

DOMINIQUE FIAT | 16, rue des Coutures Saint-Gervais F-75003 Paris
+33 1 40 29 98 80
info@dominiquefiat.com
www.dominiquefiat.com

Gilles BALMET

PRESSE / PRESS
(Selection)



GILLES BALMET, La MÉTHODE ET LA MAIN

PAR TOM LAURENT

La méthode de Gilles Balmet vise l'accident et, en retour, sa maîtrise par la main conduisant ses outils et ses protocoles. C'est le jeu de la main qui indique tout à la fois un exercice chorégraphique, la mise en œuvre d'un savoir-faire et une tension entre lâcher-prise et contrôle, entre abstraction et figuration.

Conduire l'œuvre donc, dont la spontanéité se mesure à l'aune de l'absence de tout programme initial : l'intervention de l'artiste ne débute qu'à l'instant où il se met en branle, que dans l'activation d'une gestuelle traversant chacun de ses protocoles. « Mon travail est le fruit de procédés extrêmement simples, à la limite du trivial, des bricolages permettant d'inventer de nouveaux outils de dessin et de création d'images », dit-il. L'un de ses protocoles se manifeste par une

suite de manipulations sommaires, proches de la révélation photographique, sur un temps relativement court : remplir un bac d'eau, y vaporiser de la peinture aérosol argentée, maculer en partie une feuille de papier noir au sein de ce bain, parfois donner un coup de bombe, laisser sécher. Une simplicité presque désarmante, qui laisse la place au hasard des réactions irisant en nuances le support, et donc, certains diront, à son pendant, le lapsus. Mais la neutralité revendiquée par la transparence avec laquelle Gilles Balmet livre son protocole redouble du fait que ses maculages sont « accompagnés par la main », à l'instar des coulures « à la Pollock » qu'il trace dans ses



Double Waterfalls.

2012, lavis d'encre sur papier, triptyque de 70 x 210 cm. Courtesy Gilles Balmet et galerie Dominique Fiat.



Silver Mountains.

2013, peinture acrylique argent sur papier noir, 70 x 100 cm. Courtesy Gilles Balmet et galerie Dominique Fiat.

Untitled (Rorschach). Et que cette main est occupée par une tâche dont il affirmait en 2009 qu'elle est celle « d'un employé de bureau », « répétitive » et confinante à la « méditation ». En cela, l'artiste convoque l'artisan : dans l'un de ses travaux récents, il réalisait des empreintes de son atelier grenoblois, ancienne manufacture où œuvrait déjà son propre arrière-grand-père, maître verrier reconnu.

Malgré la tentation d'y voir la reprise de psychométries – dans les *Untitled (Rorschach)* –, la figuration de paysages de montagne ou de motifs naturels – dans les *Ink Mountains*, les *Waterfalls*, les *Silver Mountains*, les *Silver Reliefs* – ou encore la déformation d'un *patern* moderniste – au sein de la série *Construction Lines* –, il n'y a pas de préalable, pas de représentation mentale avec lesquels les œuvres viendraient se conformer, ni d'écarts possibles. Juste un choix parmi les images produites, qui est réalisé en fin de parcours, de même que les titres ne leur sont donc donnés qu'à l'issue du processus, et de façon suggestive. La vérité de l'œuvre est similaire à celle d'une esquisse (*schizzo*, « jaillissement », « giclure ») dont on aurait gommé le caractère de remémoration d'un souvenir. Les reliefs affleurant à la surface du papier « ne sont pas une tentative de créer des

paysages », ainsi que l'affirme Gilles Balmet, mais le résultat d'un *ductus*, « bonne manière de tracer les lettres », direction d'une calligraphie au rythme et à l'orientation maîtrisés et répétés, qui signe un retrait de l'expression de l'artiste. C'est cette absence qui offre en définitive l'ouverture dont se pare l'œuvre, comme une surface de projection à destination du spectateur.

À VOIR :

COLLECTION GILLES BALMET

ÉCOLE SUPÉRIEURE D'ART ET DE DESIGN DE GRENOBLE

DU 16 JANVIER AU 13 FÉVRIER 2014

VOG, FONTAINE. DU 16 JANVIER AU 22 FÉVRIER 2014

INAUGURATION D'UNE ŒUVRE CONÇUE

AU TITRE DU 1 % ARTISTIQUE

MÉDIATHÈQUE DE L'ARCHITECTURE ET DU PATRIMOINE,

CHARENTON-LE-PONT. À PARTIR DE MARS 2014


Gilles Balmet est né en 1979.

Il vit et travaille à Paris et Grenoble.

Il est représenté par la galerie Dominique Fiat, Paris.

DÉCOUVREZ GILLES BALMET

Jusqu'au 15 octobre, la librairie de l'université propose au public de découvrir les oeuvres saisissantes de Gilles Balmet, artiste originaire de Grenoble mais dont la carrière connaît déjà un essor international. Son travail récent s'est concentré sur des oeuvres sur papier et sur toiles qui mettent en question la notion de paysage. À découvrir. ■

 Jusqu'au 15 octobre à la librairie de l'Université. 04 76 46 61 63.

À VOIR À la librairie Le Square

Les dernières œuvres de Gilles Balmet

Jusqu'au 15 octobre, l'artiste-peintre d'origine grenobloise Gilles Balmet expose une sélection de ses œuvres les plus récentes sur les murs de la librairie Le Square (2, place Docteur Léon-Martin).

Il présente, avec cette série sur la nature, ses dernières découvertes picturales nées d'une technique ancienne qu'il a remise au goût du jour. Il s'agit de faire se rencontrer, dans un bain d'eau, les matières papier et peinture acrylique. Gilles Balmet est né en 1979 à la Tronche. Il vit et travaille, aujourd'hui, entre Grenoble et Paris. □



L'artiste grenoblois Gilles Balmet. Photo DLMA.

P06_07 — LE PETIT BULLETIN N°855 — DU 12.09 AU 18.09.12

EXPOSITIONS

— PEINTURE —

Au-delà des montagnes argentées

L'ARTISTE D'ORIGINE GRENOBLOISE GILLES BALMET COMPTE PARI MI LES HABITUÉS DE NOS COLONNES... ET POUR CAUSE : SA SENSIBILITÉ COMME SA TECHNIQUE NOUS SÉDUISENT D'ŒUVRE EN ŒUVRE. APRÈS UNE GALERIE ET UN MUSÉE, C'EST DANS UNE LIBRAIRIE QUE L'ON PEUT DÉCOUVRIR SES DERNIÈRES CRÉATIONS. LAETITIA GIRY

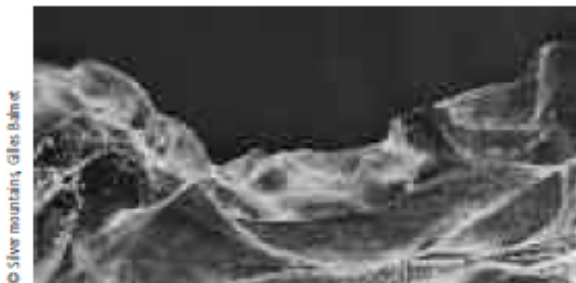
La librairie est-elle un lieu adapté pour montrer le travail d'un artiste ? À cette question, pas de réponse péremptoire possible. D'un côté, l'œuvre n'est pas mise en valeur comme elle peut l'être sur le mur blanc immaculé d'un espace dédié comme le musée ; mais de l'autre, c'est là l'occasion d'attirer le regard d'un public différent. Et qui n'est pas friand de croiser une image inattendue, de vivre une déflagration par surprise ? C'est le parti pris de cette exposition présentant le fruit des dernières recherches de Gilles Balmet. Usant d'une technique ancienne consistant à faire se rencontrer les matières papier et peinture acrylique dans un bain d'eau, il aboutit à des formes aux allures de paysages ancestraux, des ondolements de montagnes ou de cratères lunaires étincelants, de grottes mystérieuses ou de déserts post-apocalypse. En se fiant au hasard du bain d'eau, qu'il guide de ses mouvements avec persévérance et obstination, il donne la parole à des aléas souvent muets, laisse la peinture se déployer dans le mouvement singulier qu'est celui de la volonté de la matière.

EN CASCADES

Ses photographies abstraites visibles dans le catalogue *Somewhere here on earth* réévaluaient la notion de paysage à l'aune de la rapidité, de la modernité, de l'urbanité. Aujourd'hui, ses *Silver Mountains* (obtenues en argenté sur papier noir) et ses *Waterfalls* (argentées sur papier blanc) le remodelent comme un ailleurs, un au-

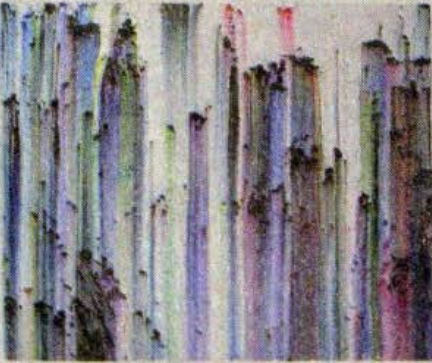
delà de ce « quelque part sur terre ». Au-delà du temps ou de l'espace, au-delà de la perception... Car l'œil interprète un horizon rocailleux en relief, mais force lui est d'admettre l'incroyable onirisme qui domine. Les « cascades » sur papier blanc – résultat d'une double dilution de la peinture –, paraissent en cours de disparition. Comme la double soustraction se transforme en addition en mathématiques, elles constituent une double négation se transformant en création pure : celle d'un univers mental suggéré et terriblement émouvant. Ainsi l'artiste nous donne à ressentir une hallucination, une apparition magique déroutante, tragique car irréaliste, belle car fantasmée. Ainsi il nourrit une recherche salutaire sur le langage de la peinture : de ses babilllements à ses plus fulgurantes transcendances, celle-ci prouve avec panache qu'elle aura toujours son mot à dire...

→ Gilles Balmet, jusqu'au 15 octobre, à la librairie Le Square



© Silver mountains, Gilles Balmet

COURTESY GALERIE
DOMINIQUE FIAT



Arts Gilles Balmet

État de grâce ! Revenu du Japon, cet artiste réinvente le dessin par des procédés quasi photographiques. Vagues de matière soyeuses. Galerie Dominique Fiat (Paris III^e), jusqu'au 12 octobre. **L'avis du Figaro :** ●●●○

ART | CRITIQUES



Gilles Balmet
Silver Mountains
10 sept.-12 oct. 2011

Paris 3e. Galerie Dominique Fiat

A partir de sa maîtrise de l'encre et de la science des pliages, Gilles Balmet crée des œuvres sur papier, sur toile et sur photo, où la représentation se heurte à l'abstraction, et où s'abolit l'opposition entre le figuratif et l'abstrait. Entre réalités extérieures et réalités virtuelles.

AA

Par Aleksandra Smilek

A l'aide d'encre sumi et d'une pipette, Gilles Balmet dessine des courbes, des ellipses, des lignes droites. Puis, l'encre étant toujours à l'état liquide, il plie et incline le support afin d'obtenir des impressions en symétrie ou des couleurs venant prolonger le dessin. Les œuvres présentent ainsi plusieurs axes de symétries à travers lesquels les lignes se répondent, se complètent et s'opposent.

A la manière des tests de Rorschach, certaines de ces œuvres sont largement ouvertes à l'interprétation des formes, et permettent ainsi d'assouvir le réflexe de recherche de la symétrie dans les formes. Grâce à la maîtrise de l'encre et à la science des pliages, la grande toile Ink Map enregistre un foisonnement de lignes qui se développent de part et d'autre d'un même axe pour former une cartographie de l'inconnu.

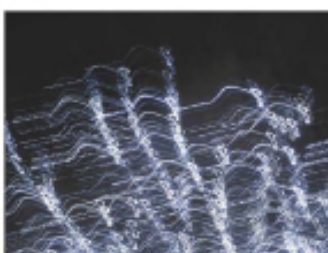
La série Ink Mountain propose de manière analogue des paysages obtenus en plongeant des feuilles dans des bains d'encres. Durant l'immersion, les particules colorées rencontrent des difficultés à se déposer sur le support, glissent sur la surface pour ne laisser qu'un dépôt ténu et voluptueux. Ces œuvres représentent des horizons sans flore ni faune. Des paysages lunaires sur lesquels seuls les grains d'encres semblent former des nuées de poussières déboulant les dénivelés graphiques, amenant ainsi une dynamique évoquant l'action du vent et l'activité terrestre. Gilles Balmet naturalise ainsi l'abstraction. Tantôt sur feuille noire, tantôt sur feuille blanche, la série Ink Mountain revêt l'apparence de photographies. L'aspect réaliste de la photo relance la propension à apprécier ces paysages en tant que témoignages d'espaces existants.

Gilles Balmet crée des «hétérotopies»: concept par lequel Michel Foucault désigne comme un espace concret capable d'héberger de l'imaginaire, tels ces jardins figurés sur les tapis d'Orient dont la fonction est de rassembler leur sein la totalité des éléments du monde et d'inviter au voyage et le nourrir le mythe du tapis volant.

Les tableaux Ink Mountain composent ainsi des hétérotopies qui synthétisent une genèse de la création et projettent des horizons inconnus. A côté des hétérotopies, les photographies exposées figent des durées pour former des hétérochronies. Prises sous de longs temps d'exposition, elles enregistrent l'activité des néons d'une ville.

Par delà le hasard inhérent à sa pratique, Gilles Balmet sélectionne ses œuvres sur des critères d'harmonie. La représentation se heurte à l'abstraction, et abolit l'opposition entre le figuratif et l'abstrait. Les œuvres font à la fois référence à des réalités extérieures et à des réalités

Lire l'annonce | [SUIVRE](#) [PARIS-ART.COM](#)

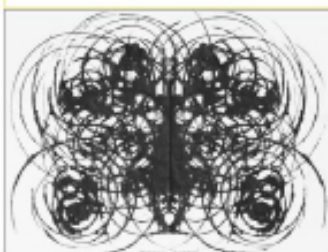


Créateurs

- Gilles Balmet

Lieu

- Galerie Dominique Fiat



Interviews

- Gilles Balmet

Autres expos des artistes

- Enjoy the silence
- Incipit
- Intrusions au Petit-Palais: le Fonds Municipal d'Art Contemporain

les titres de ses œuvres, tout en adoptant des modes opératoires mobilisant l'aléatoire et l'informel.

Ainsi Tsuba fait référence à de véritables tsubas japonais (garde du sabre), en reproduisant l'harmonie des éléments d'armurerie dans un dessin en symétrie où l'objet devient méconnaissable. Quant au titre de la série Les Nouveaux Territoires, il suggère la possibilité de créer de l'objectif dans l'abstraction. Comme dans les tableaux de Kandinsky, où le paysage n'est jamais loin de l'abstraction, Gilles Balmet approfondit l'indétermination qu'il persiste entre le réel et ses représentations.

Œuvres

- Gilles Balmet, *Silver Mountains*, 2011. Peinture acrylique argentée sur papier. 70 x 100cm
- Gilles Balmet, *Ink Mountains*, 2011. Lavis d'encre de Chine et peinture acrylique à la bombe sur papier. 29,7 x 42 cm
- Gilles Balmet, *Chemical landscape*, 2009. Lavis d'encre et de peinture acrylique à la bombe sur papier. 70 x 100 cm
- Gilles Balmet, *Waterfalls*, 2010. Lavis d'encre sur papier. 70 x 100 cm
- Gilles Balmet, *Waterfalls*, 2010. Lavis d'encre sur papier. 70 x 100 cm
- Gilles Balmet, *Les Nouveaux Territoires*, 2011. Lavis d'encre sur toile. 195 x 130 cm
- Gilles Balmet, *Les Nouveaux Territoires*, 2011. Lavis d'encre sur toile. 190 x 300cm
- Gilles Balmet, *Tokyo city lights*, 2011. Photographie sous diassecc contrecollée sur aluminium. 30 x 40 cm
- Gilles Balmet, *Kyoto city lights*, 2011. Photographie sous dassec contrecollée sur aluminium. 60 x 80cm
- Gilles Balmet, *Pattern*, 2007-20011. Photographie sous diassecc contrecollée sur aluminium. 30 x 40 cm
- Gilles Balmet, *Aura*, 2010. Encre sumi sur papier japonais Washi. 36,3 x 49,5 cm
- Gilles Balmet, *Rorschach*, 2010. Encre sumi sur papier japonais Washi. 49,6 x 36,4 cm
- Gilles Balmet, *Tsuba*, 2010. Encre sumi sur papier japonais Washi. 49,6 x 36,4 cm
- Gilles Balmet, ...

expositions

PARIS

La rentrée dans les galeries du Marais

Septembre 2011

briste. Dans les bonnes surprises, on note aussi les peintures de Gilles Balmat (Dominique Fiat), en particulier sa série *Ink Mountains* obtenue en plongeant directement le support papier dans un bain de peinture ; les compositions joyeusement abstraites d'Arman Jalut (Michel Rein) qui revisite avec volupté la *pattern-painting* ; le travail du Canadien Jon Pylypchuk (Hussenot) qui crée de drôles d'humanoïdes à l'aide de bassines et d'ampoules électriques ; celui du Croate Vlado Martek (Frank Elbaz) qui, dans la mouvance de l'art conceptuel, rend hommage à Mallarmé et à son fameux « coup de dés » ; les photographies de Vincent J. Stoker qui parcourt le monde à la recherche de monuments abandonnés, témoins des grandes espérances du passé ; ou encore la collaboration de Franz West et d'Anselm Reyle (Almine Rech), résultat d'un échange d'objets trouvés entre leurs ateliers de Vienne et de Berlin. Signalons aussi la sculpture, toujours un peu (trop) précieuse, de Françoise Vergier (Claudine Papillon) et la peinture un brin surchargée de Mathieu Cherkit (Jean Broly). La plus belle surprise, toutefois, est signée du duo John Wood et Paul Harrison (Martine Aboucaya). Les deux performers se mettent en scène dans des vidéos à l'humour cent pour cent *british*, dont il ressort que l'art permet de voyager loin sans sortir de chez soi.

Après les bonnes surprises, les mauvaises. Déception, d'abord, devant les dessins de disques vinyles d'Aleksandra Mir (Laurent Godin), les canoës en plastique et autres jeux de plage, déjà vus, de Gérard Deschamps (Martine et Thibault de la Châtre), les navrantes céramiques de Cameron Jamie (Nathalie Obadia) ; incompréhension, ensuite, face aux élégantes installations de Luca Francesconi (Chez Valentin), aux expérimentations de Deimantas Narkevičius (GB agency), aux peintures collages de Brian Belott (Zürcher). Quant aux nombreuses nouvelles propositions de Xavier Veilhan (Emmanuel Perrotin), j'avoue que si les stables et surtout le *Mobile n°4* m'enchantent, je m'interroge encore sur son *Monument*, à la fois design par sa forme géométrique et sa couleur flamboyante, et kitsch par les statues qu'il supporte. J'ai la conviction qu'une telle œuvre gagnerait à être placée à l'extérieur, souillée par les semelles des passants et envahie de papiers gras. Je résumerais au fond mon sentiment par cette question : le beau travail de Veilhan n'est-il pas devenu trop chic ces derniers temps ?

Catherine Francblin

WORK No.4

INK MOUNTAINS_

Dessins :

Gilles Balmet

Lieu :

Paris & Grenoble, France

Date :

Janvier 2009

Gilles Balmet travaille aussi bien la vidéo que la peinture, la sculpture, l'installation, la photographie ou le dessin. Installé à Paris depuis 2004, l'artiste s'exile régulièrement dans son atelier grenoblois (l'ancien atelier de création de vitraux de son arrière grand-père) où il développe une pratique expérimentale, qui privilégie l'improvisation, la rapidité d'exécution et un certain automatisme. Toutes ses séries sont produites selon un protocole précis où le hasard se confronte à la maîtrise du geste. À la frontière de l'abstraction et de la figuration, sa toute dernière série, *Ink Mountains*, propose des images où la question de la perception et de la représentation du paysage est centrale. Dans un rituel quasi mystique et presque chorégraphique, les toiles ou feuilles de papier sont plongées dans des bains, pliées puis dépliées, la peinture transférée, soufflée, propulsée, écrasée...

Gilles Balmet a notamment exposé au Musée d'art contemporain de Lyon, à la Galerie nationale du Jeu de Paume, au Petit Palais (Musée des Beaux-Arts de la Ville de Paris), à la Fondation d'entreprise Ricard ou encore au Centre d'art contemporain de la Ferme du Buisson à Noisiel (77). Il est aujourd'hui représenté par la galerie Dominique Fiat à Paris avec laquelle il a réalisé l'exposition *Enjoy The Silence* en 2008. Du 6 juin au 27 septembre 2009, il présente sa série *Ink Mountains* aux Communs du château de Tanlay avec le Centre d'art de L'Yonne dans l'exposition *On a marché sur la Terre!* | www.galeriefiat.com

Gilles Balmet is happy to work with video, painting, sculpture, installations, photography and drawing. Though he's based in Paris since 2004, he regularly retreats to his workshop in Grenoble (which used to belong to his great-grandfather, a maker of stained glass windows). There, he pursues his experimental investigations, with an inclination to improvise and produce quickly, somewhat automatically. All his series follow a strict protocol where chance confronts control of the creative gesture. At the crossroads of abstraction and figuration, his latest series - *Ink Mountains* - presents images where the issue of perception and representation of the landscape plays a central role. In a quasi-mystical and almost choreographic ritual, canvasses and sheets of paper are immersed in a solution, folded and unfolded, the paint transferred, blown, propelled, squashed...

Gilles Balmet has exhibited in particular at the Lyons Contemporary Art Museum, the Jeu de Paume National Gallery, the Petit Palais (Museum of Fine Arts of the City of Paris), the Ricard Foundation and the Contemporary Art Centre of the Buisson Farm in Noisiel, near Paris. He is now represented by the Dominique Fiat gallery in Paris, with which he produced the *Enjoy The Silence* exhibition in 2008. From June 6 to September 27, 2009, his *Ink Mountains* series will be on display at the Communs of the Tanlay Castle, part of the Yonne Art Centre's *On a marché sur la Terre!* (Man Walks On Earth!) exhibition.



INK MOUNTAINS | 2009 | LAVIS D'ENCRE DE CHINE ET PEINTURE À LA BOMBE SUR PAPIER | 29.7x42 CM |



INK MOUNTAINS | 2009 | LAVIS D'ENCRE DE CHINE ET PEINTURE À LA BOMBE SUR PAPIER | 29.7x42 CM |



INK MOUNTAINS | 2009 | LAVIS D'ENCRE DE CHINE ET PEINTURE À LA BOMBE SUR PAPIER | 29.7*42 CM |



INK MOUNTAINS | 2009 | LAVIS D'ENCRE DE CHINE ET PEINTURE À LA BOMBE SUR PAPIER | 29.7x42 CM |



INK MOUNTAINS | 2009 | LAVIS D'ENCRE DE CHINE ET PEINTURE À LA BOMBE SUR PAPIER | 29.7x42 CM |



INK MOUNTAINS | 2009 | LAVIS D'ENCRE DE CHINE ET PEINTURE À LA BOMBE SUR PAPIER | 29.7x42 CM |

Gilles Balmet – a new “dripper”?

Artiste atypique et inclassable, Gilles Balmet est à l’art contemporain ce que Prince est à la pop musique des années 1980. Incontournable.

Parti de Grenoble, sa ville natale, Gilles Balmet expose désormais régulièrement à la galerie Dominique Fiat, à Paris. Mais l’artiste n’en oublie pas pour autant ses origines et ses montagnes. Pour preuve, l’exposition au VOG démarrée le 2 avril dernier.

Une nuée de signes. L’encre est sa matière, le noir et le blanc ses obsessions. Et ses formes géométriques ne sont jamais loin de l’abstraction. La peinture de Gilles Balmet réside dans le geste. Un geste lent, maîtrisé et répétitif qui donne lieu à des images « cosmiques ». Une démarche artistique particulière qui s’accompagne de rites tout aussi imprévus. Le peintre n’hésite pas à installer une piscine dans son atelier pour donner à ses œuvres « des bains d’encre. »

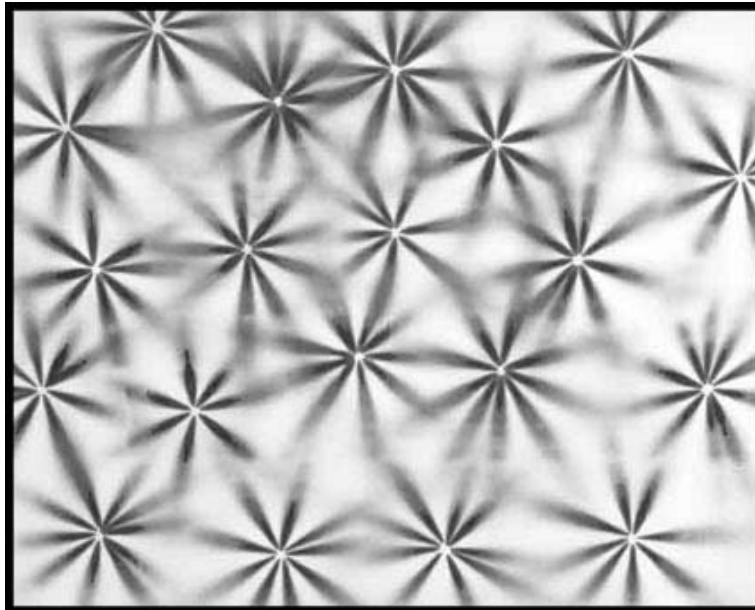
A la croisée des supports. Entre peinture, papier, vidéo, sculpture, installation..., Gilles Balmet navigue au gré de ses envies entre abstraction et figuration. Proche de l’art conceptuel et primitif, les œuvres de Gilles Balmet sont marquées par l’originalité du peintre et imprégnées d’influences multiples. Face à « Untitled », les incontournables « dripping » de Jackson Pollock ressurgissent. Et si la technique diffère, le rendu évoque. L’ensemble est au final, frappant d’originalité. Devant ces œuvres parfois psychédéliques, le regard se perd, se questionne et se meut.

Marie Lyan pour distyl.fr

Gilles Balmet (français né en 1979) propose un riche corpus caractéristique de sa production. Sensible aux modalités de fabrication des images et à leur réception, il semble partout, et de manière explicite avec ses déclinaisons de taches symétriques, éprouver l'élasticité de l'interprétation. J'ai étrangement retrouvé dans les motifs usités, les éléments constitutifs d'un paysage naturel, celui justement qui conditionne la ville de Grenoble, lovée dans un creux des Alpes, avec ses éléments végétaux, minéraux et sa topographie vertigineuse.



Aérosol, 195x155cm, peinture en bombe sur toile, 2007





Fingerprints, 27x45x10cm, argile autodurcissante, encre de Chine, 2008



Ink Mountains, 29.7x42cm, encre, peinture à la bombe, papier, 2009



Courtoisie de l'artiste et de la Galerie Dominique Fiat Paris
Exposition Sometimes it snows in April jusqu'au 16 mai 2009
au VOG à Fontaine <http://espace-vog.over-blog.com>

Le dessin contemporain tient désormais une place prépondérante dans le champ de l'art actuel. En témoignent le succès du Salon du Dessin contemporain et de la foire Slick Dessin, en parallèle du Salon du dessin, ainsi que les diverses revues qui lui sont consacrées. Mais qu'est-ce, au juste, que le « dessin contemporain » ? Petite explication.

Le dessin, depuis une bonne décennie, n'est plus considéré comme un genre mineur. Sa récente réévaluation a été en partie encouragée par le marché de l'art, qui trouve là non seulement le moyen de vendre à bas prix des œuvres d'artistes cotés, mais aussi d'attirer les jeunes collectionneurs moins argentés ou de lancer de jeunes artistes.

Un médium qui a la cote

Comme on peut le voir au Salon du Dessin contemporain et à Slick Dessin, certaines galeries accordent d'ailleurs désormais une large place à ce domaine, comme les galeries Sémiose, de Multiples ou Anne Barrault. Pour cette mouture 2009, les jeunes artistes talentueux (Fabien Verschaere à la galerie Metropolis, Vera Molnar chez Kandler à Toulouse, **Gilles Balmet chez Dominique Fiat**) côtoient les peintures dont il est appréciable de retrouver le génie sur une simple feuille de papier (Kiki Smith chez Lelong, Pierrette Bloch chez Lucie Weill & Seligmann, Raymond Pettibon chez Marion Meyer à Slick).

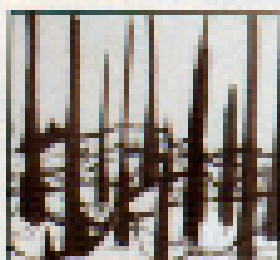
Par ailleurs, plusieurs revues spécialisées ont récemment fleuri. Rouge Gorge, revue aperiodique et impertinente créée en 2003 et éditée par les artistes Antonio Gallego et José-Maria Gonzalez, compile les dessins de plasticiens, d'humour et de presse et le graphisme. Frédéric Magazine, qui paraît environ une fois l'an, fut au départ un site internet, sur lequel des artistes publient chaque jour un nouveau dessin. Le troisième numéro qui vient de paraître regroupe plus de 200 dessins d'artistes divers, réunis autour des membres fondateurs du site. « Revue critique sur le dessin contemporain », Roven publie ce printemps son très beau premier numéro, avec au sommaire, entre autres, un entretien avec l'artiste américain Sam Durant, un dossier sur la ligne et un portfolio d'Alexandre Léger.

C'est quoi, le dessin contemporain ?

Qu'est-ce, en réalité, que le « dessin contemporain » ? Extension du terme générique d'« art contemporain » (voir notre dossier sur Flu), le terme désigne de manière assez vague les œuvres à deux dimensions d'artistes dits « contemporains », avec toute la diversité de pratiques et de résultats que cela implique.

On ne peut réduire le dessin contemporain aux œuvres sur papier : certains artistes, comme par exemple Christian Lhopital, le pratiquent sur des surfaces murales. Les traditionnels crayons et pinceaux ne sont pas les uniques outils permettant de tracer : l'artiste polonaise Jagna Ciuchta, par exemple, crée des formes en faisant brûler des allumettes. Champ d'expression à dimensions variables, le dessin contemporain s'étend d'un côté au graff, de l'autre à la bande dessinée ; il se pratique sur ordinateur, emploie le néon, la pyrotechnie, etc. Bref, c'est un domaine de création qui donne aux artistes une grande liberté de moyens et de formes.

Envisagé à l'origine comme une expression libre et directe de la pensée de l'artiste, réservé à la sphère intime et chassé gardée d'un petit nombre de collectionneurs, le dessin est aujourd'hui pour de nombreux artistes une pratique artistique à part entière, « juste au bout de la main » comme le dit la jeune artiste Felicia Atkinson.

GILLES BALMET 6 MAI - 7 JUIN

Pour sa première exposition personnelle à la galerie, Gilles Balmet présente un ensemble d'œuvres qui questionnent abstraction et figuration, avec une grande diversité de techniques et de médiums. Souvent naturels, les motifs sont livrés à notre interprétation, comme dans la série *Untitled (Forschung)*.
Galerie Dominique Fiat, 15, rue des Coutures Saint Gervais, 75003 Paris.

Gilles Balmet
Enjoy the silence
06 mai - 07 juin 2008
Paris. Galerie Galerie Dominique Fiat

Par Aurélie Romanacce

Les peintures graphiques de Gilles Balmet oscillent entre abstraction et figuration en jouant sur la répétition de motifs éloquentes. Ses œuvres en noir et blanc happent le regard en formant des fresques lyriques et formelles dans lesquelles se joue le rapport de notre propre corps et de nos fantasmes.

Dans la série Untitled (Rorschach), des lacs de peinture noire envahissent la surface de la toile à la manière d'un dripping de Jackson Pollock qui serait toutefois étrangement symétrique. Cette peinture de Gilles Balmet, résultat d'une chorégraphie autour de la toile posée à même le sol, a ensuite été pliée pour obtenir une répétition symétrique des coulures hasardeuses. Le geste lyrique est contrebalancé par une démarche formelle qui suscite l'interprétation du spectateur tout en la tenant à distance.

Une autre peinture fait directement écho aux formes présentes dans les tests de Rorschach. Les motifs sur la toile sont puissamment évocateurs sans pour autant être figuratifs. Ces peintures à la lisière de l'expressionnisme abstrait et d'un art conceptuel témoignent de la volonté de l'artiste d'obtenir une maîtrise de l'aléatoire.

A propos des paysages de la série de tableaux Winterdreams, Gilles Balmet en parle comme s'il s'agissait d'«émulsion photographique». Des traces de peinture noire sur fond blanc se sont muées en arbres morts sur un paysage de neige glacé. C'est en raclant la toile que des paysages de forêts se sont révélés sur la toile. La bichromie noire et blanche renforce cette similitude avec la photographie.

En laissant advenir le hasard pour ensuite s'en saisir et le formaliser, l'artiste se rapproche du kairos. Son attention flottante lui fait s'emparer des occasions fugaces qu'offrent les velléités de la matière.

Untitled (Flowers) et Untitled (White stars) sont deux tableaux réalisés au pochoir dont toute la surface garde l'empreinte, comme dans les rayographies de Man Ray de formes qui rappellent par leur nombre infini un champ d'étoiles ou de fleurs. Par la multiplicité et la répétition des formes disposées de façon aléatoire sur la toile, les tableaux de Gilles Balmet, malgré ou grâce à leur aspects formels, se révèlent fortement évocateurs.

De même pour ces scotchs peints en noir, qui servaient initialement à désigner l'emplacement d'une autre œuvre de l'artiste, et qui deviennent des matériaux pour composer un paysage graphique de lignes d'horizons et former ainsi une nouvelle œuvre.

La vidéo Totally Fucked up est un film pornographique téléchargé sur internet dont les bugs transforment les corps en motifs picturaux. Les individus se fondent au décor dans une fusion organique et numérique.

Cette chorégraphie picturale entre en résonance avec la répétition féconde des autres œuvres de l'artiste dans lesquelles le spectateur prend plaisir à projeter les fantasmes de sa conscience. Les œuvres de Gilles Balmet en nouant abstraction lyrique et geste formel enchantent notre regard.

Publications

- Paul Ardenne, ArtPress n°322, Paris, 2006.
- Damien Sausset, ArtPress n°329, Paris, 2006.
- Claire Moulène, Les Inrockuptibles n°569, Paris, 2006.
- Sonia Campagnola, Flash Art n°249, Paris, 2006.

Œuvre(s)

Gilles Balmet

- Enjoy the silence, 2008. Vidéo en boucle. 1 min 26.
- Toothpicks, 2008. Vidéo en boucle. 9 min 50.
- Totally fucked up, 2007. Vidéo en boucle. 5 min 05.
- Winterdreams, 2005. Peinture glycérophtalique sur toile. 130 x 170 cm
- Untitled (Rorschach) #1, 2007. Peinture glycérophtalique sur toile. 190 x 300 cm
- Untitled (Flowers), 2008. Peinture acrylique sur toile. 190 x 140 cm
- Untitled (White stars), 2007. Peinture acrylique sur toile. 190 x 140 cm

art press 345
expositions

Stewart, à sa fenêtre, construit l'histoire de ses voisins en temps réel (Alfred Hitchcock, *Fenêtre sur cour*). Il apparaît à la fois comme le spectateur et l'auteur de son histoire.

L'exposition ouvre le champ à l'étude d'une posture récurrente, celle de l'artiste/spectateur à sa fenêtre. Avec sa caméra, Gilles Balmet assiste à une scène de vol pour laquelle il dessine un story-board a posteriori. Elise Florenty observe, au fil des saisons, le mouvement continu des enfants sur leur balançoire. Claude Closky, quant à lui, réalise un croquis, où la feuille est noircie au stylo-bille et légendée : *Vu par la fenêtre le 16/9/94*. En observant leur environnement immédiat, les artistes cherchent moins à produire de nouvelles images qu'à mettre en perspective leur point de vue – qu'il soit donné, construit, ou bien recadré. Ils utilisent des modes d'enregistrement indexant le réel et les font « parler » de manière singulière : Józef Robakowski superpose aux vues de sa fenêtre le récit rétroactif de son quartier, faisant écho à l'évolution historique de la Pologne. Dans un enregistrement sonore, Julian Opie et ses amis décrivent les paysages traversés en voiture, et le rythme s'accélère jusqu'à la cacophonie. Au contraire, les photographies de Tel Aviv, réalisées par Ilanit Illouz sous une lumière bleutée, semblent hors du temps et exhalent un parfum de fiction proprement cinématographique. Le choix des œuvres est volontairement restreint, il mêle habilement des pièces historiques, comme les vues d'hôtel de Hans-Peter Feldmann, et d'autres dues à des artistes émergents.

Face aux œuvres/face au monde, la posture des visiteurs redouble celle des artistes à leur fenêtre, elle conduit à trouver la juste distance et à modu-

ler le rythme de son parcours en fonction de chaque œuvre. Tournée le 11 septembre 2001, la vidéo de Fiorenza Menini consiste en un plan fixe sur Manhattan. Sa durée correspond au temps écoulé entre l'effondrement de chaque tour. Sujet à polémique, ce film est accompagné pour la première fois d'un enregistrement sonore où l'artiste s'interroge sur le sens à lui donner. Ni esthétisation du drame, ni dénonciation, il atteste du regard incarné de l'artiste.

En ce sens, *Regard-Caméra* vise moins à redéfinir le rôle de l'artiste et du spectateur qu'à interroger l'espace entre « le regardeur » et le monde. Cet espace est traversé de temporalités multiples que les artistes mettent en jeu par des mouvements de ralentissement, d'accélération, de montage ou de superposition, qui ouvrent la possibilité d'un espace critique. Loin des savoirs figés et des parcours balisés, *Regard-Caméra* est une invitation à l'expérimentation et au partage de ces expériences.

Keren Detton

noisiel

Regard-Caméra : portrait de l'artiste en spectateur

La Ferme du Buisson
3 février - 30 mars 2008

Pour son premier projet à la Ferme du Buisson, Julie Pellegrin, nouvelle directrice du centre d'art, présente une exposition manifeste sur la question du point de vue. Sur le carton d'invitation de Regard-Caméra, James



«Regard-caméra». Ilanit Illouz. «Tel Aviv, Rehov, Richon Lesihon, 6^e étage». 2007. Photographie couleur. 230 x 140 cm. (Court. de l'artiste)

« Intrusions au Petit Palais, le Fonds municipal d'art contemporain »

Ce sont les bottes de paille de **Didier Marcel** qui nous accueillent au Petit Palais, écho naturalisé et échantillonné des lointains champs de blé bucoliques, mémoire d'un paysage mis sous plexiglas. La galerie des Arts décoratifs propose un concert de techniques et de motifs précieux, où la « tête en billes » de **Richard Fauguet** et le skate-board en céramique de **Bruno Peinado** tiennent tête aux vases 1900, où la *Vague pour Palissy* de **Johan Creten**, ses plis, sa couleur, vibrent avec la *Dame au singe* de Camille Alaphilippe, sous le feu d'artifice inaugural, motif magistral, de **Bruno Perramant**. Au fond, dans la librairie, nous font signe les ouvrières d'une vidéo de **Mircea Cantor** qui retrace la production industrielle d'un objet non commercial : des allumettes à deux têtes.

Dans la grande galerie consacrée au naturalisme, au réalisme et à la tradition chrétienne, les thèmes et les préoccupations esthétiques se rencontrent : à la République célébrée par Alfred Roll se substitue un drapeau de **Roderick Buchanan** qui interroge le destin tragique d'un défenseur des droits de l'homme. Quant à la *Tour Eiffel* décalée de **Roman Signer**, elle prend place aux côtés mêmes du portrait d'Adolphe Alphand, directeur des travaux de l'exposition universelle de 1889. Cette évocation grinçante des symboles associés à la République fait face à un regard sur le travail : *les Ingénieurs* de **Xavier Veilhan** concentrés sur un scénario énigmatique, montant les décors de la mécanisation et des nouvelles formes d'exploitation ; et l'image plus familière des déménageurs d'**Adam Adach**, représentés au paroxysme de l'action, « punctum » quasi photographique. **Djamel Tatah** et **Fernand Pelez** se confrontent autour de la représentation humaine et de son inscription dans l'espace, laissant affleurer finalement la même solitude, tandis qu'un échange sur le motif s'écrit avec les nuages de **Laurent Grasso**, qui semblent s'échapper de l'incendie vers lequel se dirigent les pompiers de Courbet. La procession monumentale de **Brigitte NaHoN**, recherche d'équilibre élaborée auprès des Intouchables lors d'une résidence en Inde, interroge *La vallée de larmes* de Gustave Doré, autre chemin mystique vers la lumière.

La galerie Tuck, consacrée à une vision de l'art sous Louis XV, permet des intrusions à la fois humoristiques, détonantes et très impliquées, comme ces natures mortes « kitsch » d'**Alban Hajdinaj**, proches des portraits d'apparat

figés de l'art officiel du XVIII^e siècle, ou cette robe de **Shelagh Keeley**, souvenir de costume ancien aux corps disparus qui répond aux robes et aux fleurs des grandes tapisseries. Le paravent de **Claude Rutault** s'intègre dans le décor, selon sa « définition-méthode associée », appliquée ici au paravent de Jacques de Lajoue et aux boiseries chantournées avec lesquels il crée une réflexivité étonnante. Les bornes de **Boris Achour**, pensées comme mobilier urbain, dialoguent doublement, au niveau fonctionnel avec les meubles, au niveau de la technique avec les petites porcelaines de Sèvres. Cette introduction incongrue de *Contrôle* dans une atmosphère dix-huitième prend dès lors les allures d'un retour aux origines, puisque l'artiste en découvrant le lieu se rappela un croquis préliminaire qui représentait les bornes dans un contexte similaire, sorte de « fantasma » originel ici réalisé. Etrangement intimes également sont ces tables et guéridons en marqueterie dans l'entourage du *Philodendron-table* de **Daniel Firman**, à la fois asphyxié et magnifié par le plâtre blanc qui le recouvre.

Favorisant les rencontres esthétiques, la salle dédiée à Monet et à la peinture de paysage offre un entrelacs de paysages, raccourci saisissant du rapport entre la peinture et la photographie. **Jean-Luc Moulène** revisite la vue de la fenêtre ; **Melik Ohanian** réactive le topos du sol vierge, du lieu inaccessible qui n'appartient à personne, avec une île à conquérir proposée ici comme surface de projection mentale ; **Gilles Balmet** travaille autour de la réversibilité de la forme, glissant sur la frontière entre figuration et abstraction, comme avant lui les Impressionnistes à la quête de la seule lumière. Dans la salle consacrée à Cézanne, un nu de **Vincent Corpet** oppose sa frontalité et sa froideur chirurgicale aux courbes généreuses de Maillol.

En réponse à l'attirail du peintre de plein air, l'installation de **Didier Treno** dans la rotonde guide l'œil vers les volutes de ferronneries de l'escalier qui n'ont d'égaux que celles du fil de fer et des drapés baroques de *Repentirs autour d'une bassine*. Les *Empreintes* de **Pascal Convert** revendiquent également un certain anachronisme : les matériaux traditionnels et la technique d'empreinte sur verre créent un univers énigmatique où tout est à la fois morcelé et relié, absent et présent, à l'image de l'exposition toute entière peut-être. Au centre, noyade ou sauvetage, 3

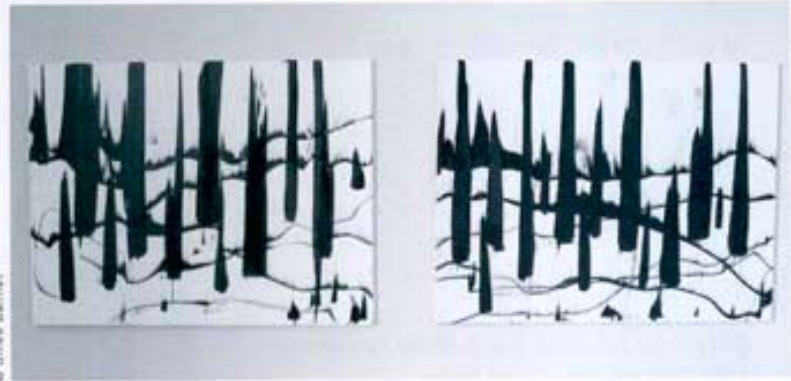
> GILLES BALMET

Né en 1979 à La Tronche,
vit et travaille à Paris.

Winterdreams, 2004,
glycère noire brillante sur toile,
diptyque, 117,5 x 156 cm,
acquisition 2005.

« *Winterdreams* est un ensemble de peintures qui traite de la question du paysage et des frontières entre figuration et abstraction. [...] Le moment important du travail est constitué par la révélation dans un procédé à la rapidité quasi photographique de l'œuvre finale. [...] Ce travail confronte le spectateur à une illusion paysagère constituée à partir d'éléments plutôt abstraits et chaotiques dans une œuvre mettant en jeu le hasard et sa transformation. Le regardeur suit alors certains éléments paysagers qui interagissent avec d'autres plus abstraits pour dessiner une vision mystérieuse, située dans un registre entre figuration et abstraction. Le sentiment de perdre ses propres repères logiques dans la continuité des éléments qui composent le paysage amène le regardeur à s'interroger sur sa propre intervention mentale dans la lecture de l'œuvre. »

Gilles Balmet.



© Gilles Balmet

▼ MELIK OHANIAN

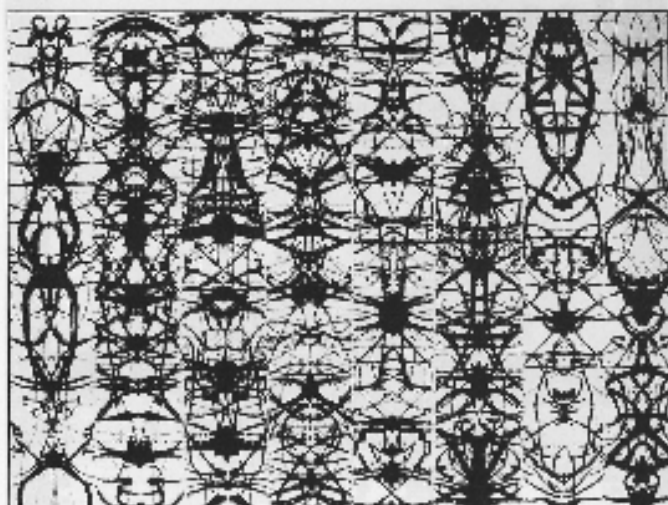
Né en 1969 à Lyon, vit et travaille à Paris.

Selected Recording # 075, 2000,
lambda print contrecollé sur aluminium, 122 x 160 cm,
tirage unique,
acquisition 2004.

La série des *Selected Recording* est dépourvue de toute narration, de toute indication spatio-temporelle et de tout indice permettant d'en définir le sujet. Avec cette photographie, l'artiste réactive le topos du sol vierge, du lieu inaccessible qui n'appartient à personne, tandis que le mythe de l'île à conquérir fait écho à l'idée de l'œuvre comme page blanche que le spectateur doit écrire. Mais cette série doit aussi être abordée à l'aune de la référence et la citation ; elle révèle, sous l'unicité de l'image, le feuilleté des références qui consciemment ou non la mobilise, comme si toute image photographique était une sorte de travelling dans l'épaisseur des images accumulées. L'image est réservée à ce qui échappe radicalement aux mots, à ces réalités inhumaines, naturelles, abstraites, dont l'intensité interdit toute parole. Cette photographie tient donc de la ligge méditative et contemplative du travail de Melik Ohanian, qui s'attarde sur des mondes autres, désertés, galactiques, des espaces référentiels qui donnent la mesure de toute chose.



© Melik Ohanian



Gilles Balmet, «Untitled (Rorschach)»,
2006, 196 x 140 cm

de grands peintures séries les jusqu'à en faire un tableau abstrait de textures répétitive, parfaitement nommée, faisant penser au *all over* des expressionnistes abstraits (*Untitled (Rorschach)*, 2006). Toujours à partir du même test de Rorschach, l'artiste traite certains contours de taches en trois dimensions, à partir d'une découpe dans des passeurs en plastique. Il en résulte de curieuses sculptures évoquant *Pevisner* ou *Gargalo* subitement propulsées à l'âge de la rigueur floue et du morphing (*Sculptures (Rorschach)*). Autre exemple de transfert : une des peintures de l'artiste, de nature abstraite, une fois sa surface grattée, se révèle être en une image de forêt enneigée (*Wiederwieder*, 2004) ; glissement de la non-figuré, au sens incertain, à la figuration allusive et descriptive. Une vision de l'artiste, sombre, aux accents mystérieux, donne l'impression d'une composition matérialisée au gré de mouvements. En y regardant de plus près : des oiseaux sans un arbre, posés sur des branches remuées par le vent (*Birds*, 2004), etc. Qu'il utilise l'image de nuit, la vidéo, la sculpture, Gilles Balmet cultive le principe de la réversibilité de la forme et, par extension, du sens. Le propos qui en résulte plaide pour l'art comme potentialité, comme autre libertaire de la forme. Ouvrir, combiner, démultiplier le visuel, dans cette optique, prolonger le vocabulaire acquis de l'art.

L'intérêt du travail de Gilles Balmet est indéniable. Déjà, cet artiste – quoique très jeune (vingt-sept ans) – sait créer un univers qui lui est propre, où il est difficile de puiser l'adhésion transie ou l'hommage appuyé à telle ou telle réflexion artistique canonique. Ce propos signale une vision à la fois intrigante, attractive et expérimentale du monde, de l'image et de la

forme (à sa seule image, la seule forme qui vaille), ce sont celles qui ont écrit *Schappé*, une intention aussi d'exister hors des courants dominants de la création dite « émergente », celle montrée en ce moment même au Palais de Tokyo, à Paris, par l'exposition *Notre histoire*.

L'isolement assumé fait toute la qualité de l'œuvre ne serait-ce de Balmet et pourrait être, qui sait ?, le meilleur vecteur de sa fortune future. Pas de sous-titres, le concertant, à la rhétorique post-médiasique (*Mang Du*), post-historique (*Babine*, sociocritique (Alain Decroix), mélancolique romantique (Thibault Bourngau) ou d'esprit, entretenu (*Kolkoz*), voire, comme tant régressif (Fabien Verschiera, Virginie Barré) si en vogue à ce jour, et qui fait des artistes cités, plus qu'aux maîtres de l'expression, des veilleurs, des éreutes ou des naufragés du signe. De manière ostensible, le travail de Balmet, le plus concré courtant qui soit à l'artéité, revendique une autonomie totale. Il invite le spectateur à un regard neuf, se tenant à longue distance des repères.

Le travail de Gilles Balmet s'oppose-t-il à l'occasion étrange indéchiffrable, mal que fiable, irréductible à une désignation slogan ? C'est là, en bonne logique, l'effet de ce positionnement de l'artiste non à la marge de l'expression (les médiums restent conventionnels), mais à la marge de la référence.

On profitera de ce compte rendu pour saluer l'activité bouillonnante de la galerie Nuka, créatrice de la revue papier du même nom (*Nuka, journal intime de la Génération Potusée*), une publication intelligemment branchée et collaborative, faisant une large place à la jeune expression.

Paul Ardenna

paris

Gilles Balmet

Galerie Nuka
14 janvier - 4 mars 2006

Le formule maîtresse de l'art de Gilles Balmet (France, 1978), l'un des artistes prometteurs de la nouvelle génération, est celle de transfert esthétique. Exemples. Soit le test de Rorschach et, plus précisément, la tache aux contours incertains que le psychologue demande à son patient d'examiner et d'interpréter. Balmet, partant de cette tache, la duplique en

FIAC

Prix Ricard

Invitant chaque année une dizaine d'artistes, la fondation Ricard ouvre délibérément cette nouvelle édition à la toute dernière génération : celle qui veut réinvestir le monde des images, plutôt que constater notre désarroi face à son flux infini.

par Emmanuelle Lequeux

Encourageant activement la Fiac, la fondation Ricard soutient notamment un nouveau programme intitulé ICI (International Curator's Invitation), qui invite de jeunes commissaires étrangers à visiter les expositions parisiennes au moment de la foire. Partenaire de *Beaux Arts magazine*, elle ouvre également le rituel Bal jaune, où se retrouve tout le milieu de l'art. Mais c'est surtout l'exposition qu'elle organise en automne qui retient l'attention. Tous les ans, une dizaine de jeunes artistes français sont sélectionnés par un commissaire indépendant. Charlotte Laubard s'est attelée cette année à la tâche, et s'est tournée vers des artistes très jeunes et peu montrés [lire ci-contre]. D'où le titre choisi pour l'exposition : «Incipit». «Ainsi commence», en latin ; ce qui ouvre le récit. Mais *incipit*, pour Charlotte Laubard, «c'est aussi ce moment où l'artiste décide de parler, de faire œuvre. C'est ce moment de prise de contact avec le spectateur, qui est censé lui donner envie d'entrer dans un univers. Chaque œuvre est ainsi comme une porte d'entrée».

Point de départ de l'exposition, la photographie *A Fire is not a Fire*, représentant une voiture incendiée qui se consume peu à peu. Écho distancié aux émeutes de novembre dernier, cette œuvre résume le parti pris de l'exposition, qui porte en filigrane de nombreuses références aux conflits actuels, sans les évoquer directement : «Je voulais m'élever contre le formalisme dominant qui tire toujours les œuvres vers l'histoire des formes. Certes, les artistes



GILLES BALMET *Belles Demeures*
2006, encre de Chine sur impression offset, 20 x 11,5 cm

la manipulent, mais leurs œuvres restent ouvertes à d'autres interprétations.» Ainsi, c'est le brouillage des signes qui se voit ici privilégié, plutôt que le documentaire ; l'ambiguïté du message, plutôt que l'explication. Du spectaculaire, mais «légèrement déceptif».

«Les œuvres que j'ai choisies font image, des images à la fois très discursives et complètement mutiques. Elles ont en commun de ne pas mettre en avant le jeu des références. Cela me semble être une tendance importante des années 2000, à l'inverse des années 1990 qui prônaient le mixage des références. Contrairement à leurs prédécesseurs, les artistes présentés redonnent une charge aux images, ils ne sont plus dans le constat de la perte de pouvoir des images prises dans le flux médiatique. Et contrairement à l'exposition précédente de Jean-Max Colard, qui avait marqué les esprits, j'ai privilégié des œuvres imposantes, dilatées dans l'espace, qui se constituent dans un rapport d'imédiateté, plutôt que dans la distance.» ■

«Incipit» - fondation d'entreprise Ricard - galerie Royale - 9, rue Royale
75008 Paris - tél. 01 53 30 88 00 - www.fondation-entreprise-ricard.com
du 3 octobre au 10 novembre.

Le prix

Décerné par un jury composé d'une centaine de collectionneurs, le prix Ricard consiste en l'achat d'une œuvre de 15 000 €. Cette œuvre sera offerte au centre Pompidou qui l'exposera l'année prochaine. Les précédents lauréats sont :

Didier Marcel (1999)
Natecha Lesueur (2000)
Tatiana Trouvé (2001)
Boris Achour (2002)
Mathieu Laurette (2003)
Mircea Cantor (2004)
Loris Gréaud (2005)

La fondation d'entreprise Ricard

C'en est fini de l'espace Ricard : désormais de la fondation d'entreprise Ricard qu'il faut parler. Aboutissant de dix années de mécénat en faveur de l'art contemporain, cette nouvelle structure au siège marseillais est dotée d'un budget global de 1,1 m d'euros. Présidée par Philippe Se président de la société Ricard, elle est dirigée par Colette Barbier, responsable de feu l'espace Ricard. Figurent également à son conseil d'administration Alfred Pacquement directeur du musée national d'Art moderne, ainsi que la critique d'art Catherine Francblin.

L'exposition «Incipit»

Comme chaque année, une dizaine de jeunes artistes sont réunis : Gilles Balmét, Benoît Broisat, Claire Fontaine, Ghazel, Vincent Lamouroux, Guillaume Leblon, Bettina Samson, Denis Savary et Yann Sérandour. Commissaire de l'exposition, Charlotte Laubard, 32 ans, vient d'arriver à la tête du CAPC de Bordeaux. Réputée pour sa connaissance de la jeune scène artistique internationale, elle collabore depuis six ans à des revues telles que «Artforum», «OZ» mais aussi «Beaux Arts magazine». Après des débuts à P.S. 1, à New York, elle a été assistante curateur au Castello di Rivoli, célèbre institution italienne. Récemment, elle a multiplié les commissariats indépendants, de Milan à Melbourne.



GILLES BALMET

La Tronche, France, 1979.

"My work interrogates the relationship between the individual and how the individual chooses to take advantage or to be oppressed by his/her free or working time. I film a lot of footage from my window as well as during my trips. I work as a reporter or as an invisible passerby, capturing those unperceivable moments of the daily life during which one finds a certain truth at the heart of public spaces. I am also interested in traveling, either in trips by train through different landscapes or, metaphorically, in little voyages that I manage to make in my studio when researching for new compositions of images and modes of transcribing the real." (*Gilles Balmet*)

Represented by: Cosmic Galerie, Paris.

Image: Studio (detail), 2005. Video, 6 mins.
Courtesy Cosmic Galerie.

Gilles BALMET

«Mon travail ne se réduit pas à un médium unique mais aborde aussi bien la vidéo que la peinture, la sculpture, l'installation, la photographie ou le dessin. J'explore des thématiques comme la vue de fenêtre avec un intérêt particulier pour ce qui se passe en face des lieux que j'habite. A mi-chemin entre contemplation et voyeurisme, mon travail donne à voir des scènes quotidiennes dont se dégage une certaine beauté et vis-à-vis desquelles je cherche à susciter une attitude méditative. J'enregistre régulièrement des plans-séquences au cadrage fixe, que je modifie par des procédés de montage ou de postproduction extrêmement simples.

A l'opposée de cette démarche proche du documentaire, je m'intéresse également au domaine de l'abstraction et à des principes formels tels que la symétrie. D'une manière générale, le développement de procédés de création et d'altération d'images est au cœur de mon travail d'atelier. Par ces procédés, relevant de l'improvisation et visant à une rapidité d'exécution et à un automatisme comparable au mécanisme photographique, je manipule, transfère ou réinterprète un matériau que j'ai moi-même produit ou que je prélève dans des magazines ou sur Internet.»

Gilles Balmet

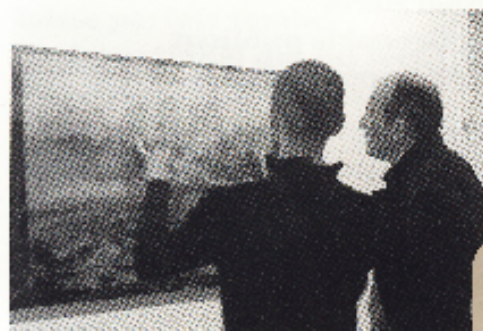
Gilles Balmet travaille aussi bien la vidéo que la peinture, la sculpture, l'installation, la photographie ou le dessin. Passant d'un médium à l'autre, il développe une pratique expérimentale, qui privilégie l'improvisation, la rapidité d'exécution et un certain automatisme. Il manipule, transfère et réinterprète des images qu'il produit lui-même ou qu'il prélève dans des magazines ou sur Internet. L'attention particulière qu'il accorde aux vues de fenêtre, comme cadre ou comme motif, traduit une polarité à l'oeuvre dans l'ensemble de son travail, où le geste documentaire cohabite avec des recherches formelles et une fascination pour l'abstraction.

Extrait du communiqué de l'exposition Regard Caméra à la Ferme du Buisson

Qu'elles soient vidéo, photographiques, ou peintes, les œuvres de Gilles Balmet procèdent par Transfert, inversement et décantation. Les images et les formes sont toutes sujettes à manipulation et transformation, au point d'acquiescer une étrangeté rétive aux classifications.

Extrait d'un texte de Charlotte Laubard dans le catalogue de l'Exposition INCIPIT à la Fondation d'Entreprise Ricard

Espace Vallès

Gilles Balmet,
entre les nuages

> Gilles Balmet,
The art teacher, à
l'espace Vallès
jusqu'au 21 avril 2007.

L'

éclectisme de Gilles Balmet laisse voir quelques fils constants, dans le plaisir double de la surprise et du familier. Ainsi en va-t-il de son approche mouvementée de l'image, de sa manière d'empoigner celle-ci comme une matière vivante, à pétrir, malaxer, déformer, son souci d'en révéler l'emprise à travers des effets qui en soulignent d'abord la douteuse vérité.

Les troubles de l'espace et du temps, les incertitudes de l'image, Gilles Balmet les explore aussi bien dans la vidéo que la série photographique, ou le dessin. Le plus souvent, il s'agit de gagner en essence ce que l'on perd en netteté, en identification. Expérimentant de multiples effets de superposition, d'accumulation, de répétition sérielle, de creux ou de mise en abyme, Gilles Balmet ne se contente pourtant pas de semer le doute. Le principe du glissement qui lui semble cher relève sans doute d'une tout autre éthique qu'une simple déconstruction. Dans la démarche sûre et originale qui est la sienne, Gilles Balmet manifeste surtout un désir de redistribuer les cartes visuelles, d'approfondir la présence en nous de l'image, ses potentialités infinies, en changeant d'abord notre regard sur elle.





CORPS EN MOUVEMENTS

L'Espace croisé, centre d'art contemporain de Roubaix spécialisé dans le domaine de l'image, propose une exposition de vidéos traitant du mouvement ou du non mouvement, et, plus spécifiquement, « de la danse, gestuelle improvisée ou non, irruptions dans la routine de la vie quotidienne, dans des espaces privés ou publics ». Assimilé au geste pictural, le procédé chorégraphique est analysé par Nicolas Floc'h dans *Performance Painting #1 Noir & Blanc*, tandis que Marie Reinert (*Gare du Nord*) s'attache à observer l'immobilité paradoxale des êtres dans l'espace public. Le corps contraint est également le sujet de *The Art Teacher* de Gilles Balmet, qui exprime la maladresse du corps adolescent. Les artistes confrontent le corps des danseurs à des espaces inhabituels, froids, comme le réfectoire d'un hôpital (Barbara Noiret, *Verrière*), ou déshumanisés, comme une cuisine communautaire russe (Victoria Ilyushkina et Mayya Popova, *Kitchen*). A la limite entre danse contemporaine et art contemporain, l'exposition de l'Espace croisé encourage les collaborations entre artistes, chorégraphes et danseurs.

Statics, du 15 septembre au 10 novembre à l'Espace croisé, à Roubaix.
Tél. 03 20 66 46 93 www.espacecroise.com

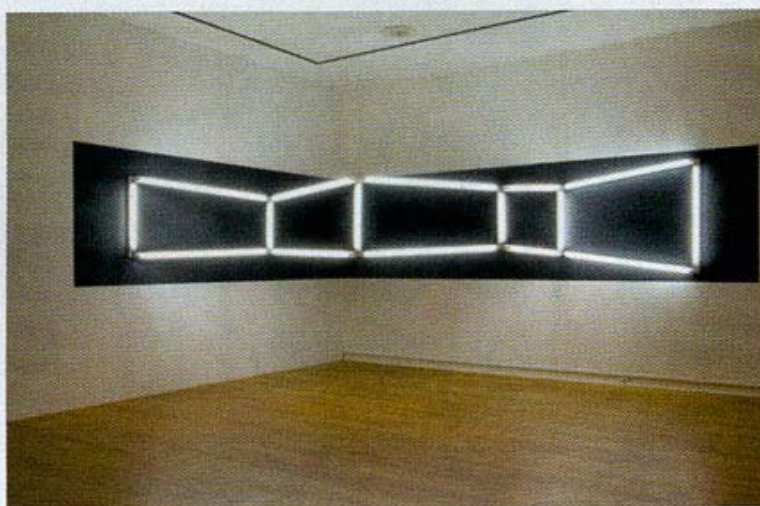
Incipit

Jusqu'au 10 novembre à la Fondation d'entreprise Ricard, 9, rue Royale, Paris VIII^e, tél. 01.53.30.88.00, www.fondation-entreprise-ricard.com

Neuf artistes pour une expo à la fois frontale et aphasique, jusqu'au perturbant.

Ce qui frappe d'emblée dans l'exposition orchestrée par Charlotte Laubard (la jeune directrice fraîchement nommée à la tête du CAPC de Bordeaux) pour le prix de la Fondation Ricard, c'est la dureté de l'ensemble. Une fois oubliées les belles promesses théorico-narratives que laissait présager le titre de cette exposition collective placée sous le signe de l'incipit – qui correspond en littérature à l'amorce d'un roman –, on se laisse volontiers submerger par la force de proposition des neuf artistes français ou francophones qui occupent l'espace. Le cube monumental de Guillaume Leblon, d'entrée, obstrue le passage et n'en finit plus de se désintégrer sous la pression de jets d'eau microscopiques assés régulièrement par une pompe invisible. Ainsi freiné, le spectateur prendra soin de s'attarder sur la longue missive du collectif Claire Fontaine, qui dépeint un climat de terreur larvé, de morne réalité et de rébellion avortée. *"Les laissés-pour-compte du sommeil sans doute se disent que pour qu'autant de gens arrivent à préférer le saccage à l'évidence d'une normalité trop humiliante, il faut que la peine ait touché un seuil nouveau"*, peut-on lire dans la lettre, comme un écho subliminal aux émeutes de banlieue qui fêtent en ce moment même leur triste anniversaire. Une vidéo toujours signée Claire Fontaine, mise en scène tautologique, cette fois, des émeutes, montre la photographie d'une voiture en feu qui se consume, au sens propre comme au figuré, tandis que le désormais célèbre *"merci de votre vigilance"* ja-

lonne l'exposition et se transforme en enseigne commerciale lumineuse. Frontales et aphasiques à la fois, les pièces d'*Incipit* ont pour elles de se donner et de se reprendre sans formalité dans un mouvement simultané : du coup, on ne sait plus trop comment se positionner face à au spectacle figé et lacunaire de Denis Savary (un gargarisme d'orgue dans une église moderne), ni quelle lecture nous offrent les photographies brouillées de Gilles Balmet. Quant à l'installation complexe de Bettina Samson, elle interdit toute mise au point sur une cible réfléchissante éclairée par une micro-centrale électrique. Reste, hormis la trop littérale compilation de gestes quotidiens de l'artiste d'origine iranienne Ghazel, le dispositif de Vincent Lamouroux, tendu comme un paysage apocalyptique, déploiement maîtrisé de cinq cadres en néon sur un horizon de peinture noire. Une façon de nous projeter de l'autre côté du réel, quand le tout jeune Benoît Broisat, qui conclut l'exposition, nous télétransporte là où nous n'irons jamais : derrière l'écran de télévision, en plein cœur du théâtre des opérations, au beau milieu d'un groupe de GI parachutés en Irak. **Claire Moulène**



Vincent Lamouroux/Courtesy Espace Paul Ricard

STATICS

Il est ici question de considérer un déplacement tout aussi empêtré, emprunté, affecté que statique ; d'envisager les ressorts du corps exercé d'un chorégraphe, d'un danseur et ceux du néophyte ou du passant ordinaire. Selon quelles inflexions un geste devient-il chorégraphique ? Un principe généralisé de glissements, de frottements permet de confondre les codes de la danse et de l'art contemporain et d'enregistrer des signes coïncidents. Si Gilles Balmet avec *The Art teacher*, 2007, interroge librement le statut de l'image, les cinq autres artistes entretiennent tous une liaison avouée avec la danse au travers d'une pratique personnelle ou de sollicitations extérieures. De film en film, l'artiste russe Victoria Ilyushkina est devenue complice de la chorégraphe Mayya Popova. Dans *Kitchen*, 2005, elle la confine dans une cuisine communautaire d'un appartement de Saint-Petersbourg. Nicolas Floc'h, prompt à mener des collaborations et à investir différents champs créatifs, se livre à un exercice appliqué avec le chorégraphe Alain Michard : *Performance painting #1 Noir & Blanc*, 2005. Barbara Noiret et Marie Reinert qui définissent leurs interventions à partir du contexte dans lequel elles l'inscrivent font appel à des compagnies et perturbent l'équilibre ambiant en adoptant des partis pris totalement opposés : déplacements impromptus dans l'intervention *Verrière*, 2006, mise en scène et interposition statique et insidieuse dans *Gare du Nord*, 2004. Enfin, Julia Boix-Vives qui a une pratique experte de la danse qu'elle met à l'occasion en application dans le déroulé de ses performances, nous engage avec *Waiting for sight #1*, 2005, sur une bien étrange piste d'atterrissage. Gestes délibérés ou fortuits, bruits ambiants ou habillage sonore, plans séquences ou montages et accélérés, fulgurances ou temporalités inscrites dans la durée, captation du réel ou brouillages, couleur ou noir et blanc, espace privé confiné ou public... Chaque décision, chaque contexte détermine la dimension plastique de ces films qui émanent tous de performances. Ces performances jouées devant un public ou élaborées spécialement devant la caméra sont revues et restituées par les artistes.

En 2004, avec l'installation *Aikido*, Gilles Balmet filmait à la dérobée, la fin d'un entraînement. Il enregistrerait les relâchements, les soubresauts de corps flottant dans un entre deux, délivrés des exercices ritualisés sans être encore restitués à leur vie extérieure. L'un se laisse traîner sur un tatamis. Des simulations de combats furtifs échappant aux règles sont improvisées... Détaché du contrôle et de la maîtrise de soi, chacun se livre à la formulation inconsciente et non étudiée de sa détente. L'année suivante, l'artiste surprend, toujours de sa fenêtre, et à leur insu deux adolescents qui font claquer des pétards dans la nuit : *Thirteen*, 2005. Ils s'attaquent à un horodateur, testent leurs limites, jouent à se faire peur et simulent la dérobade au moindre passage d'éventuels témoins. Une vue plongeante, le choix du cadrage, du montage, le traitement de l'image passée au noir et blanc, participent au rendu fictionnel, à la dramatisation de la scène, dans ce qui ne serait sinon qu'un instantané assez décevant. Le projet *The Art teacher*, 2007, d'une durée de cinquante-cinq minutes, renoue avec cet intérêt pour les états instables de l'adolescence. Mais cette fois Gilles Balmet sollicite et dirige la brèche aperçue dans *Aikido* entre la rigueur de l'entraînement et l'obligation de maintien de la vie quotidienne. Mettant à profit son rôle de professeur d'arts plastiques dans un collège, il propose à ses élèves d'exécuter une action face à la caméra, pendant son cours. Chaque adolescent est livré à lui-même, devant les autres dans un exercice aussi jouissif que périlleux ; tant l'image de soi à l'adolescence se frotte au regard des autres. Afin de respecter l'identité de chacun, les séquences ont été re-filmées à travers un papier calque. Ces apparitions muettes sont régies dans une ambiance de flottement et d'apesanteur. Le floutage accentue l'imprécision de ce que nous voyons. Entre gag, gestuelle

plus ou moins hésitante, chorégraphie, saynète théâtrale, ces formulations diaphanes répondent à la notion de "performance" abordée dans le cours. Gilles Balmet rend l'expérience artistique tributaire de l'interprétation. Si éduquer - au-delà de la transmission des savoirs - consiste au sein de l'établissement scolaire aussi à superviser, contrôler, voire sévir, cette incitation artistique dans la diversité des attitudes occasionnées : brûler un papier, se maquiller, s'agiter... expérimente l'expression personnelle qui résiste cependant à tout débordement.

Victoria Ilyushkina dans son film *Kitchen*, 2005, fait aussi appel à l'improvisation mais en ayant recours à l'expérience et à la maîtrise de la chorégraphe Mayya Popova. Sa présence et son interprétation si prégnantes irradiant l'œuvre co-signée. Le générique s'ouvre en couleur et les images virent au noir et blanc, basculant dans un autre temps. Dans la désolation d'une cuisine d'un appartement collectif à Saint-Petersbourg baignée par la musique languissante de Jenia Savenko, le temps semble s'être arrêté et les équipements sont autant de témoignages du passé. Une femme ne se résout pas à exécuter ses tâches quotidiennes. Son esprit vise un ailleurs et ses aspirations tentent de s'extraire des contingences. Mayya Popova s'applique à enfiler délicatement des gants transparents, semble redécouvrir les ustensiles de la cuisine comme d'éventuels parements, déplace son corps entre les gazinières, la table et l'étagère. Elle interpose geste de préhension et enroulé chorégraphique proche de l'abandon. Dans cette interprétation, la danseuse improvise, ne cache pas sa quête, s'arrête, sourit à la caméra, affiche sa complicité avec l'artiste dans cette œuvre qui prend corps sous nos yeux, puis reprend. La silhouette gracile semble vouloir se soustraire de la pesanteur ambiante et considère une échappée qui ne sera qu'une fenêtre donnant sur une cour intérieure. Cette occupation de l'espace ici paisible, solitaire et contrôlée, s'affolera dans une nouvelle collaboration intitulée *Neighbours* l'année suivante. Le film en écho à *Kitchen* et aux cuisines communautaires de Saint-Petersbourg met en scène cette fois la cohabitation de colocataires. Si les autres occupants font une utilisation rationnelle de ce lieu à partager : collation, repas; la danseuse traverse l'espace, défie les entrecroisements d'une gestuelle plus inspirée, se démarque par son agitation et sa motricité exploratrice. Victoria Ilyushkina invente dans l'accélération des images et leur saccade un langage plastique d'occupation du lieu. Il émane un sentiment d'isolement dans ses films. *Birthday*, daté de 2006, composé d'une série de quatre vidéos : *Solo*, *Present*, *Happy* et *Rollover*, toutes filmées le même jour remet en situation Mayya Popova. Un sentiment de solitude se dégage de cette journée d'anniversaire qui se voudrait gaie. L'animation de la mégapole au parc, à une terrasse de café, à la fête encercle la danseuse, mais ne semble pas l'atteindre.

Si *Kitchen* était une tentative d'habiter un environnement sur le mode tenu de l'accommodation, tout en s'y échappant métaphoriquement, *Verrière* réalisée par Barbara Noiret au restaurant du centre psychiatrique de la Verrière en 2006, s'impose d'emblée dans sa volonté affichée d'un bouleversement. L'artiste a répondu judicieusement à une invitation de résidence à l'institut Marcel Rivière. Elle s'immisce subtilement et comme à son habitude de façon éphémère dans un univers associé à la contrainte plutôt qu'à la réjouissance et qui a priori inquiète. En perturbant le tangible, le quotidien, l'inévitable, Barbara Noiret crée par éclats passagers de l'imprévisible dans un monde régulé. L'intervention joue de multiples déplacements : déplacement du personnel, des danseurs, du mobilier et de leur valeur d'usage. La salle dans laquelle se déroule la performance est dotée de baies vitrées qui la séparent et l'ouvrent sur un second espace. Habituellement, les soignants déjeunent dans cette première pièce. Autrefois ils pouvaient

INCIPIIT

Cela fait huit ans maintenant que la «jeune scène française» fait l'objet d'une exposition annuelle au cours de laquelle un artiste est récompensé par le Prix Fondation d'entreprise Ricard.

Le cru 2006 est né dans un contexte un peu particulier : celui d'une brusque inflation d'expositions sur la «scène artistique française», avec l'hyper-médiatique «Notre Histoire» organisée au Palais de Tokyo et réunissant 29 artistes (dont les trois quarts sont déjà passés dans les expositions du Prix Ricard), les quatorze expositions composant la gigantesque Force de l'art au Grand-Palais, et enfin «Air de Paris», qui se déroulera au Centre Pompidou en 2007. Donc voilà, aux contraintes de «faire exposition» avec des artistes de moins de quarante ans vivant en France et n'ayant pas encore participé au Prix, s'ajoutaient toutes ces propositions et ces diverses lectures de ce que serait la «scène artistique française».

«Incipit» n'est ni un panorama ni une «toplist». Elle n'est pas vraiment non plus une exposition thématique : par «incipit», nous entendons ce moment de formalisation de l'œuvre, ce passage

du «dehors» du monde environnant au «dedans» de l'œuvre, quand l'artiste énonce son rapport au réel et prend position. Il s'agit donc plus d'une approche ontologique de la création ; n'importe qui aurait pu y figurer.

Pourtant, les œuvres de cette exposition sont liées. D'abord elles ne nécessitent pas de commentaire préalable à leur compréhension. Même si chacune d'elles s'abreuve à une histoire des formes, les références qu'elles manient ne prennent pas dans leur lecture. Ce qui frappe d'abord c'est leur immédiateté, leur frontalité. En ce sens, elles font image : elles sont éloquentes et mutiques à la fois, elles imposent leur présence.

A l'instar d'un incipit littéraire, elles fonctionnent comme des amorces et incitent le spectateur/lecteur à entrer dans l'univers qu'elles déploient. Chaque œuvre définit en effet des modalités de réception particulières : l'attente dans les vidéos de Denis Savary, un seul plan fixe montrant une action presque dérisoire où sons et lumières prennent un relief particulier ; la lecture brouillée des photographies manipulées par Gilles Balmet où fond et forme deviennent indistincts et intrigants ; la sculpture monumentale cubique de Guillaume Leblon qui obstrue

le passage et s'impose au spectateur («Sans titre [National Monument]», 2006); les effets de lumière et d'éblouissement de l'installation de Bettina Samson («Kraftwerk Klingenberg», 2006). Dispositif scénique aussi pour Vincent Lamouroux où, sur un horizon de peinture noire, s'enchaînent des cadres de néons qui déploient leur défilement cinégénique dans l'espace («[Unwinding] corridor», 2006). Ou, plus encore, avec Benoît Broisat qui nous impose de porter des lunettes stéréoscopiques pour nous retrouver projetés dans l'image 3D lifesize d'une troupe de G.I. dans le désert irakien («Anaglyphe [army]», 2006).

Chaque œuvre semble fonctionner comme un dispositif à décontextualiser, rappelant par là autant l'expérience cinématographique, les espaces de divertissement de l'industrie des loisirs, les décors de science-fiction, et les flux médiatiques que la dramaturgie exacerbée de certaines formes d'art. Pourtant, ces références importent moins elles-mêmes que leurs ressorts. C'est, en effet, la décontextualisation spatiale et temporelle comme instrument de contrôle et de désubjection

qui est scrutée ici. Et utilisée parfois à contre-emploi. Ainsi, le cube «oversized» de Leblon, recouvert de bandages suintants, évoque moins l'autoritarisme viril du Minimalisme américain qu'il ne fait figure de monument malade et menaçant; le dispositif de Lamouroux flirte en mode négatif avec les utopies cinématiques; quant à l'installation de Samson, si elle active une histoire de l'industrie allemande, liée aux premiers efforts de design globalisé, au cinéma expressionniste, et à la musique électronique des années 70, elle agit d'abord comme une station d'émission de signaux énigmatique et sombre.

On est loin, très loin, de cette esthétique du mixage qui dominait la scène artistique ces dernières années. Comme s'il fallait se tenir à la marge des références, du brouhaha des signes et des images, pour aller à l'essentiel. Comme s'il y avait urgence à entrer en contact. De fait, les œuvres déploient une sorte de tension dans le dialogue sensoriel qu'elles entretiennent avec le spectateur: séduisantes et inquiétantes à la fois. Savary filme en plan fixe une scène insolite, un détail étrange sans que l'action se mette réellement en place. Envahies par des entrelacs

d'encre de Chine, les images de catalogues de vente de maisons luxueuses que Balmet scanne et réimprime acquièrent une étrangeté rétive aux classifications. Même difficulté de lecture éprouvée face à la vidéo de Claire Fontaine, représentant une image médiatique d'une voiture en feu lors des émeutes de novembre 2005, qui se consume elle-même peu à peu («A fire is a fire is not a fire», 2006). L'expérience frise l'effroi avec l'immersion 3D anxiogène dans le conflit irakien proposée par Broisat.

Deux stratégies se mettent en place : d'abord celle de la manipulation, du brouillage. Aller à rebours des flux médiatiques, de leur efficacité informationnelle, anticiper la dépréciation qualitative d'images et de mots trop diffusés. Ensuite et surtout celle d'une tentative de «reloading» (recharge) : il s'agit de régénérer la puissance des représentations, leur pouvoir de transformation et de conviction. C'est dans cette perspective que Yann Sérandour situe son action à la marge des autres œuvres. De même l'entité artistique Claire Fontaine est née de ce double postulat. Les slogans

et les dispositifs de cette dernière dénoncent autant l'inefficacité des représentations politiques qu'ils cherchent à en réactiver la charge potentielle. L'engagement de l'artiste retrouve ici son ontologie, loin des modèles d'activisme éculés des années 70, loin du regard inconditionnel, documentaire, de nombreuses démarches des années 90. «Merci de votre vigilance» : le slogan le plus diffusé de France en ces temps de terrorisme, devenu une enseigne commerciale lumineuse avec Claire Fontaine, semble s'adresser tant aux spectateurs qu'aux artistes. La vigilance comme instrument de contrôle, mais aussi comme dynamique de création, comme processus de subjectivation. Peut-être est-ce le mot qui caractériserait le mieux les six cents sketches vidéos où Ghazel se met en scène depuis 1997 («Me», 2003-2004). L'aspect fragmentaire de ses vidéos passées en boucle évoque un continuuel recommencement, la constante négociation de l'artiste d'origine iranienne avec le réel, ses diktats et ses aberrations. Un «incipit» permanent.

Charlotte Laubard

GILLES BALMET

Né en 1979 à La Tronche
Vit et travaille à Paris

Qu'elles soient vidéo, photographiques, ou peintes, les œuvres de Gilles Balmet procèdent par transfert, inversement et décantation. Les images et les formes sont toutes sujettes à manipulation et transformation, au point d'acquiescer une étrangeté rétive aux classifications. Ainsi, la série «Belles Demeures» résulte d'un badigeonnage à l'encre de Chine, de transfert sur papier opéré par collage, scannage, et impression. Difficile de reconnaître les idylliques images de maisons proposées par les catalogues de vente, violentées par les entrelacs de congrégations de matière et de formes interlopes.

Expositions personnelles (sélection)

- 2006** «One shot By... Gilles Balmet», Galerie Nuke, Paris
- 2005** «Digital Garden», Galerie de l'École Supérieure d'Art et de Design, Amiens
- 2004** «White Light», Nouvelle Galerie, Grenoble

Expositions collectives (sélection)

- 2006** Cosmic Galerie, Paris
«Expression en corto», Festival International de courts métrages, Mexico
«Loosing my mind», LAAC Musée d'art contemporain, Dunkerque
- 2005** «Présence du documentaire contemporain», Galerie Nationale du Jeu de Paume, Paris
FIAV 05, Centro de arte Santa Monica, Barcelone
FID Festival International du Documentaire, Marseille
«Jeunisme II», FRAC Champagne-Ardenne, Reims

BENOÎT BROISAT

Né en 1980 à Bonneville
Vit et travaille à Paris

Benoît Broisat interroge les mécanismes de perception et de mémoire, au sein d'une réflexion sur la fonction des images. Ses dispositifs prennent la forme de reconstitutions imagées, en dessin ou en vidéo 3D, voire de manipulations dans le cas de la série des «Anaglyphes» initiée en 2004. Insatisfait par le caractère lacunaire des photos de presse documentant des conflits, «cette réalité qu'on devine complexe, protéiforme et subtile, et cette image unique, trop simple et trop univoque qu'on prétend lui substituer», il choisit de leur rendre vie à l'aide du procédé stéréoscopique. Devenues tridimensionnelles et agrandies, les images abolissent la distance créée par la photographie et rendent étrangement présents et palpables les personnes, le paysage alentour.

Expositions personnelles (sélection)

- 2006** «Place Franz Liszt», Cosmic Galerie, Paris
«Die Innenwelt der Außenwelt», Städtische Galerie, Erlangen
- 2005** «Imaginary landscape #1», œuvre Internet pour le musée de Grenoble
- 2004** «White Light», Nouvelle Galerie, Grenoble

Expositions collectives (sélection)

- 2006** «Historias animadas», CaixaForum, Barcelone;
Sala Rekalde, Bilbao; Le Fresnoy, Tourcoing
«Anatopies», Cimaise et Portique, Albi
- 2005** «I still believe in miracles», ARC/Musée d'art moderne de la Ville de Paris
«Dis&Appearance», Fri-Art, Fribourg
«Jeunisme II», FRAC Champagne-Ardenne, Reims
- 2004** «M.Saïssi de Chateauneuf Dabray», La Station, Nice

L'OEIL DU RODEUR

Le désir accompagne toujours une perte. Mais il accroît le sens du regard, le nôtre qui n'arrive jamais à sonder tout à fait cette relation que nous entretenons avec ce qui se dérobe. Ou ce qui reste hors d'atteinte, je voulais écrire hors d'attente, comme si regarder beaucoup, et longtemps, sans compter donc, allait épurer l'image, allait porter à son comble la constitution même de cette image, la requalifiant en la rendant intenable, impossible, durable dans ses incertitudes. Rétive à l'explication. Furtive devant le commentaire. Et insistante lorsqu'elle se loge au fond de votre rétine. Gilles Balmet excelle dans ces mouvements, il capte avec un égal bonheur teinté de subtile perversité ce qui s'apprivoise et échappe, un corps, une couleur, une forme et sa répétition, un écoulement, un oiseau, les branches d'un arbre, les hommes d'en face, ce que l'univers propose humblement comme croisements, ce que le geste fait avec la matière, ce que l'eau fait à la couleur, ce que l'image fait pour le décollement des prunelles, nous y revenons, c'est fragile et c'est exaltant, les dieux retiennent leurs rires, le regard reprend ses billes qui roulent, qui roulent, les pièces du puzzle seront tôt réunies.

La perte est extravagante : c'est celle des repères, du contrôle. Il y a bien sûr des procédures, des choix dans un cadrage, des décisions quant aux supports. Mais toujours la surprise marque le coup de grâce. La symétrie, dans les toiles notamment, légèrement se tord, il fallait devenir aveugle, en retrait, presque absent pour que le monde se reconstruise, qu'il s'affirme défiant l'humeur, qu'il arrache un pan inattendu au réel. Gilles Balmet ne veut pas tout contrôler, plus : il affecte l'absence, mais il garde ouvert un œil, celui d'un rôdeur qui sait qu'auront lieu la défaillance ou un jaillissement heureux ou le déploiement d'une parure.

La parure, noire. L'écran diffuse ces fractures sombres sur un ciel tendu comme une toile. Des éclats bougent à la façon des notes musicales qui cherchent à s'échapper de la partition. Il y a du temps. Les notes sont actives, l'agitation fébrile. Y a-t-il place pour un récit ? Je ne sais pas très bien. Il me semble que cette fenêtre (celle qui donnait sur le monde ?) se soit retournée, peu à peu un second paysage se glisse sous mes paupières, ce que j'apercevais à l'œil nu s'est logé derrière les pupilles, il y a un certain plaisir à vivre cette opération, une jubilation même me gagne, j'ose évoquer l'étendue des dégâts comme une étendue joyeuse, irrépressible. Piquant ma curiosité, les oiseaux ont émigré dans le jardin nocturne. J'imagine leur mutation lorsque je me retrouve devant des formes postées telles des dieux nés de pliures et de renversements. Élégants, vêtus de nuit, ils sont les gardiens d'un rêve que je cherche à retenir et qui fuit. Où rien ne pèse. Préparant des parades légères.

S'il y a une joie, existe aussi une inquiétude à voir, scruter, attendre, et ne pas voir, devoir, avoir perdu la clé. Quand j'aurai retrouvé cette dernière, le film sera achevé.

En attendant, se déroule une scène dont les protagonistes sont les auteurs imprévisibles, et imprévoyants. Le désir de film ménage bien des surprises. Je songe plus à ce qui relève d'un décentrement qu'à une auscultation du réel. Néanmoins, je pourrais me voir confronté à un espace documentaire qui ne narre rien d'autre que ce qui m'est présenté. Mais chaque fois quelque chose résiste. Ces lutteurs en fin d'exercice ou ces hommes de chantier pendant leur pause agitent autre chose que ce que je crois percevoir. Ils sont littéralement des personnages, ils participent d'un tissu poétique tordu jusqu'à l'extrême, ils m'obsèdent. Ils me menacent. En tout cas ils menacent la validité de mon regard. Méconnus, ils semblent se préparer pour une cérémonie dont je voudrais ignorer l'issue. Entre eux et moi, un espace grandit prenant les dimensions d'une fracture. La répétition des gestes, la suspension qui les conduit en font des protagonistes violents. Car dans ces phrases interminables où se déchirent mes certitudes, j'entends mon corps prendre la place de celui qui scrutait, derrière la fenêtre, qui attendait, je deviens le prédateur. Jusqu'à ce qu'ils sortent de l'image, deux hommes ont bouleversé ma tranquillité de regardeur.

Ce pressentiment qu'un sens, sourd, peut à tout instant venir percer le temps, les peintures en sont également l'écho saisissant. Comme dans les reflets tressant leurs fils, décousant et recousant des surfaces stables et mouvantes, annulant des géographies qui renaissent sans cesse, prenant la place de l'air comme du désir, aux bruissements vertigineux, modulant la note pour que batte une figure dans une langue.

La première qualité du travail de Gilles Balmet est sa subtilité, marque d'un esprit de finesse qui modèle aussi bien la forme que l'esprit et qu'il doit non à l'effort ou à l'étude mais à la grâce de ce «Despejo» dont Gracian fait la vertu suprême et qu'Amelot de la Houssaie traduit avec audace et bonheur «je-ne-sais-quoi». Car l'artiste aujourd'hui n'a que trop de savoir. Dans sa pratique où tout est signifiant, où la décision la plus infime induit des conséquences innombrables, sa connaissance profonde des mécanismes le paralyse plus qu'elle ne le conseille. Vouloir en effet surmonter par l'analyse cette « sensibilité aux conditions initiales », c'est tomber dans le piège de la dichotomie, s'engluer dans les infinies diffractions d'un problème jamais circonscrit. Ce nœud gordien ne se délie qu'au prix d'un acte spontané guidé par un discernement intuitif. Gilles Balmet adopte donc une attitude toute de légèreté, adaptative, et trouve dans un champ parsemé d'écueils le juste point d'équilibre. Tout cela est affaire de réglages, de mises au point infiniment subtiles : l'artiste avance sur une corde raide.

Cet exploit il nous faut l'accomplir à notre tour si nous voulons évoquer sa pratique, le danger qui menace un esprit plus émoussé consistant à figer ce travail dans l'une des catégories bien balisées par lesquels il ne fait que passer et qu'il transcende une

Un certain « art de la prudence » tout d'abord se traduit dans l'œuvre de Gilles Balmet par une absence systématique du grandiloquent ou même du trait dramatique, du discours appuyé. Quelque chose dans ce positionnement un peu humble évoque le cinéma de Yasujiro Ozu avec qui il partage, outre la beauté paisible des cadres, un certain goût pour l'intervalle. Comme le maître japonais a érigé le plan de coupe, élément traditionnellement négatif de la grammaire cinématographique, en élément central, reléguant les drames et les passions à l'arrière plan, Gilles Balmet délaisse les moments privilégiés que la conscience prélève ça et là dans le devenir et s'intéresse aux moments sans noms et sans Histoire qui leur servent de transition. Il filme les voyages en train, l'attente des automobilistes arrêtés à un feu, la pause de deux ouvriers, le moment compris entre la fin d'une séance d'Aïkido et le retour à la vie active où l'on démonte, se déconcentre, se détend, se déshabille... La contemplation patiente et souvent silencieuse de ces moments « en creux » est pour le spectateur une expérience étonnement captivante, peut-être parce qu'alors le regard, libre de s'aventurer hors des voies toutes tracées que lui prépare d'ordinaire le sens pratique découvre un univers riche de petits gestes, d'attitudes, de regards, qui sont autant de signes à déceler et à interpréter.

Pour autant, il faut se garder d'adopter le point de vue réductionniste qui nous ferait convoquer pour parler de ce travail les exégèses déjà stéréotypées sur la beauté des instants fragiles et la captation des choses inconsistantes. Cette « micromanie » là n'est que le symptôme d'une crise de la post-modernité, crise certes positive qui fait suite à un déniement (mort de dieu et fin des utopies totalisantes), mais qui voit cependant l'Homme privé des béquilles que lui fournissaient jusqu'alors les grandes perspectives téléologiques. Celles-ci en effet, traversant l'ensemble de ces expériences, lui donnaient foi en un ordre immanent. Une fois nos yeux dessillés, il nous faut compter sur ce je-ne-sais-quoi vitaliste, ce murmure intérieur qui nous met à l'unisson du rythme du monde, pour pouvoir assumer la conscience impuissante de l'hétérogonie des fins. Sans le secours de ce « dégageant » l'artiste désemparé, écrasé par son autarcie et ne sachant plus à quel absolu se vouer perd le sens de la totalité, ne se reconnaît plus pour terrain d'expérience qu'un monde fragmenté, émietté, sans point de fuite et n'a plus pour recours que d'esthétiser son piétinement et de compter sur un attirail de formules toutes prêtes et d'arguments d'autorité qui enrobent et font briller son sentiment d'impuissance. Or Gilles Balmet n'a le goût ni de la mignardise, ni du bibelot, ni du faux second degré du kitsch. L'ironie avec laquelle il détourne un thème archétypal de cet art micrologique est d'ailleurs remarquable. Dans la vidéo Digital Garden il prend en effet pour thème, après Chardin, Van Mieris ou Manet, la bulle de savon, mais c'est pour faire de ce sujet badin, métaphore faible de l'inconsistance, le prétexte à une génération prodigue de formes et de structures quasi architecturales.

S'il nous fallait trouver un antécédent à ces scènes d'apparence anodine, c'est plutôt dans les premiers temps de la photographie et du cinéma que nous les chercherions. Il est remarquable d'ailleurs que la première photographie soit une vue de fenêtre (Nicéphore Niepce, 1826) et les premières séquences filmées une sortie d'usine ou l'arrivée d'un train (Louis et Auguste Lumière, 1895), autant de sujets que l'on retrouve dans l'œuvre de l'artiste. Entre ces séquences et celles de nos contemporains la différence peut sembler minime. Elle concerne à vrai dire l'esprit plus que la forme. C'est que l'accent tonique se déplace de l'objet vers le sujet,

que la finalité n'est plus tant la chose vue que le regard lui-même. Les scènes quotidiennes filmées par les pionniers du cinéma ne valent pas en effet pour le charme mélancolique de leur banalité mais sont le prétexte à une réinvention du regard. Le vrai sujet de tous ces films c'est la caméra elle-même, c'est l'œil du cinématographe. Dziga Vertov dès les premières lignes de son manifeste (*Kino-Glaz*, 1923) souligne bien à la fois cette idée et l'importance radicale de cette invention dont le destin se confond avec l'essor industriel et la révolution en marche : « Je suis le ciné-œil, Je suis l'œil mécanique. Moi, la machine, je vous montre le monde comme elle seule peut le voir. » Ce qui rapproche Gilles Balmet de ces pionniers, c'est son refus de la mise en scène, élément secondaire progressivement mis en place lorsque la fraîcheur du regard mécanique s'émuoussait à son tour.

Pourtant il échappe une fois encore à nos velléités réductionnistes : il n'est ni un bon sauvage ni un hibernatus du cinématographe Lumière. Si quelque chose se retrouve dans son travail d'une fraîcheur retrouvée du regard, rien ne suggère cette vision commune aux frères Lumières et à Dziga Vertov du cinéma comme appareil objectif de saisi du réel qui donnerait à voir comme l'affirmait Vertov « la vie en elle-même », mise en boîte. Ici trouve en effet sa place un nouvel écueil pour l'artiste, un paradoxe ironique qui prêterait à rire s'il n'était au cœur de la querelle qui oppose depuis longtemps l'art à son public. Les artistes en effet, trop consciencieux et trop respectueux pour servir au grand public les charmes vulgaires et les pièges grossiers qu'il leur réclame, savent leur propre piédestal, démystifient l'Art, montrent l'envers du décors, révèlent qu'il y a « juste une image » là où le public voudrait se laisser berner par l'illusion d'une « image juste ». Est-ce un hasard si c'est Méliès, un magicien de cabaret, qui a inventé sinon la technique du moins le paradigme du cinéma ? Il n'y a pas lieu alors de s'étonner si aujourd'hui le petit vertige télévisuel du « temps réel » trouve des voix pour le défendre comme hier les tableautins en trompe-l'œil et les Rome de carton-pâte, l'étroitesse d'esprit et l'opportunisme démagogique étant les deux choses au monde les mieux partagées.

Gilles Balmet ne joue pas avec la confusion naïve ou malhonnête du réel et de son image, les trains qu'il met en scène ne nous menacent pas, il laisse le frisson à Hollywood.

Voici donc la fine crête sur laquelle l'artiste chemine, trouvant son équilibre malgré l'appel de deux précipices également menaçants : choisir pour scènes le quotidien, la rue, les voisins, sans donner ni dans la mièvrerie d'un art de genre, ni dans le misérabilisme ; choisir le plan-séquence, exclure le montage, la mise en scène, sans être dupe de l'illusion documentaire.

C'est en analysant de plus près le reste de la pratique de l'artiste que nous pourrions mieux comprendre la nature de cette voie médiane. Gilles Balmet double en effet une pratique vidéo que ses commentateurs rapprochent volontiers du voyeurisme, c'est-à-dire de la consommation directe du monde par le regard, d'une recherche picturale fondamentalement abstraite. L'étrangeté même de cette dualité suggère une articulation complexe et éclairante. Il n'y a peut-être que chez Ellsworth Kelly que l'on trouve cette faculté de conduire en parallèle deux pratiques que l'historien d'art oppose radicalement. Qu'un même artiste peigne de grandes toiles minimales et dessine des plantes d'un trait précis et réaliste est au premier abord déroutant. Cette dualité pourtant, si l'on y regarde d'un peu plus près, est tout à fait cohérente, et la logique en est identique à celle qui structure la double pratique de Gilles Balmet. L'artiste, dans la série des *Winterdreams*, affirme explicitement la perméabilité de la frontière entre abstraction et figuration mais c'est dans ses dessins où ce type de discours est pourtant exclu que son intention se lit avec le plus de clarté. Ces dessins, en effet, se caractérisent par une difficulté de lecture qui tient à la nature ambiguë des formes tracées. Aucune n'est clairement figurative et pourtant chacune trouve en nous un écho familier. L'enroulement des courbes évoque la forme spiralée de certains coquillages, certains motifs compliqués se développent comme des floraisons. Il semble que l'artiste regardant par delà les formes accidentelles veuille mettre à nu le principe de leur génération. C'est ce que suggérerait déjà l'exemple des bulles de savon où Gilles Balmet mettait en avant, plutôt que la notion de fragilité, celle, antinomique, de forme d'équilibre. On pense alors à l'exhortation de Léonard de Vinci à « découvrir dans chaque objet la manière particulière dont se dirige à travers toute son étendue, telle une vague centrale qui se déploie en vagues superficielles, une certaine ligne flexueuse qui est comme son axe générateur » (*Traité de la peinture*). Il y a là, même s'il n'est pas consciemment formulé, un peu de ce vieux rêve, espoir jamais tout à fait éteint, de trouver ce nombre d'or, cette pierre philosophale, qui nous révélerait tout à coup le grand secret du monde. Moins naïvement, cette tendance traduit chez l'artiste une recherche des essences.

Or, en analysant son œuvre vidéo sous l'angle de cette recherche, nous la comprendrons différemment.

Dans ses vidéos les plus réussies, Gilles Balmet utilise à son avantage toutes les limitations inhérentes au format vidéo, limitations aussi bien spatiales que temporelles qui imposent la frontière d'un cadre, suppriment la profondeur et emprisonnent le temps, le privant du devenir. C'est en faisant subtilement sentir ces spécificités irréalistes de l'image filmée que l'artiste parvient à rompre avec l'illusionnisme. L'image vidéo n'est alors plus un reflet du monde, elle se définit au contraire « contre » le monde, comme surface mentale abstraite de la continuité du réel, comme microcosme régi par ces propres lois. C'est comme signes matériels, soumis au régime de nos perceptions ordinaires que tel objet, tel geste, telle attitude étaient vides de sens. Soumis au contraire aux règles de ce petit monde clos, ils se spiritualisent, tissent entre eux des liaisons nouvelles, d'autant plus tendues que ce monde est restreint et instaurent dans leurs relations un ordre parfait. Cette conception, qui peut évoquer Cézanne, doit certainement beaucoup à la pratique picturale de l'artiste. Ainsi s'instaure une perception nouvelle, à la fois « en deçà » et « au-delà » : en deçà des étiquettes et des entraves qui jonchent la raison pratique, et au plus près donc de cette perception pure dont Bergson fait le royaume de l'art ; au-delà pourtant de la polyphonie infiniment discordante des apparences, dans une révélation platonicienne autant que proustienne des essences qui restaure, dans le cadre de l'Art, positivité du sens et perspectives téléologiques.

Le poids positif, le surplus de sens dont se chargent les éléments les plus anodins, n'a cependant rien d'éso-térique. Le savoir de l'artiste est un savoir-faire, un savoir empirique. La positivité irradiant de chaque objet, de chaque mouvement, est liée à son devenir image lui-même. Ce sont ces formes elles-mêmes qui, dans une causalité circulaire, construisent le cadre qui les magnifie. Ainsi, dans la vidéo Aikido où l'espace d'un dojo est lentement déconstruit, s'oppose aux mouvements désordonnés des jeux, chahuts, et occupations diverses un mouvement sous-jacent auquel chacun concorde et qui trouve une vocation purement formelle : mouvement linéaire du plein vers le vide, de la couleur vers la monochromie, du mouvement vers l'immobilité. C'est ce qu'illustre aussi avec humour un cycle de vidéo ayant pour cadre un chantier et le quotidien de ses ouvriers. L'artiste parasite l'organisation du travail, s'en approprie la main d'œuvre et, filmant les ouvriers depuis sa fenêtre, leur fait produire un surplus à leur insu. Ainsi la vidéo Les peintres, dont le titre dit toute l'ironie, double littéralement le travail des ouvriers, la surface de l'image se superposant à la surface de l'immeuble. Mais, dans ces vidéos, même l'arrêt momentané du travail devient constructif. Ainsi dans Workers deux ouvriers s'accordant une pause spontanée produisent ce « moment de convivialité » si cher à de nombreux artistes, le rappel à l'ordre d'un contremaître marquant à la fois la reprise du chantier et la fin de la vidéo. Une autre vidéo, encore inédite, est exemplaire. On y voit un ouvrier brutalement pris d'une profonde lassitude abandonner contre un muret son outil de travail. L'étrangeté de cet acte, sa profonde sincérité, ainsi que son isolement par un cadre resserré et une durée extrêmement brève en font un geste chorégraphique parfait. Le propos est ici hyperbolique : c'est l'expression même d'un refus d'efficacité qui se charge d'une intense positivité. Le regard de Gilles Balmet est donc un regard positif, optimiste, où tout suggère l'idée d'un monde en perpétuelle création, un monde qui sonne plein et où la négativité du temps perdu se transmue en plénitude infiniment signifiante. De même l'artiste convoque le hasard, non pour s'affranchir des règles et des codes mais pour vérifier que, comme l'avait dit Bergson, le désordre n'est que le nom donné à un ordre inattendu, pas un moindre ordre donc mais un ordre nouveau. Dans la série Untitled (Rorschach), les figures tracées dans un geste automatique aussi fulgurant qu'un mécanisme photographique ont en effet la rigueur et la sophistication de cette « géométrie secrète des peintres » que les esprits rationalistes recherchent dans la peinture classique.

L'œuvre de Gilles Balmet doit sa réussite au soin que met l'artiste à nous faire envisager chaque pièce comme un microcosme, un jardin digital, semblable au jardin zen où la nature s'exprime non pas réduite ni prélevée mais quintessenciée.

Benoît Broisat

Lui, il voit.

Dans le lointain, deux hommes s'affairent sur un toit. Ils marchent, ils évoluent avec adresse sur le pentu zingué. En fait, ils travaillent. Avant, je me serai attachée à reconnaître leur geste, à tenter de savoir ce qui se tisse comme intrigue. Après la vision de «Workers», vidéo de Gilles Balmet, je les vois autrement. Sa captation d'un moment identique pose le regard vers le spéculatif fictionnel ; et de cette situation ordinaire apparaît un regard habité de sous-entendus assumés. Ces hommes en bleu de travail, circonstance ou coïncidence, aux corps musclés, athlétiques deviennent les acteurs d'une histoire sans parole. Ils ne travaillent plus, ils jouent un drame dont on attend le dénouement avec un intérêt croissant. Serions-nous amenés par cette saisie autant discrète que voleuse à devenir voyeurs ? Aurions-nous eut envie, nous aussi, de retenir le trouble de ce moment pour construire une petite histoire ? L'art donne la faculté de voir, de considérer notre quotidien autrement. Avec plus d'intensité. L'artiste dérobe au banal son assoupissement et nous réveille avec lui. C'est vrai, ces apollons ne se savent pas regardés et simplement par ce qu'on les voit cadrés dans l'image, ils deviennent des comédiens, ils dansent, ils se rapprochent, se parlent et nous sommes happés dans cette observation distante. On croit à une mise en scène. Il ne s'agit que d'une mise en regard. Comme Manet avec son bouquet de pivoine, comme Chardin avec sa pyramide de fraises, comme Léger avec ses ouvriers. Abstraire, cadrer, donner à voir là où le regard de l'artiste se fixe, là où il fait œuvre. Seuls les moyens changent et la capacité à dégager de l'ordonnance des moments par leur étrangeté. La caméra introduit l'écart d'une temporalité. Le langage est nouveau, mais il poursuit cette aptitude des artistes à donner un regard. Ils ne laissent pas traîner un œil, ils attrapent ce qui les entoure pour donner une qualité, amplifier la nature et par un geste artistique, ils font d'un temps sans qualité un réel dont on ne peut se détacher.

Ainsi, Gilles Balmet ouvre la fenêtre de son atelier. Il fait beau. Une douceur si particulière de la fin d'après-midi adoucit les contours des façades du quai. Sensation sereine de l'existence pour tous où la mélancolie se teinte de douceur. Mais lui, il voit. Il voit au-delà. Alors en se saisissant de sa caméra, il construit une image plus forte qui ne fera pas que restituer ce moment d'attendrissement, de basculement du jour. Il construit une image plus forte encore. Il crée une image sur l'ouverture du regard. Le paysage se gratifie de cette étrange particularité intériorisant le plaisir de la fluidité de la lumière. Ce n'est pas dans le paysage qu'est l'enjeu des images. C'est juste l'attention à ce moment où le jour bascule, ce moment où la lumière est si belle, où l'humeur se modifie, où la nature se colorise avant de s'absorber dans un noir qui efface les contours. Juste avant. En le fixant pour le dupliquer il l'ouvre et donne au spectateur la possibilité de ne plus le laisser filer dans un lendemain sans en avoir saisi la fluide beauté. Retenir cet instant, c'est faire la métaphore, la reprise d'un basculement. Quelqu'un chantait « retiens la nuit », on avait le cœur serré.

L'art sert à ça. Nous faire passer des petites émotions fugitives à des moments convocables à leur simple évocation. Il y aura désormais le paysage du bord de Seine et les images de cette berge ; en allant de l'un à l'autre je vivrai plus intensément. Deux temps de regards et je ne pourrais choisir l'un plutôt que l'autre car les deux me sont nécessaires maintenant. La création nous ouvre (comme l'œuvre) des voies se combinant, elle nous procure un paysage intérieur, espace libre.

Mais décidément, ce Gilles Balmet nous force à voir. Aller au plus près des choses, creuser des images latentes. Avec une caméra, il trafique la réalité, les fait rentrer dans un langage nouveau, personnel qui donne au banal une qualité inconnue. Des maçons deviennent des stars, la vue un univers du temps. Avec la peinture, il franchit allègrement des repères du débat dépassé entre abstraction et figuration. Il retire du monde des éléments pour mieux nous les faire surgir, insistant sur cette volonté de montrer. Voilà, une galerie de monstres et de «moi profond». On comprend vite que les tests de Rorschach servent de prétextes, de tremplins pour aller au de-là des apparences et ces figures, investies de lectures inconscientes, nous égarent entre sujet et forme. Devant cette accumulation, on est perdu. Noyé dans une résille graphique, on compare les éléments de cette entomologie effrayante, leur qualité graphique, leur dessin insidieux. On s'identifie puis on retire notre adhésion pour mieux revenir dans des lectures introspectives. Additionnés, ils perdent leur pouvoir autoritaire psychologisant et notre « fort » intérieur est sollicité. Notre désir de voir poursuit l'idée que la peinture n'est pas une question de sujet mais relaie un enchaînement des formes. L'aveuglement à une direction qui permet de passer d'un registre à l'autre. On poursuit l'œuvre en repensant à la fonctionnalité liée à ces formes et leur nombre ne nous aidant pas à choisir une identification possible, on se demande si on n'aimerait pas être

celui-ci avec ses petites antennes si mignonnes, ou celui-là ramassé, prêt à bondir, à dévorer le monde. Donc, ça marche son histoire, ses strates de lecture. Plus on arrive à identifier la complexité des questions en s'appuyant sur une forme simple, plus naît une ampleur de l'œuvre. On est envoyé de ces portraits percés à cœur à ce qui autorise l'enjeu d'un médium. On multiplie les formes à l'infini et l'on se cogne dans l'idée du all-over réinterrogé. Toute cette population de spectres nous parle de la dimension, de la nécessité de voir le tableau comme un recouvrement d'une toile en deux dimensions, formule picturale chère à Matisse. Comme dans les vidéos, la duplication de l'espace creuse la profondeur pour mieux la rabattre à la surface.

Décidément, Gilles Balmet amène par touches des questions. Comme dans ses « Winterdreams », ce ne sont que des arbres images raclés, voire des coulures sur un fond gelé, et pourtant on construit un paysage. On boucle les questions sur ce leurre. La réalité et la facture s'accordent pour croire à un nouveau sens du paysage. Et quel paysage !!! Celui glacé des arbres gelés dans un paradis de neige, à moins que non, il n'oserait pas. Et bien si ! Ces arbres s'érigent dans l'univers de nos pensées qui se teintent d'érotisme et le paysage devient un monde de rêves. Pour tous. Parfois, cela se joue de notre capacité à voir. Mais les œuvres ont la fonction de nous transporter dans un univers qui, englobant notre monde, nous impose de voir mieux.

Marie-Claire Sellier

12/06/05

Chrysalides

L'Esad, école d'art et de design d'Amiens, a choisi de présenter le travail de Gilles BALMET pour inaugurer sa galerie. Ce choix s'est imposé naturellement car son oeuvre, alors qu'il a à peine 26 ans, exprime une maturité de pensée qui transcende parfaitement l'ensemble des médiums qu'il utilise. Privilégiant sans cesse le sens, il nous étonne par sa capacité à déployer de multiples moyens d'expression. Or nous connaissons bien, dans les écoles d'art, la difficulté de nos étudiants à intégrer le support dans l'acte de penser l'oeuvre afin d'en réaliser une forme accomplie. Gilles BALMET le réussit. Prenons son travail sur les tests de Rorschach, ces tests destinés à provoquer une interprétation psychologique à partir de la lecture d'une tâche noire aux formes aléatoires. Alors que nous supposons en avoir tout vu, au moment même où nous voudrions nous en dessaisir, Gilles BALMET en propose une multiplication sérielle qui tente d'annuler l'énigme du « un ». Y aurait-il là une proposition de banalisation ? La toile repliée sur elle-même crée des séquences visuelles ordonnées. La trame rassure. Mais le réseau constitué par l'ensemble des figures nous plonge dans une perplexité inquiète. Car l'énigme du « un », que l'on pourrait supposer dissoute par la proposition de sa pseudo reproductibilité, nous confronte soudainement à l'angoisse du multiple. Le regard se fait prisonnier de l'entrelacement des formes, cherchant à percevoir dans l'espace du plan un labyrinthe qui n'existe que dans l'ordre du temps. La figure virtuelle nous révèle que si l'énigme primordiale était résolue, l'issue n'en serait pas moins d'avoir à résoudre celle qui lui est adjacente. Et cela, indéfiniment. Gilles BALMET propose une échappée hors de la toile, en donnant corps aux figures. Les tâches se font chrysalides, les interprétations deviennent papillons. Les insectes volant naissent ainsi émancipés de leur destin d'encre noire. Mais leur liberté nouvelle dessine dans l'espace notre destin funeste, car des tests initiaux soumis à notre imagination sont nés les figures qui nous soumettent à leur tour à la force de leur présence physique. Explorant une troisième approche, par la vidéo, Gilles BALMET concentre notre regard sur un arbre dont la découpe apparaît noire telle une ombre chinoise. Branches et feuilles forment une nouvelle image de réseau. L'étrange vient des formes mouvantes, imperceptibles silhouettes d'oiseaux, possibles interprétations des tâches noires. L'instant est toujours, dans les vidéos de Gilles BALMET, un moment de vie révélé, amplifié à l'extrême. Sa force est de faire émerger d'une situation banale un projet dont, au premier abord, l'harmonie préalable joue le leurre esthétique. La figure reste stable. Il s'y inscrit pourtant invariablement un écart par lequel notre imaginaire va inscrire une forme poétique, un sentiment d'« inquiétante étrangeté », une révélation des structures infimes sur fond de persistance temporelle. D'un travail exploratoire, il fait oeuvre inquisitrice, alors même que le dispositif reste minimal. L'espace de l'atelier, un reflet, des gouttes d'eau ou une scène épiée de chantiers sont autant de non-événements prétextes pour dévoiler pour chacun une dimension vivante, endogène, insaisissable.

Barbara Dennys

Gilles Balmet, de Grenoble au Petit Palais

Jeune artiste de 28 ans, Gilles Balmet a débuté sa carrière en 2000 en province, d'abord près de Grenoble d'où il est originaire. Après plusieurs expositions, dont quelques-unes personnelles, il expose aujourd'hui au Petit Palais. Il fait partie des cinquante artistes sélectionnés par le FMAC et Gilles Chazal, le directeur du Petit Palais, pour l'exposition « Intrusions au Petit Palais ».

- Vous exposez en ce moment au Petit Palais. Comment s'est déroulée l'acquisition de l'une de vos oeuvres par le Fond municipal d'art contemporain ?

L'un des experts de la commission du FMAC a repéré mon travail grâce à mon site Internet, et m'a invité à leur soumettre une oeuvre. J'ai donc proposé le diptyque de la série Winterdreams réalisé en 2004. L'achat de l'oeuvre a été validé et se trouve depuis 2005 dans ce fond.

- Que pensez-vous de la place des Winterdreams au sein de la collection permanente ? Dans l'ensemble, les correspondances vous semblent-elles judicieuses ?

L'exposition est très réussie. Je l'ai parcourue plusieurs fois et suis très satisfait de la place qui est faite à mon oeuvre. Ma peinture est mise face à une très belle oeuvre de Sisley, devant le matériel de peinture de chevalet que l'on pouvait trouver au XIXe siècle et dans la très belle salle consacrée à la peinture de paysage et à Monet. Le tout constitue presque une installation à la fois stimulante et intelligente et une manière originale de présenter une oeuvre contemporaine dans un contexte plus ancien et magnifié par l'architecture du Petit Palais. Les autres correspondances fonctionnent aussi très bien, notamment les oeuvres de Xavier Veilhan et Adam Adach mises en relation avec des peintures représentant le monde des travailleurs, ou l'oeuvre de Boris Achour présentée avec les porcelaines de Sèvres.

- Comment est née la série des Winterdreams ?

Cette série de peinture est née d'expérimentations multiples comme dans beaucoup de mes oeuvres. Je réalise en général beaucoup de très petits formats sur papier standard A4 avant de me décider à développer une série d'oeuvres. Les Winterdreams mélangent des techniques de coulures de peinture inspirées du « dripping » de Jackson Pollock et une méthode de réalisation quasi photographique pour sa rapidité. L'oeuvre fonctionne au final sur une ambiguïté entre abstraction et figuration, un petit peu comme certaines toiles de Monet justement.

- Vous exposez aux côtés d'artistes renommés. Est-ce une fierté pour vous ?

Je suis très heureux d'exposer avec des artistes dont je connais bien le travail, et que j'estime. Il y a parfois des projets qui nous réunissent et c'est vraiment formidable. Par exemple, j'ai pu voir le travail de Jean-Luc Moulène que j'ai eu comme professeur à l'Ecole supérieure d'art de Grenoble ou encore celui de Claire-Jeanne Jézéquel que j'ai connue lors de mon diplôme en 2003 et que je suis avec un grand intérêt. Il y a aussi des gens de ma génération comme Mircea Cantor ou Anri Sala qui font une très belle carrière internationale et dont le travail est intéressant. Le casting de l'exposition est vraiment bon et montre que le Fond Municipal d'art contemporain fait de très bons choix.

- Depuis l'achat du FMAC en 2005, votre pratique a-t-elle évolué ?

J'ai réalisé plusieurs séries de peinture comme la série des Untitled (Rorschach). J'ai créé aussi très récemment les séries Untitled (White Stars), Aérosol et Magnetic fields qui utilisent de la peinture en bombe et constituent le développement d'une approche que je nomme « processuelle ». Chaque série d'oeuvres peut se poursuivre et évoluer avec le temps. J'envisage d'ailleurs de continuer les Magnetics Field et Aerosol. Et puis, elles sont

doublées d'expérimentations sur papier, d'œuvres photographiques ou de sculptures qui sont l'occasion pour moi de prolonger ma réflexion. L'atelier devient alors un laboratoire. C'est une idée qui m'est chère et qui est importante pour comprendre les nombreuses voix que suit mon travail. Je fais aussi des vidéos. Je viens d'en réaliser deux qui utilisent des séquences pornographiques issues d'Internet et une autre utilisant la symétrie sur des ensembles de cure-dents manipulés dans une gestualité proche de la magie. Je développe également un ensemble de dessins utilisant des marqueurs usagés. Il y a aussi de nombreuses séries de photographies et d'images numériques qui sont pour l'instant à l'état de projets et attendent des occasions d'être produites et montrées.

- Quels sont vos projets ?

Je travaille en ce moment à un concours pour un projet de commande au titre du 1% culturel pour un collège du Val-de-Marne. C'est une expérience captivante. Et puis, j'ai été invité par Jeanne Truong, commissaire d'exposition et écrivain, à participer à un projet d'exposition Internationale itinérante.

Propos recueillis par Emilie Détré

Gilles Balmet, le plus-que-parfait du subjectif.
Par Pascaline Vallée, 20 mars 2006

Exposition à la Galeri Nuke, du 22 mars au 8 avril 2006

Sur la vitrine de la galerie Nuke, où trois œuvres de Gilles Balmet étaient exposées jusqu'au 4 mars, une grande figure symétrique s'étalait. Telle la toile finement construite d'une araignée un peu farfelue, Window allie délicatesse et hasard, donnant une forme construite aux interprétations multiples. En effet, l'œuvre de Gilles Balmet s'inspire du test de Rorschach, dont elle reprend le mode aléatoire de construction. Ainsi, elle prend vie selon les spéculations du spectateur.

Car pour ce jeune artiste, l'art se conjugue au plus-que-parfait du subjectif. Dans ses œuvres, tout est harmonieux et minutieux. Tout, jusqu'au chaos que pourrait générer l'aléatoire, et qui retrouve une organisation par la symétrie. Toujours, l'œuvre finie exalte un sentiment d'équilibre, de ceux qu'on éprouve habituellement à reconnaître un sujet peint avec justesse. Mais ici pourtant, la forme n'est pas figurative, et la seule reconnaissance possible naît de l'imagination du spectateur. Au fil des découpes et des traits, celui-ci est en effet libre de recréer un visage, un objet, ou de se laisser guider sur les chemins sinueux de ces traits.

Pour sa deuxième exposition personnelle, Gilles Balmet avait choisi trois supports différents, qui lui permettaient de développer son style tout en conservant le principe de la série. Outre la découpe adhésive, utilisée sur la vitrine, le visiteur pouvait ainsi s'attarder devant une toile et une installation, qui démultipliaient dans le même esprit des entremêlements noirs et symétriques. La toile a été créée par un pliage en éventail, ce qui a permis de dédoubler les formes tracées. L'installation quant à elle, consistait en une étagère dont chaque case contient un classeur noir, découpé et plié de manière symétrique selon un dessin aléatoire. L'œuvre faisait ainsi écho à l'étagère remplie de classeurs qui occupe un autre mur de la galerie, devenant ainsi sa symétrie conceptuelle.

En se réappropriant un procédé aléatoire, Gilles Balmet crée une nouvelle forme de langage, fait de dessins tribaux dont il appartient au visiteur de reconstituer l'histoire. Loin de s'apparenter à des motifs décoratifs, les éléments déploient en effet une telle amplitude contrôlée qu'ils attirent inévitablement la curiosité.

Pour en savoir plus, Culturofil a donc rencontré l'artiste...

Pascaline Vallée : Trois œuvres, trois techniques, pourquoi ?

Gilles Balmet : J'aime bien varier les mediums. La toile a déjà été présentée lors de mon expo d'Amiens (Digital Garden, sa première exposition personnelle, ndr), quant à l'installation, j'avais déjà commencé à travailler sur cette idée. La galerie Nuke a été le cadre propice.

PV : Cette bibliothèque ressemble beaucoup à celle de la galerie Nuke, qui sert aussi de bureau.

GB : J'aime surtout l'idée de combiner l'élément minimal de la bibliothèque (qui pourrait s'apparenter à une sculpture minimale) et d'éléments (les classeurs découpés) de sculpture moderne. L'installation des classeurs fonctionne aussi sur l'évocation qu'elle suscite. C'est-à-dire que l'on peut s'imaginer des fonctionnaires réaliser le même traitement à leurs classeurs et donc entreprendre une appropriation esthétique des éléments de leur travail. Je m'intéresse aussi au travail de projection mentale du spectateur sur les modèles classeurs.

PV : D'où t'est venue l'idée de t'inspirer du test de Rorschach ?

GB : Il y avait d'abord un attrait visuel pour les choses symétriques, mais c'est aussi un intérêt conceptuel. Avec mes œuvres j'ai développé une sorte de grammaire visuelle, un procédé qui a ses codes... C'est vrai qu'il y a un côté un peu « laboratoire » dans mon travail. L'Histoire de l'Art m'intéresse beaucoup. Des gens comme Antoine Pevsner ou Louise Nevelson m'ont sans doute inspiré.

PV : Toutes ces œuvres engagent à la libre interprétation, pourquoi choisir de ne pas orienter le spectateur ?

GB : C'est l'idée de l' « œuvre ouverte » d'Umberto Eco. L'œuvre suggère une multitude d'interprétations. La perte visuelle m'intéresse aussi. J'aime bien l'idée qu'on essaie de se raccrocher à des éléments de l'œuvre. D'ailleurs, le vernissage était un véritable concours de lecture, les gens voyaient des visages, des insectes, c'était plutôt intéressant... D'une manière plus générale, j'aime bien les procédés rapides de création d'image. Il me faut de l'efficacité, que l'œuvre se crée dans l'impulsion.

PV : J'ai vu qu'une de tes œuvres a récemment été achetée par le FMAC de Paris.

GB : Je suis très heureux que *Les Winterdreams*, qui était l'œuvre maîtresse de la première exposition à la Nouvelle Galerie de Grenoble, soient entrées dans la collection du FMAC, d'autant que les œuvres circulent par la suite dans des lieux intéressants.

PV : Quelle serait la collection dans laquelle tu aimerais entrer, celle qui marquerait pour toi la consécration ?

GB : Pour l'instant, j'aimerais continuer à exposer dans des lieux intéressants, en France et à l'étranger, et pouvoir produire de nouvelles pièces, qui pourront peut-être un jour intégrer de bonnes collections, privées ou publiques, d'art contemporain.

PV : As-tu d'autres expositions en perspective ?

GB : Je reviens tout juste d'Allemagne, où j'exposais à la Kunsthalle de Halle. Je montre aussi une vidéo au LAAC de Dunkerque, dans une programmation qui s'intitule *Loosing my mind*. En Mars, je participe à une programmation vidéo, à la salle Michel Journiac (à la Sorbonne). Ma vidéo *Aikido* sera projetée dans la programmation *Displacements* du 22 mars au 8 avril.

PV : Peux-tu me parler de ces vidéos ?

GB : Je produis beaucoup de nouvelles pièces. Chacune est l'objet d'une nouvelle réflexion, souvent liée au cadre de vie et à la temporalité. Je cherche à capter un moment d'entre-deux, ici la fin d'une séance d'aïkido. En général, les gens ne savent pas qu'ils sont filmés, ce qui a poussé certains à parler de voyeurisme. Je réalise souvent des plans séquences. L'aspect chorégraphique de mes vidéos est un paramètre important, qui se retrouve dans plusieurs de mes œuvres. Je travaille aussi surtout sur la construction/déconstruction des images. J'ai également filmé des ouvriers en pause (*Workers*) ou même utilisé l'irisation de la lentille de la caméra pour *Les Peintres*. J'ai aussi filmé un voyage en train où chaque arrêt mémorisait une image qui restait en surimpression par la suite. L'important est que le travail de l'image évoque quelque chose en nous, qu'il amène à une réflexion, qui peut être d'un ordre méditatif. C'est aussi un réceptacle pour nos fantasmes.

Un artiste à suivre...

Exposition Salle Michel Journiac, Université Paris 1 Panthéon-Sorbonne, UFR d'arts plastiques et sciences de l'art, 47-53 rue des Bergers, Paris 15e.

Crédit photographique : Gilles Balmet.

Gilles Balmet, à l'essence de l'art

La récente production du jeune plasticien Gilles Balmet demande au spectateur de parcourir attentivement ses pièces afin d'en appréhender la totalité. Présentée à l'École supérieure d'art et de design d'Amiens, l'exposition accompagne les spectateurs dans l'intimité des formes et des images. Rythmées par la musique et la tempérence des couleurs, les œuvres délivrent subtilement d'intenses sensations calmes et poétiques.

Grenoblois d'origine, Gilles Balmet réside depuis bientôt un an à la Cité internationale des arts. Jeune diplômé, le plasticien explore diverses pratiques - peinture, sculpture et vidéo - de manière à immerger le spectateur dans l'intériorité de l'œuvre. Sans être conçues comme un langage, les toiles engendrent plutôt un dialogue visuel, par une dualité du blanc avec le noir, interpellant le regardeur. Dans la série des *Winterdreams* (2005), de larges taches noires lèchent verticalement la surface vierge de la toile. Le regard se perd dans un paysage enneigé dont les formes inquiétantes offrent une vision méconnue de la réalité. A la fois minimales et généreuses, les peintures glycéro synthétisent à l'extrême la sensation tout en faisant appel au ressenti du spectateur. L'œuvre peinte de Gilles Balmet transporte le public dans un ailleurs audacieux, dans un entre-deux où l'abstraction devient aussi présente que la figuration. Plus qu'une mimésis du paysage, son travail s'inscrit dans une quête d'absolue réalité, par une intellectualisation de ses images, qu'il souhaite avant tout partager avec son public.

Tout aussi éloquente, la série simulant le Test de Rorschach - *Sans titre*, 2005 - renouvelle le procédé pour en dicter un langage pictural inédit. Les taches d'encre symétriques s'emparent subtilement de la surface de la toile pour l'harmoniser de lignes plus ou moins courbes. Vaste toile d'araignée ou fantastique bestiaire, l'œuvre laisse libre cours à l'imagination du spectateur projetant allégrement ses pensées, voire ses plus profonds fantasmes, dans un labyrinthe de fils entremêlés. Cette authentique manière d'exploiter l'espace atteint son point culminant lorsque l'artiste la transpose en trois dimensions. Ses sculptures Rorschach (2005) entrent en parfaite symbiose avec l'environnement. Recroquevillées, les formes noires, aux prises avec le vide, témoignent incontestablement d'une présence. Insectes, bêtes géantes, les œuvres dévoilent leurs multiples facettes à l'observateur. Usant à satiété de cette méthode, Gilles Balmet entrouvre d'infimes passerelles aux frontières de l'intérieur et de l'extérieur, du réel et de la fiction. Le jeune artiste éprouve ainsi les limites de la conscience et se pose en véritable investigateur du tangible.

Intrigué par ces faux-semblants, le spectateur poursuit sa rencontre artistique à travers des vidéos - jeux de miroirs avec des plans arrêtés ou actions s'enchaînant continuellement. Le monde réel s'évanouit ainsi dans des milieux aussi illusoire que troublants. Qualifié par l'artiste de «papier peint vidéo», *Birds* (2004) renoue avec l'évocation précédente d'une imagerie animale émergeant d'une masse noire sur un fond immaculé. Mêlés au feuillage, les oiseaux se distinguent tant bien que mal et rendent compte d'un environnement en perpétuel mouvement. Le public concentre son regard sur ce plan unique pour évader sa pensée dans une poétique et vibrante ambiance. La couleur ressurgit avec force dans *Aikido* (2004), une fin de séance d'un cours de cet art martial. Récemment présentée au Frac Champagne-Ardenne, la vidéo expose la vue de la salle progressivement rangée par des élèves. En filmant ainsi l'évanouissement d'une situation et son passage à un état autre, Gilles Balmet s'interroge une nouvelle fois sur le devenir de l'image présente et sur le souvenir que celle-ci laissera. Cette position d'entre-deux s'accentue dans *Déplacements* (2003) qui, par son titre évocateur, confirme la difficulté de capter l'identité spatio-temporelle. Seules quelques images entrevues demeurant en mémoire permettent de reconstruire un trajet ou une durée. En effet, la vie n'est rien de plus qu'une incessante traversée de la réalité.

Cherchant à bouleverser le champ visuel du regardeur, Gilles Balmet pousse en profondeur sa réflexion sur l'appréhension du réel en introduisant un jeu de transparence dans son travail. Réalisé à l'aide de bulles de savon appliquées sur un sol humide, Digital Garden (2005) propose un agencement quasi-architectural, aussi complexe que fragile. Sans cesse, de nouveaux éléments apparaissent et se joignent au volume existant. Infligeant une continuelle renaissance à son assemblage, l'artiste prolonge ainsi sa durée de vie dans l'intervalle compris entre le présent et futur, l'éphémère. Associée au cinquième concerto pour violon de Mozart, cette construction contemporaine se confond avec le génie atemporel du compositeur et marque le public de sa remarquable charge émotionnelle. Réunies pour une première exposition personnelle, les œuvres de ce jeune artiste révèlent le mince interstice existant entre la fiction et le monde réel : celui du possible. Avec son alchimique savoir-faire, Gilles Balmet allie les techniques des nouveaux médias à une sensibilité artistique. L'équilibre formel et la recherche colorée de ses œuvres plongent le spectateur dans des promenades sensibles presque saturées d'une intense poésie pour se trouver face à l'essence de la réalité.

Géraldine Selin

Amiens, août 2005

Interview de Gilles Balmet réalisée par Jean-David Boussemaer

Diplômé il y a à peine deux ans des Beaux-arts de Grenoble, Gilles Balmet est un jeune artiste plurimédia, particulièrement prometteur, actuellement en résidence à la Cité Internationale des Arts. L'École Supérieure d'Art et de Design d'Amiens lui consacre sa première exposition personnelle «Digital Garden».

JDB: Tes œuvres sont généralement produites de manière sérielle, presque mécanique. Cela est particulièrement visible dans tes toiles – série des Winterdreams et Untitled (Rorschach) – ainsi que dans ta nouvelle série de sculptures. Apparemment, tu aimes te fixer des processus de création et t'y tenir durant plusieurs mois. Que recherches-tu à travers cette production d'œuvres en série? Considères-tu ta pratique comme «expérimentale»?

GB: Le travail en série m'intéresse pour plusieurs raisons. Par la multiplicité des tentatives, il permet de déceler une essence commune à toutes les œuvres, une certaine logique interne que ne révélerait pas chaque œuvre considérée isolément et qui apparaît très clairement lorsque l'on découvre tous les éléments d'une même série. Cette mise en évidence des enjeux de ma pratique est la condition d'un progrès qui me permet de pousser toujours plus loin l'exploration de chaque piste. J'ai d'abord procédé de cette manière pour le dessin — de manière intense et systématique — sur des ramettes de papier de différents formats. Puis, j'ai adopté la pratique en série pour la peinture. J'ai produit des dizaines d'exemplaires dans certaines séries, notamment celles que tu mentionnes, avec toutes les variations que le procédé me permet de créer. Cette recherche expérimentale concerne principalement l'élaboration des paramètres de réalisation des œuvres. C'est là que je délimite, par recherche et tâtonnement, le cadre de mes expériences. C'est évidemment un moment extrêmement plaisant, proche de l'imagination d'une certaine excitation dont s'accompagne la recherche scientifique. C'est aussi le moyen d'enrichir ma pratique d'un certain nombre de savoir-faire non conventionnels, de «recettes d'atelier» d'un genre nouveau qui emprunte aussi bien à la chimie qu'au hasard. D'une manière un peu différente, l'idée de série est également présente dans ma pratique vidéo. J'agis, cette fois-ci, comme un collectionneur de moments choisis en fonction d'un cadre bien défini. Ainsi, Saynètes montre, mises bout à bout, des dizaines de scènes d'attente formant une sorte de microsociologie d'un moment particulier. On y voit des automobilistes arrêtés à un feu, meublant comme ils le peuvent ce moment de vacuité et s'autorisant, dans le cadre intime de l'habitacle, une gestuelle étonnement spontanée.

Très souvent, tu te plais à explorer la frontière entre figuration et abstraction. Vus de loin, tes Winterdreams apparaissent comme des paysages forestiers, de près comme des amas de taches et de coulures. Toute aussi abstraite, ta série picturale des Untitled (Rorschach) fait émerger dans notre imaginaire tout un bestiaire fantastique... A l'inverse, ta vidéo Birds transforme un fourmillement d'oiseaux bien réel en une masse de matière fluctuante quasi-informe. Comment envisages-tu cette production d'images dans l'inconscient des regardeurs?

C'est une thématique qui est au cœur de ma pratique artistique et c'est peut-être dans la série des Winterdreams qu'elle est la plus transparente. A partir de quelques coulures et taches de peinture noire raclées, apparaissent des paysages inquiétants ; on ne sait s'il s'agit de forêts enneigées, d'arbres calcinés ou encore, selon certains, de tranchées de la première guerre mondiale parcourues de fil de fer barbelé. Ces interprétations naissent de cette abstraction picturale grâce au travail que le spectateur fournit

inconsciemment. Ce fonctionnement de l'œuvre rappelle le test de Rorschach qui a inspiré ma dernière série *Untitled (Rorschach)*, où la rationalisation d'un dripping chaotique par un ordre symétrique répété propose l'expérience de modes de lectures multiples. Devant cette image complexe, à plusieurs niveaux, le regard peut s'attacher à une vision d'ensemble qui ramène le jeu des lignes et des symétries à un motif en all-over ou, au contraire, détailler chaque élément, s'attarder sur certains groupement de formes évocatrices et s'amuser à en extraire des éléments figuratifs aux formes organiques ou anthropomorphes. Cette recherche entre abstraction et figuration est aussi présente dans *1950 da* (réalisée en collaboration avec Benoît Broisat) ; une quête paysagère fictionnelle à la surface de l'astéroïde *1950 da*, durant laquelle on croit survoler un paysage extraordinaire alors qu'il ne s'agit que d'un lent travelling à la surface de l'une de mes peintures. Là encore, il s'agit d'une utilisation d'éléments abstraits puisés dans ma série *Elsewhere*. Le spectateur est libre de se laisser emporter ou non dans ce voyage. S'il y a un plaisir un peu enfantin à céder à l'illusion d'une navigation de science-fiction, résister à l'illusion des sens — pour adhérer à une réalité plus triviale — peut aussi se révéler comme une expérience plaisante. Il y a également *Birds* qui se rapproche du papier peint vidéo puisqu'elle est projetée en boucle à même le mur. Il s'agit d'une séquence filmée à Nice, en noir et blanc montrant un arbre envahi d'une nuée d'oiseaux. J'ai retravaillé les contrastes afin d'en accentuer la planéité. Cette image quasi-abstraite est en perpétuelle agitation. Les oiseaux bougent avec les feuilles des arbres, l'ensemble fonctionne un peu comme une vidéo en constante redéfinition. J'ai aussi réalisé une œuvre intitulée *Translation* qui part aussi d'éléments réels — ma vue de fenêtre sur la Seine — et les transforme en une sorte de neige cathodique pouvant faire écho aux expérimentations passées de l'art vidéo.

Dans tes dernières sculptures en matière plastique découpée au laser, dans tes peintures à la glycéro ainsi que dans ta vidéo *Birds*, le noir semble obtenir tes faveurs. Pourquoi cette «non-couleur»?

J'ai choisi de présenter deux séries de peintures noir et blanc sur toile : les *Untitled (Rorschach)* qui sont très récentes (les sculptures *Rorschach* en sont dérivées) et les *Winterdreams* commencées au début de l'année 2004 et présentées lors de l'exposition «*White Light*» (avec Benoît Broisat à la Nouvelle Galerie de Grenoble). La réduction chromatique de ces pièces au noir et au blanc me permet de me concentrer sur leur contenu. Elle leur donne une présence et une certaine radicalité dans leur simplicité que j'apprécie. L'abandon de la couleur a toujours été utilisé pour mettre en avant le dessin, la ligne. J'utilise la peinture industrielle pour ses qualités négatives. Beaucoup d'artistes qui ont travaillé le noir ont mis en avant ses infinies nuances, sa paradoxale polychromie. La peinture glycérophtalique au contraire est très «pauvre», très monotone, ce qui instaure dans mes peintures un rapport chromatique absolument binaire, une absence totale de nuance. J'ai aussi utilisé cette peinture pour sa consistance, en rapport avec mon utilisation de raclettes en plastiques et pour permettre les transferts symétriques de la matière picturale dans la série *Untitled (Rorschach)*. Le choix de cette couleur est aussi lié à une volonté de donner une certaine neutralité aux œuvres afin de laisser une plus grande liberté d'interprétation au spectateur. Mais ce choix du noir et blanc — qui était un parti pris pour l'exposition — n'est pas exclusif dans ma pratique. Ma série *Elsewhere*, par exemple, est très colorée...

Les compositions à la fois abstraites et axiales – type planches de Rorschach – connaissent actuellement un fort regain d'intérêt. Vingt ans après Andy Warhol, vous êtes plusieurs artistes à vous pencher sur cette esthétique : Kerry Walker, Richard Wright, Michel François... Dans ton cas, pourquoi cet intérêt ? Comment envisages-tu tes formes picturales et sculpturales?

La symétrie apparaît en 2001 dans mon travail. Je pense que j'en suis inconsciemment et profondément imprégné. Je l'ai souvent utilisée, comme dans la vidéo *Trois esquisses Chorégraphiques* ou dans une récente série de photographies intitulée *Mirror landscapes* qui exploite les vitres de mes fenêtres pour simuler des

zones aquatiques réfléchissant le paysage. La symétrie est, pour moi, une immense source d'inspiration et de stimulation plastique. Beaucoup d'artistes l'utilisent ou l'ont utilisé mais cela — loin de relever de l'imitation ou du phénomène de mode — révèle, à mon sens, la pertinence profonde de ce motif. La symétrie est un procédé ancestral et toujours opérant qu'il est difficile d'analyser tant il est, il me semble, constitutif de notre pensée. Il y a évidemment le risque d'un épuisement et d'une lassitude liés à l'exploration de ce procédé, mais c'est justement un défi que de tenter d'en maintenir l'actualité et d'en renouveler la pertinence. Pour moi, la symétrie est aussi une stimulation, un prétexte à la création de formes. C'est ainsi que j'ai élaboré les sculptures de la série Rorschach en repliant des figures symétriques découpées au laser à partir d'un model pictural. Cette manière très simple et très logique de passer de la planéité au volume me semblait correspondre à une nouvelle application du passage d'un médium à un autre. J'aimais aussi l'idée de déployer mon travail dans l'espace sans avoir recours aux techniques plus contraignantes de la sculpture.

Dans tes dernières vidéos, le réel n'échappe pas non plus à cette systématique «symétrisation» ; que ce soit une délicate pluie de bulles dans une douce atmosphère bleutée dans Digital Garden ou bien encore l'intérieur de ton atelier dans la très récente vidéo Studio...

Je ne dirais pas qu'elle est systématique mais qu'elle revient de temps à autre selon mes envies. Digital Garden — qui donne son titre à l'exposition — est peut être plus directement une œuvre expérimentale. Elle propose, sur une certaine durée, des ébauches éphémères de structures architecturales ; celles-ci sont constituées d'assemblages de bulles qui s'enchevêtrent, se fondent entre elles ou se rejettent. Le temps opère dans ce long plan séquence et laisse les bulles façonner ces modèles expérimentaux symétriques avant leur inéluctable éclatement. L'histoire des jardins à la française et de la symétrie est évoquée avec légèreté et une certaine ironie par la musique de Mozart qui accompagne et donne sa durée à la vidéo. La vidéo Studio, quant à elle, se sert de la symétrie pour proposer l'expérience de la dilatation de mon espace de travail le long d'un panoramique circulaire, interrompu par des arrêts vaguement réguliers. J'ai mis au point cette technique volontairement «cheap» de panoramique en me basant sur ma première expérience du genre présente dans The End of the day 1/3. Dans Studio, la symétrie transforme tout ce qui est dans le champ de l'image et amène une ambiguïté constante sur la nature des éléments présents dans l'atelier. Les objets du quotidien se transforment en prototypes de sculptures, tandis que les œuvres présentes dans l'espace de l'atelier se modifient et se voient re-mixées et recombinaées, comme régénérées en permanence par ce procédé kaléidoscopique.

Lorsque tu ne travailles pas avec la symétrie, tu te plais à espionner à travers les fenêtres et piéger des instants furtifs de détente. Aïkido nous montre l'instant d'insouciance entre la fin des exercices de cet art martial et le retour au quotidien, Workers la complicité de deux ouvriers durant une pause sur un chantier... Comment conçois-tu ce voyeurisme?

La composante voyeuriste est inhérente à toute proposition utilisant des images «volées». Je ne crois pas cependant qu'elle soit au cœur des œuvres citées ici. Dans Aïkido — qui vient d'être présentée au 16ème Festival International du Documentaire de Marseille (dans l'idée d'ouvrir les catégories du documentaire à des formes artistiques liées à l'art contemporain) — ce qui est montré est, avant tout, une expérience de construction d'images en temps réel enregistrées dans ce plan séquence de onze minutes trente. On assiste au démontage des tatamis d'une salle d'Aïkido, filmée de ma fenêtre, pendant le moment de détente qui suit les exercices très codifiés de cet art martial et cela jusqu'à la disparition des éléments composant l'image. Tout cela se passe dans une ambiance légère, d'amusement et de séduction. De nombreux hasards heureux entrent en jeu dans cette œuvre. Un incessant ballet se compose alors sous nos yeux dans le cadre noir de cette fenêtre laissant percevoir ses secrets. A Amiens, Aïkido est présentée dans un dispositif de détournement de la projection vidéo similaire à celui du FRAC Champagne-Ardenne de Reims. Ami Barak en parle — dans son texte publié dans le journal qui accompagne l'exposition — comme d'une «esthétique autrement relationnelle». J'aime cette expression... La vidéo Workers montre, quant à elle, un moment assez ambigu

lors de la pause de deux ouvriers du bâtiment. Par un montage alterné et zoomé très simple, leur mystérieux dialogue est mis en évidence. On ne peut pas percevoir leurs paroles alors que le montage amène une proximité physique dérangement, presque érotique de ces corps musclés de travailleurs habitués à l'effort qui nous renvoie à notre passivité de spectateur. La séquence se prolonge dans cette alternance de plans jusqu'à un rappel au travail du contremaître qui met fin à cette pause spontanée. Ils retournent donc au travail en sortant du champ de l'image malgré leur réticence que l'on partage.

A de rares exceptions, tes vidéos sont composées d'un unique plan séquence, le son est obtenu en prise directe via un caméscope numérique calé sur pied. Souvent, il enregistre ce qui est face à lui (un flot de fumée emportée par le vent dans *Smoke*, un arbre mystérieusement recouvert d'oiseaux dans *Birds...*). Dans certains cas, tu le fais pivoter sur lui-même, et dans d'autres enfin tu le places dans un train en mouvement. Cette utilisation de la caméra numérique imaginée pour être aisément tenue en main et filmer en mouvement peut sembler paradoxale...

Il est vrai que je n'utilise pas de caméra trente cinq millimètres pour l'instant et que, dans le cadre de mon travail actuel, la lourdeur de ce genre d'équipement à tous les niveaux ne m'intéresse pas. Certaines de mes vidéos pourraient être tournées avec de la pellicule et bien que l'esthétique de la caméra de surveillance liée au grain de l'image vidéo soit souvent présente dans mes œuvres, je suis plus intéressé par le protocole lui-même et par le mode opératoire de ces petites caméras. Je suis comme un chasseur à l'affût, je guette la bonne opportunité, la bonne scène. Quand elle se présente il faut être rapide, se tenir prêt, cadrer juste. Ceci n'est pas possible avec un lourd matériel de type 35mm. J'utilise donc une petite caméra numérique pour sa maniabilité et la facilité avec laquelle je peux être réactif aux événements qui m'entourent. Je me sens très à l'aise en me disant que la réalisation d'un cadrage, lorsque se présentera un moment intéressant, ne me prendra que quelques secondes en manipulant un pied très léger et une petite caméra. C'est comme cela que j'ai pu filmer Aïkido ou bien encore les séquences de base de la vidéo Story-board : une altercation pittoresque entourant l'arrestation d'un jeune homme pour un petit vol. J'ai simplement été rapide. Et puis, je filme beaucoup. Je ne pourrais pas tourner autant avec des moyens plus coûteux. Ce que je montre n'est qu'une petite partie de ce que je filme. Dans mes vidéos achevées, tout semble être relativement hasardeux : des actions accidentelles donnent une saveur particulière au plan et détermine jusqu'à sa durée. En général, il n'y a pas de montage. Pourtant mon choix est rigoureux. C'est un choix parmi des dizaines de séquences filmées ; elles-mêmes étant prélevées sur la multitude des scènes qui s'offrent à moi. Bien sûr, le cadrage est très important, toujours choisi avec rigueur, même si là encore j'aime que le spectateur l'oublie. Au fond, je sais que j'ai transmis quelque chose d'intéressant lorsque le public croit assister à des hasards heureux et oublie que cette pertinence émane de l'instauration d'un cadre.

Autre caractéristique récurrente dans tes vidéos : la durée. Pour ton exposition *Digital Garden*, tu présentes, dans un box séparé un programme dit «long» composé de trois vidéos : *Digital Garden*, 1950 da, (30') et la vidéo *Déplacements* (23') qui est un travelling embarqué à bord d'un train explorant notre mémoire des voyages et les strates qui la compose. Comment envisages tu ces vidéos? Comme un instant de contemplation, ou plutôt comme un moment requerrant une attention plus soutenue?

Le choix de montrer plusieurs ensembles de vidéos dont certaines d'une longueur importante s'est fait dans une volonté de proposer des temporalités diverses au visiteur de l'exposition et une possibilité de circulation entre divers contextes. Il pourra naviguer entre les œuvres, passer de l'une à l'autre sans forcément les voir dans leur intégralité. Mes vidéos sont en général pensées comme des séquences que le spectateur choisit ou non de regarder dans leur intégralité. J'essaie d'agir avec la plus grande liberté afin de laisser leur temps aux œuvres ; les évocations complexes que je veux susciter naissent dans un rythme et une longueur qui leur conviennent. Dans mon travail, je choisis des séquences filmées souvent brutes, non coupées, peut-être parce que j'apprécie que tout soit là dès le début. Le «temps réel» est aussi un choix pour certaines vidéos comme dans *déplacement* qui retranscrit l'expérience complète d'un voyage en train et met en avant les impressions

réiniennes des arrêts par leur superposition au reste du voyage. Le spectateur peut en capter l'essentiel assez rapidement même s'il est plus intéressant pour lui de tout voir. Certaines de mes œuvres ont un début et une fin précise ; c'est pour cette raison qu'Aïkido est présentée à Amiens dans un espace à part. Il y a aussi un programme de vidéos courtes qui opère comme une transition entre les médiums puisqu'il intègre des œuvres diverses ayant plus ou moins de rapports dans leur utilisation de la symétrie et de la notion de paysage avec les autres œuvres présentes dans l'exposition.

Pour clore cet entretien, j'aimerais que tu nous dises quels sont tes projets après cette exposition à Amiens.

Mon travail se développe au jour le jour et il est donc difficile de prévoir à l'avance ce dont demain sera fait. Je vais poursuivre ma recherche sculpturale, continuer mes différents projets en vidéo et peinture. De nouvelles œuvres sont en préparation, je vais m'atteler à de nouvelles expériences plastiques. J'ai également en projet un voyage à New York l'année prochaine ; il sera sans doute l'occasion de réaliser de nouvelles vidéos. Une de mes vidéos intitulée Ecole Dauphinoise sera prochainement présentée à l'Espace Croisé. J'ai aussi une exposition personnelle prévue l'année prochaine à Paris dans la nouvelle galerie Eric Mircher (ouverture en septembre dans le Marais, rue Saint Claude).

L'exposition «Digital Garden» est visible du 12 juillet au 25 septembre 2005 (de 13h à 19h, du mardi au vendredi et de 14h à 19h, les samedis et dimanches) dans la Galerie de l'Ecole supérieure d'art et de design d'Amiens.