

Adam ADACH

Né en Pologne en 1962 - Vit en France

Après quelques années de pratique intensive de l'abstraction et d'une forme d' " action painting ", Adam Adach s'est tourné vers la figuration. "J'ai éprouvé le besoin de m'immiscer dans les vies des gens et de mes proches, de m'investir explicitement" dit ainsi le peintre à propos des thèmes récents de son oeuvre. En effet beaucoup des thèmes qu'il traite sont chargés des expériences de son enfance et de son adolescence en Pologne. Par exemple, la petite ville dans laquelle il a grandi a été fortement marquée par la deuxième guerre mondiale : la moitié de ses habitants étaient des soldats qui y étaient cantonnés. Leurs baraquements militaires ressemblaient à ces cités construites plus tard dans beaucoup de pays communistes autour de l'ex-URSS. Adach illustre, entre autres, dans ses tableaux ces zones d'urbanisation anonyme comme il illustre d'autres traces de l'Histoire, tout en modifiant consciemment les motifs de telle façon que sa mémoire personnelle devienne mémoire collective. Longtemps il s'est servi des codes stylistiques du modernisme abstrait (Delaunay, De Stijl) en intégrant dans ses scènes des figures géométriques aux couleurs intenses.

"Je ne prétends pas réduire à la réalité ce qu'il peut y avoir de pure abstraction dans ma peinture, mais simplement souligner qu'elle n'est jamais pure, mais plutôt ancrée dans des situations on ne peut plus concrètes". Aujourd'hui cependant, ces allusions au modernisme se sont estompées.

La série des grands paysages de neige que l'artiste réalise en 2002-2003 et à laquelle on peut rattacher *Granica* se distingue stylistiquement et thématiquement du reste de son travail artistique. Elle se caractérise par la présence imposante de la nature et par l'extrême réduction de la figure humaine. Tous les tableaux de cette série évoquent des paysages immenses, et souvent peints depuis un point de vue bas, en légère contre-plongée. Cette série a été inspirée par un voyage en Alaska au cours duquel l'artiste fit l'expérience, dans une grotte glaciaire, d'une lumière extrême, inconnue ailleurs. C'est aussi cette lumière qu'il s'efforce de rendre dans ces tableaux aux champs de neige d'un vert turquoise. Mais si d'un côté la présence de la couleur joue un rôle important dans la construction d'un espace imaginaire - lequel aspire littéralement le spectateur -, d'un autre côté le traitement de la surface picturale empêche l'immersion totale dans cet espace imaginaire.

La monumentalité de la nature dans *Granica* évoque les paysages de l'art romantique allemand, notamment ceux de Caspar David Friedrich. Mais si chez Friedrich, les figures sont contemplatives et passives, voire écrasées par la nature, chez Adam Adach ces figures sont inscrites dans une existence concrète. " Je ne peins pas des sommets parce qu'ils sont inatteignables mais parce que l'action se passe entre les sommets et le bas des montagnes ". Adam Adach commente ainsi les tentatives de survie des figures qu'il représente.

Julia Garimorth

Darren ALMOND

Né en Grande-Bretagne en 1971 - Vit à Londres

Darren Almond pratique un art où sont indifféremment employées la vidéo, la photographie, la sculpture et l'installation, autour de préoccupations essentiellement liées au temps et à la mémoire historique. Si certaines de ses oeuvres se sont attachées à la sphère familiale de l'artiste et à la manière d'éprouver le temps à travers le vieillissement de ses parents, en filmant son père ou sa grand-mère pour de vastes installations multi-écrans, le coeur de son activité s'est concentré ces dernières années sur des sujets impliquant des lieux et des événements majeurs de notre histoire récente. Ainsi, avec *Terminus*, un ensemble d'oeuvres dont la réalisation débute en 1997 et se poursuit jusqu'en 2005, il effectue un remarquable travail de mémoire fondé sur la ville polonaise d'Oświęcim, plus connue sous le nom d'Auschwitz, utilisant de simples éléments urbains comme les abribus pour mener une réflexion sur l'étiollement du sens et du souvenir avec une économie de moyens qui toujours parvient à extraire ses oeuvres de toute ostentation et de tout excès spectaculaire.

La série de photographies intitulée *Night + Fog*, réalisée en 2007, dont est issue *Night + Fog (Norilsk)* s'inscrit dans la logique d'un traitement de l'événement historique par des biais détournés. Les dizaines de clichés qui constituent la série montrent des forêts clairsemées, des arbres décharnés comme s'ils avaient été ravagés par un incendie, des paysages de neige sans qualité, plongés dans une morne grisaille. Aucune trace de vie. Nous ne sommes pas très loin de la mélancolie des peintures romantiques exécutées par Caspar David Friedrich au XIX^{ème} siècle et pourtant le sujet de ces oeuvres ne concerne aucunement l'esseulement ou la contemplation poétique et affectée du paysage. En effet, ces forêts sont celles qui environnent la ville sibérienne de Norilsk qui fut l'un des plus vastes centres d'internement de prisonniers politiques de l'ère des goulags staliniens. Ici furent mis aux travaux forcés plus de 300 000 hommes et femmes, chargés d'extraire le nickel d'un des sites les plus riches en minerai de la planète. Cette activité d'extraction s'est poursuivie après la fermeture du camp de travail et le rachat du territoire par la Norilsk Nickel Company, l'une des plus importantes compagnies minières à l'échelle internationale, aujourd'hui détentrice d'un pouvoir quasi monopolistique qui lui permet d'influer fortement sur le cours du nickel. L'extraction de ce minerai est l'une des plus polluantes qui soit en raison des tonnes de dioxyde de soufre qu'elle rejette. Cette zone géographique est actuellement l'une des plus polluées du globe : sa flore est littéralement brûlée et les 150 000 habitants de Norilsk reçoivent chaque année plus de pluies acides que celles qui s'abattent sur l'ensemble des populations d'Amérique du Nord ou du Canada. Les conditions climatiques extrêmes - avec des hivers où la température chute régulièrement sous les -45° - et la pollution sont responsables d'une espérance de vie de 10 ans inférieure à celle des autres Russes. Darren Almond a passé des mois à arpenter ces forêts carbonisées pour photographier ces contrées apocalyptiques. Le titre de la série, *Night + Fog*, est une référence directe au décret Nacht und Nebel pris par le gouvernement nazi en 1941 contre les ennemis du Reich et au documentaire *Nuit et Brouillard*, réalisé par Alain Resnais en 1955 sur Auschwitz. L'effort de guerre nazi exigeait une très importante production de caoutchouc qui nécessitait d'utiliser de très grandes quantités de sel. La région d'Auschwitz, très riche en mines de sel, était l'un des principaux sites d'extraction, rentabilisé par la main d'oeuvre que l'on sait.

Jean-Charles Vergne

Anne-Sophie EMARD

Né en France en 1973 - Vit en France

Glaner. Créer en toute indépendance. Libérée de l'influence obsessionnelle de Louise Bourgeois grâce à un entretien organisé par Jean Dupuy à New York entre la jeune artiste et son modèle, Anne-Sophie Emard voyage, observe le monde, glane des parcelles de réalité au Canada, au Pérou ou en France au coeur de ses environnements familiers, stocke prises de vue, films, objets dans son atelier bibliothèque et sa banque de données informatique puis restitue ces fragments d'existence dans des installations photographiques et/ou vidéographiques dont le vocabulaire cinématographique ne relève absolument pas du documentaire événementiel mais de la fiction poétique. Entraînée par la force motrice de sa curiosité et de son insatiable désir de fabriquer, la plasticienne, qui déjà à l'adolescence confectionnait des romans d'espionnage ou des ouvrages illustrés pour enfant, construit aujourd'hui avec minutie, grâce aux outils numériques, des images instinctives et intenses. Prises à part ou mises en dialogues dans un même espace, ses réalisations vidéo et ses photographies irriguent la thématique inhérente à l'ensemble de sa création : comment le cerveau emmagasine et restitue, généralement déformés, les souvenirs. Anne-Sophie Emard explore les mécanismes, les fonctionnements, les dysfonctionnements, les défaillances de la mémoire humaine. Quitte à utiliser si nécessaire comme matière première de ses propres films des extraits de longs-métrages retravaillés, une manière de transmettre dans un langage approprié l'émotion suscitée par l'oeuvre empruntée au septième art. Ainsi son diptyque *Ce qui peut-être enclavé* (2003) rend-il distinctement hommage à *Qu'est-il arrivé à Baby Jane ?*, le thriller psychologique de Robert Aldrich. L'écriture s'avère aussi source d'inspiration. *Au coin de Clark et N. Jewison* (2003) est une réponse à une anagramme de Jean Dupuy réalisée à la demande du maître. En 2005, *La Roseraie* naît d'une collaboration avec l'écrivain québécoise Chantal Neveu. Directement ou indirectement ses travaux réfèrent très souvent à la littérature, en particulier à Joseph Conrad et William Faulkner. Le triptyque *Biodôme* est issu de *Sanctuary*, série composée de plus de cinquante photographies dont le titre suffit à affirmer la filiation avec l'auteur de *Le Bruit et la Fureur*. A l'instar du romancier américain, l'artiste refuse la linéarité du récit et met en scène une complexité narrative contraignant le regardeur à quitter son rôle confortable de spectateur pour devenir acteur. Le choix des polyptiques, les variations de cadrage obligent le regard à se déplacer, l'oeil à s'adapter. Anne-Sophie Emard n'offre pas le monde à contempler mais des mondes à découvrir. Propices à une lecture écologique, ses sanctuaires figurent des lieux relevant originellement d'un artifice ou des espaces naturels rendus artificiels par la magie du traitement informatique. Vides de présence humaine, tous recèlent des détails inquiétants, perceptibles mais impossibles à identifier. Traversé par l'angoisse lancinante, mal à l'aise, chacun chemine dans ce milieu étrange, chacun se sent étranger, chacun sait ne pas appartenir à ce monde. Ici s'ouvrent une passerelle, un escalier, une porte, là se dressent une ville, une façade, un escarpement. L'intégralité du décor n'est pas à investir. Le promeneur, la curiosité en éveil, peut longer l'à-pic de Biodôme sans jamais espérer le franchir. L'absence volontaire de profondeur de champ implique le dépassement de l'obstacle par la pensée plutôt que par le regard. Cette barrière mentale impose le passage d'une planche à l'autre. Isolée, aucune n'apporte de réponse. La vérité, chacun la sienne, n'apparaît que dans la combinaison, la confrontation. Ou peut-être se cache-t-elle à l'extérieur de l'image ? Lors de cette expérience initiatique, l'imagination accomplit l'oeuvre dans l'exploration libre du hors champ, du hors cadre, en quête d'une part de mystère. La part de mystère d'un univers photographique pictural à l'ellipse lynchéenne, illustration exacte de l'effort indispensable à chacun pour réactiver en comblant les vides de ses souvenirs les moments forts de son histoire individuelle, parabole

précise du rôle de l'art dans la conservation à travers le temps de notre histoire collective. Véhicule de l'humanité, de son passé, de sa mémoire, l'art s'affirme, ultime procédé pour échapper à l'oubli, unique manière de vaincre la mort, de perdurer en toute éternité.

Eric Fayet

Volker TANNERT

Né en Allemagne en 1959 – Vit en Allemagne

C'est à Berlin et Cologne qu'ont émergé à l'extrême fin des années 70, ceux qu'on a appelé les Nouveaux Fauves ou Nouveaux Expressionnistes. Leur peinture se caractérise par l'exacerbation des sentiments et des émotions, l'omniprésence de l'homme, traité par touches rapides en couleurs violentes. Si certains d'entre eux empruntent une iconographie marquée par les médias, la BD, la publicité, ce n'est pas le cas de Volker Tannert ; en revanche, la violence qui caractérise ce renouveau pictural se retrouve dans ses thèmes et sa facture.

En 1983, Volker Tannert se tourne vers le paysage. Il insiste sur les rapports que ses tableaux entretiennent avec l'histoire de l'art. C'est un travail sur la tradition qui dépasse la dimension référentielle. Evoquant parfois très clairement dans les tableaux ou dans leur titre les œuvres du peintre romantique Caspar David Friedrich, il cherche à faire resurgir de manière réactualisée ce qui s'en dégagait de force plastique et d'expressivité.

Cette vue de la nature transcende les forces qui l'animent, plus qu'elle ne joue sur ses caractéristiques spécifiques. Volker Tannert se réfère à travers toute l'histoire de l'art allemand : on voit défiler pêle-mêle les nocturnes du 17^{ème} siècle, les vues de montagne romantiques, les ciels d'Emile Nolde. Il y a eu de tout temps dans l'esprit germanique une exaltation des sentiments, qui apparaît dans la plupart des formes artistiques et Volker Tannert perpétue cette tradition en combinant les stéréotypes et les signes référencés : rouge sang, chaos, eau sombre et profonde... Peignant par empâtements aux endroits qui suggèrent le palpable - la roche, la terre - il utilise moins de matière pour exprimer la transparence de cioux crépusculaires. Ainsi, en utilisant les moyens expressionnistes propres à son époque, Volker Tannert renoue avec une certaine idée du sublime tel qu'il a pu être envisagé dans la philosophie occidentale du XVIII^{ème} siècle, désignant le sentiment éprouvé devant la dimension incommensurable de la nature. A l'instar des représentations picturales de la peinture romantique, l'œuvre de Volker Tannert donne à voir une manifestation de ce sentiment de sublime, mêlant la fascination pour les paysages accidentés à l'angoisse d'une finitude symbolisée par les états crépusculaires, les effondrements telluriques, que le philosophe allemand Edmund Burke qualifiait par « une sorte d'horreur délicate, une sorte de tranquillité teintée de terreur » dans son livre sur l'origine des sentiments de sublime et de beauté paru en 1757.

Nils UDO

Né en Allemagne en 1937 - Vit en Allemagne

Pour Nils-Udo la photographie est une trace, un témoignage, ce qui reste d'un travail de sculpture qui se fait avec et dans la nature, et qui est amené dès lors à se transformer avec le temps, voire à disparaître. En novembre 2000 il a ainsi réalisé, dans le cadre d'un projet pédagogique, une série d'installations sur le site des orgues basaltiques de Lavoûte-Chilhac en Auvergne et sur les rives de l'Allier près de Brioude. La photographie acquise par le FRAC est le souvenir de l'une de ces installations, réalisée avec de la mousse sur les colonnes de basalte.

L'art de Nils-Udo est un art " doux " : alors que la sculpture traditionnelle taille, coupe, tranche le bois ou la pierre, modèle la terre et conserve les formes ainsi créées dans le bronze, ses oeuvres sont réalisées sans aucune agressivité à l'égard de la nature et des éléments naturels. Ses outils ne sont pas le burin, le ciseau ou la hache, mais le vent ou l'eau. Il ne frappe pas ses matériaux mais se contente de les assembler ou de les faire se rencontrer. Et ses matériaux sont des branches, des feuilles, des fleurs, des mousses, tout ce que peut trouver dans la nature un promeneur attentif.

Dès lors ses oeuvres sont des constructions légères sur lesquelles le regard ne vient pas buter comme il buterait sur un objet clos : il les traverse. Ce sont des constructions qui n'imposent pas leur masse, leur volume ou leur opacité à un site naturel. Elles se fondent au contraire dans la nature, à peine lisibles parfois, plus proches du dessin dans l'espace que de la sculpture.

Un art qui approche ainsi la nature et les matériaux, d'une façon non violente, est bien l'art d'une époque qui sait que la nature est menacée. L'art de Nils-Udo se met à l'unisson de la nature et fait ce qu'elle-même fait : déplacer les objets, les réassembler comme le fait le vent qui emmène les feuilles et les pollens ou comme le fait l'eau qui crée parfois dans le cours des rivières des assemblages étranges de pierre et de bois. Créer des jeux de lumière, des transparences, des jeux de formes (et dans l'installation dont la photographie est le témoin, le jeu des horizontales et des verticales, la rencontre de la pierre dure et de la mousse tendre). Ne jamais fixer cela dans le bronze ou le marbre, mais le laisser vivre et subir les assauts du temps. Faire de l'art loin des lieux qui lui sont consacrés et en ramener ces témoignages photographiques comme pour dire que l'art n'est pas forcé d'imiter les produits de l'industrie. Un art d'apaisement en somme.

Julia Garimorth

Xavier ZIMMERMANN

Né en France en 1966 - Vit en France

Ces dernières années, l'oeuvre de Xavier Zimmermann a connu une évolution très significative. Il s'était fait reconnaître en 1994 par une série de photographies noir et blanc représentant des façades de pavillons de banlieue prises de nuit à l'insu de leurs occupants, endormis ou absents. Ces façades, violemment éclairées, constituaient l'un des points de départ de l'oeuvre en devenir, principalement axée sur une recherche liée aux notions d'écran, de seuil, de délimitation ou de lisière entre différents espaces. Les années suivantes, le travail s'est véritablement focalisé sur ces sujets, passant parfois par la réalisation de photographies objectivistes et dénuées de tout affect. Ponts autoroutiers de la série *Rome* en 1994, *Rives du Saint-Laurent* au Québec en 1997, série des *Assemblées* en 1996-1998, *Portail Royal de la cathédrale de Chartres* et série *Panoptique* en 1999 se suivent avec la remarquable cohérence d'une pensée à l'oeuvre, suivant une ligne directrice précise, rassemblant peu à peu les éléments d'un corpus dont l'orientation, dès 1999, va s'infléchir en délaissant la part objectiviste pour s'attacher à la sublimation du réel, sans pour autant déroger à l'objet initial de son étude. La série des *Feuillages*, conçue en 1999, est à ce titre une articulation majeure dans l'évolution de l'oeuvre de Xavier Zimmermann, par l'irruption d'une sensibilité assumée, comme si les oeuvres antérieures avaient été conçues sous un contrôle ferme tentant de contenir au maximum toute poésie. C'est en 2002 que la photographie de Xavier Zimmermann trouve véritablement sa pleine puissance, avec les séries des *Paysages français*, regroupant de magnifiques vues paysagères au sein desquelles de vastes ciels monochromatiques surplombent d'étroites bandes de territoires ruraux à la lisière des villes. En 2004 est entamée la série des *Paysages ordinaires* qui, par sa beauté, sa spontanéité, sa liberté et son extrême délicatesse inscrit l'oeuvre de Xavier Zimmermann aux côtés de celle d'Eric Poitevin ou, plus encore, de Jean-Luc Mylaine. Avec ce dernier, les *Paysages ordinaires* entretiennent une connivence certaine en raison d'une intonation poétique fort semblable, en marge de toute école. Les *Paysages ordinaires* fonctionnent sur un principe dichotomique de netteté effectuée sur une touffe d'herbes, de paille, un amas de branches ou de brindilles, situé au premier plan d'une étendue floue, ou inversement. L'intelligence de ces photographies est de parvenir à magnifier un élément d'une banalité confondante, à sublimer une brindille, un jeune sapin, une fougère, sans jamais pour autant tomber dans la préciosité ou dans une quelconque coquetterie esthétisante.

Le *Paysage ordinaire n°14* acquis par le FRAC Auvergne en 2005 possède quant à lui quelques particularités qui, d'une certaine manière, le marginalisent par rapport à la majeure partie de la série. Techniquement, tout d'abord, la photographie est une énigme en soi, parvenant à simuler une impossible mise au point simultanée sur les brins d'herbes du premier plan et le petit pan de végétation jaune situé à droite, à l'arrière plan. Et l'on ne peut empêcher le souvenir du petit pan de mur jaune de la *Vue de Delft* de Vermeer si cher à Proust de surgir à la vue du paysage de Xavier Zimmermann, constituant, à l'instar du maître flamand, le mystère par lequel infuse la dimension poétique de l'oeuvre. Il y a aussi ce ciel improbable, cotonneux plus que brumeux, recouvrant la cime des arbres, à l'orée d'une forêt presque fantomatique. Enfin, le retour du regard au premier plan, celui de l'herbe, révèle l'étrange transparence de certains brins, la tendresse du vert, la souplesse végétale que l'on imagine pouvoir toucher, les parfums que l'on se surprend à vouloir humer et, surtout, le surgissement de souvenirs et de sensations propres à chacun.

L'expérience de cette photographie et des autres vues de la même série est celle d'une contamination du regard et de l'esprit tant elles modifient notre propre perception de la

déambulation, de la traversée du paysage, de l'observation d'une étendue, d'une lisière, d'une simple fougère. Ne cherchant d'aucune façon à embellir les choses en les arrangeant, préservant une objectivité maximale dans leur manière de pointer une simplicité à laquelle, sans doute, nous échappons la plupart du temps, elles ont la même sincérité que l'écriture poétique d'un Francis Ponge (voir notamment *Le Carnet du Bois de Pins*) et participent d'une quête équivalente.

Jean-Charles Vergne