



11.06.08

07.09.08



vue de l'exposition

elmar trenkwalder et augustin lesage *les inspirés*

11 juin - 7 septembre

La maison rouge se distingue d'autres lieux dédiés à l'art contemporain en ce qu'elle s'intéresse à la collection privée, un mode de rassemblement et de présentation des œuvres fondé sur la singularité du regard de celui qui les réunit. Sur le mur des collectionneurs sont rassemblées, souvent sans impératif de chronologie ni de classement, des œuvres d'époques et de mouvements distincts.

Chez Antoine de Galbert, fondateur de la maison rouge, l'art contemporain cohabite avec l'art brut et l'art primitif. C'est là

que les œuvres du peintre et sculpteur Elmar Trenkwalder (né en Autriche à Weissenbach am Lech en 1959) et du peintre médiumnique Augustin Lesage (Saint-Pierre-lez-Auchel 1876-Burbure 1954) se sont rencontrées. Deux œuvres singulières distinctes tant par l'époque que par la forme d'art à laquelle on les rattache (art contemporain pour l'une, art brut pour l'autre), mais produites par deux personnalités « inspirées » (par des esprits invisibles pour Lesage ou une force intuitive pour Trenkwalder), habitées par la croyance en la puissance magique de l'œuvre d'art. Cette rencontre a poussé Antoine de Galbert à poursuivre ce dialogue intime à l'échelle d'une exposition. L'intuition du collectionneur faisait écho à une réelle complicité, puisqu'en proposant l'idée à Trenkwalder, il est apparu que celui-ci connaissait et appréciait l'art de Lesage de longue date. La reproduction de la première toile de Lesage, découverte dans les pages d'une revue quelques années avant son entrée aux Beaux-Arts de Vienne, l'avait marqué, bien qu'il n'en identifie l'auteur qu'une quinzaine d'années plus tard. C'est donc avec enthousiasme qu'il s'est investi dans cette exposition, participant activement à l'accrochage des œuvres de Lesage et au choix de leur emplacement par rapport à ses sculptures, en collaboration avec l'équipe de la maison rouge.

L'exposition *Les Inspirés* propose un parcours mêlant sept sculptures récentes de grand format (dont trois nouvelles œuvres produites spécialement pour cette exposition) et des dessins de Trenkwalder¹, autour desquels se déploie une trentaine de peintures et dessins de Lesage, représentatifs des différentes étapes de son œuvre.

Aucune intention didactique dans ce face à face. Il ne s'agit pas de comparer les œuvres, mais de les faire dialoguer dans

l'espace, de manière subjective; de faire cohabiter deux univers créatifs d'une originalité et d'une intensité rares, qui sont animés d'une pulsion créatrice s'exprimant chez l'un dans des architectures organiques et érotisées, chez l'autre par une prolifération de motifs décoratifs symétriques.

Les deux artistes seront traités séparément dans ce livret, en commençant par les œuvres d'Elmar Trenkwalder, autour desquelles s'articule le parcours. Libre à chaque visiteur de trouver les correspondances et les échos au cours de sa visite.

elmar trenkwalder

Elmar Trenkwalder a d'abord étudié la peinture à l'Académie des Beaux-Arts de Vienne, auprès de Max Weiler et Arnulf Rainer. Il est dès cette époque attentif à la création marginale et en particulier aux productions asilaires que Rainer collectionne dès 1963. Au milieu des années 80, il réalise des « objets picturaux », combinant matériaux artistiques traditionnels et matériaux quotidiens (carton, formica, caoutchouc) qui opèrent une transition entre le plan et le volume. Sa découverte de l'argile, dont la plasticité et la douceur le fascinent, est déterminante dans son intérêt pour la sculpture, à laquelle il se forme en autodidacte. En 1987, il réalise ses premières rondes-bosses en bronze, terre cuite et terre cuite émaillée. Cette dernière devient progressivement son matériau de prédilection, parallèlement à la peinture et au dessin.

Une technique artisanale

D'importantes expositions et commandes (au musée du Louvre en 2005 et au Creux de l'Enfer à Thiers en 2006 notamment)



vue de l'exposition

ont permis à l'artiste de développer, depuis 2004, des œuvres en céramique vernissée, de plus en plus grandes et complexes, toutes réalisées de manière artisanale et en solitaire dans son atelier d'Innsbruck. Des pièces monumentales, comme celles présentées à la maison rouge, représentent un défi technique, et nécessitent une extrême virtuosité et une longue pratique. Elles doivent être conçues en plusieurs éléments, pour ne pas s'écrouler sous leur propre poids quand l'argile est humide, et s'adapter à la taille du four de cuisson. Elles sont construites comme un puzzle, niveau par niveau, en commençant par la base. Chaque pièce de ce puzzle est réalisée individuellement par modelage d'une plaque d'argile, à laquelle sont ajoutés au besoin des éléments en relief. Après

une première cuisson, la phase du vernissage donne à l'œuvre sa couleur dominante, et détermine ses effets de surface (transparence ou opacité, coulures) et sa brillance. Chaque pièce est ensuite recuite. A l'instar de Lesage, qui devait dérouler ses plus grandes toiles au fur et à mesure de leur avancement, Trenkwalder, dans son atelier, ne peut voir ses œuvres les plus grandes qu'en morceaux et ne les découvre assemblées que sur les lieux d'exposition. Mais ce serait là le seul point commun entre les techniques des deux artistes. Car la pratique de Trenkwalder, centrée sur la sensualité de la matière et du geste n'a rien à voir avec la production automatique de Lesage.

De loin/de près

Vues de loin, les œuvres de Trenkwalder apparaissent comme d'imposantes constructions architectoniques, qui évoquent tour à tour fontaines, mausolées, tombeaux, cathédrales, chapelles ou pyramides. On distingue des colonnes, des portes, des plinthes, des fenêtres... Comme dans les œuvres de Lesage, la profusion décorative qui anime la surface invite à une vision rapprochée, qui dévoile une seconde dimension de l'œuvre. Si chez Lesage, l'observation rapprochée permet de détailler la finesse d'un travail d'une incroyable minutie, chez Trenkwalder, elle provoque dévoilement et surprise. Des corps surgissent, des visages, mais surtout des sexes. De nombreuses œuvres sont en effet investies par un principe d'érotisation. Une fois découverts, ces détails anatomiques modifient la perception d'ensemble, de sorte que la chair semble être dans tout, chaque élément pouvant être interprété comme un détail d'anatomie intime.

Abstraction du motif

Ce qu'il pourrait y avoir d'obscène dans l'exposition de ces détails anatomiques semble neutralisé par le hiératisme des monuments avec lesquels ils font corps, mais surtout par le traitement des motifs eux-mêmes. La vue rapprochée de détails, le changement d'échelle (réduction ou agrandissement), la répétition des motifs, parfois jusqu'à saturation, leur confèrent une dimension abstraite et décorative qui fait oublier leur naturalisme. Le traitement monochrome des pièces, dans des couleurs qui sont souvent anti-naturalistes, contribue à la fusion visuelle de l'organique et de l'inorganique. De même, le recours à la symétrie (un des ressorts constructifs qui unit les œuvres de Lesage et de Trenkwalder) participe à désincarner les motifs.

La métamorphose des formes

L'art est le lieu par excellence de la métamorphose, et permet de « lier des choses qui n'ont rien à voir ensemble » selon les mots de l'artiste. Les œuvres de Trenkwalder semblent le résultat de visions oniriques ou de fantasmes, aux confins du réel et du rêve. Les formes y sont en métamorphose permanente: les formes humaines deviennent des éléments architecturaux, les arbres deviennent membres, les deux sexes coexistent au sein d'une même figure, les sexes se muent en mains, visages, éléments décoratifs... et vice-versa. Dans les architectures fantasmagoriques, dessinées ou sculptées, la métamorphose est au cœur d'une réflexion engagée par l'artiste sur le lien entre l'inerte et le vivant, les constructions devenant le « lieu d'une juxtaposition de l'inerte monumental et du vivant érotisé » selon la formule utilisée par Pierre Dourthe dans le catalogue de l'exposition.

Références

L'œuvre de Trenkwalder semble se nourrir d'éléments empruntés à des époques, des cultures et des genres les plus variés. Aux côtés des éléments organiques, plus ou moins identifiables, on y trouve des réminiscences d'architecture gothique, de sculpture baroque, d'art nouveau, de temples hindous, d'art populaire, d'art brut, de motifs empruntés à différentes croyances ou religions... « Je me sens comme une sorte "d'aspirateur" des images et des émotions du monde. Je transforme ces images et ces émotions, comme dans le travail du rêve ». De nombreux critiques ont également relevé l'importance dans son œuvre des sources spécifiquement autrichiennes, d'Alfred Kubin au Jugendstil viennois et à l'architecture visionnaire, en passant par Sigmund Freud.

Visions

Chez Trenkwalder comme chez Lesage, le processus créatif est un moment d'absorption en soi-même d'une grande intensité, proche de la transe. L'artiste cherche à susciter ces moments de visions, de productions d'images, qu'il expérimente par ailleurs involontairement lors d'épisodiques crises d'épilepsie. « [Les crises] débutent toujours par des hallucinations, par une activité imaginative très dense, proche du rêve... J'essaye de retrouver les chemins de ces images ».

Erotisme

Titien, Fragonard, Rodin, Courbet... l'histoire de l'art compte de nombreux artistes qui ont produit des œuvres à dimension érotique. Trenkwalder ne manque pas de le rappeler, même si la place que prennent les images érotiques dans son œuvre est sans commune mesure avec les précités. L'utilisation d'ima-

ges érotiques comme source d'inspiration chez Trenkwalder ne tient pas de la provocation. L'artiste se contente de mettre en images et en forme son univers mental. Mais au-delà de l'imaginaire intime, il y a dans cette déclinaison de postures et de combinaisons possibles entre homme et femme, la trace d'une mystique étrange, comme d'une religion archaïque dont ces sculptures seraient les totems rituels. On ne peut s'empêcher de penser à certains aspects de la religion hindouiste, comme les *lingas* (ces pierres phalliques dressées représentant Shiva) ou aux sculptures érotiques du temple de Khajuraho. Il ne s'agit pas là de références directes, mais d'œuvres attestant d'une conception similaire de l'érotisme comme élan vital, principe fusionnel.

La combinaison d'un matériau plutôt boudé par l'art contemporain, souvent rattaché aux arts appliqués et au « décoratif », d'une technique artistique traditionnelle, de motifs explicitement sexuels utilisés à profusion dans des pièces inclassables entre architecture et sculpture, rend l'œuvre de Trenkwalder singulière dans le panorama de l'art contemporain. Cette singularité le rapproche de Lesage, tout aussi difficile à classer dans les courants artistiques de son époque.

Au-delà des décalages temporels et géographiques, le dialogue des deux œuvres met au jour des parentés constructives (élan vertical, croissance par registres, symétrie, ornementation, intégration de l'animé dans l'inerte) qui renforcent leurs affinités au fur et à mesure du parcours.

1. Les œuvres de Trenkwalder ne portent pas de titres descriptifs, mais sont identifiées par un système de numérotation : WVZ pour Werkverzeichnis, (c'est-à-dire « index des œuvres »), suivis d'un chiffre.



vue de l'exposition

augustin lesage

Art brut et art médiumnique

L'œuvre d'Augustin Lesage peut être rattachée à la catégorie de « l'art brut », notion inventée par le peintre Jean Dubuffet en 1945 pour désigner une forme de création spontanée, réalisée en dehors des circuits « culturels ». Le noyau dur de cette catégorie est « l'art des fous », souvent créé dans les hôpitaux psychiatriques, auquel il faut ajouter l'art d'autodidactes inspirés, souvent marginaux et excentriques, l'art carcéral, et enfin « l'art médiumnique », catégorie à laquelle est rattaché Augustin Lesage, (aux côtés d'autres créateurs comme Fleury Joseph Crépin, Laure Pigeon ou Marguerite Burnat-Provins).

« Un jour tu seras peintre »

Travaillant comme mineur à Ferfay dans le Pas-de-Calais (comme l'avaient fait son père et son grand-père avant lui), Augustin Lesage se met à la peinture à l'âge de 35 ans, sous l'injonction de « puissants Esprits ». En janvier 1912, alors qu'il est au fond de la mine, à 500 mètres sous terre, il entend une voix très nette, dire: « Un jour, tu seras peintre ». Perspective totalement inconcevable pour un mineur sans éducation (il a quitté l'école à quatorze ans après le certificat d'études pour rejoindre la mine) et pour lequel il est impensable d'abandonner son milieu social. Lesage n'en dit donc rien à personne, de peur de passer pour un fou. Mais la découverte, quelques mois plus tard, de l'existence de la doctrine spirite, à laquelle il est initié par son ami mineur Ambroise Lecomte, lui fournit une explication à ses voix.

Le spiritisme, doctrine des Esprits, qui naît au milieu du XIX^e siècle en Europe, fonde sa croyance sur la possibilité d'une communication entre les morts et les vivants, par l'intermédiaire d'un médium, qui fait tourner les tables, délivre des messages, écrit et parfois dessine, comme Lesage. Cette doctrine connaît un fort développement au sein des classes populaires, en particulier dans les régions minières ou nouvellement industrialisées. C'est le cas du Nord de la France, où la croissance des grandes sociétés houillères attire par milliers des familles de paysans, brutalement coupées de leurs terres et de leurs traditions pour adopter les modes de vie du prolétariat. Le spiritisme séduit à la fois par la possibilité qu'il offre de renouer avec ses morts, mais aussi comme « compensation symbolique » comme l'explique très bien Michel Thévoz¹.

Le médium-peintre

On reconnaît vite à Lesage des qualités de médium, c'est-à-dire la capacité à accueillir le message de l'esprit invisible. Lors des séances de spiritisme qu'il organise toutes les semaines avec un groupe d'amis, la révélation de la mine se confirme par des messages écrits et les esprits poussent Lesage à se saisir de crayons de couleur pour dessiner: «[...] on installe une feuille de papier et des crayons sur la table, nous étions en demi-obscureté, on avait baissé la lampe très basse [...] », raconte-t-il au Docteur Osty, directeur de l'Institut Métapsychique International, dans les entretiens qu'il lui accorde en 1927. Les premiers dessins créés par Lesage en 1912, dont six sont présentés dans l'exposition, sont des graphies automatiques, totalement abstraites, saturant pratiquement toute la feuille, avec une certaine horreur du vide. Les traces curvilinéaires sur le papier suggèrent des gestes amples, certainement exécutés par des mouvements de tout le bras plus que par la main seule, et une grande rapidité des tracés. Certains sont signés par Marie, la petite sœur de Lesage morte à l'âge de trois ans, premier Esprit qui habite Lesage. Car ce dernier affirme dès le début n'être que « la main qui exécute ». Il sera par la suite guidé successivement par l'esprit de Léonard de Vinci (autour de 1925), celui d'un certain Marius de Tyane, d'un grand peintre hindou, d'un peintre égyptien... Chaque fois, il se laisse docilement guider: « Jamais il ne m'est arrivé avant de peindre une toile, d'avoir une idée de ce qu'elle serait. Jamais je n'ai eu une vision d'ensemble du tableau à n'importe quel endroit où j'en étais de son exécution. Mes guides m'ont dit: "Ne cherche pas à savoir ce que tu fais." Je m'abandonne à leur impulsion ».

Après ces premiers dessins, les Esprits enjoignent Lesage de se mettre à la peinture. Ils le guident pour l'acquisition du matériel et pour des premières ébauches « tapotées avec un gros pinceau » sur papier présentées aux côtés des dessins dans l'exposition. Puis ils le font passer à la toile. La première toile de Lesage est une œuvre monumentale de 9 mètres carrés, commencée en 1912, qu'il mettra plus d'un an à achever.

Cette œuvre (aujourd'hui conservée au Musée de l'Art Brut de Lausanne) totalement intrigante et « d'une dépaysante étrangeté » selon les mots de Dubuffet, est considérée comme le chef d'œuvre de Lesage. Elle ne ressemble à rien de connu à l'époque, s'inscrit dans un registre étranger à l'art, et est littéralement « hors normes » par ses dimensions colossales, sa richesse, son foisonnement, la minutie et la précision de son exécution. Créée par un homme qui a passé vingt ans au fond de la mine, un homme sans bagage culturel, sans éducation ni hérédité artistique, sans talents déclarés, elle campe « ex nihilo » les caractéristiques uniques qui seront celles de son œuvre à venir. Il s'agit d'une œuvre sans références, faite soit de motifs curvilinéaires produits par engendremens successifs, soit de motifs géométriques organisés symétriquement. Alors que certains artistes comme Kandinsky, Malevitch ou Mondrian envisagent à la même époque la disparition du sujet en peinture par l'abstraction du réel, au terme d'une longue maturation intellectuelle et artistique, Lesage va droit au but: il crée d'emblée une œuvre totalement abstraite, qui se développe de haut en bas, par registres horizontaux successifs, tous traités avec la même minutie et la même densité.

La technique de Lesage

Cette toile terminée, Lesage va cesser de peindre quelques années, d'abord pour exercer ses talents médiumniques de

guérisseur à Béthune (en 1913), puis contraint par la mobilisation et la première guerre mondiale. A son retour en 1916, il se remet à peindre frénétiquement: il y consacre tout le temps libre que lui laisse le travail à la mine. Dans la pièce principale de sa modeste maison de mineur, qui lui servira d'atelier toute sa vie, il aligne sur une table tubes de couleurs, godets et pinceaux (un par couleur), ainsi qu'une variété de petits objets qui lui servent de gabarits pour tracer des formes sur la toile: boutons et verres de tous diamètres pour les cercles, plats pour les ovales, équerre, règle, rapporteur et mètre ruban... Lesage aborde la toile, fixée directement au mur, sans dessin préparatoire. Seule une ligne verticale médiane et quelques perpendiculaires tracées au crayon lui servent de guide. Puis il peint directement au pinceau les motifs décoratifs principaux, autour desquels il distribue les éléments secondaires, plus petits. Les motifs sont tracés couleur par couleur (en aplats, sans ombre ni perspective), ligne par ligne, sur l'étagé en cours d'exécution, de manière symétrique. Chaque geste est net et précis, réalisé sans hésitation, souvent « à une allure égale et folle... à la façon d'une machine » selon ses propres mots. Au fur et à mesure de l'avancement de l'œuvre, il déroule la toile, comme un kakemono. Cette méthode reste identique tout au long de sa carrière artistique, dont on peut marquer les débuts officiels en 1921, lorsqu'on lui présente Jean Meyer, directeur de la revue *Spirite* et fondateur de l'Institut Métapsychique International. C'est grâce au mécénat de Meyer que Lesage peut en effet avancer l'âge de sa retraite et cesser définitivement son activité de mineur en 1923 pour se consacrer à la peinture.

Les caractéristiques de l'art de Lesage, dans une certaine mesure induites par sa méthode de travail, restent relativement

homogènes pendant toute sa carrière. Il est toutefois possible d'identifier des « manières » différentes, toutes présentées dans l'exposition.

Les « manières » de Lesage

Dans les années 20, l'artiste emploie deux manières assez distinctes. D'une part on trouve des toiles dominées par des éléments architecturaux comme *Composition Symbolique* (1924) à l'entrée de l'exposition, dans lesquels rosaces, lanternons, colonnes, portails, niches, autels... se déploient symétriquement autour d'un axe médian. Le jeu des lignes et des couleurs crée parfois un effet optique saisissant, qui fait apparaître des masques ou des personnages en volumes. La seconde manière, qui débute vers 1927, est très différente de ce qui précède et de ce qui suivra. Elle est caractérisée par un aspect plus organique, des formes courbes et bourgeonnantes, des tons chauds (bruns, ocres, mauves), et des touches grasses et visibles, presque impressionnistes, très différentes des touches lisses du début. Surtout, des éléments figuratifs font leur apparition: des oiseaux schématiques enfantins, des visages hiératiques, frontaux et sans modelé, d'une facture très naïve, qui rappellent l'iconographie populaire des images pieuses (telle celle du Christ que possédait Lesage), mais qu'on a pu également interpréter comme des autoportraits. Dans cette série, l'organisation symétrique en registre s'assouplit, au point de disparaître dans certaines œuvres. On peut se demander si cette manière, qui ne dure que quelques années, ne correspond pas à une tentative de Lesage de s'essayer à peindre « comme un artiste »: touche expressive, recherche de composition, rendu des volumes... mais on sent que Lesage est moins à l'aise dans cette veine que dans l'hal-lucination décorative, où il excelle.

Les œuvres de Lesage reçoivent un accueil très favorable dans les Salons auxquels il participe à partir du milieu des années vingt. Devenu « missionnaire de la cause spirite », « qui vient démontrer l'art spirite devant la science et démontrer que l'art n'appartient pas à ce monde » comme il l'affirme, il est en effet important que son œuvre soit montrée au-delà des cercles d'initiés. À partir de 1926, il expose aux Salons des Beaux-arts, d'Automne et des Artistes Français (dont il devient sociétaire en 1934). Les surréalistes sont fascinés par les créations médiumniques et la mise en suspens du contrôle mental qu'elles impliquent : Breton reproduit une peinture de Lesage dans son texte intitulé « Message automatique », publié dans *Minotaure* (n° 3-4, 1933). Lesage reçoit les honneurs de la presse et est invité à participer à de nombreuses expositions, qui l'emmènent à partir de 1936 au Maroc, en Algérie, en Égypte, en Angleterre, en Écosse, en Suisse, et en Belgique. Le mineur de Ferfay a bel et bien réussi son intégration sociale.

Pour beaucoup de critiques, cette notoriété se fait au détriment de son inspiration initiale. L'imagerie prend une place croissante dans ses œuvres, qui se peuplent de figures religieuses et mythologiques à partir de 1930. Des motifs chrétiens, égyptiens, grecs et romains, bouddhistes, orientaux, forment le panthéon d'une religion universelle, chère à la doctrine spirite, et révèlent que « la lecture des livres spirites a fortement imprégné l'âme simple de Lesage et y a développé un mysticisme ouvert à toutes les croyances » comme le conclut le Docteur Osty. Ce syncrétisme religieux se manifeste par la cohabitation de Vierges à l'Enfant, dieux barbus sumériens, ou statues égyptiennes intégrés à son vocabulaire décoratif habituel d'une manière qui peut sembler un peu maladroite,

comme s'il s'agissait d'éléments découpés dans des almanachs et revues, puis collés.

Dubuffet, qui consacre un article à Lesage dans le numéro 3 de la revue *L'Art brut* (1965), y voit le signe que « Lesage se laisse impressionner par la culture des personnes qui s'intéressent à son art et qui souhaitent y voir la confirmation de leurs doctrines ». Les spiritualistes sont en effet « gourmands de mythiques millénaires » et en particulier des figures figées de l'Ancienne Égypte, qui devient à partir de 1935 la source d'inspiration majeure de Lesage, persuadé être la réincarnation d'un artiste pharaonique.

Ornements inspirés

Parallèlement aux œuvres à motifs figurés, Lesage continue de produire des compositions décoratives, qui deviennent de plus en plus chatoyantes et lumineuses. Si la technique reste globalement la même, on remarque que les motifs sont exécutés de manière plus grossière (sans doute du fait de l'affaiblissement progressif de sa vue). Mais les formes récurrentes de rosaces et mandorles sont agrémentées d'empâtements légers, petites gouttes de couleurs posées à la surface de la toile qui renforcent le côté orfèvré et précieux de l'ensemble. Les œuvres présentent des variations de textures visuelles, dont la valeur dépend aussi de la totalité du cycle dans lequel elles s'intègrent, et qui méritent d'être réévaluées. Pour Lesage, ces compositions ne sont pas de simples productions décoratives, mais une « visualisation symbolique de l'impalpable éthérique² », dont le sens nous sera un jour révélé.

Bien qu'il ait fait l'objet d'une certaine reconnaissance de son vivant, les œuvres de Lesage ont peu circulé. Le peintre-mineur s'est toujours refusé à en faire commerce, préférant

donner ses œuvres à des personnes qui pouvaient faire avancer la cause spirite. Lorsqu'il a accepté de vendre ses œuvres, il en a fixé le prix comme il l'aurait fait d'un travail d'ouvrier: en additionnant le coût des matériaux au coût de la main d'œuvre, calculé sur la base du salaire horaire d'un mineur. Cette manière de procéder démontre qu'en dépit de la reconnaissance des artistes et amateurs de son époque, et malgré sa propre recherche d'intégration sociale, Lesage est resté du côté des mineurs plutôt que de celui des artistes.

Michel Thévoz, grand spécialiste de l'art brut, a parlé de « l'alibi spirite » de Lesage, qui aurait eu l'« astuce inconsciente de faire passer sa vocation picturale par le biais de la médiumnité spirite et de trouver ainsi une brèche dans le barrage socio-culturel ». Quelles que soient les forces qui ont poussé Lesage sur le chemin de l'art, son œuvre pionnière au regard de l'abstraction et qui anticipe l'automatisme surréaliste, ouvre une fenêtre sur les mécanismes sous-jacents de la création critique et nous force à élargir notre vision de l'art au-delà des formes accréditées.

1. Michel Thévoz, « Augustin Lesage et le spiritisme », dans *Augustin Lesage*, catalogue de l'exposition rétrospective, Arras, 1988.
2. Roger Cardinal, « L'art et la transe » dans *Art spirite, médiumnique, visionnaire : messages d'outre-monde*, catalogue d'exposition, La Halle Saint-Pierre, Paris, 1999.



vue de l'exposition

andrea blum **birdhouse café**

11 juin - 5 octobre

Le patio, au cœur de la maison rouge, fait l'objet trois fois par an d'une commande à un artiste. Pour l'exposition d'été, cette commande comporte une contrainte particulière: l'installation doit être accessible et utilisable comme terrasse par le café de la fondation. La maison rouge a choisi de confier le patio à l'artiste américaine Andrea Blum, dont le travail s'est orienté, depuis le début des années 80, vers des œuvres fonctionnelles, d'échelles et de nature variables, qui relèvent tour à tour de la sculpture, du design, de l'aménagement d'espace et de l'architecture. Les œuvres d'Andrea Blum ne sont pas

circonscrites aux objets ou mobiliers qui les composent: elles mettent en scène des espaces de vie, privés ou publics (bureaux, bibliothèques, salles de projection, habitats, parcs,...) et englobent les actions qui s'y déroulent et les relations qu'elles suscitent. Le visiteur doit alors sortir d'un rapport passif de contemplation pour devenir usager, *performer* anonyme d'une œuvre dont le sens se déploie dans le temps, à travers la pratique de l'espace.

BirdHouse Café, l'œuvre conçue par Andrea Blum pour la maison rouge, crée un système complexe d'emboitements qui se dévoile au fur et à mesure de la progression du visiteur, et comporte deux moments: d'abord la vue externe depuis les couloirs vitrés enserrant le patio, qui permettent la vision d'ensemble d'un bâtiment (la maison rouge), dans lequel une cage vitrée (le patio) contenant des oiseaux dans un paysage artificiel, contient lui-même une cage sur pilotis (birdhouse); ensuite la vue interne, depuis la cage, accessible aux visiteurs par le café. Car contrairement à ce que le titre *BirdHouse* le laisse supposer, la volière n'est pas destinée aux oiseaux, mais aux visiteurs. « Dans le café, entourés d'oiseaux en liberté, « nous » (clients du café) et « eux » (oiseaux) sommes placés dans ce qui est au fond une cage dans une cage. Cette juxtaposition déconstruit la hiérarchie entre le regard et le regardé et « nous » place ainsi au cœur d'une sorte de cabinet de curiosité, dans lequel ce sont « eux » qui nous observent » (Andrea Blum). Les oiseaux « en liberté » dans le patio, sont en fait captifs et prisonniers d'un double regard, venant de l'extérieur et de l'intérieur. Très souvent dans l'œuvre d'Andrea Blum, les animaux (oiseaux, lézards, poissons) sont utilisés comme un matériau comme un autre,

dans un dispositif qui reste résolument anthropocentriste. Ici, elle a choisi des oiseaux indigènes de Paris, et sélectionné les espèces pour leurs qualités formelles (taille, couleur, mouvements, chants). L'artiste, elle-même issue d'une famille installée à New York depuis cinq générations, considère que pour les urbains que nous sommes, la nature est une entité abstraite, que l'on voit défiler derrière la vitre de la voiture: une commodité à laquelle ils sont confrontés sous forme d'échantillons décoratifs (plantes en pots, oiseaux en cage, branches de bois mort). Même ainsi, cette nature garde un potentiel de « présence optimiste ».

Perchés sur de hauts tabourets, tels des oiseaux sur leurs mangeoires, les clients du café font l'expérience d'un espace inclassable qui suscite une sensation de décalage et de dépaysement. Pour reprendre les termes d'Andrea Blum, ses œuvres fonctionnent comme des « agents de situation » dont la configuration génère un certain type de comportement « psychosocial » de la part du visiteur-usager; mais aussi comme « agents de désituation », en ce qu'elles créent toujours un décalage entre le contexte et le comportement induit par l'œuvre, une « rupture sociale entre le contenu et le contexte ».

Quel comportement adopter dans un lieu qui est à la fois une œuvre, un café et une volière? Laquelle de ces fonctions s'impose et comment? C'est à chaque visiteur, par son comportement, d'écrire les potentialités de l'œuvre.

Andrea Blum vit et travaille à New York, Etats-Unis. Elle est représentée par la Galerie IN SITU Fabienne Leclerc, Paris.

Pour plus d'informations: www.andreablum.com

événements à la maison rouge

jeudi 12 juin à 19 h 30

Conférence d'Andrea Blum.

mercredi 18 juin à 15 h

Séance de contes par Laetitia Bloud, suivie d'un goûter pour les 4-11 ans.

samedi 21 juin à 17 h

Performance/signature de la contrebassiste et improvisatrice Joëlle Léandre. Accès libre.

dimanche 29 juin à 17 h

Projection inédite de films et rencontre avec les artistes João Gusmao + Pedro Paiva. En partenariat avec La Galerie, centre d'art de Noisy-le-sec, à l'occasion de l'exposition *Fables du doute* (24 mai - 26 juillet).

jeudi 9 juillet de 19 h à 22 h

Soirée culturelle autrichienne: conférence par Elmar Trenkwalder, suivie d'un programme de musique autrichienne contemporaine. Accès libre.

dans la suite

samedi 14 juin à 17 h

La suite, rendez-vous #15. Concert de chambre par Rodolphe Burger. Tarif unique: 12 €.

samedi 5 juillet à 17 h

La suite, rendez-vous #16. Cinépoèmes et films parlants de Pierre Alferi.

dans le vestibule

du 12 au 29 juin: Valérie Ruiz, *L'Echo du charbon*. Accompagné de *Rumeur téléphonique* dans La suite.

du 3 au 20 juillet: Philippe Jacquin-Ravot, *Les diapos de mon père*, 1999-2003

Sauf mention contraire, tous les événements sont au tarif unique de 6,50 €. Réservation indispensable au 01 40 01 08 81 ou info@lamaisonrouge.org
Pour un programme complet des activités: www.lamaisonrouge.org

L'exposition *Les Inspirés* a bénéficié du soutien de la Ville d'Innsbrück, du Land du Tyrol, du Bundesministerium Unterricht für Kunst und Kultur (BMUKK) et du Forum Culturel Autrichien.

édition *Augustin Lesage et Elmar Trenkwalder, les Inspirés*, français-allemand, co-édition la maison rouge/Fage éditions, textes de Pierre Dourthe, Savine Faupin, Frédéric Paul

la maison rouge

président: Antoine de Galbert

directrice: Paula Aisemberg

chargé des expositions:

Noëlig Le Roux

régie: Laurent Guy

assisté de Gregory Bourges

chargée des publics et

de la programmation culturelle:

Stéphanie Molinard

conférencières (stagiaires):

Sylvianne Lathuilière, Julia Moreira

petit journal: Stéphanie Molinard

chargée de la communication:

Claire Schillinger,

assistée de Anne de Marchis

assistante: Stéphanie Dias

les amis de la maison rouge

présidente: Pauline de Laboulaye

vice-présidente: Ariane de Courcel

assistées de Thérèse Verrat (stagiaire)

relations presse

Claudine Colin communication

jours et horaires d'ouverture

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

tarifs et laissez-passer

- plein tarif: 6,50 €
- tarif réduit: 4,50 €, 13-18 ans, étudiants, maison des artistes, carte senior
- gratuité: moins de 13 ans, chômeurs, accompagnateurs de personnes invalides, ICOM, amis de la maison rouge
- laissez-passer tarif plein: 16 €
- laissez-passer tarif réduit: 12 € accès gratuit et illimité aux expositions, accès libre ou tarif préférentiel pour les événements liés aux expositions
- visite conférence: sur réservation, 75 € et droit d'entrée

partenaires

- I Guzzini Illuminazione, Télérama, Journal des Arts, Paris-art.com, Odéon-Théâtre de l'Europe, MC93, Cité de la Musique, Tick'Art, Le Printemps Nation
- la maison rouge est membre du réseau tram - Ile de France

augustin lesage
et elmar trenkwaldler,
les inspirés
andrea blum,
birdhouse café

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