



ARTS CONTEMPORAINS ARRAS | N°8 janvier 2016

sous influences





Pierre-Yves Bohm, un artiste sous influences

La ville d'Arras, riche d'un patrimoine exceptionnel, s'est donné comme objectifs de développer la présence de l'art contemporain, de soutenir les artistes émergents et d'accompagner les projets innovants, objectifs partagés avec l'association L'être lieu.

Depuis 2013, le musée des Beaux-Arts d'Arras et L'être lieu s'associent, le temps d'une résidence de trois mois et d'une exposition, à un artiste plasticien, et proposent un parcours d'art contemporain en deux temps.

Ce partenariat atypique s'est construit autour de la notion d'expérimentation artistique et d'une très grande liberté donnée à l'artiste quant au format de la résidence, l'appropriation des deux institutions ainsi que la forme de la restitution au public.

Cette année, l'artiste Pierre-Yves Bohm présente une installation inédite ainsi qu'une exposition mêlant oeuvres anciennes et récentes.

À L'être lieu, P-Y. Bohm s'est prêté pendant les trois mois de sa résidence à un travail d'initiation et de création d'« objets-amulettes» avec les étudiants de l'option arts plastiques de la classe préparatoire aux grandes écoles du lycée Gambetta-Carnot.

Ce travail collectif qui s'est développé « sous son influence » questionne l'intime à travers une production en série. Cette démarche artistique vise à être « au plus près de la charge d'un contenu » dira Pierre-Yves Bohm qui présentera tous ces objets secrets dans une installation in situ, au coeur de l'espace Bizet, lieu de vie des étudiants de la cité scolaire.

Au musée, la résidence a pris la forme d'entretiens avec P-Y. Bohm menés autour de son itinéraire artistique et personnel qui ont abouti à une sélection d'oeuvres et de documents particulièrement significatifs. Les notions de l'intime et de l'influence sont au coeur de cette proposition qui se veut aussi subjective que poétique.

L'exposition regroupe une quarantaine d'oeuvres retraçant les sources d'inspiration, les événements et les rencontres artistiques et humaines qui ont motivé, infléchi, conforté son oeuvre.

Elle aborde le contexte culturel des années 1970, le renouvellement des techniques picturales ainsi que l'engagement personnel et politique de l'artiste. Les oeuvres de P-Y. Bohm sont mêlées à des prêts prestigieux d'artistes du XX^e siècle (G. Baselitz, R. Opalka, E. Leroy...) ainsi qu'à des oeuvres littéraires, sonores, et plastiques des collections municipales.



Pierre-Yves Bohm - Territoire d'un parcours de vie - 2015

“ J’ai l’impression d’être un résistant guerrier. Si tu veux avoir quelque chose à dire, il faut être en dehors, ne pas suivre les influences. Tu peux recevoir les chocs du monde extérieur sans jouer son jeu.* ”

Pierre-Yves Bohm

* P. Y. Bohm, extrait de Facettes d'une œuvre, entretien entre P. Y. Bohm et Laurence Boitel, Villeneuve d'Ascq, Galerie de l'Atelier 2/Espace Francine Masselis, 2006

Photo de couverture :
Pierre Huyghe - L'Expédition scintillante, 2002, Acte 2, Untitled (Light Box)
200 x 190 x 155 cm. Boîte à lumière avec un système de fumée se déployant au gré des Gymnopédies 3 et 4 d'Erik Satie (1888)
Vue de l'exposition, Centre Pompidou, Galerie sud, 2013. Courtesy FNAC - Centre national d'arts plastiques,
Ministère de la culture et de la communication, Paris, France



Première rencontre
4 P-Y. Bohm et les élèves
d'hypokhâgne et khâgne
option arts plastiques

Élèves sous influences

7 Anne-Marie Dehove,
Emma Chapiro, Élodie
Réquillart, Zoé Bizeur
(hypokhâgne)



L'atelier, lieu de combat
(et de transcendance)
12 Mélanie Lerat

L'Apocalypse
13 P-Y. Bohm 2011



Dans l'atelier de P-Y. Bohm
16 Entretien

Les objets enchantés...



Médiation culturelle
20 Marie Szymura, Clara Geiger,
Margaux Kaced (hypokhâgne)

Un secret bien gardé
22 Patrick Louguet



Toute influence est immorale
24 Elodie Degroisse

L'école d'Arras :
un jeu d'influences
25 Anne Esnault



Un continuum en devenir...
26 Anthony Rousseau



Né en 1951 à Roncq, Pierre-Yves Bohm se forme dans l'atelier de Jean Ferlicot dans les années 1970 à l'École des Beaux-Arts de Tourcoing (où il enseigne aujourd'hui). Cette période de grands changements intellectuels et artistiques nourrit son rapport à la peinture, médium ancien, archétype de l'art savant.

Pierre-Yves Bohm développe une pratique d'atelier quotidienne, lente, proche de l'introspection et à l'écart de toute école ou courant artistique. Dans ce combat avec lui-même et avec la matière, il s'agit de réinventer la pratique picturale, de la faire sienne afin d'exprimer ses idées et sensations et de lui conférer ce qu'il appelle « une charge vitale ».

Première rencontre

Le vendredi 25 septembre 2015, Pierre-Yves Bohm est venu à la rencontre des élèves d'hypokhâgne et khâgne option arts plastiques. Cet échange a été filmé, puis retranscrit.

- P-Y. B. : *Voilà c'est notre rencontre. C'est compliqué parce que moi je suis quelqu'un qui travaille beaucoup dans un atelier, un atelier de peinture, avec des toiles, des tableaux, c'est le monde intérieur, le monde du silence, donc pour parler c'est un peu compliqué. Mais ça va je suis en confiance, ne vous inquiétez pas je vais parler. J'ai demandé à votre professeur que vous me prépariez des questions pour me faire démarrer parce que je suis comme un vieux moteur diesel : faut mettre un peu de punch pour que je puisse démarrer. Donc si ça ne vous dérange pas j'aimerais que vous me posiez des questions pour que je puisse m'habituer à parler parce que pour l'instant il y a tellement de choses à dire que je ne sais pas quoi vous dire. (Rire)*

- Un(e) élève : Vous avez déjà fait ce genre de projet avec des jeunes au sein d'une association ?

- P-Y. B. : *Ce type de projet non, mais je travaille souvent avec des jeunes gens, je donne des cours à l'école d'Art de Tourcoing.*

- Un(e) élève : Mais ce genre de projet est expérimental pour vous ?

- P-Y. B. : *Oui parce que je suis un solitaire.*

- Un(e) élève : Alors pourquoi avez-vous accepté cette proposition ?

- P-Y. B. : *Je ne sais pas. Si vous voulez, le travail d'artiste (même si je n'aime pas vraiment dire artiste, mais il faut bien donner un nom) c'est une aventure. Il n'y a rien d'acquis, il n'y a rien de stable, donc quand votre professeur m'a parlé de ce projet j'avais la trouille. Qu'est-ce que je vais faire avec vous ? Mais par une prise de risque je me suis dit : je vais le faire ! Je suis un peu kamikaze, j'ai eu envie de tenter l'expérience. C'est ça la dynamique de vie, ce n'est pas faire ce qu'on sait faire c'est essayer d'aller voir ce qu'il se passe ailleurs.*

- Un(e) élève : Est-ce que vous avez déjà des idées ?

- P-Y. B. : *Non, j'attends un peu de voir comment ça se passe entre nous... je veux voir comment on pourrait travailler ensemble. Je ne vous connais pas donc je ne vais pas arriver en disant « on va faire ça ! ». J'aimerais vous connaître davantage, savoir avec qui je vais passer des moments jusqu'en janvier.*

- Professeur : Pour partager notre première rencontre avec les élèves, tu étais venu à l'exposition de Janusz Stega (février 2013) qui est un de tes amis et collègue à l'école d'art. On avait travaillé sur le thème de la hantise et de l'obsession et tu étais venu au vernissage. Je t'avais fait cette proposition de résidence mais ta réaction fut « Oh non, le lieu est trop grand ! ». Au départ, il y a ce refus, ce n'était pas naturel pour toi, puis on s'est revus...

- P-Y. B. : *Votre professeur m'a mis la pression (Rire)*

- Professeur : Je t'ai convaincu en te disant qu'on n'attendait pas un résultat spectaculaire et que si tu le

souhaitais on pouvait investir un plus petit lieu et que cette proposition n'était pas la recherche d'une performance...

- P-Y. B. : *J'en fais déjà une en ce moment (Rire)*

C'est le côté aventure. On vit dans un monde d'une rapidité extrême. On est dans un monde de consommation d'image. On n'a plus beaucoup le temps pour réfléchir, c'est toujours un temps de réaction. Mon attitude de travail est un peu contraire, je suis dans un autre temps pour réaliser une peinture où il me faut énormément de temps. C'est ce que j'appelle le temps de la peinture, c'est un temps parallèle. La peinture ne se regarde pas comme n'importe quelle image.

- Un(e) élève : Est-ce que vous avez toujours eu cette pratique de la peinture ?

- P-Y. B. : *J'ai tout le temps fait de la peinture mais il y a aussi des choses plus anciennes... j'ai eu beaucoup de complications avec la peinture. Pour moi c'était quelque chose de beaucoup trop intellectuel. Car même si elle est figurative c'est quand même quelque chose d'abstrait. La peinture c'est un grand mensonge parce que c'est donner l'illusion de quelque chose. J'avais envie d'être peintre parce que je n'étais pas comme vous, je n'étais pas comme maintenant, j'étais encore plus introverti, j'avais du mal à discuter avec les gens qui étaient autour de moi, j'étais toujours spectateur. A l'époque on pouvait rentrer jeune aux Beaux-Arts donc j'y suis rentré à 16 ans et je n'ai pas arrêté depuis.*

- Un(e) élève : Qu'est-ce qui vous a attiré dans cette école ?





- **P-Y. B.** : *Beaucoup de choses ! J'ai eu un refus en seconde, je ne voulais plus continuer le lycée, je ne me voyais pas prof de maths, prof de français. Ça m'a semblé affreux de me dire « je vais faire mes études et je vais avoir mes diplômes »... j'avais l'impression qu'il se passait autre chose dans la vie. Je me suis dit « je vais rentrer dans cette école » car les étudiants avaient l'air vivants et heureux, pourtant je ne dessinais pas plus que ça. En un an ça a été une passion !*

- **Un(e) élève** : Est-ce que vous avez eu l'impression d'avoir évolué, mûri grâce à la peinture ?

- **P-Y. B.** : *Oui, c'est important ! Il faut penser que quand j'ai eu cette rupture avec le lycée je n'ai plus rien lu, c'était une espèce de refus total par rapport à tout ce qui était lié à l'école et en fait c'est en peignant que j'ai eu envie de relire des livres, de réécouter de la musique, d'aller au théâtre. En fait l'histoire de peindre ça m'a fait construire tout mon univers de connaissances. Je me suis remis à lire ce que j'avais envie de lire, ça m'a fait mûrir. C'est intimement lié, le fait de peindre fait qu'on a une approche de la vie et de ce qu'il se passe autour de nous qui n'est plus la même. C'est autant ce que je rencontre à l'extérieur qui me fait peindre et c'est autant la peinture qui me fait rencontrer des gens à l'extérieur ou des nouvelles choses. Ça me fait grandir et j'espère grandir encore. Ça ne s'arrête pas, venir à votre rencontre montre que ça ne s'arrête pas.*

- **Un(e) élève** : Est-ce qu'il y a eu des modèles de peintres dans votre parcours artistique ?

- **P-Y. B.** : *Quand on crée des choses, on se croit libre alors qu'on répète souvent un "bon goût". Nos professeurs étaient vigilants, dès qu'on puisait dans des codes qui ne nous appartenaient pas, ils mettaient le doigt dessus directement. Il faut essayer de sortir le maximum de ce qu'on ne connaît pas nous même. Sans forcément de connaissances. C'est ce que je disais tout à l'heure, c'est la peinture, le fait de peindre, qui m'a donné envie de m'intéresser à l'art...*

- **Un(e) élève** : Comment organisez-vous votre temps de travail ?

- **P-Y. B.** : *Oh c'est triste à mourir ! (rires). Je dis ça parce que mes actions de travail sont très lentes. Je suis obligé de travailler longtemps pour que les choses bougent, je ne vais pas travailler une heure, sinon en une heure il ne se passe pas grand-chose. Je vais à l'atelier, quand je suis en forme à 8h le matin et quand je suis un peu plus lent c'est 8h30. (rires). Je m'impose des règles d'horaire. Dans le travail il y a souvent des gestes répétitifs, par exemple quand je couds ou quand je brode. Les gestes se répètent. La répétition est très longue. Donc mentalement aussi il se passe quelque chose. Est-ce que ça vous arrive encore de coudre ? Qui coud encore? ... Oui c'est super, on va bien s'entendre ! (rires).*

Quand pendant trois ou quatre heures, vous faites toujours le même geste il y a un état un peu hypnotique. Au bout d'un moment je n'ai même plus l'impression de coudre. Ce n'est pas non plus un état d'hypnose, faut pas exagérer. C'est quand même un état assez spécial. Je ne sais pas si ça vous est déjà arrivé de faire des choses comme ça, presque mécaniques, très longtemps. On a l'esprit qui divague. J'expérimente beaucoup ces états-là. C'est comme un lâché-prise. Quand vous faites ça, vous êtes d'un seul coup dans un endroit assez spécial, sans rationalité, c'est une situation très particulière. Je ne sais pas si vous connaissez déjà ces sensations. On va essayer de coudre toute une journée, vous allez voir. Dans le silence. Dans la concentration.

- **Un(e) élève** : Vous avez dit que vous êtes plus intéressé par les départs que par les arrivées...

- **P-Y. B.** : *J'ai dit ça ?*

- **Un(e) élève** : Je crois... je me demandais justement qu'est-ce qui fait que vous vous dites je vais commencer un nouveau tableau ?

- **P-Y. B.** : *Maintenant je ne sais plus parce que c'est une espèce d'engrenage. Vous dites c'est dans cet esprit-là. C'est l'histoire de travailler toute une vie sur une toile... et un moment on fatigue, on a l'impression de ne plus rien donner à ce travail-là et c'est une déception. Et c'est peut-être pour ça qu'il y en a toujours une deuxième après qui arrive.*

Je crois que quand c'est fini, la toile c'est toutes les toiles ensemble. Une toile c'est un peu comme le maillon d'une chaîne, une toile en amène une autre donc après c'est difficile, si vous voulez, de dire pourquoi je commence une toile. C'est l'insatisfaction qui fait qu'il y en a toujours une qui commence après l'autre. Parfois ça peut être des événements, l'écoute du monde qui nous fait réagir.

J'ai envie d'agir d'une manière particulière dans certaines peintures par rapport à un témoignage, à une colère, à quelque chose qui m'insupporte. Pas autour de moi et de ma petite personne, mais plutôt le fonctionnement du monde. J'ai beaucoup d'insatisfaction par rapport au fonctionnement du monde. Pas vous ?

- **Un(e) élève** : Avez-vous un exemple précis ?

- **P-Y. B.** : *J'ai une peinture avec le nom des peuples qui sont en voie de disparition. Quand vous la regardez de près, vous voyez des petits fragments de tissus brodés avec des peuples qui sont en voie de disparition dans le monde avec des rapports de pouvoirs politiques, des rapports d'extermination. On ne peut pas rester insensible à ça. Cette histoire de broder le nom de ces peuples et de les mettre sur une surface picturale... c'est un exemple de situation qui me révolte. Vous n'êtes pas révoltés vous ? C'est pour ça que j'ai envie de continuer à peindre. Peut-être que ça ne sert*



à rien mais en tous cas j'ai envie d'agir et d'essayer de réfléchir dans le peu de vie qu'on a sur cette terre.

- **Un(e) élève :** Vous pensez que l'art a cette connotation politique ?

- **P-Y. B. :** *Oui... sans être trop dans le militantisme parce que si on veut trop dire, on ne dit plus rien. Ce que je veux dire c'est que le questionnement est plus intéressant. Moi je préfère mettre en interrogation que d'imposer une idéologie. Tout à l'heure vous parliez de mon attitude face au temps pour réaliser des peintures... c'est une histoire de peinture, il faut du temps pour la regarder. J'aime bien dire que c'est un acte politique. Je résiste. J'ai envie de vous montrer des choses qui sont longues à regarder, qui sont longues à réaliser, face à la vitesse, c'est une attitude politique.*

- **Un(e) élève :** Quand vous dites que vous parlez de choses qui vous indignent, est-ce que vous voulez que le spectateur soit ramené à la réalité avec vos œuvres ?

- **P-Y. B. :** *Quand on regarde une toile au premier abord, on se dit « c'est une belle toile » et quand on commence à regarder au niveau des sujets, on voit des détails, on se rend compte que ce n'est peut-être pas aussi simple, aussi beau, aussi tranquille. Il y a comme une espèce de leurre. S'ils prennent le temps de regarder, les spectateurs vont se rendre compte que ça parle d'autre chose. Ça m'intéresse beaucoup dans mon travail, d'avoir plusieurs lectures. Il y a souvent des couches, pas seulement des couches de matières et de peintures, mais aussi des couches de lectures.*

- **Un(e) élève :** Vous avez fait des autoportraits, et en général, les visages dans vos peintures se ressemblent...

- **P-Y. B. :** *De toute façon, une toile est toujours un autoportrait. Ce n'est pas une histoire de visage, c'est toujours un miroir. Le dessin d'un visage ou d'un corps devient une sorte d'armature de signes qui deviennent prétextes à accrocher la peinture. C'est presque des squelettes sur lesquels on modèlerait la chair avec de la peinture, comme un vocabulaire de signes que j'aime mettre en scène ou manipuler d'une toile à l'autre.*

- **Un(e) élève :** Vous utilisez beaucoup de matériaux, des fils, des morceaux de toiles... Je me demandais s'il y avait une symbolique particulière et comment vous les choisissez ?

- **P-Y. B. :** *Au départ, je travaillais avec des bois que je récupérais, taillais, ponçais, peignais et assemblais.*

C'était par rapport à mon angoisse de l'objet-tableau. Pour moi, c'est quelque chose qui était lié à une espèce de bourgeoisie, d'élitisme... Je voulais quelque chose avec une réponse physique plus forte. Par exemple, en manipulant des bouts de bois, en les clouant, il y a quelque chose qui est un peu plus du bricolage. Ça m'arrangeait financièrement, ça ne coûtait pas grand chose. C'était plus une confection. Il y avait de la peinture, mais il y avait aussi moins de peinture.

Sans le vouloir, ça m'arrangeait bien de faire des montages. Dans mon esprit, même en faisant tous ces bricolages et ces assemblages, je voyais ça comme une peinture. Mais les gens voyaient surtout ces choses-là comme des objets. Moi je voyais ça comme de la peinture parce qu'il y avait toujours une recherche de lumière. Une recherche pour trouver la lumière. Un moment, on se dit, il y a une lumière qui est juste. Ça parle. J'étais plus dans cette préoccupation de peintre que de faiseur d'objets.

La rencontre qui a été importante à un moment, c'est la rencontre avec Eugène Leroy, le peintre. Il a été une des premières personnes qui a vu tous ces assemblages comme une peinture. Je me suis dit : « enfin quelqu'un qui regarde mon travail comme une peinture ».



Je voulais me sauver de cette image de fabricant d'objets presque lié à l'art brut, mais pour moi c'était très difficile, quand j'avais une toile, de travailler directement avec de la peinture. Il y avait souvent des interventions avec des céramiques, de la broderie et d'autres éléments inclus dans la toile. Il a fallu un moment, un très long moment, pour que la toile devienne uniquement une toile avec de la peinture. Il a fallu au moins... 30 ans !

- **Professeur :** ça me fait penser à ce que tu me disais à propos d'Eugène Leroy qui est connu pour travailler avec beaucoup de matière, tu me disais qu'il rêvait de faire une peinture avec moins de matière...

- **P-Y. B. :** *Une peinture légère. On est sans cesse dans la contradiction, c'est à dire que dès que je dis une chose, je peux dire le contraire et ça va être autant la vérité, et ça c'est ce qu'il y a de très riche... dans la création, ce qu'il y a de merveilleux c'est qu'on n'est sûr de rien. Et ça c'est vraiment une grande richesse, d'être sûr de rien...*

Il y a une chose très importante aussi : l'erreur ou l'échec. C'est le seul domaine, l'un des seuls domaines en tout cas, où l'erreur peut être positive, c'est tellement sanctionné maintenant l'erreur, l'échec. Dans la création c'est une chance incroyable, parce que parfois on a tellement la volonté de faire dans un sens... Et finalement pour des tas de raisons, l'image est loupée ! Le fait d'avoir loupé ça permet d'ouvrir des portes, ça permet d'inventer des choses. On peut carrément se permettre de louper... Moi je trouve ça bien !

- **Un(e) élève :** Vos premières œuvres me paraissent très religieuses, spirituelles... comme des reliquaires.

- **P-Y. B. :** *Pour moi peindre c'est transcender l'action matérielle. C'est intéressant de ne plus être dans ce poids... de matière. Vous êtes peut-être encore dans une préoccupation esthétique, vous essayez de vous arranger, mais après vous allez voir, vous aurez envie d'être une poussière d'étoile ... De toute façon on n'a plus le choix ! (rires)*

Je parle de spiritualité... la religion c'est autre chose. L'éducation catholique est quelque chose qui m'a impressionné quand j'étais enfant, on avait la confession, le catéchisme... si on faisait des péchés, on allait en enfer. Tout ça m'a quand même impressionné... j'avais peur.

Vous parliez de reliquaire. Parfois c'est lié aussi à l'acte même du travail, il y a des éléments qui ont été faits pour des toiles détruites. Il y a des fragments, des vestiges, des restes. Ces morceaux de toile, j'appelle ça reliques, parce que j'aime bien le mot reliques, reliquats... ce qui reste.





Élèves sous influences

par Anne-Marie DEHOVE, Emma CHAPIREAU, Élodie RÉQUILLART, Zoé BIZEUR (hypokhâgne)

Dans le cadre de la résidence, les élèves ont confectionné des amulettes. À partir de cette série, Pierre-Yves Bohm a fait une sélection pour des agrandissements photographiques que Patrick Devresse a réalisés en y apportant son point de vue artistique.

« Dans quelques jours, nous accueillerons en résidence Pierre-Yves Bohm »

C'est ainsi que notre professeur d'arts plastiques nous a annoncé la venue d'un artiste. Il nous a demandé de faire des recherches pour préparer cette rencontre. Tous les élèves se plongent dans le flux continu d'informations de Google :

Pierre-Yves Bohm __ Artiste français __ Peintre _
_ Grande richesse technique __ Ancien élève des Beaux-Arts de Tourcoing __
Professeur aujourd'hui dans cette même école ...__

La première rencontre avec Pierre-Yves Bohm fut surprenante et très réussie. On avait devant nous un homme calme et posé, plutôt introverti. Au premier abord, on pouvait tout de suite sentir qu'il était généreux et passionné. Mais il restait très flou sur son projet de résidence en affirmant qu'il voulait d'abord nous connaître avant de savoir ce qu'on allait faire.

Lors de la première séance pratique, nous devons ramener du tissu et de quoi coudre. Pierre-Yves Bohm nous a alors demandé de faire une petite pochette, à l'intérieur de laquelle on cacherait en quelque sorte un secret.



Il nous dit : **« Placez un objet qui a de la valeur à vos yeux, ou un objet en rapport avec ce qui est important pour vous, puis enveloppez-le »**

Pierre-Yves Bohm souhaitait que l'on utilise un tissu qui avait vécu, qui avait une symbolique personnelle. Le projet restait assez obscur, nous ne savions pas trop comment axer notre travail. Nous avons d'abord commencé ces amulettes en partant du principe qu'il s'agissait d'une petite sacoche. Au début on était un peu surpris lorsque l'on a su que nous allions coudre, car beaucoup ne l'avaient jamais fait. Malgré une petite appréhension technique, nous nous sommes vite rendu compte que coudre est très apaisant et reposant. Dès cette première séance nous sommes rentrés dans un temps calme et nous sommes restés dans cet état d'attention jusqu'à la fin.

Pierre-Yves intervenait pour nous conseiller :

« C'est une balle de cricket ? Un coussin, c'est ça ? Tu t'es inspirée de ton sac à main?... Ça n'exprime rien, je ne ressens rien, c'est peut être juste esthétique »





Les réactions sont diverses laissant place à des émotions faussement indifférentes, offensées, déroutées, interrogatives, de mauvaise foi... C'est en effet nos petits secrets que Pierre-Yves Bohm jauge de ses mains, qui évaluent le degré de sensibilité de l'objet. Tandis qu'on se contentait d'enfermer nos objets intimes dans du tissu, l'artiste, désormais, nous interpelle, nous remet en question, n'hésitant pas à nous contredire et à critiquer la réalisation. Apparaissent alors des conseils, si ce n'est des instructions que certains vont jusqu'à juger injonctives. La transition est brutale et une question se pose en nous : comment réaliser une production personnelle qui explore nos émotions et ce qu'il y a de plus intime et invouable en nous, tout en étant sous influence ?



L'influence, toutefois, opère peu à peu, progressivement, comme une habitude qui s'installe. Consciemment ou inconsciemment nous nous conformons aux attentes de l'artiste, en essayant de pénétrer son univers artistique, émotionnel, magique. Mais, la réponse est finalement toujours unique, issue de son influence à l'impact chaque fois différent, et d'autres influences personnelles, qui forment une combinaison inédite. Les sacs n'ont plus rien de sacs, les formes évoluent, jusqu'à en devenir difformes, informes. La matière est saturée, transfigurée, presque méconnaissable. La fonction de l'objet disparaît, celui-ci n'est plus lisible, comme il l'était dans sa forme initiale, il devient une amulette complexe, vivante. Ainsi, nos représentations, parfois stéréotypées de l'art, évoluent, se questionnent.

L'esthétique et la forme pour Pierre-Yves Bohm sont futiles et encombrant le fond et le sens. La charge émotionnelle du secret doit rayonner au travers de sa protection. Nous nous demandons alors si la forme plastique « torturée » n'est pas mensongère vis à vis du fond, si la beauté, ne peut pas elle aussi véhiculer des émotions. Il nous répond que cette beauté doit être piquante, empoisonnée, inquiétante. Nous devons admettre dès lors, que même s'il existe d'autres possibilités, d'autres conceptions de l'art, il faut les exclure pour se rapprocher du choix de l'artiste. Si nous l'acceptons, nous bénéficions de son influence, de sa sensibilité artistique, sa pensée aboutie de l'art.

Avec comme mot d'ordre « le fond induit la forme » nos moyens d'expressions évoluent. Au lieu de s'enfermer sur ceux de l'artiste, comme on le pensait, ils se déploient et se libèrent. Des matériaux auxquels nous n'aurions jamais pensé auparavant apparaissent : des écouteurs, du fil de fer, des coquilles d'escargots, de la mosaïque... Nous nous pensions contraints, mais tout devient permis. La rencontre nous transforme et notre expression plastique s'enrichit. C'est ainsi que Pierre-Yves Bohm tente de nous apprendre à faire parler les couleurs, à prononcer la lumière, à faire vivre la forme, pour que l'émotion opère.



Pierre-Yves Bohm ne nous expose pas un modèle de création, il nous apprend un langage. Aujourd'hui encore nous ne savons pas exactement comment vont être utilisées nos amulettes et quel sera le rendu. En effet, à l'heure de la rédaction de cet article, nous n'avons qu'une vague idée de la forme que prendra l'exposition, nous ne pouvons faire que des hypothèses. Le projet évolue. Les amulettes pourraient être accrochées à un mur, isolées les unes des autres et non pas accumulées comme nous le pensions au début. Ce choix aurait créé un entrelacs de formes et de matières et Pierre-Yves Bohm a choisi d'accorder une place à chaque création. Des agrandissements photographiques proposeront un point de vue sur des détails qui passent presque inaperçus.



Mais quel est l'intérêt de se concentrer sur une si petite chose, sur un objet qui n'a de signification que pour son créateur ? Pourquoi ce mur ? Cette idée lui est venue lors des premières séances : nous avons tous déjà réalisé quelques amulettes, et nous les accrochions pèle-mêle sur des clous plantés dans un mur de l'atelier, les unes chevauchant les autres. Il a donc compris qu'il ne voulait pas faire une simple accumulation, il serait dans ce cas impossible de ressentir le côté vibrant de chaque pièce. Mais en isolant chaque amulette, le spectateur est libre d'en choisir une, de l'analyser en détail, de l'observer. Grâce à cela, les couleurs, les formes et la charge émotionnelle peuvent ressortir avec plus de force, là où l'accumulation risquerait d'éteindre cette force.

Enfin, nous pouvons nous demander comment le public accueillera cette œuvre. Cette exposition va aiguïser sans doute sa curiosité. Elle possède une thématique mystérieuse. Elle a une personnalité avec ses secrets, ses mystères que nous essayons de dissimuler tout en les exposant au monde, enfermés dans ce qu'on appelle des amulettes.

Pour l'artiste

« ces petites bricoles, c'est quand-même quelque chose ».





“ De l'électricité intime, pouvoir mettre des au regard de tous, sans que





*c'est une poésie de l'intime,
choses très personnelles
personne ne puisse les voir. ”*

Pierre-Yves Bohm



L'atelier, lieu de combat (et de transcendance)



par **Mélanie Lerat**, Conservatrice du patrimoine au Musée des Beaux-Arts d'Arras, en charge des collections et du développement de l'art contemporain



L'atelier de P.-Y. Bohm installé à Péniches, vue prise à la fin des années 1980.

L'idée d'une résidence à Arras, loin de son atelier roubaisien, inspire d'emblée à Pierre-Yves Bohm une certaine méfiance. Il raconte sa première visite dans l'atelier du peintre Eugène Leroy, dans les années 1980. Ses sens sont en éveil, la vue comme l'odorat sont saturés par la multitude de toiles inachevées peuplant chaque mur et par la forte odeur de peinture et de térébenthine qui s'en dégage. Impressionné par l'apparente facilité de Leroy, P.-Y. Bohm n'en est pas moins durablement conforté dans sa pratique d'atelier, lente, isolée, acharnée.

Cet espace spécifique de travail est à la fois espace technique où l'artiste-artisan remet l'ouvrage sur le métier chaque jour, une forteresse où le « résistant guerrier » trouve un repli salutaire et une tribune indispensable à l'expression de soi et à la dénonciation d'un certain état du monde.

Dès le XIV^{ème} siècle, le terme « atelier » est utilisé pour désigner un lieu de pratique manuelle, dévolu notamment au travail du bois, dans lequel un professionnel qualifié fabrique des objets. C'est un **espace de travail**, fréquenté quotidiennement, suffisamment grand, calme et lumineux. Pierre-Yves Bohm revendique ce rigoureux labeur, ce geste répétitif et millimétré. Travaillant l'ombre et la lumière tout autant que l'air, il dessine, perce, découpe, coud, peint, travaillant une toile parfois plus de six mois afin de lui conférer ce qu'il nomme « une charge vitale ». Il cherche, crée les conditions du hasard, expérimente, invente, ne trouve pas mais s'obstine, détruit pour dépasser l'obstacle. Très longtemps, logement et atelier n'ont fait qu'un.

Cette conception de l'artiste-ouvrier peut également faire écho à l'origine familiale modeste de l'artiste, le gardant à distance consciemment ou non d'une maîtrise intuitive du geste, d'une fulgurance de l'acte créateur, d'une facilité pour cet art savant.

L'atelier contient également tout un univers mental dont il est difficile de se détacher pour l'artiste peintre. Cet



environnement, la présence et l'agencement de certains objets familiers, appréciés, réconfortants – des photographies de proches, des œuvres ou reproductions – confèrent une atmosphère unique propre à générer et à stimuler l'esprit et la main. P.-Y. Bohm écoute par exemple de la musique dans son atelier, du jazz de Don Cherry aux compositions de Franck Zappa, de la musique minimaliste de Terry Riley à Bjork, selon l'envie de l'instant, le désir de favoriser un état de méditation ou bien d'être « électrisé ». Des livres d'art, de poésie, de philosophie côtoient les pinceaux, aiguilles et perceuses. D'énigmatiques « boîtes-archives » contiennent des morceaux de tissus, des morsures, des éléments en terre cuite, autant de précieux vestiges « chargés » prêts à être réactivés dans une nouvelle pièce telle que *Territoire d'un parcours de vie* (2015).



« J'ai l'impression d'être un résistant guerrier. Si tu veux avoir quelque chose à dire, il faut être en dehors, ne pas suivre les influences. Tu peux recevoir les chocs du monde extérieur sans jouer son jeu. »

L'atelier peut ainsi représenter un rempart, une forteresse de l'esprit face à un système économique et commercial sclérosant, un lieu de réflexion et d'une subversive lenteur. Car pour P.-Y. Bohm, il pourrait aussi s'agir de garder la main et dicter un certain rythme au monde de l'art – galeristes, collectionneurs, curateurs, artistes – auquel il ne peut s'identifier et qui pourrait influencer sa trajectoire. Résistant guerrier dans sa forteresse, il se sert également du geste minutieux et réitéré de manière quasi hypnotique comme d'un mantra lui permettant d'atteindre un état de concentration et de présence à lui-même exacerbé. C'est en trouvant cette lucidité, cet état modifiant la perception de l'espace et du temps que l'artiste peut créer et transcender « le choc du monde extérieur », le sentiment de violence et de révolte.

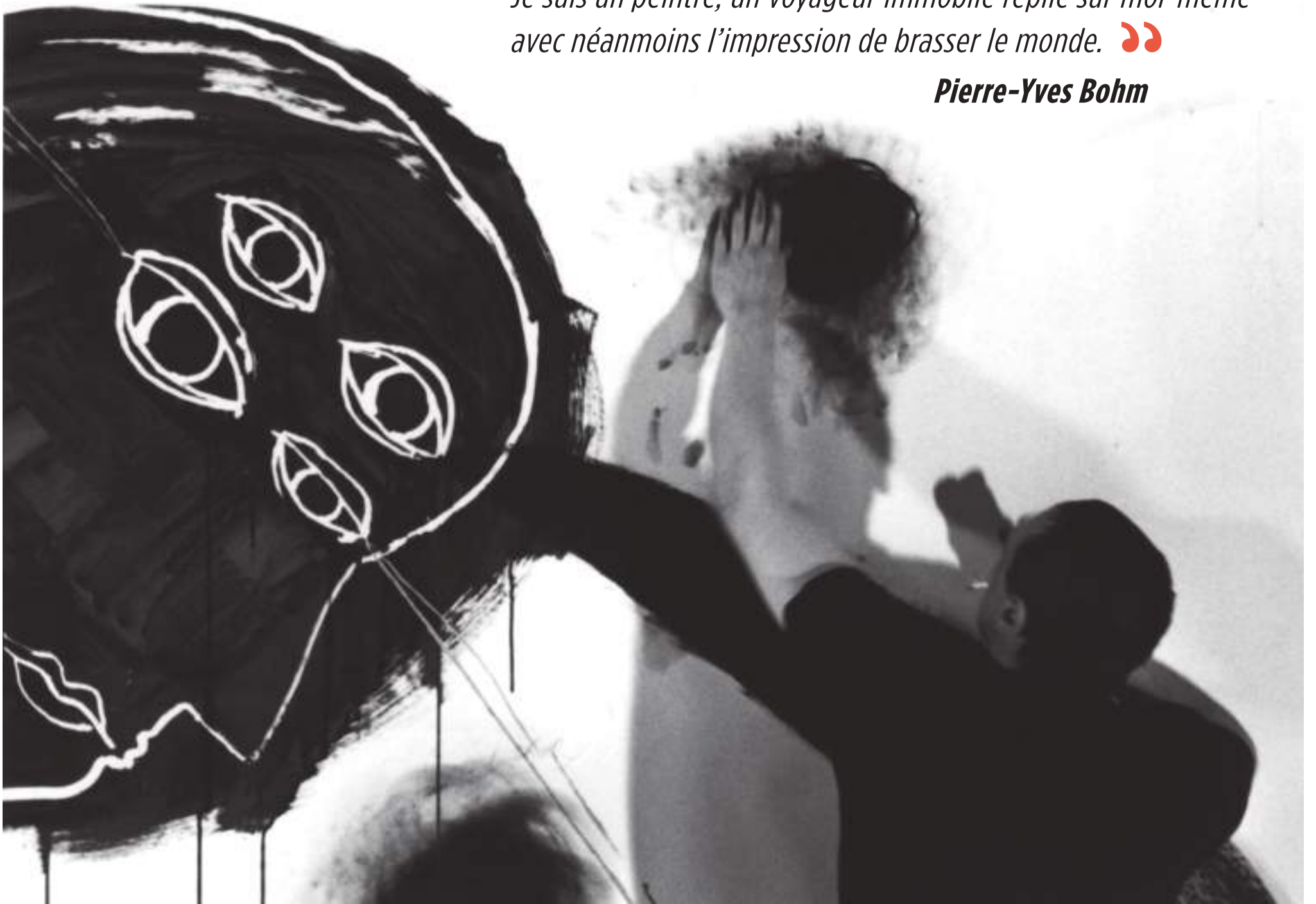
Pierre-Yves Bohm a occupé plusieurs ateliers depuis les années 1970. Outre les vicissitudes de la vie, ces changements répondaient aussi au besoin de rompre avec un certain confort, une tranquillité acquise et d'interroger sa conception de la peinture et son geste en dégageant ce qui est nécessaire de ce qui relève de l'habitude. Le plateau d'usine à Péniches où il vit seul pendant une dizaine d'années dans des conditions précaires, l'oblige à simplifier ses peintures (froid, peu de moyens...) et a de ce fait des conséquences essentielles sur la suite de ses œuvres.

Toutefois, il ne faudrait pas penser que Pierre-Yves Bohm vit et travaille en autarcie : les cours hebdomadaires donnés à l'école des Beaux-Arts de Tourcoing comme la récente cohabitation avec l'artiste Muriel Kleinholtz au sein même de son atelier roubaisien, témoignent



“ Je suis un peintre, un voyageur immobile replié sur moi-même avec néanmoins l'impression de brasser le monde. ”

Pierre-Yves Bohm



de son ouverture vers l'extérieur, notamment vers d'autres artistes. L'atelier, loin d'être synonyme d'enfermement, permet au peintre de se recentrer sur lui-même mais également de comprendre et ressentir le monde avec une acuité toute particulière. Il peut alors se saisir de l'atelier comme d'une tribune pour prendre la parole et dénoncer l'état du monde et les rapports entre les hommes. C'est paradoxalement en s'isolant dans une forme de marginalité au sein de l'atelier, ce lieu de combat, que l'engagement artistique et politique peut exister pour Pierre-Yves Bohm. Il dénonce l'état du monde, la violence des rapports humains en s'inspirant d'ouvrages historiques comme celui de Dantsig Baldaev, de représentations archétypales comme *Human Kamikaze* et plus rarement d'événements d'actualité comme dans le *Massacre des Innocents*.

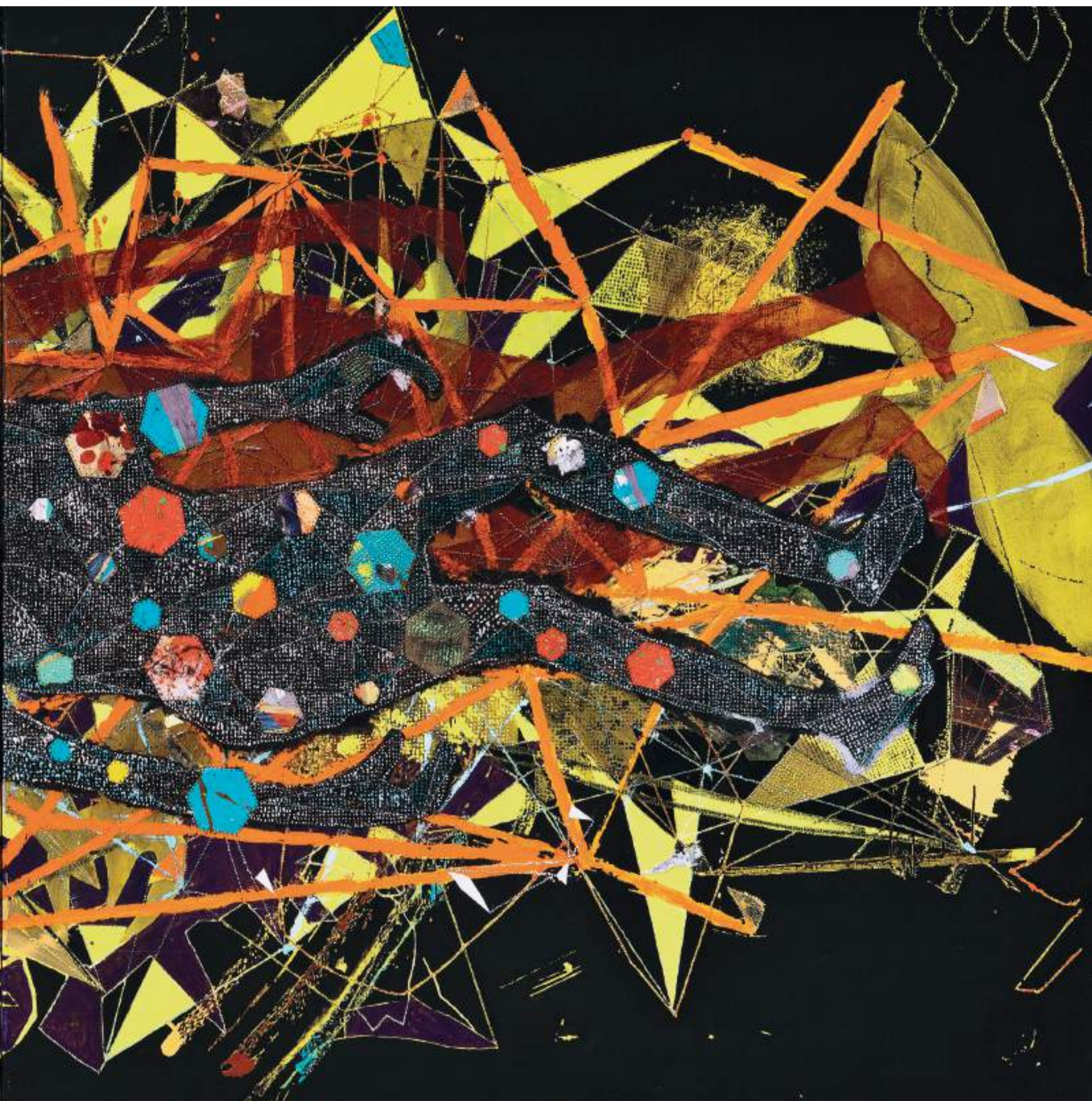
Si la peinture est une « activité dangereuse » comme Pierre-Yves Bohm le rappelle, alors l'atelier est le lieu d'un accomplissement tout aussi violent que salutaire.



Le peintre Eugène Leroy devant le tableau *Homme Fontaine* dans l'atelier de P-Y. Bohm à Roubaix, vers 1998.



“Ce qui est reconnaissable au niveau de la forme c’est la présence de corps. Il y a souvent ce que j’appelle des signes-corps ou des sign



Pierre-Yves Bohm - L'Apocalypse - 2011 - huile sur toile, fragments de toiles cousus, 150 x 300 cm (galerie Christophe Gaillard, Paris)

es-visages, ils sont souvent repris d'une toile à l'autre d'une manière différente, à une taille différente, un peu comme un vocabulaire.”

Pierre-Yves Bohm

Dans l'atelier de P-Y. Bohm

Entretien avec Pierre-Yves Bohm par Grégory Fenoglio

LA PEINTURE ALLEMANDE

Peux-tu expliquer comment tu découvres cette nouvelle génération de peintres allemands dans les années soixante ?

Michael Werner était un très grand galeriste qui a soutenu dans les années soixante une nouvelle génération d'artistes allemands : Georg Baselitz, A.R. Penck... C'est une période où, en France, on parlait beaucoup d'art conceptuel et d'un seul coup arrive un groupe de peintres. Werner ouvre la galerie Werner & Katz à Berlin et en 1963 il organise la première exposition des peintures de Georg Baselitz.

J'ai dû voir les œuvres de ces artistes à la FIAC, mais je n'ai pas vu de grandes expositions individuelles. J'ai vu des pièces isolées... reproduites dans des revues, dans ART PRESS par exemple. J'en ai vu dans des musées en Allemagne, peut-être à Cologne... On avait fait des voyages de classe en Allemagne, j'ai dû voir Penck à ce moment-là, peut être que c'était à Bâle...

Penck c'est quelqu'un qui m'a impressionné...



P-Y. Bohm dans son atelier à Roncq en compagnie de Jean-Eugène Leroy, en 1985. ©Daniel Lebée

EUGÈNE LEROY



Comment s'est faite la rencontre avec Eugène Leroy ?

Baselitz avait vu l'exposition de Leroy à la Galerie Claude Bernard à Paris 1961-1963 et Baselitz avait dit à son galeriste allemand Michael Werner : « *J'ai vu un peintre français incroyable !* »

Werner est allé rencontrer Eugène Leroy et s'est intéressé à son travail. Il a commencé à le montrer et à le défendre. La France avait du mal à cette époque avec la peinture de Leroy. Les Allemands et les Belges étaient beaucoup plus sensibles. C'est ce soutien de Werner pour la peinture de Leroy qui a déclenché l'intérêt du Musée d'art moderne de la ville de Paris et cette grande exposition en 1988, ce qui l'a propulsé sur la scène internationale.

Ton galeriste et ami Bruno Mory dit « il y a une même volonté chez Eugène Leroy et chez Pierre-Yves Bohm d'enfouir le sujet dans la toile ». Leroy a-t-il été ton professeur ?

Non. C'était un ami, une rencontre. C'est quelqu'un qui a regardé les pièces que je fabriquais à l'époque comme des peintures. C'était le seul à les regarder ainsi. C'est ce qui m'a lié à lui. Quand je construisais mes pièces je cherchais des réponses de peinture. Je ne cherchais pas à faire un objet. Ce qui a été la grande richesse de cette rencontre c'est d'avoir été compris par Leroy.

Par chance, notre travail était tellement opposé que je ne pouvais pas être influencé, mais il m'a conforté dans des attitudes de patience. Je me suis dit « je ne suis pas tout seul ». On parlait de lumière comme des peintres du nord. On parlait des contrejours, de clair-obscur.

Avec des moyens différents vous aviez des questionnements communs ?

A la fin de sa vie il était beaucoup plus radical, mais lorsque je l'ai rencontré, il pouvait peindre des toiles qui restaient dans l'atelier pendant des années. Il les retravaillait des années plus tard. Parfois la toile sortait de l'atelier quatre ou cinq ans après. A un moment, il a été un peu plus... *maniériste*, comme tous les artistes je pense. Mais cette histoire du temps pour mener une toile nous était commune.

Il était assez isolé quand on s'est rencontrés. Le lien avec la galerie Claude Bernard et sa notoriété parisienne s'était arrêté. Je ne sais pas pourquoi. Pendant des années il a été assez seul. Il avait tout de même quelques collectionneurs, particulièrement en Belgique. Il a exposé au Musée des Beaux-arts de Gand en 1982.

Tu lui rendais visite dans son atelier?

On passait du temps dans l'atelier... tu ne voyais rien, il y avait trop de toiles. Il y en avait partout! Quand tu entrais dans son atelier, au début tu ne voyais rien, il fallait un temps d'adaptation pour commencer à voir ce qui se passait. Il y avait de la peinture partout, sur le sol, les murs...

Comme une grotte ?

Un pigeonnier ! C'était à l'étage. Il y avait une échelle. Quand tu entrais tu faisais attention pour ne pas te mettre de la peinture.



P-Y. Bohm - Grisaille - 2011 - 150 x 150 cm (collection de l'artiste)

signe de ce double aspect destructeur et réparateur dans ton travail ?

Je crois que c'est propre à la peinture, ça existe tout le temps, par tous les actes : recouvrir, effacer...Tu construis, tu détruis. Par la destruction, tu construis autrement. Lorsque je perce la toile, je l'affaiblis. Techniquement la toile est fragilisée. La peinture c'est un territoire où l'échec est merveilleux. De là ça construit !

Tu avais évoqué devant les élèves que l'accident de peinture était une chance.

Oui on peut se tromper, on peut dérapier ! Alors il se passe quelque chose. C'est ce que j'adore. J'aime la prise de risque. Si j'ajoute des éléments inhabituels dans la toile ça me dérange. Je suis content d'emmener quelque chose qui est inhabituel et c'est là que ça se passe bien.

Je vois dans ta peinture des passages incessants entre figuration et abstraction comme autant d'états incertains de tes images...

La figuration est une étape importante pour moi. Je ne suis pas assez intellectuel ou cérébral pour faire de l'abstraction pure. Je me sens obligé de partir de personnages, de visages... et de me raconter une histoire. C'est aussi lié à mes origines sociales. Je ne peux pas conceptualiser des formes, il me faut une histoire. Malgré tout je pense que la peinture n'est pas faite pour montrer des images. La peinture montre le *suc des images* pour montrer ce qu'il y a à l'intérieur. Il faut absolument être guidé par la peinture par rapport à son histoire sinon tu ne fais pas de peinture. Je peux commencer des peintures avec des idées assez précises mais qui n'aboutissent pas, il y a toujours un décalage. C'est rare que je puisse terminer une peinture comme je l'avais pensée. En même temps, je continue de parler de ce que je pensais, mais je le montre autrement. Je suis d'un milieu assez modeste, il faut prendre en compte la façon dont on

HISTOIRE DE PEINTURES

Dans ton atelier, tu ne travailles qu'une peinture à la fois ?

En ce moment c'est le cas, il ne me reste qu'une toile commencée mais souvent j'en commence plusieurs, trois ou quatre à la fois, mais à un moment, il n'y en a qu'une seule travaillée, les autres sont en attente.

Tu dois te concentrer sur une peinture en particulier ?

Je suis obligé. Si je veux vraiment entrer dans cette construction de peinture je suis obligé de n'en prendre qu'une.

Quelle est ta nécessité d'en travailler plusieurs au départ ?

Quand je démarre j'aime bien, c'est assez gestuel et très expérimental. Je peux faire des taches. Je balance de l'essence. Il y a tout un processus dynamique. J'aime bien ! Quand je commence ensuite à mener une toile, à la construire j'espère toujours ne pas faire la même. Je ne sais pas si c'est une écriture qui m'appartient ou si c'est inconsciemment un processus de facilité, une tranquillité, je ne peux pas m'en passer ! Ça c'est emmerdant...

Tu ne saurais pas faire autrement ?

J'espère toujours arriver à une nouvelle toile. J'essaie à chaque fois de nouvelles expériences, mais je reviens à des gestes ...

Tu veux dire que tu entreprends d'autres gestes, de nouvelles techniques et que tu reviens à ce que tu connais ?

Au départ, il y a beaucoup plus d'audaces, de nouveautés et des choses que je n'ai pas encore faites. Par exemple, dans une des dernières toiles j'avais fait un dessin au bâton à l'huile et après j'ai balancé des litres d'essence dessus ce qui a provoqué comme un brouillage de lecture. Ce sont des gestes nouveaux avec des attitudes quelque peu destructrices. Après, les choses viennent se reconstruire dans ce qui est mon vocabulaire pictural.

J'ai le sentiment que tes peintures sont construites sur un principe de réparation de la toile particulièrement avec la couture. Est-ce le



Atelier de P-Y Bohm, Roubaix, novembre 2015



PIERRE-YVES BOHM - Artiste en résidence

s'est construit étant jeune. Je dis merci parce que je n'aurais pas fait de peinture si je n'avais pas été dans ces conditions. J'aurais pu être plus calme, plus tranquille et je n'aurais pas eu besoin de peindre. La peinture a été pour moi le seul moyen de pouvoir me trouver et de m'exprimer. J'ai arrêté le lycée parce que je ne comprenais plus rien, je voyais mes amis qui devenaient profs de maths, ingénieurs, mais je ne savais pas ce que je voulais être, mais surtout pas ça ! J'ai eu une rupture psychologique, je ne pouvais plus suivre le mouvement...

Je voyais les étudiants des beaux-arts qui avaient l'air heureux, comme dans une autre vie. Je me suis dit, je vais aller voir là, il se passe quelque chose. Ce n'est pas parce que j'étais doué en dessin, j'avais surtout envie d'une autre manière de penser les choses et de les exprimer. Le monde ouvrier est très rationnel, on ne peut pas se permettre du gaspillage d'états d'âme ...

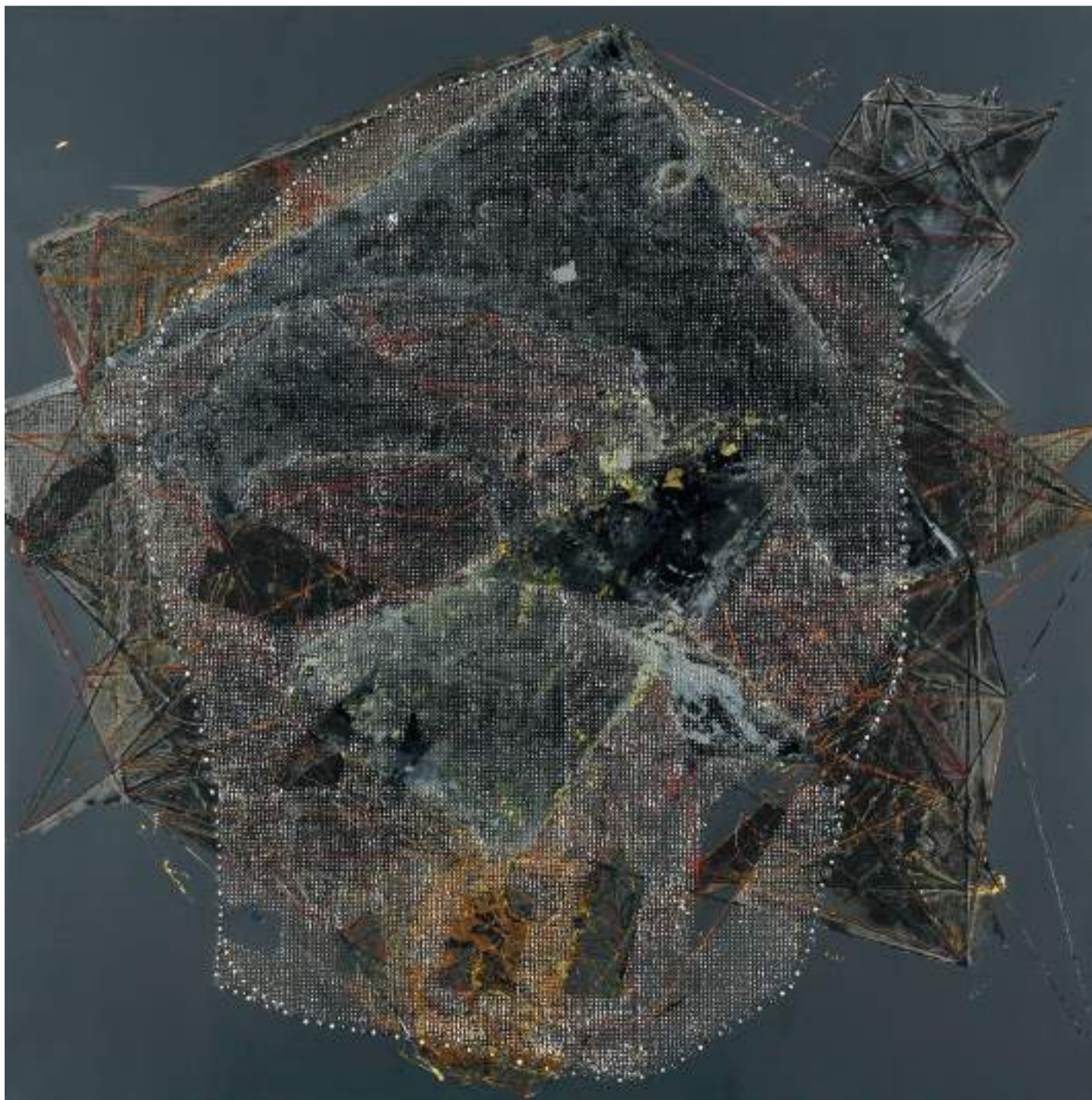


P-Y. BOHM - sans titre- 2015 (galerie Bruno Mory)



P-Y. BOHM - Sans titre - 2015 - 120 x 120 cm (collection de l'artiste)

P-Y. BOHM - Voile de crâne, 2012 - Huile sur toile 150 x 150 cm (galerie Christophe Gaillard, Paris)



Les objets enchantés

de la magie et autres manipulations extraordinaires

pour un quotidien envoûtant

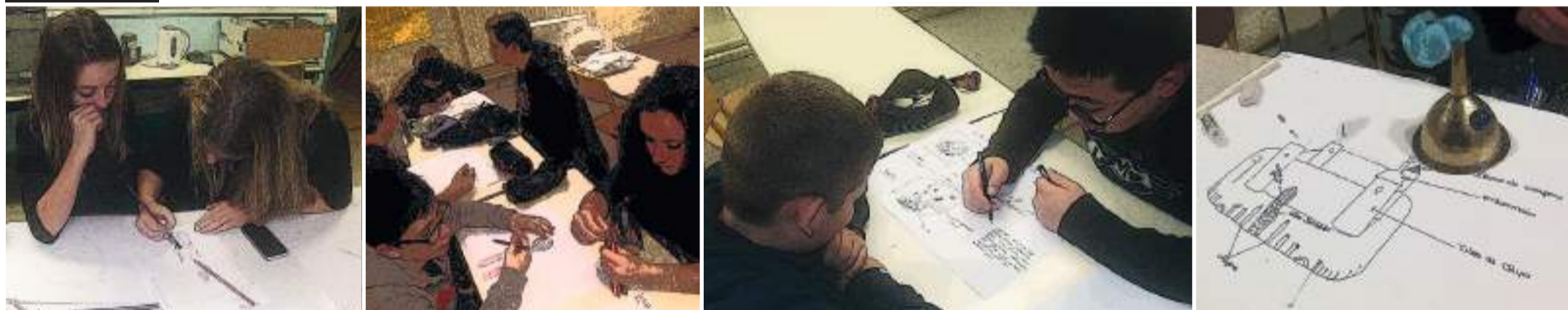
à l'école des 6^{ème} 2 et des 2nd option arts plastiques

Sous l'influence de P. Y. Bohm qui a eu la gentillesse de nous accorder un moment d'échanges.



Premier épisode

L'aventure commence un vendredi après-midi de novembre. Ce sont les phases de présentation. Mr Jovenet, suivi de ses sixièmes arrive au lycée Carnot. Mme Beccaert et ses secondes les accueillent. Il faut former les équipes ! Un cadet + un junior, comme à l'école des sorciers.



Deuxième épisode

Phases de recherche, l'enjeu est de se mettre d'accord, faire des choix et dessiner pour mieux se comprendre. Aiguillonnés par les professeurs, les élèves réajustent leur projet et prévoient leurs tâches pour les séances suivantes.



Troisième épisode

Phases de fabrication, les objets apparaissent, les matériaux se transforment, se couvrent de peinture, se découpent, s'imbriquent, afin d'y injecter le merveilleux, l'étonnant... bref, vous allez voir !





Résonance de résidence

Médiation culturelle D'élève à élève

par Marie SZYMURA, Clara GEIGER, Margaux KACED (hypokhâgne, option arts plastiques)

C'est l'histoire d'un artiste, **Pierre-Yves Bohm**, qui un jour se décida à sortir de son atelier pour nous faire partager son univers, sa démarche artistique singulière et sa notion du secret.

Nos secrets, sous son influence, nous les avons explorés dans le but de les exposer aux yeux du public sans pour autant les exhiber.

L'art est un domaine que l'on prétend élitiste, inaccessible. Cependant, en tant qu'élèves d'une classe préparatoire avec une option artistique nous nous en enrichissons. Ainsi, pourquoi ne pas le partager avec d'autres élèves ? Comment aborder un sujet artistique dans une démarche à la fois pédagogique et ludique ? Comment sensibiliser des enfants à l'art contemporain ?

Cette histoire est donc celle d'étudiants qui souhaitent rencontrer **la classe de CM2 de Madame Masson**, enseignante à **l'école Oscar Cleret** avec la volonté pédagogique de ne pas être trop éloignée de la thématique de l'intime explorée par l'artiste en résidence sans toutefois la modéliser. De multiples idées sont alors évoquées : photos, affiches, récits, devinettes, enquêtes, secrets...

Comment inciter les enfants à partager quelque chose d'intime sans pour autant être dans son illustration ?



“ Souvenir ”

C'est par ce mot que notre projet pédagogique et artistique a commencé. Lors des premières séances, les élèves d'Hypokhâgne et de Khâgne ont proposé un brainstorming autour du mot « souvenir » pour aider les enfants de CM2 à s'interroger sur ce thème très personnel.

- « Il y a une odeur qui me rappelle ma maîtresse de CP » se remémore Lalie.
- « Le bruit des fusils ça rappelle les attentats et la guerre » affirme Lucie.
- « Le bruit des criquets, les grands arbres, le soleil, la plage me rappellent mes vacances dans le sud » nous conte Jane.

Tous ces souvenirs, avec leurs caractères et registres différents, ont amené les élèves à un premier constat : Un souvenir ça peut être bon ou mauvais. Ces souvenirs personnels ont ensuite été relatés par écrit, puis corrigés et mis en forme par Madame Masson, qui a apporté une aide essentielle à la réalisation de ce projet.





“Garder son souvenir pour soi”

Comment raconter son souvenir sans le dévoiler complètement ?
Par la réalisation d'indices qui deviennent des « *devinettes* » et des « *embrayeurs* » pour l'imagination du spectateur.

S'appuyant sur des textes, les élèves ont réfléchi sur le sens de ce souvenir, sur ce qu'il constitue et supporte. À la fin de cette première séance, les enfants ont réalisé des esquisses. Sur une feuille, ils ont cherché à évoquer des indices qui permettraient de le deviner sans pour autant le représenter.

Peintures, crépons, colles, paillettes, pinceaux de toutes tailles et autres outils ont été mis à leur disposition. Ils ont expérimenté différentes techniques : des aplats de couleurs, des traces de feutre ou d'éponge, des superpositions de peintures au rouleau. Mais aussi des collages de matériaux divers : noix, morceaux de tissus, coquillages, fragments de balle en plastique, épices, pailles, compresses, photographies, allumettes, extraits de livres... Une photocopie d'un « *objet souvenir* » qu'ils ont rapporté en classe a été réalisée, ainsi qu'une empreinte en argile de cet objet pour complexifier les représentations de ces indices du souvenir.

Avant ces temps de pratique en classe, l'idée d'une présentation de ces indices du souvenir mis « *en boîte* » fut envisagée mais sera finalement abandonnée au cours du projet car elle paraissait trop modélisante. De nombreuses discussions portèrent sur la forme de cette mise en scène et encore jusqu'à l'écriture de cet article.

Les enfants se sont énormément investis. Leurs projets sont très différents les uns des autres avec des moyens de représentation diversifiés qui traduisent un secret et une expérience de l'intime.



“Quelques propos d'élèves aux cours de la pratique”

Aurais-tu pensé faire cette démarche de projet ?
« *Non j'aurais créé un album de famille pour y mettre des photos, nos souvenirs* » Lalie.

Tu peux me donner quelques indices sur ton souvenir ?
« *Il y avait beaucoup de fleurs de couleurs, beaucoup d'épices, de la vanille, il faisait très chaud et il y avait des noix de coco* » Anna.

Cette expérience a permis aux élèves de CM2 d'apprendre à représenter un message, des émotions et tout un imaginaire personnel à travers l'histoire d'un souvenir à la fois banal et extraordinaire.

Remerciements :
Mme MASSON (professeure des écoles) et la classe de CM2 de l'école O.Cleret.
M. Laurent BIZART (conseiller pédagogique en arts visuels). Monelle BINET et Gregory FENOGLIO
Les élèves optionnaires d'arts plastiques impliqués dans ce projet : Premlata BAILLY, Charline DESFORGES, Marine FANIEN, Valentine LOUWYE, Chloé MAGROT, Camille THÉRACHE, Mélisse WIMETZ, Adèle BERLEMONT, Pauline LESERRE, Manon LAURENT



Un secret bien gardé

qui influence plus ou moins discrètement les idées-formes mises en œuvre dans *Citizen Kane*



par **Patrick Louquet**, Professeur émérite en Esthétique et Histoire du cinéma à l'Université de Paris 8 Saint-Denis

D'emblée, le lieu semble gardé, et bien gardé, par cette grille composite de cinéma qui, montant vers le ciel, semble d'autant plus infranchissable qu'apparemment sans borne. Vertige d'un long travelling vertical ascendant que rien ne semble pouvoir arrêter. Et pourtant, comme pour barrer tout désir de voir au-delà, à défaut de pouvoir franchir une limite spatiale, un placard apparaît sur la grille portant une inscription destinée moins à un hypothétique passant capable de surgir à l'écran qu'au regardeur. Celui-ci est par nature curieux, d'autant plus activement indiscret qu'il est installé confortablement dans un fauteuil de salle obscure.

Cette apparition est une effraction visuelle, à la manière d'un carton faisant irruption dans un film muet, imposant son autorité littérale : *No Trespassing*. Il ne s'agit pas de ne pas trépasser comme pourrait le croire un lecteur naïf, ignorant l'anglais, mais de ne pas franchir la grille, quoique (un spectateur averti serait aussi tenté de l'entendre ainsi) ...

Défense d'entrer, de percer à jour ce que recèle le vaste territoire entourant le gigantesque palais (habité mais inachevé) de Xanadu, interdiction qui entre rétrospectivement en écho avec le prologue du *Procès (The Trial-1962)*, autre film célèbre qu'Orson Welles réalise deux décennies après *Citizen Kane* (1941). Et pourtant, au long travelling vertical ascendant succède un travelling aérien pénétrant : la transgression a bien lieu et l'œil oppressé du spectateur circule, même si difficilement, à travers le parc gigantesque enveloppé de cette brume qui rend souvent indécis les contours des êtres (animaux : quelques singes) et des choses. Jusqu'au moment où la seule grande fenêtre du château s'éteignant, puis la lumière revenant, il passe du dehors au dedans pour arriver dans la chambre de Kane agonisant.

C'est un pur spectacle, celui de l'*audience camera* offert par le réalisateur, en l'absence de tout personnage, auquel assiste le spectateur. Le prologue, tout autant musical que vide de toute voix *off* ou *over* (la musique les remplace avantageusement pour relayer une méditation spectatorielle) s'achève lorsque le regard vient buter contre une masse apparemment inerte, corps qui repose dans un lit. Un vieil homme est en train de mourir qui laisse échapper de ses lèvres, faiblement, le mot *Rosebud* en même temps qu'il laisse tomber de sa main entrouverte une petite boule de verre, contenant un minuscule chalet sous flocons de neige artificielle, laquelle se fracture dans sa chute.

À travers l'un de ses débris anamorphosant, on voit ensuite entrer une infirmière qui, très vite, constate le décès et rabat le drap de lit sur le vieil homme, maintenant mort. De là provient le secret du film, d'autant plus scellé que seul le spectateur l'a recueilli, « dans le dos du personnage » en quelque sorte, car il est notable que l'infirmière est entrée dans la chambre après que le mot ultime a été proféré.

Or, ce mot *Rosebud*, de parole secrète, devient le chiffre du premier mentir-vrai du film puisqu'à l'issue de la scène suivante lors de laquelle une bande d'actualités – film dans le film – est projetée, le rédacteur en chef demande au journaliste Thompson de remonter cette bande en tenant compte cette fois du mot *Rosebud* prononcé.



Il exige donc un complément d'enquête. Or seul le spectateur est détenteur de ce souvenir vocal ou acoustique dont il ignore, du reste, la signification. Ce secret absolu est donc d'emblée trahi en suivant on ne sait quel mystérieux canal invisible pour devenir sa forme sonore (sinon sa signification), savoir partagé avec le rédacteur fictionnel. Le mot secret est alors opérateur d'une torsion invraisemblable pour qu'un mensonge esthétique devienne ce moteur narratif qui va exercer ses influences jusqu'à nourrir la totalité du film, version nouvelle, augmentée, de *News on The March*, grand film enchâssant le petit documentaire nécrologique du début.

Le journaliste-investigateur Thompson se met donc en quête de la signification de *Rosebud*. Il commence par aller consulter les archives de la fondation Thatcher, *The Thatcher library*. Le début de la scène est traité avec une ironie glaciale. Le journaliste-enquêteur est d'emblée comme écrasé par l'immensité de l'édifice, bibliothèque à l'entrée de laquelle se trouve une gigantesque statue du financier Thatcher, véritable statue du commandeur prête à emporter dans on ne sait quel au-delà infernal quiconque oserait s'aventurer trop loin dans un couloir de recherche. L'architecture, son immensité, le décorum, sont

conservatrice en chef de la fondation qui, telle un cerbère des temps modernes, introduit Thompson dans le saint des saints.

Recherche à risques et périls ai-je dit : elle impose plusieurs restrictions draconiennes à la consultation de l'ouvrage : accepter de ne citer aucun passage, se soumettre à une durée très limitée qui ne lui laissera évidemment pas le temps de tout lire (seulement le chapitre « où il est question de Kane » dit-elle) et accepter d'être seul dans la salle de lecture, comme au cœur d'un gigantesque coffre-fort (un appareil en uniforme présente le grand livre de souvenirs de Thatcher, extrait d'un coffre-fort, petite boîte dans la grande boîte en quelque sorte, et d'autant plus que leurs portes métalliques cloutées sont similaires¹). La lecture contrainte que fait Thompson des pages autorisées des mémoires de Thatcher évoque ce moment de l'enfance de Charles Foster Kane où celui-ci, avec l'accord de sa mère, est arraché à sa famille vivant à la campagne, pour être élevé et éduqué par le financier au sein de la grande ville américaine.

La consultation d'archive autorise ce court-circuit vertigineux qui, à partir de la mort d'un homme célèbre, reconduit à son enfance. Tout ayant été fait cependant, en ce lieu imposant, pour que de ce moment Thompson n'en ressorte qu'avec l'image d'un petit traîneau avec lequel l'enfant glissait sur la neige, mais qui lui servit aussi de bouclier contre les adultes lorsqu'il marqua son refus d'aller vivre en ville chez le banquier.

Dans l'espace limité qui m'est imparti, avant d'en revenir à *Rosebud*, je ne peux qu'évoquer avec Gilles Deleuze la grande complexité créatrice (je serais tenté de dire à la modernité « constructiviste ») de ce film fondateur de 1941. Dans l'histoire du cinéma le film *Citizen Kane* d'Orson Welles est primordial pour répondre à cette « historicité anhistorique » qui, selon Youssef Ishaghpour, caractérise toute grande œuvre².



La singularité de ce film excède toute réduction à la période limitée des années 1940, de même qu'on ne peut le rattacher à aucun genre bien assigné par son aptitude à les transcender presque tous, se rattachant, à l'occasion et par bribes, à tel ou tel. Ses questionnements concernent moins la narration que l'art du cinéma lui-même dans sa capacité à inventer des idées-formes et cela ne va pas sans affecter différents modes de temporalité.

Gilles Deleuze considère ce film de 1941 comme fondateur à cet égard : « Et la première fois qu'une image-temps directe apparut au cinéma, ce ne fut pas sous les aspects du présent (même impliqué), ce fut au contraire sous la forme des nappes du passé, avec *Citizen Kane* de Welles. Là, le temps sortait de ses gonds, renversant son rapport de dépendance avec le mouvement, la temporalité se montrait pour elle-même et pour la première fois,

mais sous forme de grandes régions à explorer.³ » Il me faut au moins ajouter que tout est agencé, d'une scène à l'autre, pour que les modes de dévoilement ne le soient pas vraiment ; pour que, lorsqu'une hypothèse interprétative semble se confirmer, elle soit tout aussitôt déjouée par une autre et cela en dépit

dissuasifs. Bien risqué en cette bibliothèque est le cheminement du dévoilement du secret. Lire voilà qui, en un tel lieu, se fait à risques et périls, l'interdit se nourrissant à l'occasion des désirs d'hommes de pouvoir de sceller à tout jamais des informations dérangeantes. Ce climat intimidant est renforcé par la



de ce qui s'offre dans l'apparence (désolée) d'une révélation terminale, comme nous allons voir.

Faisons donc fi, bien à regret, de toutes les fortes complexités du film (dont l'image du puzzle géant que Suzan Alexander tente d'achever au fond de sa solitude désespérée, dans l'immense château de Xanadu)⁴ pour considérer maintenant l'épilogue du film : de nombreuses personnes sont à Xanadu, venues faire l'inventaire des mobiliers et « collections » de Kane, après sa mort. Ils découvrent l'immense salle où sont accumulés de manière disparate (tel un bric-à-brac) de très nombreux objets hétéroclites dont une grande quantité de statues – certaines authentiques, voisinant à côté de répliques plus ou moins douteuses – à peine déballées, la plupart encore dans leurs grandes caisses de transport.

Balayée par le travelling aérien d'une caméra en surplomb la juxtaposition de ces caisses de différentes tailles et formats prend l'allure d'une véritable ville. Une équipe d'ouvriers est là qui, sur ordre de l'exécuteur testamentaire, fait le tri et jette dans une grande chaudière tout ce qui est estimé sans valeur. C'est au moment où le petit traîneau de Charles Foster Kane enfant est jeté au feu que le mot mystérieux *Rosebud* revient *in fine*. Il revient en forme brève, de courte durée, pris dans un double mouvement d'apparition et de retrait, pour le dire à la manière de Heidegger. En effet, le spectateur le découvre dans les flammes et à travers elles, marqué sous un petit bouton de rose peint, au dos de la petite planche garnie de patins, juste avant que la combustion ne fasse disparaître le mot et l'image. Certes, cela ferme la grande boucle qui va de l'enfance à la mort de Kane car il s'agit bien du traîneau présent dans les mémoires de

Thatcher. Ironie de l'histoire : le petit traîneau brûle dans le dos des personnages, y compris du journaliste-enquêteur Thompson, et encore, une fois, élégance de l'*audience camera* welliesienne oblige, seul le spectateur voit l'événement⁵ : si solution ou réponse cinématographique il y a, celles-ci conservent toute leur valeur énigmatique.

Dans *Citizen Kane*, en cela film fondateur, l'irréductibilité de l'énigme vaut tout autant pour le personnage que pour l'art du cinéma lui-même : révélation dans la disparition. La poétique du film se complète donc d'une « poétique *Rosebud* » qui fait aussi écho en 1941, à quelques mois d'intervalles, au nom de *Rebecca* brodé sur l'oreiller et qu'on voit aussi disparaître dans les flammes qui emportent « la demeure ancestrale de Manderley »⁶ dans le film homonyme d'Alfred Hitchcock⁷.



¹ La description/analyse de cette scène est magistralement conduite par Youssef Ishaghpour, in *Orson Welles Cinéaste ; une caméra visible, II, les films de la période américaine*, Paris, Éditions de la différence, « Les Essais », p. 106-107.

² Youssef Ishaghpour, « La théorie brechtienne et le cinéma », *D'une image l'autre, La nouvelle modernité du cinéma*, Denoël/Gonthier, « Bibliothèque Médiations », 1982, p.32 (cité par Suzanne Liandrât-Guiques, in question 47 « que nous apprend la forme-bal()ade », *Esthétique du mouvement cinématographique*, Klincksieck, « 50 questions », 2005 p. 134.)

³ Gilles Deleuze, *Cinéma 2 : Image-temps*, Minuit, Paris, 1985, p. 138, passage cité par Youssef Ishaghpour, *Orson Welles Cinéaste ; une caméra visible, II, Les films de la période américaine*, op. cit., p. 143.

⁴ En termes d'« influence », même si tout aussi élégante que discrète, on trouve une occurrence transfilmique de ce puzzle avec le motif des photos déchirées de Mateo que son fils reconstitue pour lui, en les commentant sous nos yeux mais pas sous ceux de son père puisque celui-ci est devenu aveugle, seul rescapé du tragique « accident » de voiture (assassinat en fait, mais la révélation s'effectue en dernière période du film) où sa maîtresse Lena (jouée par Pénélope Cruz) a trouvé la mort. Plus manifestement, le mode de construction est également celui d'une temporalité bousculée où « les nappes du passé » (Deleuze) contribuent au façonnage de celles du présent. Il s'agit d'*Etreintes brisées* (Los abrazos rotos-2009) de Pedro Almodóvar. On trouve aussi une scène, celle de la photo énigmatique prise par Matéo « voyant » en plongée de la plage d'El Golfo, en écho avec celle prise dans le parc par le photographe fictionnel (David Hemmings) du *Blow up* (1966) de Michelangelo Antonioni. « C'est quoi le secret de cette photo ? » interroge Lena. « J'en sais rien, faut que j'écrive l'histoire pour tenter de le découvrir » lui répond Mateo (Luis Homar). Immédiatement après, le couple regarde sur écran de télévision une scène cruciale, sur le site archéologique de Pompéi du *Voyage en Italie* de Roberto Rossellini (1954), laquelle entre en écho avec une scène antérieure de chambre d'hôtel où Ernesto Martel, mari d'Elena, imite la posture crispée et figée d'un des corps de Pompéi moulés dans le plâtre après qu'ils ont fait l'amour (deux plans éloignés de cette scène ne sont pas sans évoquer l'art pictural surréaliste de Magritte).

⁵ « Les singes, gondoles, châteaux forts apparaissent alors pour ce qu'ils sont essentiellement : les jouets abandonnés et désormais inutiles de ce grand enfant, mégalomane du désir, à jamais insatisfait. Kane est mort, il ne lui aurait fallu, pour apaiser ses frustrations, aucune de ces coûteuses babioles : seulement un petit traîneau... », in Hugues Flipo, « NO TRESPASSING ou l'impossible totalité dans *Citizen Kane* » : accès au pdf téléchargeable du n° 9, épuisé, de la revue *Circav* où se trouve cet article (p. 183- 195) : http://circav.revue.univ-lille3.fr/pdf/CIRCAV_numero_9.pdf.

⁶ Selon l'expression reprise de la présentation du film sur l'Internet : <https://fr.wikipedia.org/wiki/Rebecca>

⁷ Troublantes proximités que Jean-Pierre Berthomé soulignait déjà lorsqu'il posait la question de savoir si chacun de ces deux auteurs fréquentait le cinéma de l'autre. Hitchcock semble avoir jeté un voile pudique là-dessus. Quant à Welles, il évoquait le réalisateur anglais avec l'ironie la plus mordante. L'article est sous-titré « Je l'aimais beaucoup, il n'aimait pas mes films non plus ». Il s'agit en fait d'un extrait d'un propos plus long qu'Orson Welles prononça, empreint d'« ironie assassine », deux ans après la mort de Hitchcock. Ce propos est cité par Jean-Pierre Berthomé « Pauvre Hitch, je l'aimais beaucoup. Il n'aimait pas mes films non plus, c'était réciproque ! Nous étions de très bons amis ! Il a dit que je lui ai tout volé ! », in revue *Postif* n° 470 d'avril 2000, p. 76 à 81. Son article est intitulé significativement « *Hitchcock et Welles* » p. 76. En note n°3, Berthomé indique qu'il a trouvé cela dans le Hitchcock de Bruno Villien, Paris, éd. Colona, 1982, p. 345.

Toute influence est immorale

Influencer quelqu'un c'est lui donner son âme :
représentation de l'influence en littérature et au cinéma

par **Bailleux Nathan, Fanién Marine, Requillart Elodie, Thery Pauline, Therache Camille, Trussart Fanny, Wimetz Mélisse** sous la direction d'**Elodie Degroisse**, Professeur d'anglais - Lycée Gambetta-Carnot Arras



Cette citation d'Oscar Wilde extraite du *Portrait de Dorian Gray* suggère qu'une influence serait une inflexion, un processus de modification qui opère d'une personnalité à l'autre. La personne influente est dépossédée d'elle-même tandis que l'influencé perd de son individualité. Cependant, l'influence ne dépend-elle pas aussi du libre arbitre ? Notre liberté n'est-elle pas à l'origine de ce choix ? La littérature et l'art en général réinventent ces influences afin de produire un langage unique. L'influence semblant à priori créatrice d'uniformité, ne peut-elle pas au contraire s'incarner de manière d'autant plus singulière dans une œuvre ?

L'influence n'est pas simplement une inspiration dont l'auteur aurait conscience mais quelque chose qu'il subit et qui se retranscrit dans son travail de manière instinctive. Le recueil de poèmes *Alcools* publié en 1913, par Guillaume Apollinaire prouve que les auteurs sont influencés par leur quotidien, la société et les changements que le monde subit. Nous pouvons remarquer que ce poète a principalement été influencé par une société française en perpétuel mouvement qui au début du XX^{ème} siècle s'inscrit dans une époque moderne.

Dans le recueil, le poème « 1909 » illustre cette influence sociétale. La figure féminine est une allégorie de la France, ses couleurs sont d'ailleurs explicitement annoncées. La description de cette femme désincarnée et superficielle est en réalité la métaphore d'une France riche et bourgeoise. Apollinaire a notamment été inspiré par les peintures modernes qui donnent une nouvelle représentation de la femme : monstrueuse. On observe aussi des reprises de mythes plus traditionnels tels que celui du célèbre conte de Charles Perrault, *Cendrillon*.

J'aimais j'aimais le peuple habile des machines
Le luxe et la beauté ne sont que son écume
Cette femme était si belle
Qu'elle me faisait peur

L'influence ne se retrouve pas uniquement dans le contenu mais aussi dans la forme avec les mots employés, et ceci dans tout le recueil. Les tournures syntaxiques ainsi que la versification témoignent inconsciemment de l'époque dans laquelle évolue Apollinaire. Le premier poème de ce recueil, « Zone » donne le ton de l'ensemble du florilège, avec des mots employés tels que "automobiles" ou "sténodactylographes". La suppression de la ponctuation dans tous les poèmes est encore une fois une marque d'évolution, et de rupture avec le XIX^{ème} siècle. Apollinaire parvient donc à réinvestir ses propres influences pour mieux s'inscrire à contre-courant des conventions de l'époque et devenir à son tour une source d'inspiration majeure.

Le cinéma est lieu aussi créateur de mythes: certains chefs d'œuvre hantent l'imaginaire collectif en décrivant le destin d'hommes d'influence. ainsi dans sa trilogie *Le Parrain* (1972, 1974, 1990), Francis Ford Coppola décrit l'ascension puis la chute de Michael Corleone, fils de Vito Corleone dit *Don Corleone*. Ce film décrit notamment l'influence exercée par Vito sur Michael qui protège son père après qu'il a été victime d'une tentative d'assassinat. Peu à peu, le fils se révèle être l'homme de la situation par rapport à ses deux frères : Fredo est trop faible pour diriger la famille et Sonny trop impulsif. Sonny ayant été assassiné par des hommes de main d'une autre famille, Michael est désigné par Vito pour diriger la famille Corleone. Michael, alors qu'il est au plus bas et n'a plus que quelques hommes de main, fait assassiner les *Don* des six autres familles. Michael devient le Don, et a la mainmise sur la majeure partie du trafic d'alcool et de drogue du pays. *Le Parrain* prend place dans un contexte historique précis : la forte immigration italienne aux États-Unis et l'économie parallèle de 1945 à 1978. À cela, il ajoute une galerie de personnages fictifs, mais vraisemblables. Il se centre essentiellement sur la personnalité de Michael Corleone, homme déterminé par les préceptes de son père, qu'il cite fréquemment : « *You know, Pop taught me many things in this room. He taught me : keep your friends close, but your enemies closer.* » « *You see, all our people are business men, their loyalty is based on that. Now, one thing that I learned from Pop was to try to think as people around you think. Now, on that basis, anything's possible.* »



Edward Hopper, *Nighthawks*, 1942

Michael vit dans un monde dénué de morale, où seuls les préceptes de son père font loi : il n'a aucune croyance en l'amitié ni dans le pardon ou dans une limite à ses capacités. Ses administrés sont pour lui des hommes d'affaires, non des assassins, et il désigne toujours ses activités auprès de ses proches comme des affaires. Le terme même de *mafia* est absent dans l'ensemble des dialogues des trois films. Sa femme Kay décide de le quitter, ne pouvant plus supporter la vie qu'il mène. Michael l'abandonne, en gardant leurs enfants. À la fin de la seconde partie, après avoir en apparence pardonné à Fredo une trahison, Michael commande à un de ses hommes de main de l'assassiner. Il est en Michael des causes extérieures qui le gouvernent, de manière analogue à ce que ferait l'inconscient intérieurement, et qui le privent de toute liberté. On peut donc affirmer qu'il est sous influence. *Le Parrain* est une trilogie réaliste. Aucun personnage n'est foncièrement mauvais, et l'on remarque que Michael reste, en dépit de tous ses défauts, un père aimant. C'est aussi une trilogie déterministe et tragique. À la fin de la Partie 2, même s'il est au faite de sa puissance, Michael est seul comme il l'a au fond toujours été...

La représentation des jeux de pouvoir et d'influence est donc une inspiration constante pour le cinéma qui plonge le spectateur dans le vertige d'une mise en abîme. Plus récemment, le film allemand « *La Vague* » réalisé par Dennis Gansel en 2008 s'est inspiré d'une étude expérimentale sur le fascisme menée par le professeur d'histoire Ron Jones avec des élèves de première du lycée Cubberley en Californie pendant la première semaine d'avril 1967. Ce professeur n'arrivant pas à faire comprendre à ses élèves comment les civils allemands de l'Allemagne nazie se sont laissés influencer et ont vu le génocide de toute une communauté sans agir, décide de créer une mise en situation. Dans le film le professeur crée une communauté qu'il nomme « *La Vague* ». En moins d'une semaine il va réussir à influencer les élèves vers une sorte de nouveau régime autocratique, en leur inculquant de nombreuses « caractéristiques / valeurs » qui définissent un régime autocratique comme : la discipline, la communauté, la délation, la peur, l'exclusion. Cependant les élèves semblent prendre beaucoup trop à cœur ce projet, et celui-ci vire au cauchemar. Lorsque à la fin de la semaine, le professeur annonce la fin du projet, beaucoup n'acceptent pas, ne voient plus la limite entre le jeu de rôle et la réalité, un de ces élèves se suicide sous les yeux de toute « *La Vague* ». Ce film semble montrer la fragilité de la démocratie et l'influence universelle et « éternelle » qu'un peuple, une nation peut subir dans tout moment de crise.

Ainsi, en littérature comme au cinéma, les influences sont multiples et se croisent. Des œuvres sont sous l'influence d'autres œuvres, certaines sont influencées par l'histoire, d'autres encore le sont par le passé, le présent, ou les hypothèses que l'on fait sur l'avenir. Les écrivains, les cinéastes, les artistes plus globalement sont portés par des influences dont nous nous imprégnons, et cette mise en commun permet une transmission de savoirs, d'idées qui perdurent au fil du temps, sans que nous en soyons forcément conscients. Au final, la littérature fait que « on est ce qu'on lit », les influences forgent notre « moi ». (D'ailleurs, pensez-vous que cet article vous ait mis sous influences! ?)



L'école d'Arras : un jeu d'influences

par **Anne Esnault**, Directrice du musée des Beaux-Arts d'Arras

Gustave Colin, *Rivière au pays basque*, 1880, musée des Beaux-Arts, Arras



L'école d'Arras désigne une communauté de paysagistes œuvrant dans la lignée de Constant Dutilleux et de Camille Corot. Entre 1840 et 1880, ce foyer florissant permet à Arras, déjà riche d'une tradition artistique, de connaître un nouvel âge d'or, des dizaines de peintres connaissant une notoriété dépassant la ville. Au sein de ce groupe, le jeu des influences est multiple : inspiration des maîtres auprès des élèves, dialogue entre confrères ou relation avec d'autres cercles.

Au temps de la formation, le jeune apprenti subit l'influence de son maître réel. La prospère capitale de l'Artois dispose alors de nombreux cours de dessin. Le peintre Auguste Demory dispense ainsi un cours public académique basé sur la maîtrise du dessin. Il compte parmi ses élèves Charles Desavary ou Xavier Dourlens. Mais c'est l'atelier privé de Dutilleux (Douaisien installé à Arras en 1830) réputé et fréquenté, qui s'impose comme le lieu de formation de l'école d'Arras. C'est que l'enseignement moderne proposé privilégie l'étude d'après nature. Dès 1838 Dutilleux exécute un tableau d'atelier représentant symboliquement, avec quatre peintres penchés sur un chevalet, ses générations d'élèves.

Le véritable père spirituel de l'école d'Arras, la figure tutélaire demeure Corot. Avec sa conception du paysage empreinte de simplicité, il joue un rôle décisif auprès de Dutilleux et ses élèves. Dans leurs paysages, ils assimilent sa leçon, fruit de son cheminement personnel : l'héritage du paysage classique amendé par la découverte de la lumière en Italie. Cette influence de Corot est ainsi perceptible dans *Le chemin de Villers à Sainte-Catherine-les-Arras* de Dourlens, une scène rurale surplombant la ville d'Arras. L'approche de la nature est franche, la palette claire, l'atmosphère lumineuse et la composition rigoureuse avec son agencement entre motifs naturels (feuillage, eau, nuages) et structures minérales (bâtiments et routes).

Les maîtres anciens eux-mêmes peuvent rester des modèles, constituant tant des répertoires iconographiques que des références stylistiques, tout au long de la carrière d'un peintre. Dutilleux lui-même reste influencé par la peinture hollandaise du XVII^e siècle notamment dans sa production de portraits. Ainsi la délicate effigie de Corot avec sa facture sobre, sa lumière froide et sa tonalité sombre témoigne-t-elle de la prégnance encore forte des maîtres hollandais tandis que son crépusculaire Bord de Scarpe est une lointaine réminiscence des paysages classiques de Claude Gellée.

Au temps de la création, l'école d'Arras s'avère aussi une aventure singulière avec la nature pour atelier et la collégialité pour pratique. Dans ce cadre les échanges s'exerçant entre amis, entre pairs ou en famille, varient infiniment. L'école d'Arras est née de l'amitié entre Corot et Dutilleux. Dès 1847, ce dernier achète audacieusement au Salon parisien un paysage de Corot, pas encore reconnu comme un éminent paysagiste. Leur relation se poursuit lors des séjours annuels de Corot auprès de Dutilleux et sa famille. Cette présence régulière provoque une double influence. Si l'apport de Corot envers Dutilleux est d'ordre stylistique, par réciprocité Corot choisit les sites de l'Artois comme motif iconographique, comme l'attestent *Route près d'Arras* et *Saulaie à Sainte-Catherine-les-Arras*.

Au sein de cette fédération d'artistes, la pratique intergénérationnelle entre confrères suscite des vocations, grâce à l'aura de Corot auprès des Arrageois, et une saine émulation avec des inspirations renouvelées et des convergences artistiques. Dutilleux figure même son élève Désiré Dubois peignant devant un chevalet, en plein air, en blouse et palette à la main. Ce tableau emblématique de l'école d'Arras dépeint un élève par son maître mais de manière plus confraternelle que paternelle. Le site du *Vivier à Saint-Nicolas-les-Arras* est, lui, peint simultanément par Corot et Desavary travaillant côte à côte, lors d'une séance en juillet 1871, dans la propriété de Paul Bellon. La similarité de sujet et la proximité de style sont telles qu'on peine à déceler les parts originales respectives.

Si la pratique familiale s'avère courante en histoire de l'art, l'école d'Arras n'échappe pas à la règle. Par histoire personnelle Alfred Robaut, historiographe de Corot et auteur de son catalogue raisonné, ainsi que Charles Desavary, brillant élève de Dutilleux, deviennent ses gendres. Les liens familiaux viennent de la sorte renforcer les liens artistiques. Cet attachement quasi affectif se décèle notamment dans un portrait de Corot par Robaut : le maître, dessiné de dos, travaille à son chevalet dans l'atelier de son ami Dutilleux lui-même peint par Desavary dans un autre tableau alors qu'il cherche ses couleurs, dans le même atelier.

Dans cette pléiade de paysagistes, les condisciples Desavary et Gustave Colin se révèlent les remarquables successeurs de Dutilleux. Bien qu'admirateurs de leur maître, ils s'en distinguent. Cette forme

d'émancipation ne revêt pas la forme d'une rupture assumée ou d'une divergence revendiquée. En excellent pédagogue, Dutilleux leur permet de tracer leur propre voie. Ils revêtent en fait d'autres facettes du courant avec leurs factures virtuoses, leurs touches souples et leurs tonalités vives. A la différence de Dutilleux, qui a une prédilection pour les sites champêtres, Desavary fixe des vues urbaines d'Arras à la Belle Epoque, léguant ainsi la physionomie d'espaces disparus comme les portes et les remparts. Quant à Colin, sa trajectoire inattendue le mène à la sphère impressionniste et à choisir comme terre d'adoption le pays basque. Là, le peintre est frappé par la lumière méridionale, les sites montagneux des Pyrénées et les costumes pittoresques. (III.2)

Au temps de la confrontation avec d'autres créations contemporaines, qu'il s'agisse de cénacles artistiques ou de techniques différentes, l'école d'Arras sait entretenir des relations enrichissantes tout en préservant sa particularité. Les contacts avec la scène parisienne sont permanents : des Arrageois complètent leur formation auprès de maîtres, comme Colin dans l'atelier de Thomas Couture ; des artistes majeurs comme Emile Breton, Paul Huet, Antoine Barye, Eugène Delacroix et Camille Corot deviennent des présidents d'honneur de la Société artésienne des Amis des Arts. Et l'admiration de Dutilleux pour Delacroix est telle qu'il permet au musée d'Arras d'acheter le tableau *Disciples et saintes femmes enlevant le corps de saint Etienne*.

Des liens s'établissent aussi, selon les personnalités et au fil des opportunités, avec d'autres écoles concomitantes. Dutilleux est ainsi redevable de l'école de Barbizon, autre courant de paysage réaliste, et de son site en forêt de Fontainebleau comme le prouve le tableau intitulé *La carrière*. Dubois, qui comme tout paysagiste voyage de site en site, se rapproche, quant à lui, à la fin de sa vie, de l'école de Wissant, en fréquentant les peintres Emile Breton et Adrien Demont. De nature indépendante et de tempérament tourmenté, il retrouve en eux, par connivence, la conception d'une nature sauvage.

L'école d'Arras présente aussi des affinités avec des techniques avant-gardistes comme la photographie. Ainsi le cliché-verre, technique entre gravure et photographie, inventée par les Arrageois Cuvelier et Grandguillaume, illustre l'intimité entre peinture et photographie. Les plus grands maîtres expérimentent cette curiosité : Corot (*Le bûcheron Rembrandt*), Daubigny (*Les cerfs*) et Delacroix (*Tigre en arrêt*). Et l'Arrageois Joseph Quentin, proche du pictorialisme, s'apparente dans ses clichés aux peintres de l'école d'Arras par le choix du cadrage et le rendu lumineux. Il partage aussi les mêmes représentations : natures mortes en camaïeu comme Julien Gonsseume, vues topographiques précises et paysages naturels vaporeux comme Desavary.

Avec plus de trois cents œuvres (peintures, dessins, estampes et photographies), le musée des Beaux-Arts conserve la mémoire de l'école d'Arras. Bien que distantes de plus d'un siècle et demi, ses peintres nous enseignent, entre autres, que les influences entre artistes sont polymorphes et complexes : ascendance des maîtres au temps de la formation, émulation au temps de la création, singularité au temps de la confrontation.



Constant Dutilleux, *Portrait de Corot*, 1863, musée des Beaux-Arts, Arras

Un continuum en devenir...

Des flux sous influence



par **Anthony Rousseau**, artiste plasticien, il réalise depuis quelques années des créations audiovisuelles, qui sont diffusées dans de nombreuses manifestations artistiques et culturelles au niveau local et international (festivals, galeries), ainsi qu'à la télévision.

À travers ce titre, j'ai voulu mettre en exergue une attitude de travail associée aux notions de recyclage et de détournement d'éléments générés par les mass media et les réseaux Internet.

Influencé par la culture populaire, le cinéma expérimental et l'art vidéo, j'ai puisé dans mon quotidien les matériaux nécessaires à la création d'œuvres singulières. Cette attitude de travail est née à la suite d'un dialogue avec mon professeur Tom Drahos, durant mes études aux beaux-arts de Rennes entre 1996-2001. À partir des bases du scénario du cinéma russe, cette discussion portait sur quelques points essentiels, notamment l'originalité du propos artistique, sa mise en forme et l'économie de moyens... Cet échange a influencé par la suite et de manière radicale l'orientation de mes projets artistiques : si les aspects politiques et économiques ont influencé l'orientation artistique du cinéma russe, ceux-ci ont aussi modifié ma perception et le développement de mes productions audiovisuelles.

De plus, dès 1998, j'expérimente de manière approfondie les nouveaux outils numériques qui arrivent au sein de notre école d'art. C'est une vraie révolution et une évolution majeure pour moi (nous étions peu alors à nous intéresser à ces nouveaux moyens de créations devenus si communs aujourd'hui dans les écoles et dans notre quotidien). Ces outils numériques m'offraient de nombreuses possibilités à la fois formelles et conceptuelles, ils ouvraient la voie à des objets artistiques dont les potentialités esthétiques et narratives, étaient conséquentes. Cette impression, à travers l'usage et la pratique du numérique, me permet d'appartenir à mon époque tout en maintenant un lien permanent avec l'histoire de l'art et notamment les avant-gardes...

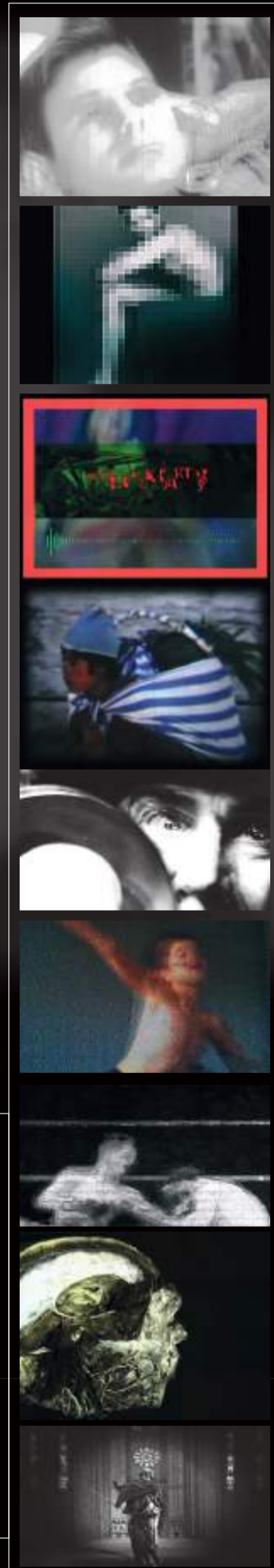
Par ailleurs, avec l'avènement du numérique et des réseaux Internet, une source quasi inépuisable de contenus (accessibles et consultables de manière « permanente ») s'offrent à nos regards... Ainsi via ces nouvelles technologies de l'information et de la communication, je puise désormais les matériaux bruts nécessaires à la plupart de mes projets artistiques. Ils sont là, disponibles, il suffit de les choisir, de les transformer, de les agencer et de les confronter à d'autres pour que soient révélés d'autres sens et d'autres formes, le passage d'un média à l'autre étant ici facilité par la numérisation...

Si les idées du prélèvement et du détournement ne sont pas nouvelles dans l'histoire de l'art, ils prennent tout leur sens quand se pose la question de créer de « nouvelles images » dans un monde globalisé et saturé d'informations visuelles, textuelles et sonores... En effet, caractéristiques de notre époque, les réseaux Internet offrent à chacun la possibilité de devenir un producteur – diffuseur – lecteur de contenus, alimentant ainsi une base de données exponentielles... Cet espace de liberté est aussi fascinant qu'inquiétant, il pose toujours de nombreuses questions et bouleverse petit à petit nos modes de production et de perception de ce monde de plus en plus imbriqués... Si le cyberspace est porteur à la fois de craintes et de potentialités, il devient un enjeu important à la fois d'un point de vue économique, politique, juridique et artistique comme nous pouvons le constater de plus en plus aujourd'hui.

Pour ma part, je pense qu'il est important ici de remettre dans le contexte de l'époque, cette pratique du **found footage** (numérique), inspirée de certains cinéastes expérimentaux comme Marin Arnold ou Matthias Müller pour ne citer qu'eux. Héritier de ces précurseurs, ce mode de production artistique conditionné par certains aspects techniques, politiques et économiques, n'en demeure pas moins celui d'une rupture assumée. Ainsi je veux à la fois m'inscrire dans la continuité de certains expérimentateurs (souvent marginalisés) à travers des usages artistiques mettant en avant l'expérimentation visuelle et sonore, tout en souhaitant rompre avec une certaine idée de l'artiste « démiurge », celui qui créerait *ex-nihilo* ses idées-formes, ce qui, évidemment (et heureusement pour l'humanité en devenir) n'a jamais existé.

Il s'agit pour moi de penser la création comme des moments d'instabilité et d'incertitude que l'on tente de contenir et d'organiser à travers la collision des objets, des formes, des attitudes et des outils pour révéler les liens qui unissent l'art et la vie. Peut-être une manière d'être au monde et d'appartenir à celui-ci, cela et rien d'autre ?

<http://anthonyrousseau.com>



À L'ÊTRE LIEU - ESPACE BIZET. CITÉ SCOLAIRE GAMBETTA-CARNOT - JEUDI 21 JANVIER 2016 - 16H / 18H

“ Un continuum en devenir ”

Performance d'appropriation et de détournement d'Anthony Rousseau

L'artiste plasticien Anthony Rousseau présente une sélection d'œuvres vidéo ainsi qu'une performance autour des notions de recyclage et d'appropriation d'éléments visuels et sonores générés par les mass media et plus précisément les réseaux Internet. Influencé par le cinéma expérimental et la culture populaire, il met en place, à travers ses productions audiovisuelles, une autre manière de raconter des histoires.

- | | |
|--|---|
| 1 - CLIMAX (2006) - 1' 11 | 6 - JE DANSE COMME UN PAPILLON (2003) - 3' 08 |
| 2 - SUBLIME MINIMAL SIGN (2006) - 1' 05 | 7 - MY LAST ROUND (2014) - 4' 05 |
| 3 - INTERZONE : BURROUGHS ROCK 'N' ROLL (2001) - 3' 44 | 8 - ODYSSEE : LE CHANT DU MONDE, ACTE I (2004) - 15' 35 |
| 4 - LA DERNIÈRE LETTRE DU YAGE (2000) - 3' 58 | 9 - PERFORMANCE LES FORCES INVISIBLES (2015) - 10' 17 |
| 5 - VIRUS B23 (2015) - 6' 30 | |



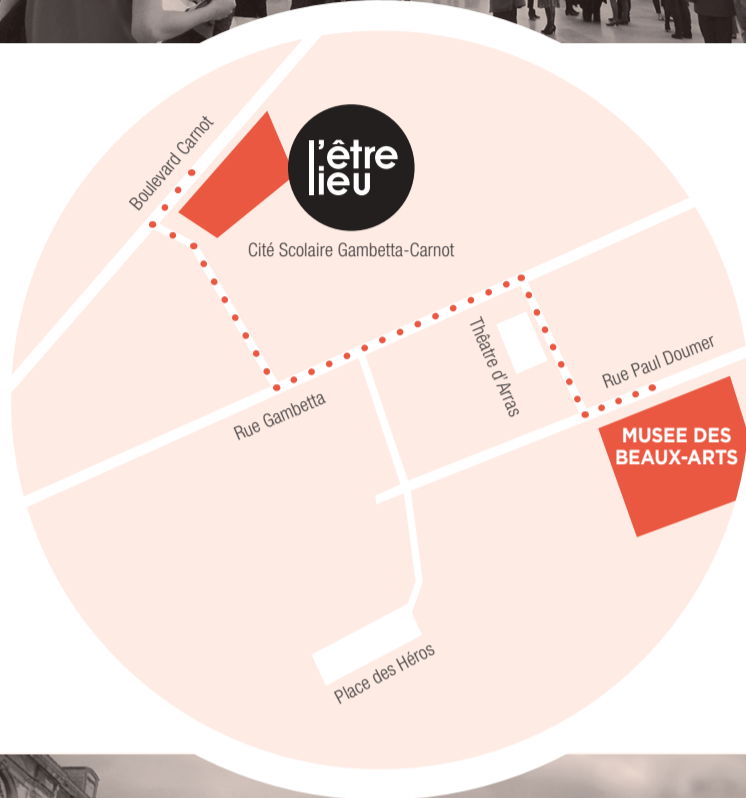
ARTS CONTEMPORAINS ARRAS
association l'être lieu - 21 Bd Carnot
CITE SCOLAIRE GAMBETTA-CARNOT

www.letreliu.wordpress.com
facebook.com/etre.liu
letreliu@hotmail.fr

Exposition du 18 janvier
au 5 février 2016

Visites guidées par
les élèves médiateurs:
le lundi, mardi, jeudi et vendredi
de 18h à 19h.

Ouverture exceptionnelle:
le samedi 23 janvier de 9h à 12h.
(Pas de visite le vendredi 29 janvier)



MUSEE DES BEAUX-ARTS

Abbaye Saint-Vaast
22 rue Paul Doumer
ARRAS

Tél 03 21 71 26 43
www.facebook.com/mbaarras
musee.arras@ville-arras.fr

Exposition du 23 janvier
au 18 avril 2016.
Ouverte tous les jours
sauf le mardi.

Ont participé à cette publication

Nathan BAILLEUX
Premlata BAILLY
Valérie BECCAERT
Adèle BERLEMONT
Zoé BIZEUR
Arthur BLED
Pierre-Yves BOHM
Emma CHAPIREAU
Elodie DEGROISSE
DEHOVE Anne-Marie
Élise DELGUSTE
Charline DESFORGES
Anne ESNAULT
Marine FANIEN
Gregory FENOGLIO
Clara GEIGER
Fabien JOVENET
Margaux KACED
Émilie LAHAYE
Lison LANSSELLE-DELATTRE

Manon LAURENT
Aude LEGRAND
Mélanie LERAT
Pauline LESERRE
Patrick LOUGUET
Valentine LOUWYE
Chloé MAGROT
Miguelle MINOT
Léa PANTALÉON-DÉPRET
Émeline POUILLE-GALAMETZ
Mégane REMADNA
Élodie RÉQUILLART
Lucie ROBERT
Anthony ROUSSEAU
Marie SZYMURA
Camille THÉRACHE
Pauline THÉRY
Fanny TRUSSART
Mélisse WIMETZ
Simon ZYTKA

Remerciements

Le personnel de direction,
d'administration et ATOSS de la
Cité scolaire Gambetta-Carnot Arras

Frédéric VIEBAN
Marielle HECTOR
Olivier LANDAS
Sylvian QUERTEMPS
Monelle BINET
Franck LUCHEZ
Claude SLOWIK
Bruno MORY
Pierre NGUYEN
Patrick DEVRESSE

Galerie Bruno Mory,
Besanceuil F-71460 Bonnav
Galerie Christophe Gaillard,
5 rue Chapon 75003 Paris

La ville d'Arras
Frédéric LETURQUE
Alexandre MALFAIT
Christophe SERIEYS
Fabien DUBOIS et les équipes
techniques de la ville d'Arras

Léa BARON
Le Conservatoire à Rayonnement
Départemental - Arras
Laurent BIZART
Mme MASSON et L'école
Oscar Cleret - Arras
Le musée des beaux-arts - Arras
Les stagiaires de L'être lieu

Crédits photographiques
des œuvres de Pierre-Yves Bohm :
Florian Kleinfenn



Responsable de la publication : Grégory Fenoglio
Maquette : Jaume Barbeta / takmak.fr
Impression : 1000 exemplaires

Association l'être lieu
21 Boulevard Carnot
62000 ARRAS
letreliu@hotmail.fr
facebook.com/etrelieu
letreliu.wordpress.com

Pierre-Yves Bohm

SOUS

Z
M
C
M
Z
C
M
S

18 JAN → 5 FEV 2016

23 JAN → 18 AVR 2016



**MUSEE DES
BEAUX-ARTS**

ARTS CONTEMPORAINS ARRAS
association l'être lieu - 21 Bd Carnot
CITE SCOLAIRE GAMBETTA-CARNOT

Abbaye Saint-Vaast
22 rue Paul Doumer
ARRAS

