pas seulement le sujet des dessins; elle est également le modèle de croissance des développements graphiques sur la feuille, selon une prolifération toute organique.

On trouve dans les cahiers de nombreuses vues d'architectures, rassemblées autour d'une autre vitrine: sites pittoresques ou exotiques, vues de villes réelles (New York, Venise) ou imaginaires, édifices (temples antiques, églises, châteaux, mosquées), détails d'architecture (coupoles, colonnades, poutres...) sont fréquents. Là encore, le traitement est d'une variété stupéfiante: depuis des traits denses verticaux et horizontaux, dont la trame laisse filtrer le blanc du papier pour créer des effets d'ombre et de lumière (*Ville et coupoles*), jusqu'à des volutes souples et agitées des façades de cathédrales (*Façade imaginative catholique et papale*).

Un dernier groupe est constitué par les motifs décoratifs abstraits qui s'inspirent de motifs héraldiques, de grotesques antiques, ou sont de simples déploiements ornementaux. Les

inscriptions au verso de certains dessins laissent à penser que Soutter les considèrerait comme des projets de broderies ou de tapisseries. « L'obsession manuelle » de l'artiste, c'est-à-dire cette impulsion à remplir toute la surface blanche par un dessin texturé, s'exprime ici pleinement.

Peintures

Le soutien que reçoit Soutter de certains artistes et écrivains dans les années 1930 a des conséquences visibles : il dessine désormais sur des feuilles de meilleure qualité et de plus grand format ; il abandonne le crayon pour l'encre, et même pour la couleur. Son ami, le peintre Marcel Poncet, l'accueille dans son atelier de Vich et met à sa disposition pinceaux, gouache et peinture à l'huile. Le style matiériste de Poncet influence peut-être les essais de Soutter, qui se concentre encore une fois sur des visages. La figure du Christ, de pleine face, yeux fixes ou fermés, ne peut manquer de faire penser aux œuvres de Rouault, son exact contemporain. La peinture (souvent de la gouache) est posée de manière visible, expressive : c'est une matière très travaillée, appliquée sans doute par-dessus un dessin dont on aperçoit parfois les tracés à l'encre, avec des corrections, des surcharges, des concentrations, des parties en réserve, d'autres qui semblent grattées avec le manche du pinceau. Dans *L'aube*, de 1939, une silhouette émerge en contre-jour, faisant écho aux forts contrastes de noir et blanc des dessins aux doigts. Cette œuvre occupe une place charnière, combinant la force graphique des œuvres de la dernière période et les caractéristiques techniques des peintures.

Retour aux sources de la modernité : les dessins aux doigts

À partir de 1937, la santé de Soutter se détériore : sa vue baisse et souffrant d'arthrose, il adopte alors une nouvelle technique.

Il se met à dessiner sur de plus grands formats et surtout, peint directement avec ses doigts, en renouvelant totalement son écriture plastique, à l'âge de 66 ans.

L'audace, l'inventivité, l'énergie, la vigueur formelle que manifeste ce nouveau style sont inouïes, et difficiles à expliquer. Sans passer par l'intermédiaire de l'outil, Soutter trempe ses doigts dans de l'encre noire, de la gouache ou de la peinture (verniss de carrosserie), et trace directement des silhouettes noires sur le papier. Il n'y a plus de médiation entre le corps et la trace : il fait ainsi retour à une pratique archaïque du dessin, aux signes primitifs des premiers hommes. Est-ce une réminiscence, comme Julie Borgeaud le suggère, des pétroglyphes indiens que Soutter a pu voir dans le Colorado ?

Des silhouettes longilignes, comme vues en contre-jour, s'animent, proposant une représentation synthétique de l'être humain sans équivalent à l'époque. Figures archétypales, elles fonctionnent par petits groupes, dans le vide de la feuille, ou au milieu d'une constellation de petits « grêlons » formés par l'empreinte de la pulpe de ses doigts. Leurs gesticulations, leurs contorsions sont énigmatiques. On croit reconnaître certaines activités quotidiennes : travaux des champs, vendanges, jeux de ballons, etc. D'autres scènes, sont empreintes de violence, également évoquée par les titres (*L'avortement, Seuls, Lutte avec le démon...*).

Des formes abstraites et simples se répètent : cercle, croissant, croix, qui renforcent l'impression d'être face à des scènes symboliques. Les personnages semblent se livrer à des rituels magiques. Ces images créées dans l'intimité d'une chambre prennent une dimension universelle.

Nombreuses sont les croix qui structurent les compositions : croix de cimetières, mais surtout croix de la crucifixion, l'un des thèmes les plus fréquents de cette dernière période. Il n'est pas

impossible que Soutter se soit projeté dans la figure du Christ, qui fait écho au tragique de sa propre existence.

Une œuvre à deux voies : les commentaires graphiques

Louis Soutter n'est pas « indemne de culture », comme l'a appelé Dubuffet, pour le différencier des artistes de l'Art brut. À l'asile de Ballaigues, il dispose d'une bibliothèque. Il lit Dante, Shakespeare, Victor Hugo, Edgar Poe, Pierre Louÿs, Léon Bloy. On trouve aussi mention sur les dessins des références à Léon Tolstoï, Alfred de Vigny, Homère, Socrate, etc. Mais le livre est aussi pour Soutter une succession de pages sur le blanc desquelles il dessine. C'est là une pratique tout à fait originale et dont il existe peu d'équivalents : Soutter s'immisce dans tous les espaces disponibles (les marges autour du texte, les espaces entre les paragraphes, les illustrations, et les photographies) par des dessins à l'encre de Chine, parfois rehaussés de couleurs.

Dix-sept de ces livres « historiés » sont parvenus jusqu'à nous, dont la majeure partie a été réalisée durant la période « maniériste ». Il est difficile d'expliquer le choix des ouvrages, tous très différents les uns des autres. On y trouve des classiques (Mme de Staël, Flaubert), des auteurs contemporains (Rainer Maria Rilke, François Mauriac), des mythes patriotiques (Charles de Coster), des ouvrages illustrés... Pour certains, l'amitié est clairement à l'origine du projet des « commentaires illustrés », comme pour *Le Voyage au Pays des sculpteurs romans* des morgiens Alexis et Emmeline Forel, ou pour les ouvrages de Le Corbusier. Soutter va, en effet, intervenir sur pas moins de quatre ouvrages théoriques de son cousin, offerts par l'architecte lui-même. Soutter prend appui sur le texte, mais s'en détache parfois, lorsqu'il ne l'inspire pas. Au fil des pages, se dégage un second livre, une « deuxième voie » visuelle parallèle à celle de l'écrit, tantôt en contradiction, tantôt en continuité avec celle-ci.



Vue de l'exposition

Le travail de Soutter sur les livres permet également d'apprécier les successions, les rythmes, les face-à-face qui devaient exister également dans les cahiers. Une sélection de pages de ces ouvrages, présentée sur écran, donne un aperçu de la richesse de cette partie peu montrée de son œuvre. Une dizaine de ces livres (dont deux fac-similés) a été réunie pour la première fois dans cette exposition, présentée conjointement à des dessins, en affinités thématiques. On retrouve en effet, dans les « commentaires graphiques », bon nombre des thèmes chers à Soutter : motifs végétaux, éléments d'architecture, animaux, personnages nus et drapés, arabesques, motifs décoratifs, etc.

Plus encore que dans les pages des cahiers, Soutter exploite avec virtuosité la « loi du cadre », c'est-à-dire la recomposition et la contorsion des figures selon l'espace disponible des marges.

Soutter meurt en 1942 à l'asile de Ballaigues, laissant derrière lui une œuvre d'une extraordinaire richesse, qui n'a pas fini d'être explorée. Ce parcours au cœur du travail de Soutter devrait permettre de dévoiler le « tremblement de la modernité » qui l'anime.

Biographie

1871 : Naissance de Louis Soutter à Morges, en Suisse. Enfance dans un milieu bourgeois cultivé. Pratique le violon dès son plus jeune âge.

1890-1893 : Études d'ingénieur et d'architecte interrompues pour s'inscrire au Conservatoire royal de Bruxelles fin 1892. Élève et ami du violoniste et compositeur Eugène Ysaÿe, qui collabore avec les artistes du Groupe des Vingt. Suite à la tournée américaine d'Ysaÿe, abandon de ses études musicales.

1895-1896 : Retour en Suisse. Cours de dessin et de peinture à Genève, auprès du professeur et critique d'art, Charles Koëlla. Se lie d'amitié avec l'américain Artus Van Briggles. Séjour à Paris. Enseignement académique auprès des peintres Jean-Paul Laurens et Jean-Joseph Benjamin-Constant, ainsi qu'à l'académie Colarossi.

Fin 1896-1897 : Départ pour les États-Unis. Brefs séjours à New York puis à Chicago. Installation à Colorado Springs, où résident le céramiste Van Briggles ainsi que Madge Fursman, violoniste, élève d'Ysaÿe, rencontrée à Bruxelles. Mariage avec Madge. Enseigne le dessin et le violon.

1898-1903 : Directeur du département des beaux-arts du Colorado College. Expose peintures et dessins à la « Première exposition du Colorado College ». Divorce. Démission de son poste et retour en Suisse chez ses parents, après quelques mois à Paris.

1904 : Décès de son père qui le fragilise.

1907-1922 : Violoniste à l'Orchestre symphonique de Lausanne. Il semble qu'il ait cessé le dessin pendant cette période. Fréquente à Morges des cercles d'intellectuels et d'artistes, notamment l'écrivain Charles Ramuz, le collectionneur Alexis Forel et Igor Stravinsky, qui s'y était réfugié pendant la guerre. Il accompagne au violon les projections de films muets dans de petits théâtres. Soutter dépense plus qu'il ne gagne et laisse des dettes à sa famille. Mis sous tutelle en 1915. Décès de sa sœur en 1916.

1923 : Placement à l'hospice de vieillards de Ballaigues, petit village du Jura vaudois. Louis Soutter a 52 ans. Il y restera jusqu'à sa mort, contre son gré, profondément malheureux, dans une institution réfractaire à tout travail artistique. Début de la période dite « des cahiers ».

1927 : Début d'amitié entre Soutter et Le Corbusier, son cousin, qui s'intéresse de près à son œuvre et le soutient matériellement jusqu'en 1937. Décès de son frère.

1930 : Début de la période « maniériste ». Il noue des amitiés avec des artistes qui l'encouragent, notamment le peintre René Auberjonois, qu'il a connu adolescent, et Marcel Poncet dans l'atelier duquel il réalise des peintures.

1932-1933 : Jean Giono, en séjour à Vallorbe, découvre Soutter, lui achète des dessins, et se lie d'amitié avec lui.

1936 : Première exposition particulière au Wadsworth Atheneum Museum de Hartford (Connecticut, USA), grâce aux démarches de Le Corbusier. Publication de l'article dans la revue *Le Minotaure* de Le Corbusier sur l'œuvre de Louis Soutter.

1937 : Atteint d'arthrose et de troubles de la vue. Nouvelle orientation picturale : période des peintures et des « dessins aux doigts ». Vente de dessins à des collectionneurs américains, par l'intermédiaire de Le Corbusier.

Exposition à la Galerie Valloton à Lausanne.

1939 : Première exposition de Soutter à la Weyhe Gallery de New York. Cinq dessins entrent dans les collections du MOMA.

1942 : Mort de Louis Soutter à Ballaigues, à 71 ans.

1961 : Première exposition organisée par le Musée cantonal des Beaux-Arts de Lausanne.

1974 : Publication du catalogue raisonné de l'œuvre de Louis Soutter, qui comprend alors 2 844 œuvres. Plus de 130 œuvres attribuées à Soutter ont depuis lors été retrouvées.

Cette exposition a été réalisée en partenariat avec le Musée cantonal des Beaux-Arts de Lausanne.

Elle a reçu le soutien de Pro Helvetia, Fondation suisse pour la culture.



Vue de l'exposition

Luka Fineisen *Fluide parfait*, 2012

Chaque année, un artiste est choisi et invité par l'Association des Amis de la maison rouge à investir le patio. Pour l'été 2012, c'est la jeune artiste allemande Luka Fineisen qui a été sélectionnée.

«Un réservoir placé en hauteur déverse en continu une mousse légère et aérée sur un plan en verre légèrement incliné, pendant les heures d'ouverture de la maison rouge. La diagonale de la paroi de plexiglas confère une rigueur formelle à la matière organique. [...] Depuis l'extérieur du patio, l'installation semi-transparente s'offre comme un tableau mobile et changeant [...] On perçoit ça et là, par transparence, des zones noires ou grises, créées par les trouées dans la surface de la mousse.

Les variations du soleil créent à contre-jour des motifs fluctuant dans la structure monochrome». C'est ainsi que l'artiste décrit l'installation qu'elle a conçue spécifiquement pour le patio de la maison rouge.

Depuis le début des années 1960, l'idée que la sculpture doit être solide et durable a été mise à mal par des artistes comme l'américain Robert Morris, qui propose la notion d'« anti-forme ». Dans un texte de 1968, il suggère une nouvelle voie pour la sculpture: laisser le matériau et ses caractéristiques propres générer la forme (par son poids, sa résistance, son élasticité, etc). L'artiste accepte en conséquence une part d'imprévu, d'incontrôlable, dans l'élaboration de la sculpture; il se résout même parfois à la disparition inéluctable des œuvres.

La démarche artistique de Luka Fineisen s'inscrit clairement dans cette tradition. Depuis ses premières pièces en 2000, elle s'intéresse à des matériaux non traditionnels et instables qu'elle se propose de mettre en forme: fumée, vapeur, glace, cire, liquides variés, paillettes, cellophane, mousse de savon sont ses matériaux de prédilection. Ce dernier matériau, qu'elle utilise depuis ses débuts (en 2001, à la Kunstakademie de Düsseldorf, en 2002 à la Kunstverein d'Offenburg et en 2003 au Folkwang Museum d'Essen notamment) présente des qualités formelles originales. La mousse blanche et pure (sans odeur, ni couleur, ni conservateur), doit être régénérée en permanence, car sa durée de vie est extrêmement courte; elle est aérienne, mais peut occuper visuellement des volumes importants; elle est monochrome, mais laisse passer la lumière; elle est volatile, irrégulière, insaisissable. La lourde paroi transparente sur laquelle glisse la mousse confère pourtant à la pièce une échelle monumentale, qui contraste avec sa fragilité constitutive. Au moindre coup de vent en effet, des lambeaux de mousse

peuvent s'envoler et s'échapper de l'espace artistique pour atterrir dans l'espace du café, qui occupe l'autre moitié du patio.

Fineisen joue du contraste entre le côté « magique » de la génération perpétuelle de cette « peau » de mousse blanche, et le dévoilement explicite du processus. Le moteur produisant l'air, les tuyaux dans lequel il est pulsé, sont exhibés derrière la vitre du patio. Pour autant, la fascination du visiteur pour cette croissance ininterrompue, qui semble toute organique, n'en demeure pas moins intacte.

La pièce captive par son évolution permanente. La mousse est en constante métamorphose, comme les nuages dans le ciel. Elle peut à la fois susciter des suites d'images, ou simplement évoquer la douceur d'un bain ou d'une crème fouettée (le « parfait » du titre renvoie plus à une pâtisserie qu'à un état de perfection). Mais comme souvent dans le travail de Fineisen, l'attrait sensuel du matériau se retourne facilement et peut aussi devenir dérangeant, voire inquiétant. Cette masse qui progresse, menace-t-elle d'engloutir le regardeur ?

Biographie

Luka Fineisen est née en 1974 à Offenburg en Allemagne. Après des études aux États-Unis, au Memphis College of Art, elle suit les cours de la Kunstakademie de Düsseldorf. Elle pratique l'installation, la sculpture, la photographie, la vidéo et le dessin. Elle vit et travaille à Cologne et est représentée par les galeries Rupert Pfab à Düsseldorf et Todd Hosfelt à New York.

En partenariat avec le Goethe Institute, Paris.



Vue de l'exposition

Didier Vermeiren *Sculptures – Photographies*

L'œuvre de Didier Vermeiren s'est développée dans un va-et-vient perpétuel entre passé et présent, entre référence à l'histoire de la sculpture et exploration, ici et maintenant, de son essence même.

Plusieurs étapes de la tradition sculpturale façonnent son approche de manière consciente. Rodin, tout d'abord, souvent cité dans le travail de Vermeiren, qui bouleverse la notion de monument, et entame, avec les *Bourgeois de Calais* (1889), une réflexion sur le socle et son rapport à l'œuvre. Brancusi, autre figure importante, poursuivra cette remise en question de la base comme simple support, en incorporant les socles aux

sculptures et en les considérant comme faisant partie intégrante des œuvres. Ayant débuté sa carrière dans les années 1970, Vermeiren fait partie d'une génération d'artistes qui s'appuie également sur les acquis de l'art conceptuel et minimal, assumant la disparition du socle et disposant l'œuvre à même le sol, de plain-pied avec le spectateur.

Si les œuvres de Didier Vermeiren se réfèrent souvent à d'autres sculptures de l'histoire de l'art, elles se répondent aussi les unes aux autres au sein de son propre travail. Une sculpture est toujours comme le terme d'une suite et forme une réponse à une œuvre précédente. En ce sens, toutes les pièces sont liées et constituent un ensemble cohérent et prolifique. Pour Vermeiren, la forme de l'œuvre n'est pas figée par son achèvement dans l'atelier, elle continue d'être façonnée par les lieux dans lesquels elle est montrée : chaque exposition est ainsi l'occasion de tisser de nouvelles relations entre les différentes sculptures.

Dans ses expositions, l'artiste aime établir un dialogue entre des œuvres récentes et d'autres plus anciennes. Il y déploie à chaque fois un regard aussi bien rétrospectif que prospectif sur son travail. La photographie, qu'il a toujours pratiquée parallèlement à la sculpture, permet également une mise à distance : en abolissant l'espace, en présentant l'œuvre d'un seul point de vue, elle modifie le regard et ouvre sur de nouvelles possibilités plastiques. Cette pratique n'est pas nouvelle chez les sculpteurs : ainsi, chez Brancusi par exemple, la photographie accompagne le concept de « groupe mobile », dans lequel des œuvres indépendantes, placées côte à côte, forment une nouvelle entité éphémère, dont la photographie garde seule la trace. Les clichés que Vermeiren prend quotidiennement de ses œuvres ont donc la même fonction qu'un carnet de croquis pour d'autres.

Certaines deviennent parfois des œuvres à part entière. C'est le cas de *L'atelier à 4 heures du matin*, hommage à l'œuvre de Giacometti (*Le Palais à 4 heures du matin* conservé au MOMA de New York) : grâce à un temps de pause de plusieurs heures, l'image retient la durée et fait paraître la nuit. Quant aux photographies lenticulaires (procédé datant du XIX^e siècle utilisé pour figurer la troisième dimension) présentées à l'entrée de la salle, elles restituent plastiquement, mais sur un plan rêvé ou irréel, l'impression d'espace.

À la maison rouge, Vermeiren s'est attaché à tirer parti de la configuration des lieux en choisissant deux ensembles différents pour les deux salles qui, en contrebas l'une de l'autre, se font face. La grande photographie noir et blanc, accrochée entre les deux salles, offre une vision impossible de l'exposition. Elle montre, vue de haut, la maquette que l'artiste a utilisée pour travailler sur la mise en espace des œuvres.

Dans la salle haute, sont présentées, pour la première fois en France, neuf grandes sculptures, qui constituent le travail le plus récent de l'artiste (2007 - 2010). Autour de *La Maison #2* et de *Terrasse #1*, qui distribuent l'espace, sont agencées des œuvres qui se répondent les unes aux autres. En particulier deux « paires », *Étude pour la Pierre #1* et 2, et *Étude pour l'Urne #1* et 2, œuvres qui renvoient à *Cariatide à la pierre* et *Cariatide à l'urne*, deux figures sculptées par Rodin pour la *Porte de l'Enfer*. Alors qu'elles sont traditionnellement dressées, comme les colonnes qu'elles remplacent, les cariatides de Rodin sont recroquevillées sur elles-mêmes, comme écrasées par leur charge. Bien que toute figuration soit évacuée des œuvres de Vermeiren, on retrouve cette forme dense et compacte, pleine d'un côté (pierre), creuse de l'autre (urne).

Le renvoi à des œuvres de l'histoire de l'art sert à l'artiste de point de départ pour poursuivre une réflexion, ininterrompue depuis le début des années 1980, sur les éléments constitutifs de la sculpture : forme, dimension, matériau, taille, mais aussi force ascensionnelle, gravité, orientation, ombres et lumières, positif et négatif, rapport au sol, à l'espace et au lieu, aux autres œuvres en présence, etc. C'est dans le cadre de cette réflexion que s'inscrit son questionnement sur le support de la sculpture, avec les « sculptures de socle » qui ont fait sa renommée dans les années 1980. Traditionnellement, le socle n'appartenait pas à l'œuvre, mais servait à la mettre en valeur, à la propulser de l'espace « réel » à l'espace artistique. La fonction du socle comme piédestal a graduellement disparu au cours du XX^e siècle, la modernité en ayant fait un attribut inutile. En réponse à cette évolution, Didier Vermeiren a repensé la raison d'être du socle pour en faire un volume autonome dans l'espace : si le socle est une base ou un fondement, il peut être déployé pour lui-même et à partir de lui-même, ce qui revient à l'abolir, pour ne plus conserver que le seul rapport au sol. Le volume choisi est retravaillé, « sculpté » selon les techniques de la tradition (modelage, moulage, assemblage). L'artiste se livre à une expérimentation de formes, de matériaux et de techniques diverses, dans lesquelles les résonances, le hasard et l'intuition jouent un rôle majeur.

L'œuvre de Vermeiren est bien plus physique et sensuelle que sa rigueur formelle ne le laisserait d'abord supposer. Le corps y est présent, non seulement au niveau de l'échelle, jamais monumentale, mais aussi dans les traces laissées par la fabrication des pièces. Plusieurs œuvres ont en effet comme point de départ des modelages en argile, qui portent les traces de la main de l'artiste, voire de son corps. C'est le cas de *L'Urne*,

sculpture travaillée de l'intérieur à coups de poings et de bâton assésés par l'artiste recroquevillé au centre d'un volume tapissé d'argile.

Très dynamique, la pièce installée au centre de la salle (*La Maison #2*) dont la partie supérieure rappelle les *architectones* de Malevitch, semble tourner sur elle-même en imprimant un mouvement rotatif aux autres sculptures autour d'elle.

Au mouvement centrifuge à l'œuvre dans la salle haute répond un mouvement centripète dans la salle basse. Les œuvres présentées dans cette dernière ont été conçues selon une seule et même technique. Elles appartiennent à une série de « sculptures retournées » (1995-1999), dont les formes en creux, qui font ici écho à la configuration même de la salle, s'opposent au mouvement ascensionnel qui domine dans la salle haute. Il s'agit d'œuvres qui prennent comme point de départ des répliques modelées de socles de sculptures décisives de l'histoire de l'art, auxquelles renvoient d'ailleurs leurs titres (*Creugas* et *Damoxenos* de Canova, *Cariatide à l'Urne*, *Cariatide à la Pierre*, *Ugolin*, *L'Appel aux armes* ainsi que le *Monument à Victor Hugo* de Rodin).

Vermeiren a d'abord modelé des répliques de ces socles en argile pour en tirer, par le procédé traditionnel du moulage, des pièces en plâtre, consolidées de l'intérieur par des armatures métalliques. Ici, ces formes ont été doublement « renversées » : d'abord découpées aux angles et retournées comme on retourne un gant (l'intérieur se trouvant exposé à l'extérieur, toutes armatures dehors) ; puis disposées tête en bas, de sorte qu'est alors dévoilé le vide qui les sculpte. Reposant au sol sur leurs armatures, elles sont en équilibre, instables, et leur inclinaison produit, lorsque plusieurs d'entre elles sont regroupées, une impression générale de mouvement.

Au mur, une série de 27 photographies noir et blanc, prises dans son atelier, montrent *Cariatide à la Pierre* (œuvre exposée dans la salle basse) dans plusieurs états successifs : après avoir laissé le diaphragme de son appareil ouvert, Vermeiren imprime manuellement un mouvement de rotation, plus ou moins lent, à la sculpture. Ce n'est plus le spectateur qui tourne autour de la sculpture pour en découvrir toutes les faces, mais la sculpture qui tourne sur elle-même, saisie comme en lévitation et occupant une position irréelle dans l'espace.

La mise en regard de ces images énigmatiques et de ces sculptures creuses, disposées en un chaos apparent au centre d'une salle elle-même en creux, invite alors le visiteur à adopter les multiples points de vue du sculpteur sur ses œuvres. Et quand au sein d'une installation, comme c'est le cas ici entre les deux salles de l'exposition, les sculptures se renvoient les unes aux autres, chacune portant en elle comme l'empreinte ou le souvenir d'une autre, c'est alors tout l'espace qui s'en ressent et se trouve comme redéployé en un jeu de miroirs.

Biographie

Didier Vermeiren est né en 1951 à Bruxelles, où il vit et travaille. Il est représenté par la galerie Greta Meert, Bruxelles.

la maison rouge

président : Antoine de Galbert
directrice : Paula Aisemberg
chargé des expositions :
Noëlig Le Roux,
assisté d'Hanna Boghanim,
Annabelle Chirac et Céline Chanas
chargé de la collection :
Arthur Toqué, assisté d'Elodie Fillon
régie : Laurent Guy assisté
de Jean-Nicolas Schoeser et
Steve Almarines
équipe de montage : Frédéric Daugu,
Stéphane Emptaz, Jérôme Gallos,
Romain Laveille, Noé Nadaud, Ludovic
Poulet, Nicolas Magdelaine
chargée des publics, programmation
culturelle et petit journal :
Stéphanie Molinard,
assistée de Pauline Mack
et Céline Seidler-Bahougne
chargée de la communication :
Claire Schillinger,
assistée de Lucille Louvencourt
assistante administrative :
Stéphanie Dias
accueil : Sophie Gaucher, Emilie Gérard

relations presse

Claudine Colin communication,
Julie Martinez

les amis de la maison rouge

présidente : Ariane de Courcel,
assistée de Sonia Recasens
et Margot O'Sullivan

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 : 7 €
- tarif réduit : 5 €, 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 : 19 €
- laissez-passer tarif réduit : 14 €
accès gratuit et illimité
aux expositions, accès libre ou tarif
préférentiel pour les événements
- visite conférence : sur réservation,
75 € et droit d'entrée

Rose Bakery Culture

21 juin - 23 septembre 2012
- *Urgence*, décor par be-attitude

partenaires de la maison rouge

  

la maison rouge est membre
du réseau Tram 

Louis Soutter (1871-1942)
Le tremblement de la modernité
Didier Vermeiren
Sculptures-photographies
Luka Fineisen
Fluide parfait, 2012

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